



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

METÁFORAS OBSESIVAS EN LA NARRATIVA DE MIGUEL

DELIBES

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRÍA EN LETRAS

(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA:

GERARDO ROBLES HERNÁNDEZ



ASESORA: DRA. LOURDES FRANCO BAGNOULS

MÉXICO

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice De Contenido

Introducción	1
Capítulo 1. En busca del mito perdido	6
Capítulo 2. Un hombre un paisaje una pasión	25
Capítulo 3. Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia	51
Capítulo 4. El monstruo de mil cabezas	96
Capítulo 5. El dialogo se va de paseo	141
Conclusiones	191
Bibliografía	202

INTRODUCCIÓN

En las letras españolas, Miguel Delibes ha tenido una presencia constante y fundamental durante las últimas cinco décadas del extinto siglo XX. Maestro indiscutible de varias promociones de escritores y con una trayectoria respetable en todos los ámbitos de la literatura española. Su obra, asentada sobre las más firmes raíces castellanas instalada en la universalidad, es amplia y abarca varios géneros, como: cuento, novela, artículos periodísticos, memorias de viaje, memorias de caza y pesca, autobiografía, libros sobre Castilla, libros para niños, antologías, textos teatrales o libros misceláneos.

Delibes comienza a escribir en un periodo determinante de la historia española, el de la inmediata posguerra, la cual marca una nueva dirección en toda la cultura de ese país. La dimensión de su trabajo intelectual es enorme e imprescindible para entender la vida en España durante la segunda mitad del siglo XX.

Mi interés por la obra de Delibes radica en analizar desde nuevas perspectivas el trabajo de un escritor prolífico pero casi desconocido en Latinoamérica. En México su obra ha quedado circunscrita al ámbito académico ajena a los lectores no profesionales, lo que no ha sucedido en España y en otras partes de Europa, donde es valorado, estudiado, comentado, criticado, pero sobre todo leído tanto por el público como por los especialistas. Pero no ha sido sino hasta fechas recientes cuando la dimensión de Miguel Delibes en otras lenguas y continentes ha cobrado importancia,¹ muestra de ello son los homenajes y congresos internacionales que se han realizado en torno a su obra, el más reciente, en el pasado 2007 con motivo de los sesenta años de publicación de *La sombra del ciprés es alargada*, su primera novela.

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

¹ Al respecto puede verse Ramón García Domínguez (coord.), *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo. (Seminario y exposición de la obra en castellano y en otras lenguas)*, España, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003.

Nos enfrentamos, al tratar de analizar en conjunto la narrativa de Miguel Delibes, al hecho de que su producción es muy extensa, pues arranca en 1947 con la publicación de *La sombra del ciprés es alargada* y parece finalizar con *El hereje* en 1998, lo que da cincuenta años de producción ininterrumpida que se traducen en aproximadamente unas veinte novelas, sin contar libros de cuentos, artículos periodísticos, memorias o autobiografía, que incrementan su acervo a más o menos unos cincuenta libros. La bibliografía crítica que existe sobre Delibes y su obra está dispersa y no abarca de manera específica la última parte de su producción; es *Cinco horas con Mario* la novela que tiene el mayor número de estudios. Tampoco existen muchos trabajos monográficos o artículos extensos hechos por mexicanos o latinoamericanos, que abarquen en conjunto la producción de Delibes o que muestren un interés particular por el autor.² Tal pareciera que Delibes ha quedado como un escritor cuyo interés sólo se circunscribe a España, pues la mayoría de estudios, tesis, artículos y bibliografía, en general, se ha producido en aquel país, lo que hace difícil y exhaustiva la labor de investigación en torno a la obra del autor vallisoletano. Su narrativa no es tan conocida en México comparada con las de otros escritores españoles de la inmediata posguerra como Cela, o de la generación de 1950 como Goytisolo, o de promociones más recientes como Javier Marías, Juan José Millás o Enrique Vila Matas, por citar algunos.

De todo lo expuesto anteriormente, la principal problemática que surge es cómo incorporar la última producción de Delibes a un análisis global. Por lo que, para realizar el estudio de la obra en conjunto, se escogió la Psicocrítica como método teórico para estudiar tanto la evolución novelística, como la estética del autor, tal como se verá en el primer capítulo de este trabajo, ya que la Psicocrítica permite abordar la obra completa de un autor y sólo viéndola como un todo es posible descubrir algunas incidencias.

La Psicocrítica es un método que consiste en estudiar, por medio de la obra del autor, las “metáforas obsesivas” o constantes que aparecen de modo persistente en la producción

² Hasta la fecha no ha aparecido un estudio que abarque de manera global la narrativa de Miguel Delibes, conjuntando las distintas etapas por las que ha pasado su obra, ya que las actas de los distintos congresos que se han realizado hacen énfasis en determinados aspectos de su obra. Los únicos intentos serios que existen por analizar la obra de Delibes en conjunto son el de Edgar Pauk con su obra *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos 228), y el de Alfonso Rey con su estudio *La originalidad novelística de Delibes*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 1975 (Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 33), pero, como puede verse desde el título de una de las obras, éstos trabajos no abarcan la última etapa de su producción.

del escritor, lo que nos dará al final del análisis, según la terminología de Charles Mauron, creador de este método teórico, el mito personal del autor, o su poética; la cual, finalmente, se verificará con su biografía.

En un primer acercamiento, a través del método psicocrítico, vemos la forma en que el escritor, inconscientemente, retoma temas, ideas, personajes, situaciones o constantes. En el caso de Delibes estas constantes se manifiestan desde su primera producción, *La sombra del ciprés es alargada*, y están relacionadas todas ellas con el proceso de comunicación. Este proceso de comunicación en la obra de Delibes se altera por diversas circunstancias, y las metáforas obsesivas que aparecen de forma reiterada en los textos de Delibes se refieren precisamente a esta ruptura del proceso comunicativo que deriva incluso en una franca incomunicación.

La Psicocrítica se adecua a nuestro objeto de estudio, principalmente porque se aplica a la obra completa de un escritor para buscar en ella la unidad que guarda toda una trayectoria, estudiada desde el punto de vista de la dinámica inconsciente que alienta a la labor creativa. Desde tal perspectiva, éste pretende ser un estudio de literatura comparada en primer lugar, pero también, un estudio sobre el proceso de la creación en un escritor.

Son cuatro las metáforas obsesivas principales en la narrativa de Delibes, ellas nos remiten directamente al proceso de incomunicación: *a)* la muerte, que se presenta como el miedo a la ausencia de algo o alguien, lo cual provoca una introyección en los personajes y, por tanto, la incomunicación; *b)* la soledad, que se manifiesta a través de ciertos personajes marginados (niños, ancianos, mujeres, campesinos, enfermos mentales) a los cuales no se les permite comunicarse o no quieren comunicarse debido a su condición de marginados; *c)* el miedo, que se hace patente a través de distintas formas de enajenación mental que conducen a los personajes a la incomunicación y, por último, *d)* la incomunicación como resultado del enfrentamiento de los personajes a posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas y que se refleja de forma estilística en el uso de monólogos, diarios, epistolarios, o la falta de recursos lingüísticos en los personajes. Resumidas estas metáforas obsesivas en torno al eje central de la incomunicación encontramos el mito personal de Delibes, el cual está cimentado en la comunicación y las distintas formas de interrumpirla.

De ahí que surja la necesidad de fijar un corpus de novelas que sea un claro espectro de la producción de Delibes y, a la vez, que refleje de manera fiel estas metáforas obsesivas o constantes que hay en la obra del autor vallisoletano. Al fijar un corpus representativo de obras, lo que se busca es ahorrar el trabajo de repetir planteamientos que ya se hayan hecho en alguna otra narración, aunque cabe aclarar que se hará mención a la mayor parte de la producción literaria de Delibes.

Dejo a un lado *La sombra del ciprés es alargada*, pues es una novela que estudié ampliamente en la tesis de licenciatura. La principal metáfora obsesiva en esta novela está referida a la muerte, que se presenta como el miedo a la ausencia de algo o alguien; aunque no abordaré de forma específica esta metáfora, sí haré mención a ella para referirme a las otras metáforas que se analizarán en la presente investigación y para establecer lo que Mauron ha denominado el mito personal del autor. Así pues, sólo abordaré las tres metáforas obsesivas restantes, y que están representadas en las siguientes novelas:

- 1.- *Cinco horas con Mario*, 1a. edición 1966. Se escogió porque, además de ser considerada como una de las mejores novelas del autor —si no es que la mejor—, en esta novela Delibes aborda abiertamente las preocupaciones formales de los novelistas de vanguardia como la exploración en la conciencia humana a través del monólogo interior y el flujo de conciencia, estos recursos le permiten al autor evidenciar el alto grado de incomunicación humana que existe en estos tiempos. Esta novela se analizará en el quinto y último capítulo de este trabajo.
- 2.- *Los santos inocentes*, 1a. edición 1981. Es considerada como otra de sus mejores novelas, se incluyó en este corpus porque el sentido social de la obra cobra un aspecto fundamental a tal grado que adquiere un carácter de símbolo de la injusticia que recae sobre los marginados y de la soledad en la que se ven sumidos éstos, no sólo en España, sino a nivel mundial. Esta metáfora se estudiará en el tercer capítulo de la tesis.
- 3.- *Madera de héroe*, 1a. edición 1987, Premio Ciudad de Barcelona 1987. Esta obra se incluyó, entre otras razones, por ser la primera novela de Delibes en donde el tema de la guerra civil española es el eje fundamental de la narración y no es ya sólo un mero telón de fondo como en otras narraciones del autor. Además, el relato refleja la experiencia traumática (miedo incontrolado) que un niño tiene

acerca de la guerra, hecho que lo marcará para siempre. Esta obra se abordará ampliamente en el cuarto capítulo de este análisis.

Esta selección busca recoger las muestras más importantes de la novelística de Delibes, pero a la vez procura representar las principales metáforas obsesivas o las muestras más elaboradas de estas constantes que nos llevarán al mito personal del autor para poder establecer su estética. Cabe decir que se hizo una lectura de la mayor parte de la producción novelística de Delibes, la cual conozco ampliamente, y, asimismo, se hará mención a ella constantemente.

Y, finalmente, la psicocrítica, como método de análisis, tiene la particularidad de que al ser un método ecléctico nos permite aceptar otras metodologías para poder analizar la obra del autor y así enriquecer las interpretaciones que se hagan de la misma. Así pues, se utilizarán algunas ideas de la sociología, así como de estilística para analizar este corpus que se ha fijado.

1. EN BUSCA DEL MITO PERDIDO

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

MIGUEL DELIBES (“El grupo «<Norte 60»”)

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

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

Por consiguiente, el método de análisis se seleccionó con base en la ayuda que nos prestó para comprender la evolución novelística de Miguel Delibes, uno de los autores españoles más fecundos a quien le ha tocado vivir varias etapas de la historia contemporánea de España, a través de este procedimiento se analizaron ciertos aspectos o constantes que han permanecido de manera persistente a lo largo de su carrera literaria.

El enfoque que se escogió, por satisfacer con mucho las expectativas que se tenían para ejecutar el estudio de la obra de Delibes, fue la Psicocrítica, práctica que tiene sus bases en el psicoanálisis aplicado a la crítica literaria.

Para hablar del psicoanálisis utilizado en el análisis literario¹ es necesario remontarse a sus orígenes. Esta disciplina se origina en 1906, cuando Sigmund Freud, tratando

¹ Abordar el tema de las relaciones entre el psicoanálisis y la literatura resulta, en la actualidad, ya casi un lugar común. Mucho se ha escrito, mucho se ha hablado, mucho se ha dialogado sobre este tema. Para muestra véanse los siguientes estudios: Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*, traducción de Sara Vasallo y Eduardo Villamil, Argentina, Hachette, 1977, y Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura y crítica*, prólogo de Yvon Belaval, apéndice de Carlos Castilla del Pino, Madrid, Cátedra, 1976, por mencionar sólo algunos de los innumerables textos que sobre esta materia se han escrito.

únicamente de analizar los sueños de ciertos personajes literarios, lleva a cabo el análisis de una novela, la *Gradiva*, de W. Jensen, y hace así una explicación del texto.

Al leer la obra completa de Freud encontramos abundantes y diversas alusiones, citas textuales, modelos, referencias y notas a y de obras literarias.² Son muchas y muy frecuentes las ocasiones en las que acude a la literatura como fuente de esclarecimiento, de ilustración, de provisión de sentido, de claridad, de comprensión. Así, a la vez que hace gala de su gran conocimiento de la literatura, demuestra su capacidad interpretativa del discurso guiándonos por esa veta inexhaustible en pos de elementos y recursos conducentes a arrojar alguna luz en la oscuridad de la comprensión de nosotros mismos y de los demás.

La idea inicial que el psicoanálisis tuvo, de tomar los sueños como punto de partida para el análisis, nos remite inmediatamente a un elemento fundamental en la creación artística: el inconsciente. Todo sueño, todo poema, toda estatua, como toda fantasía, tiene relación estrecha con el inconsciente de su autor, aunque intervengan también muchos otros elementos conscientes. El lector, el observador, al aproximarse a la obra de arte, se pone en contacto, en primer lugar, con lo externo de ella, pero el origen del placer —o displacer— no procede de ese elemento externo sino de los contenidos profundos que lo han producido. Retomando las palabras de Freud: “Lo que tan violentamente nos conmueve no es la intención del artista, sino que para adivinar esa intención tengo que descubrir primero el sentido de lo que está representado en la obra y, por tanto, interpretarla”.³

Así, la crítica psicoanalítica ha venido a confirmar algo que implícitamente se sabía hace mucho tiempo: una obra, una frase, una imagen que no se pudiera interpretar más que en un solo sentido, sería vana, por carecer de contenido latente. Esto nos conduce de nuevo al primer análisis de Freud: después de buscar, tras las fantasías de Hanold (el protagonista de *Gradiva*), sus recuerdos reprimidos, descubre que, lo mismo que en el sueño, en la obra de arte hay un contenido manifiesto (es decir, lo que es evidente en ella) y un contenido latente (o sea, lo que sólo se percibe por medio del análisis). Y de esta manera, igual que interpretar un sueño es sustituir el contenido manifiesto por las ideas latentes, analizar una obra equivale a descubrir el contenido latente que toda creación encierra. Al respecto Yvon

² Para muestra véanse algunos títulos y temas de sus trabajos: *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), *Delirios y sueños en la Gradiva de Jensen* (1906), *El poeta y sus sueños diurnos* (1908), *El tema de los tres cofres* (1913), *Un recuerdo de infancia en “ficción y verdad”, de Goethe* (1917), *Lo siniestro* (1919), *Dostoievski y el parricida* (1928), *La novela familiar del neurótico*, etc.

³ Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, p. 106.

Belaval nos dice: “el crítico literario si continúa ignorando el psicoanálisis, sólo comprenderá la metáfora o la metonimia de una forma incompleta, bien las racionalice con juicios académicos, bien las interprete con sus propios sentimientos”.⁴ Ello significa que sin llegar a penetrar en el contenido latente, la obra se comprenderá sólo a medias.

Sin embargo, la crítica psicoanalítica nunca ha tratado de imponerse como único sistema para analizar la obra literaria. Sus fines son llegar hasta la raíz de ella y desentrañar sus acciones, explicar las actitudes de sus personajes, todo ello con el fin de hacerla más comprensible al lector, logrando así un goce estético más completo. Pero lo anterior no excluye otras formas de crítica, que incluso pueden ser complementos inapreciables. Belaval nos dice: “Nunca ningún psicoanalista ha pretendido que su ciencia fuese la única que pudiese fundar la crítica”.⁵

Para llevar a cabo el análisis de una obra son necesarios dos sujetos: el autor y el crítico. Freud observó que ambos, en su relación con la creación, recorren dos trayectorias convergentes en un sentido: el artista parte de su inconsciente, desarrolla todas sus posibilidades internas y externas al máximo y las permite aflorar, convertidas en expresión estética. El crítico realiza la labor inversa: observa conscientemente los procesos del artista, trata de penetrar en las reglas que los produjeron, con la intención de explicarlos y aclararlos, y a través de este análisis sondea los procesos realizados por el creador con el fin de descubrirlos. Los procedimientos en ambos son, pues, muy semejantes; sin embargo, la diferencia radica en que el autor realiza su empresa de manera inconsciente (o parcialmente inconsciente) y el crítico de manera consciente. Si el crítico logra su objetivo, habrá conseguido un conocimiento global de la obra, abarcando tanto su contenido manifiesto como el latente.

Todo escritor lucha constantemente en busca de las formas más adecuadas de expresión para revelar su más íntima realidad interna o la de sus personajes. Los recursos literarios han sido los instrumentos para estos fines: las metáforas y las imágenes en poesía; los sueños de los caracteres; las confesiones religiosas; las epístolas. Cada escritor, cada gran escritor, se manifiesta siempre como un profundo observador y un profundo conocedor del ser humano, conocimiento que ha adquirido a partir de la introspección que

⁴ Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura y crítica*, p. 22.

⁵ Anne Clancier, *op. cit.*, p. 29.

ha llevado a cabo con él mismo. Precisamente, Freud reconoció la capacidad analítica de los escritores, y con frecuencia extrajo de la literatura elementos importantes para sus investigaciones. “Y los poetas —dijo— son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas entre el cielo y la tierra que ni siquiera sospecha nuestra filosofía. En Psicología, sobre todo, se hallan muy por encima de nosotros, los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia”.⁶

Si ciertas fuentes del arte proceden, sin duda, del inconsciente del artista, éste adquiere, a través de su obra, una conciencia más clara de sí mismo, punto de partida para conocer mejor, también, a los otros. Así, el escritor se torna en psicoanalista empírico, al conocer los mecanismos psíquicos de los demás a través de la observación subjetiva que constantemente realiza. De ahí proviene su capacidad de conocimiento, su intuición y la especial revelación, a través de su obra, de tantos elementos desconocidos para el lector común, y hasta para el especializado. De ahí también la proyección que el propio escritor hace de sí mismo en muchos de sus personajes y en muchos de sus temas. Por eso casi siempre la investigación psicológica tenderá a hacer del personaje novelesco un portavoz de su autor. “Esta función podrá ejercerse en dos direcciones opuestas: el personaje podrá ser una emanación directa del autor y asumirá así totalmente la personalidad de este último, o bien se convertirá en una entidad autónoma liberada de su ‘creador’”.⁷

Lo anterior podría explicar la importancia de las dos direcciones que ha tomado el procedimiento analítico aplicado a la literatura: una, el psicoanálisis del autor; otra, la interpretación psicoanalítica de la obra.

La primera fue predilecta de Jean Paul Sartre. Él, como Freud, piensa que el fin del Psicoanálisis es descifrar los comportamientos empíricos del hombre. Sartre aplicó su psicoanálisis existencial al estudio de tres escritores: Jean Genet, Flaubert y Baudelaire. Su procedimiento analítico es rehacer la vida del escritor a través de datos extraídos de sus obras, lo cual es de valor inapreciable para analizarlas. Es importante comprender que la obra, como una objetivación de la persona, es más completa que la vida. Así, Sartre, con su antipatía inicial por Flaubert, el escritor burgués y reaccionario, llega a comprenderlo y

⁶ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 107.

⁷ Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, p. 107

hasta amarlo, a partir del conocimiento de su lúgubre infancia, las contradicciones de la pequeña burguesía, la evolución de la familia, etcétera. Todo ello conduce nuevamente a la obra a través de un proceso sintetizador, en el que el fin último es la creación.

Pero nada de todo lo anterior niega el valor de la palabra: todo lo que el hombre es se manifiesta a través de ella, lo visual y lo verbal no se separan nunca; ver un objeto es nombrarlo. El psicoanálisis existe sólo a través de la palabra. La imagen origina palabras y las palabras originan imágenes. Freud encontró una doctrina ya enunciada por Platón y jamás discutida; la relación entre la conciencia y las representaciones verbales.

Jacques Lacan aplica las lecciones de Freud a la lingüística. La palabra es más que una representación verbal, más que una imagen, más que un signo: las palabras, al relacionarse con otras, forman la conciencia. Por eso el inconsciente no está fuera del lenguaje: sólo se expresa con palabras y nada hay detrás de las palabras. El discurso neurótico revela los efectos del inconsciente: los silencios, con puntos suspensivos; los lapsus, con comas. El lenguaje tiene siempre sus razones, aunque parezca incoherente, es decir, aunque la razón no las conozca. El monólogo es siempre un diálogo, aunque el interlocutor permanezca mudo, o aparentemente ausente. Cuando la crítica trata de poner orden en busca de un sentido, toma un poco el papel del psicoanalista frente al paciente — la obra literaria— a la cual interroga, dialoga con ella, se comunica y, finalmente, extrae los más profundos significados de su discurso a través de las palabras.

No he tratado hasta aquí de hacer una historia de la crítica psicoanalítica desde que se inició con Freud. Podría ser interesante, pero ya lo han hecho otros y ocuparía un espacio excesivo. Pero sí quiero referirme, por ser motivo y parte importante de este estudio, a uno de sus maestros, Charles Mauron.

Hasta 1948 la obra literaria se había analizado a partir del psicoanálisis, pero sin una metodología específica. Es Mauron quien por primera vez se ocupa de ello, al crear el nuevo método que denominó Psicocrítica,⁸ basado en las teorías de Freud y enriquecido con experimentos realizados por sus alumnos, bajo su dirección. Sus fines nunca fueron la

⁸ La vida y la formación de Charles Mauron tiene bastante importancia para explicar el origen y desarrollo de este método de análisis literario, pues tuvo una doble formación científica y literaria, fue bilingüe desde niño (hablaba francés y provenzal), posteriormente aprendió inglés. Su doble formación le permitió estudiar física y química, y a la vez psicología y psicoanálisis. Para tener una mejor visión de lo que es la psicocrítica puede verse Anne Clancier, *Psicoanálisis, literatura y crítica*, pp. 241-282; Charles Mauron, “La psicocrítica y su método”, en *Tres enfoques de la literatura*, pp. 55-80, y Jean Le Galliot, *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*, pp. 162-171, textos que aparecen en la bibliografía.

crítica por la crítica, sino los de acrecentar nuestra comprensión de las obras literarias y de su génesis. Así pues, la Psicocrítica, en palabras de Mauron, “procura discernir, en la creación, el papel jugado por las fuentes inconscientes”.⁹ Para Mauron, la creación literaria está sujeta a tres variables: la personalidad del creador, el medio social y el lenguaje.

Su análisis parte de que todo artista es sujeto de una serie de elementos obsesivos que de manera inconsciente se repiten constantemente en su obra. Curiosamente es la misma afirmación que Miguel Delibes, autor motivo de este análisis, ha expresado: “En el fondo, los escritores somos gentes de pocas ideas; si me apuran diría que somos seres de una sola idea obsesiva que, de una u otra forma, se reitera a lo largo de nuestra obra”.¹⁰

De este modo, la Psicocrítica toma partido acerca de uno de los problemas importantes de la crítica contemporánea que se relaciona con la presencia del subconsciente en el proceso de creación de la obra artística. Su propósito es detectar y estudiar en los textos las relaciones que no han sido pensadas o conscientemente asumidas por el autor.

Según Charles Mauron, en cada escritor coexisten dos mundos: uno consciente y otro subconsciente; un Yo social que responde al mundo del consciente, con el cual el escritor coincide adecuándose a las circunstancias del mundo que lo rodea; y un mundo interno, muchas veces reprimido, que maneja los mitos en sus versiones más primitivas. Para Mauron, el inconsciente, así como se manifiesta en los sueños y fantasías diurnos, debe manifestarse de cierta manera en las obras literarias. Sin embargo, hace hincapié, y tiene cuidado en decir qué es lo que separa a la Psicocrítica de otros tipos de análisis que utilizan más o menos el psicoanálisis: “la Psicocrítica se interesa esencialmente por la obra e intenta ‘descubriendo en los textos hechos y relaciones que han permanecido hasta aquí ignorados o insuficientemente captados y cuya fuente sería la personalidad inconsciente del escritor’, aumentar nuestro conocimiento de ella y, por consiguiente, hacémosla amar mejor”.¹¹

De este modo, se puede ver que para la Psicocrítica, contrariamente a lo que sucede en el psicoanálisis directo aplicado al arte, lo más importante es la obra como tal, es decir, como proceso artístico, y no la personalidad del escritor, que en la Psicocrítica se utiliza únicamente como un paso probatorio de los análisis directos sobre la obra.

⁹ Charles Mauron, “La psicocrítica y su método”, en *Tres enfoques de la literatura*, Buenos Aires, Carlos Pérez (editor), p. 57.

¹⁰ Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, p. 165.

¹¹ Anne Clancier, *op. cit.*, p. 242.

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

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

1. Diversas obras de un autor (y, en el mejor de los casos, todas sus obras) se superponen, como fotografías de Galtón, de manera que se pongan de manifiesto sus caracteres estructurales obsesivos.
2. Lo que se revela de esta manera (y aceptado tal cual) es objeto de un estudio que podría denominarse “musical”: estudio de los temas, de su agrupación y de sus metamorfosis.
3. El material así ordenado se interpreta según el pensamiento psicoanalítico; se llega, así, a una cierta imagen de la personalidad inconsciente, con sus estructuras y sus dinamismos.
4. A título de contraprueba se verifica, en la biografía del escritor, la exactitud de esta imagen (siendo que la personalidad inconsciente es, evidente, común al hombre y al escritor).¹²

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

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

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

Estas redes responden a un fantasma inconsciente cuyo origen está ligado a la primera infancia del escritor. Mauron asume que la creación para el autor puede realizar la función del psicoanálisis. “La superposición de los textos puede hacer surgir, subrayándolos, rasgos estructurales y relaciones que no revela el examen de cada obra por separado.”¹³

¹² Charles Mauron, *op. cit.*, p. 58.

¹³ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes an mythe personnel*, p. 200, en Anne Clancier, *op. cit.*, p. 260.

Mauron señala que si el creador tiene una conciencia bastante clara de una parte de su personalidad, evidentemente no conoce la cara inconsciente de ella. Asimismo, observa que la personalidad está determinada con frecuencia por un punto de fijación infantil. Cuando los fantasmas llegan a ser demasiado violentos, demasiado crudos, la angustia se intensifica y el fantasma llega a desaparecer para dejar lugar a la acción. Entre otras consecuencias de este mecanismo, puede sobrevenir un bloqueo de la creación literaria, o de las reacciones en el plano interior.

La segunda etapa del método psicocrítico consiste en buscar la forma en que las redes y los agrupamientos de imágenes se repiten (metáforas obsesivas) y se modifican; además, se observa que estas estructuras dibujan rápidamente representaciones y situaciones dramáticas. Se hace una constatación de los “temas” del autor en el texto, para ver así qué adjetivos o imágenes son recurrentes en otras obras del creador y así poder hacer asociaciones con otras metáforas o figuras y comprobar cómo la red de asociaciones refuerza, por la coherencia que da, la probabilidad de un lazo entre cada metáfora e imagen.

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

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

El establecimiento de estas constantes va más allá de la coincidencia entre figuras, nombres o situaciones; tiene que ver con un nivel más profundo de análisis donde las interrelaciones lingüísticas, la conformación de los personajes y las interrelaciones entre ellos denuncian esas metáforas...¹⁴

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

De esta manera, el mito personal (su establecimiento es la tercera fase del método) de un escritor se definiría en términos de un proceso continuo, evolutivo y estable:

¹⁴ Lourdes Franco Bagnouls, *Los dones del espejo, la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, pp. 12-13.

La remarcable constancia de las redes asociativas de dichas figuras sugiere además que estos conflictos deben ser también ellos permanentes, interiores a la personalidad del escritor e inherentes a su estructura. Así, somos llevados por un estudio totalmente empírico de las redes asociativas, a la hipótesis de una situación dramática interna, personal, modificada sin cesar por reacción a los acontecimientos internos o externos, pero persistente y reconocible. Es lo que nosotros llamaremos el mito personal.¹⁵

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

Hemos visto cómo, gracias a la técnica de las superposiciones de textos, se pueden descubrir en las obras redes de metáforas, figuras, situaciones dramáticas obsesivas, que nos permiten aproximarnos progresivamente al mito personal del autor. Este mito permanece inconsciente para el mismo escritor. El mito personal, según Mauron, es un “fantasma persistente” que constantemente presiona sobre la conciencia del escritor cuando se entrega a su actividad creadora. Esto no es una manifestación neurótica. Puede constituir una obsesión, constantemente en el segundo plano del pensamiento del creador. El mito personal es dinámico, traduce “unos procesos psíquicos profundos”; procede de una “función imaginativa” que debe estar en relación con el período vivido por el creador. Las variaciones de este mito reveladas por la superposición de obras muestran que es preciso en una investigación de este tipo introducir “el tiempo como variable”. El mito se estructura según los conflictos predominantes entre los “objetos internos” de la personalidad inconsciente que se expresan en el lenguaje por situaciones dramáticas.¹⁶

El método propuesto por Mauron es totalmente empírico; sólo la experiencia de estos procesos de superposición conduce al mito personal; es fundamental aclarar que este mito personal no es una manifestación neurótica, procede de lo que Mauron llama una “función imaginativa” en la cual, sin embargo, los factores sociales tienen un papel importante.

Así pues, el método de Mauron va encaminado a incrementar de manera significativa la comprensión del proceso de génesis de la obra literaria mediante el sistema de desandar el camino de la propia obra. Para Mauron, todo artista posee su mito personal, cercano a los mitos universales, pero cifrado en los antecedentes tanto biográficos como sociales del escritor; a medida que el artista crea, ese mito personal se va diluyendo en el espacio de la propia obra; la labor del crítico, por tanto, consiste pues en recuperar ese mito caminando al revés: del producto a su génesis.

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

¹⁵ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes an mythe personnel*, p. 195, en Anne Clancier, *op. cit.*, p. 256.

¹⁶ Anne Clancier, *op. cit.*, p. 267.

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

Uno de los primeros resultados que arroja este estudio es la extraordinaria impresión de unidad que deja la obra después de su análisis psicocrítico. El mismo método borra las fronteras que aíslan de manera natural, a un libro, o a un personaje. Esta fluidez asombra, naturalmente, al espíritu crítico, despertando en él una especie de fascinación desconfiada. Pero uno de los méritos de la Psicocrítica es hacer aparecer algunas de las líneas generales de un sistema complicado de relaciones recíprocas. De esta manera, el mismo método nos impone, después de haber discernido una estructura psíquica esquemática, por detrás de la obra, buscar aquellos rasgos que la desmienten o la confirman en la vida del autor.

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

Nosotros hicimos uso de la Psicocrítica para ubicar las constantes (metáforas obsesivas) que han permanecido en la obra de Delibes, está por demás decir que es bastante rica en motivos que han evolucionado y que persisten de forma inconsciente, pero que a simple vista no pueden identificarse, pues forman parte del inconsciente del autor.

En este análisis de la obra de Miguel Delibes, para descubrir las asociaciones de redes que nos llevarán a las metáforas obsesivas que subyacen en los textos y, por último, al mito personal del autor, se trabajó con las siguientes obras narrativas: *La sombra del ciprés es alargada*, *Aún es de día*, *El camino*, *Mi idolatrado hijo Sisí*, *Diario de un cazador*, *Diario de un emigrante*, *La hoja roja*, *Las ratas*, *Cinco horas con Mario*, *El príncipe destronado*, *Las guerras de nuestros antepasados*, *El disputado voto del Señor Cayo*, *Los santos*

inocentes, Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso, El tesoro, Madera de héroe, Señora de rojo sobre fondo gris, Diario de un jubilado, El hereje; las novelas cortas: *El loco, Los raíles;* los libros de cuentos: *La partida, Siestas con viento sur, La mortaja, Viejas historias de Castilla la Vieja, Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados,* y los libros de ensayos: *La primavera de Praga, S.O.S: El sentido del progreso, Castilla, lo castellano y los castellanos, Un año de mi vida, Vivir al día, Pegar la hebra, Mi vida al aire libre, España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela.*

El método de Mauron no sólo permite el establecimiento de rasgos de personalidad del creador, vestigios de una biografía íntima, sino que también permite de manera muy importante la conformación de una estética que es, en este caso, la orientación fundamental del presente trabajo.

Por esta razón, ciertos rasgos de la personalidad de Miguel Delibes que ofrecen también constantes significativas se mencionan sólo tangencialmente y se trabaja en exclusiva con aquellas metáforas que conducen al proceso de escritura y a la manera particular como esa escritura refleja el mito personal del autor.

Al superponer las obras de Miguel Delibes se ve que a lo largo de su producción han permanecido de manera reiterada ciertas constantes relacionadas con la incomunicación.

Son cuatro las metáforas obsesivas, en la obra de Miguel Delibes, que se manejan en este sentido: la muerte, la soledad, el miedo y, por último, la incomunicación como resultado del enfrentamiento de los personajes a posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas.

He revisado la producción total de Miguel Delibes en búsqueda de estas metáforas obsesivas que subyacen en su obra, lo cual me ha permitido acceder a este inconsciente que aflora en él a través de cada personaje y situación para establecer una serie de constantes que se enuncian aquí de manera general. Estas constantes son, en primer lugar, la aparición de personajes ligados a experiencias traumáticas relacionadas con la muerte (presentada como el miedo a la ausencia de algo o alguien), en especial estas vivencias son sufridas durante la infancia de los protagonistas, lo cual provoca una introyección en los personajes y, por tanto, la incomunicación; en segundo lugar, la soledad en que viven muchos de los personajes, particularmente los menos favorecidos o marginados (niños, mujeres, ancianos, campesinos, enfermos mentales, etc.) a quienes no se les permite comunicarse o no quieren

comunicarse debido a su condición de marginados; en tercer lugar, el miedo que experimentan distintos personajes, el cual se manifiesta en distintas formas de enajenación mental y a través de ciertas neurosis, que en algunos casos son verdaderos ataques de pánico, lo que conduce a los personajes al aislamiento (incomunicación), y, por último, el enfrentamiento de los personajes a claros procesos de incomunicación que se dan al poner a éstos en posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas, lo que deviene en ámbitos de acentuada separación (incomunicación), y que se reflejan de forma estilística en el uso de monólogos, diarios íntimos, epistolarios o la falta de recursos lingüísticos en los personajes. Resumidas estas constantes o metáforas obsesivas en torno al eje central de la incomunicación encontramos el mito personal de Delibes, el cual está cimentado en la comunicación y las distintas formas de interrumpirla, este mito personal se define en términos de: la deshumanización o alienación del ser humano.

La más reciente producción de Delibes, *El hereje* (1998), es considerada como su última novela ya que se ha retirado como escritor.¹⁷ Por esta razón podemos decir que la aproximación que daremos de su mito personal será en cierta forma definitiva, pues aunque volviera a tomar la pluma lo que escribiera sería una variación más de ese mito personal o un aspecto más desarrollado del mito personal que ha permanecido y que ha ido evolucionando con ciertas modificaciones a la largo de su obra.

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

¹⁷ Y no es que nosotros demos por terminada su labor creativa, sino que el mismo autor en reiteradas ocasiones ha hecho hincapié acerca de este retiro. En una entrevista a Pedro Damián de Diego, a la pregunta expresa: “¿Hasta qué punto es definitivo el carpetazo a su actividad creativa?, ¿*El hereje* es el punto y final?” Delibes responde categóricamente: “Definitivamente sí. *El hereje* es el punto y final”. En el año 2000, en otra entrevista en esta ocasión concedida a Óscar Jara, Delibes hace quizá la declaración más reveladora con respecto al fin de su actividad creadora: “*El hereje* ha sido mi última novela. Para escribir novelas se necesita estar al cien por ciento y yo no me encuentro en esa situación. Puse fin a *El hereje* el mismo día que me diagnosticaron el cáncer. No volveré a escribir, aunque otros milagros de han dado”. Por último, el escritor confiesa a su amigo César Alonso de los Ríos las penas que le afligen una vez superada la enfermedad: “Yo puse fin a *El hereje* el mismo día que me diagnosticaron un cáncer. Esto fue en mayo de 1998. Pensé que acababa de cerrar mi carrera, es decir, que dentro de la contrariedad, la declaración de la enfermedad al concluir *El hereje* había sido oportuna. La operación —que en realidad fueron tres— terminó en 1999. ¿Qué había ocurrido? La cirugía ha progresado, y al despedirme, el doctor me dijo: ‘Delibes, no le he operado a usted, le he curado’ y, en efecto, doy por buenas sus palabras. El cáncer ha pasado a la historia. Es una anécdota en mi vida. Pero, ¿quedó todo como estaba? Evidentemente no. Los trastornos, las molestias, los dolores que acompañan a las funciones más elementales del cuerpo humano en un lento proceso de adaptación se prolongan ya demasiado. De momento, he tenido que cambiar de vida, aislarme. Pero ya no he vuelto a ser el que era. No puedo escribir. No me atrevo a afrontar una entrevista mano a mano.” (Entrevista a Miguel Delibes por César Alonso de los Ríos, en *El Semanal*, 2 de abril de 2000, s. p.)

primeras aproximaciones al carácter del autor se la debemos a uno de sus profesores: “tiene la mirada lánguida y un poco tristonera y es, sin embargo, Miguel, el más alegre y juguetón del grupo”.¹⁸ Esa mirada lánguida y tristonera ocultaba —tal como ha confesado Delibes— la angustia, el miedo frente a la muerte. El escritor desde niño vive obsesionado con la ausencia (muerte) del padre, pues éste era de edad ya avanzada, lo que le crea un gran temor a perderlo lo que lo vuelve introvertido (introyección) y le hace difícil la comunicación con él ya que no lo siente como alguien cercano en su niñez.

 Mi padre fue un hombre que se casó tarde. Cuando comencé a discernir sobre la vida y la muerte, él contaba ya cerca de sesenta años, edad que entonces se consideraba muy avanzada, la edad prácticamente de la muerte. 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.¹⁹

 Yo no tuve conciencia de que mi padre y yo estábamos en el mundo hasta después de haber entrado aquél en la cincuentena. Se había casado maduro (a los cuarenta y dos años) y, habiendo sido yo el tercero de ocho hermanos, cuando le conocí él ya había cumplido los cuarenta y siete.²⁰

Otro hecho que marca la personalidad del escritor es el pesimismo y la orientación religiosa demasiado acendrada que recibe en la infancia. En cuanto al pesimismo apunta: “Mi pesimismo, con el que ya nací, ha ido en aumento. Me ha confirmado que la vida es corta, que da poco y que, en general, salvo momentos fugaces, es poco agradable. Viudo desde 1974, la soporto gracias a la compañía de mis hijos y mis nietos, con muchos de los cuales ya se puede hablar de todo. Solo, mi situación [se refiere al cáncer que le atacó] hubiera sido irresistible.”²¹ Y en otro lugar señala: “He repetido que mis novelas no son nunca optimistas —participan del pesimismo del buen neurótico que soy—, a excepción, si se quiere, de *Diario de un cazador*”.²²

Respecto a su religiosidad, la podemos constatar en la siguiente cita:

¹⁸ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 40, en Miguel Delibes, *El camino*, edición e introducción de Marisa Sotelo, guía de lectura Fernando de Miguel, p. 10.

¹⁹ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p.42, en Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 10-11.

²⁰ Miguel Delibes, *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*, p. 11.

²¹ Entrevista a Miguel Delibes por César Alonso de los Ríos, en *El Semanal*, 2 de abril de 2000, s. p. Los corchetes son míos.

²² Ramón García Domínguez, *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, p. 71, en Miguel Delibes, *Las ratas*, comentado por Amparo Medina-Bocos, p. IX.

Pero para doctorarse [como apedreador] era necesario derribar un pájaro de un cantazo. Esta prueba era inexcusable. Y yo me doctoré, lo recuerdo perfectamente, en 1930 [tenía escasos diez años] abatiendo una inocente golondrina que picoteaba unos cagajones en el paseo de Zorrilla, frente a la Academia de Caballería de Valladolid. La hazaña me produjo crueles remordimientos. La golondrina, como la cigüeña, era considerada entonces como un ave sagrada. De las golondrinas se decía que quitaron las espinas a Nuestro Señor, en la Cruz, y había que respetarlas. Eliminar al pobre animal de una pedrada constituyó para mí, un niño muy religioso, una pesadilla que se repitió noche tras noche durante largos meses. Ladislao García Amo [...] elogió sin reservas mi puntería. Las lisonjas de Ladis atenuaron los reproches de mi conciencia y así conseguí conservar en aquella época el equilibrio síquico.²³

Nacido en la ciudad de Valladolid, vive pensando siempre en el campo y como no encuentra en la urbe el alivio de respirar aire puro y vivificador para sentirse libre, recurre a la lectura para así encontrar un paliativo y satisfacer su necesidad de campo que le habrá de seguir hasta su edad adulta.

De niño, en mi piso urbano, donde mis padres me nacieron, yo vivía desazonado, buscando, como los perros de caza encerrados en un automóvil, una rendija por donde penetrase un soplo de aire vivificador. Mi avidez me llevaba aún más lejos: recurría a la lectura de libros relacionados con la naturaleza para hacerme la ilusión de que respiraba un ambiente oxigenado. [...] mis preferencias no iban por el asfalto y la muchedumbre, sino por el aislamiento y el campo.²⁴

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

El escritor quiere interactuar con sus conciudadanos, necesita relacionarse con sus semejantes, busca al otro, intenta comunicarse con ellos, intenta tenderles un puente, desea

²³ Miguel Delibes, *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*, pp. 203-204.

²⁴ Miguel Delibes, “Un hombre de aire libre”, en *Pegar la hebra*, pp. 197-198.

ser esa voz de varios sectores de españoles a los cuales no se les ha permitido comunicarse; él pretende expresar lo que sienten y lo que piensan; lo que Delibes procura que aprendamos es a escuchar “las razones del otro”.

Así pues, el proceso de comunicación en la obra de Delibes se altera por diversas circunstancias, y las metáforas obsesivas que aparecen de forma constante en los textos de Delibes se refieren a la incomunicación; aunque hay también otras metáforas que ofrecen un valor significativo, sólo se trabajará con aquellas que están vinculadas a este proceso de incomunicación, y cómo esta incomunicación nos lleva al mito personal del autor.

Parte de este mito personal de Delibes puede definirse como la necesidad de comunicarse con las otras personas, pero esta comunicación no puede realizarse, no quiere realizarse o no se permite que se realice. Los personajes de Delibes están instalados reiterativamente en estos procesos de incomunicación, y nos muestran una y otra vez cómo esa incomunicación está presente en sus vidas y los determina; véase como ejemplo los siguientes personajes: Pedro, personaje central de *La sombra del ciprés es alargada*, por miedo a las ausencias (muerte) de los seres que más quiere se vuelve un ser retraído y no se involucra con los demás ni se comunica voluntariamente. Gervasio García de la Lastra, protagonista de *Madera de héroe*, tiene una variante de enajenación mental (neurosis) que lo vuelve un niño retraído, pues tiene que guardar el secreto de sus ostentaciones. La manera en que Gervasio manifiesta esta neurosis es por medio de horripilaciones, se le erizan los vellos de los brazos, se le pone la piel de “gallina” y se le encrespa el cabello, las cuales se producen a raíz de un miedo incontrolado que le ataca; Gervasio las oculta incluso de su mismo padre, lo que lo lleva a la incomunicación con él y a no entender sus razones, esta incomunicación es propiciada también, en parte, por la educación que recibe Gervasio en su infancia. Azarías, el tonto de *Los santos inocentes*, se le ignora por su misma condición de marginado y no se le permite comunicarse, es un despojo de la sociedad y, como tal, no tiene derecho a expresar ni siquiera lo que siente (su amor por la “milana”). En Mario, protagonista de *Cinco horas con Mario*, resulta evidente la incomunicación con su esposa, pues él está muerto y su esposa intenta entablar un “diálogo” (monólogo) con él frente al ataúd; en vida, Mario no puede “entenderse” con su cónyuge, pues hablan dos códigos muy distintos y hay, por tanto, una incompatibilidad de caracteres; esta incomunicación matrimonial es trascendida al plano social y adquiere el carácter de

símbolo; representa la incomunicación que se da en la España de posguerra, y queda retratada en la misma estructura de la novela, un largo monólogo que hace más angustiosa esa necesidad de comunicarse y la imposibilidad de hacerlo.

Todos estos personajes son, lo que Mauron llama “figuras míticas”, especies de “espectros afectivos”, formas distintas de su propio yo inmiscuido en ellos para cumplir la urgente necesidad de comunicación. Esta nueva relación establecida entre el yo social del escritor y su yo creador genera estos fantasmas que afloran de su inconsciente para satisfacer sus más íntimas necesidades.

De este modo, a medida que se avanza en el análisis de estas redes asociativas se descubre cómo todos los personajes de cierta importancia representan una variación más o menos cercana a la figura mítica profunda. En el caso de Miguel Delibes, personajes que sólo aparecen una sola vez, en un cuento, como el Senderines quien protagoniza “La mortaja”, responden perfectamente a esas figuras míticas generales, porque en este caso, por ejemplo, el personaje, como tantos otros de Miguel Delibes, está enfrentado al miedo, la soledad, la incomunicación con el padre y, finalmente, a la muerte de éste.

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

Así, la estructura inconsciente revelada en cada obra podría ser la fatalidad de la cual quiere evadirse el escritor, que en Delibes es la deshumanización producto de la incomunicación. Una vez concluido el análisis de los temas obsesivos se impone, por tanto, una interpretación. La biografía del escritor debe confirmarla, o parecer, por lo menos, compatible con ella.

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

De este modo, la obra cobra una unidad, todas las novelas van adquiriendo no sólo indiscutibles puntos de contacto —redes asociativas— sino un sentido común, unitario, que se va sucediendo de una a otra como si cada una de ellas fuera parte de un propósito único. Tal es el caso de *La sombra del ciprés es alargada*, *Cinco horas con Mario*, *Los santos inocentes* y *Madera de héroe*. Novelas, las cuatro, donde la incomunicación es palpable, en donde los diferentes personajes funcionan como *alter ego* del propio creador.

A la pregunta de Mauron: ¿cómo nace el escritor a partir del hombre?, responderíamos, en el caso de Miguel Delibes, que nace de la necesidad de contar un argumento sobre la muerte de su padre que se le ocurre recién cumplidos los seis años, después de haberlo soñado, y que, explica el propio escritor, resucitaba de cuando en cuando antes de la guerra civil.²⁵ Delibes busca desde su escritura en primer lugar exorcizar un prematuro temor a la muerte adquirido desde su infancia. Posteriormente busca conjurar unos sentimientos de soledad, incompreensión y de miedo que lo han poseído desde su infancia, ensombrecida por el temor a la muerte, su adolescencia y primera juventud, atormentadas por las guerras civil y mundial, hasta nuestros días, dominados por amenazas como el terror atómico, la progresiva destrucción de la naturaleza, el hambre en el mundo, y los fundamentalismos.²⁶

Así pues, las obsesiones de Miguel Delibes giran en torno a seres que se enfrentan a procesos de comunicación interrumpidos, éstos se producen por la muerte, la soledad, el miedo; estos seres se encuentran irremediabilmente sumergidos en esa incomunicación de la cual no quieren, no pueden o no se les deja salir por más que lo intenten.

En este trabajo sobre Delibes se analizarán básicamente tres novelas de este escritor (que en apariencia no tienen nada en común, pero que guardan una unidad entre sí después de que se les analiza mediante la Psicocrítica), las cuales ejemplificarán las principales metáforas obsesivas que hay en la narrativa del autor vallisoletano, éstas son: *Cinco horas con Mario*, *Los santos inocentes* y *Madera de héroe*. Cabe aclarar que aunque hay otras obras que si bien no nos muestran de manera explícita su mito personal y sólo muestran algunas variaciones al respecto, se hará mención a ellas, pues cada variación ofrece las

²⁵ Cfr. Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, pp. 15-17.

²⁶ Cfr. Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 165-166.

resoluciones que puede adquirir, y unidas a las principales constantes relacionadas con la incomunicación nos darán finalmente el gran mito personal de Miguel Delibes.

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

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

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

El estudio de las constantes, que aparecen una y otra vez a lo largo de toda una producción, muestra cómo, de manera inconsciente, ciertas esferas volitivas y oníricas del creador se posesionan de la obra dándole, a pesar de la diversidad genérica, temática e incluso estilística, una unidad que rebasa la simple intencionalidad, para convertirse en el eje motriz de sus necesidades de expresión. La presencia de un mito obsesivo, perceptible por debajo de la obra, no puede ofrecernos un criterio de verdad estética más válido, porque se lo puede encontrar aun por debajo de obras consideradas por la crítica como mediocres. Por otro lado, la fuerza latente del mito, la riqueza de su desarrollo y la sorpresa de sus variaciones, son precisamente signos de una superioridad creadora.

Por último, resumiendo, la Psicocrítica no ve en la creación artística una neurosis, se presenta como un método parcial y no totalitario, no pretende remplazar la crítica

tradicional sino enriquecerla. Realiza su análisis al nivel de las estructuras inconscientes quedando claro que las estructuras conscientes subsisten íntegramente, con su propio valor; su análisis parte de los textos, y en su desarrollo tiene en cuenta su cronología, recurre a la biografía del autor sólo para verificar las hipótesis que el estudio de los textos permiten plantear. No se trata de hacer un retrato psicológico del autor sino comprender mejor un texto literario.

2. UN HOMBRE, UN PAISAJE, UNA PASIÓN

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

MIGUEL DELIBES (“Tierras de Valladolid”)

Miguel Delibes Setién, novelista castellano que cubre con su literatura la segunda mitad del siglo XX, es un escritor cuya vida y cuya obra discurren estrechamente vinculadas e indisolubles. Así pues, conocer, aunque sea los sucesos más sobresalientes, su biografía, resulta imprescindible para comprender su literatura y las constantes que la configuran. La coherencia entre la obra y la trayectoria vital de Delibes nos revelará, además, el porqué del incuestionable valor y perennidad de su narrativa dentro del panorama de las letras españolas contemporáneas.

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

La generación de mi abuelo —dice Delibes— todavía era francesa. Mi abuelo, Federico Delibes, vino a España a tender el ferrocarril desde Reinosa hasta Santander, y en un tramo donde hay un túnel muy largo, que es el de Molledo-Portolín, se conoce que se distrajo demasiado tiempo, y allí conoció a mi abuela, se enamoró, le dio tiempo a casarse, y ya nunca más regresó a Francia, porque se encontraba aquí muy a gusto. Y aquí murió [...] De aquel matrimonio de mis abuelos nacieron tres hijos, dos varones y una muchacha, y lo que han podido multiplicarse estos tres hijos es la cantidad exacta de Delibes que hay en el país.¹

Así pues, Frédéric Delibes se casó con Saturnina Cortés, cuyo padre participó en las guerras carlistas, y el matrimonio acabó afincándose en Valladolid: “Tuvo un abuelo liberal y otro carlista. Su padre era liberal y su madre era muy católica. Este contrabalanceo lo lleva en la sangre, como tantos españoles de la clase media. Me dice que en los primeros

¹ Joaquín Soler Serrano, “Miguel Delibes. Un castellano de tierra adentro”, entrevista, en Joaquín Soler Serrano, *Escritores a fondo. Entrevistas con las grandes figuras literarias de nuestro tiempo*, pp. 17-18.

años pesa más la influencia de la madre. Que la influencia ideológica del padre viene más tarde, y por esto mismo es más firme y cierta”.²

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

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

Tuve una infancia normal, dentro de lo que cabe. Quiero decir que formé parte de una familia numerosa y relativamente estable, y he dicho “en lo que cabe” porque, en realidad, viví una infancia muy alegre en un aspecto, pero con accesos de melancolía más o menos acentuados. Esto lo vio bien un profesor, un fraile que hizo mi semblanza y decía: “Miguel tiene la mirada lánguida y un poco tristonera y sin embargo es el más alegre y juguetón del grupo”.³

Fue educado primero por las madres carmelitas de Valladolid, de lo cual deja constancia en “Don Álvaro o la fuerza de la maledicencia” (en *Vivir al día*) y en “El primer recuerdo” (en *Pegar la hebra*); posteriormente estudió el bachillerato en el Colegio de Lourdes (hermanos de las doctrinas cristianas), hecho que menciona en “Adiós Manolo” (en *Pegar la hebra*). Las tardes libres las pasaba en una finca que los hermanos tenían a las afueras de Valladolid, en el campo. Los veranos los pasaba en Molledo-Portolín (Santander), en la casa de sus abuelos, en contacto con la naturaleza.

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

De niño, en mi piso urbano, donde mis padres me nacieron, yo vivía desazonado, buscando, como los perros de caza encerrados en un automóvil, una rendija por donde

² Francisco Umbral, *Miguel Delibes*, Epesa, Madrid, 1970, en Ana María Navales, *Cuatro novelistas españoles, M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*, p. 15.

³ Entrevista a Miguel Delibes registrada en video, serie Autores españoles contemporáneos, Centro de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, 1987.

penetrase un soplo de aire vivificador. Mi avidez me llevaba aún más lejos: recurría a la lectura de libros relacionados con la naturaleza para hacerme la ilusión de que respiraba un ambiente oxigenado. A los mágicos cuentistas nórdicos, sucedieron Zane Grey y Oliver Courwood, novelistas de las praderas, autores que creaban en torno mío una ficción de aire libre que era ya *casi* como estar al aire libre. Mi adolescencia, asimismo, vino marcada por lecturas que me liberaran, que me sacaran de entre las cuatro paredes donde discurrían mis ocios, novelas de aventuras como *Rebelión a bordo*, *Tres lanceros bengalíes*, autores como Salgari que me sirvieron de puente para acceder a la novela noble: *Robinson Crusoe*, *Moby Dick* o *La isla del tesoro* no menos ventiladas. Mis lecturas, pues, vinieron orientadas desde niño por un guía inusual: la naturaleza. Era la naturaleza antes que la gracia expresiva o el argumento, lo que me atraía de los libros cuando por mi condición de niño de asfalto, me veía apartado del campo.⁴

Otra característica de la infancia de Miguel Delibes es su afición a los deportes, la cual es alentada por su padre, y es éste quien lo inicia en la práctica deportiva.

A mi padre se le adivinaba la ascendencia europea en su afición al aire libre. No es que fuera un *sportman*, como se decía a comienzos del siglo del señorito ocioso dado a los deportes, pero sí un hombre que con cualquier motivo buscaba el contacto con el campo. Este hecho era raro en España, no sólo a finales del siglo XIX sino en el primer cuarto del siglo XX.⁵

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

Al estallar la guerra civil en 1936, Miguel Delibes, quien contaba entonces con quince años, había terminado el bachillerato; empezó los estudios en la Escuela de Comercio y, además, modelado y dibujo, en la Escuela de Artes y Oficios. La primera forma que tiene de manifestarse como artista es dibujando. Tras dos años de estudio de Peritaje Mercantil (1938), el rumbo del conflicto bélico lo obliga a tomar una decisión trascendente. En ese mismo año se enrola como marinero voluntario en el buque *Canarias*.

Mi juventud se vio amargada por el más terrible de los acontecimientos que han ocurrido en España en los últimos cincuenta años; es decir, por la guerra civil. Yo no tenía más que quince años. Era un niño ya mayorcito cuando estalló, pero aquella guerra se

⁴ Miguel Delibes, “Un hombre de aire libre”, en *Pegar la hebra*, pp. 197-198.

⁵ Miguel Delibes, *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*, p. 9.

prolongaba... y como no quería que me alistaran, tuve que alistarme yo. Hube de anticiparme para poder elegir “arma”. De esta forma pude ir con mis amigos a la Marina.⁶

En *Conversaciones con Miguel Delibes*, el escritor señala que “eligió la marina no porque encontrase en ella tan sólo el atractivo de la aventura, sino tal vez por el deseo de evitar el enfrentamiento de hombre a hombre o el horror a la sangre, pues en la marina el blanco no es el hombre, sino el barco y al hombre no se le ve de cerca”.⁷ Finalizada la guerra quiso quedarse en la Marina, pero su miopía le impidió continuar ese camino y regresa a Valladolid.

Estos años son, a nivel nacional, un período de confusión social y política. La gente vive en un constante estado de tensión a causa de las dificultades económicas y políticas por las que atraviesa el país. Críticos como Leo Hickley, opinan que la confusión política y las dificultades económicas nacionales influyeron en Delibes, produciéndole un cierto pesimismo de esos tiempos.⁸

En medio de la confusión de la posguerra, Delibes debe tomar nuevas decisiones en torno a su futuro profesional. Así, a partir de 1940 estudia Derecho y Comercio, aunque su máxima pasión será el estudio de la naturaleza.

No conocía una carrera donde se estudiaran los animales y las plantas —entonces esto de las carreras estaba poco especializado—, así que operé por exclusión. Además, mi padre me dijo: “Elige una carrera que pueda estudiarse en Valladolid, puesto que sois ocho hermanos y no podéis ir cada uno a un sitio. No hay dinero para eso”. Entonces empecé a excluir: la de Medicina, dado que me daba cierto respeto; la de Letras, que entonces me parecía carente de porvenir... y al cabo, quedaron dos carreras que no me gustaban nada, pero que podía llegar a ejercer de alguna manera. Eran Derecho y Comercio. Terminé ambas en unos años: en Comercio alcancé el tercer grado —la Intendencia Mercantil—, y en el caso de Derecho, llegué a cursar las asignaturas de doctorado, si bien nunca presenté una tesis doctoral.⁹

En 1941 comienza a prestar su colaboración como dibujante caricaturista en el diario vallisoletano *El Norte de Castilla*, con el seudónimo de “Max”. En ese mismo año alcanzó el grado de Intendente Mercantil en Bilbao. Al año siguiente ingresó por oposición en el

⁶ Entrevista a Miguel Delibes registrada en video, serie Autores españoles contemporáneos, Centro de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, 1987.

⁷ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 46, en María Antonia Beltrán-Vocal, *Novela española e hispanoamericana contemporánea, temas y técnicas narrativas: Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes*, p. 29.

⁸ María Antonia Beltrán-Vocal, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Entrevista a Miguel Delibes registrada en video, serie Autores españoles contemporáneos, Centro de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, 1987.

Banco Castellano de Valladolid, donde permaneció seis meses, se publica su primer artículo en *El Norte de Castilla* que lleva por título “El deporte de la caza mayor”.

En 1943 se trasladó a Madrid donde cursó las asignaturas del doctorado de Derecho, a la vez que seguía un curso intensivo en la escuela de periodismo. En 1944 ingresa como redactor en *El Norte de Castilla*, el segundo periódico más antiguo de España y de gran tradición liberal. Su primera tarea como redactor del diario es la elaboración de críticas de cine. En 1952 es nombrado subdirector de este periódico y en 1958 director, cargo que ocupa hasta 1963. Las páginas de *El Norte de Castilla* se constituyeron en la tribuna de Delibes para su trabajo a favor del campesino castellano; coincide en esto con las más modernas doctrinas sociales de la Iglesia, lo cual le costó el enfrentamiento con la administración y, en consecuencia, su puesto. César Alonso de los Ríos da testimonio de este hecho:

Hay que recordar que a la promulgación de la Ley de Prensa de 1966, le precedió una limpieza de mercado. [...] Entre estas víctimas anteriores a la ley de apertura está el propio Delibes, como director de *El Norte de Castilla*. Fueron tiempos dolorosos para Delibes, no ya por razones económicas o de prestigio profesional. Ello significaba un parón en la línea de *El Norte de Castilla* y enfrentamientos con alguno de los consejeros de la empresa, personas con las que mantenía estrechas relaciones personales. A Delibes le irritaba especialmente esta situación en la que la censura debía ser asumida por el propio director.¹⁰

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

Aprende a utilizar correctamente los adjetivos en un texto de Derecho Mercantil de Joaquín Garrigues, y es el mismo señor Garrigues quien le concede la cátedra de Historia del Comercio. Preocupado por encontrar un lugar, por encontrar su camino, Delibes pasa de la Marina a la burocracia, conjugando el periodismo, las caricaturas que exponía en el café Corisco de Valladolid, y el Derecho. Lee poco en aquel tiempo y apenas escribe, a no ser su tesina *Causas de disolución de las compañías anónimas* y algunas críticas de cine con el seudónimo de “Miguel Seco” o “Seco” simplemente. Su primer cuento “La bujía”, hoy

¹⁰ César Alonso de los Ríos, “Delibes: periodismo y testimonio”, en *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, p. 109.

perdido, lo envió a un concurso convocado por la revista *Medina* y obtuvo el segundo premio; el primero fue para Amparo Martínez Ruiz, hermana de Azorín. Dirigió la revista *Halcón*, especializada en poesía, pero no porque tuviera un gran interés en ella, sino porque era el único periodista profesional del grupo que integraba el cuerpo de redacción. Todavía no se tomaba la literatura en serio, aún no estaba atrapado por su tarea de escritor. Es hasta después de algún tiempo de ejercitarse en el periodismo cuando pasa a la novela, su primera obra, *La sombra del ciprés es alargada*, obtuvo el premio Nadal de 1947. En esta primera novela aparece una de las más fuertes obsesiones de Delibes: la ausencia por muerte.

Desde niño tuve obsesión por la muerte (la obsesión del desasimiento que la muerte provoca) y sólo esperaba una oportunidad para deshacerme de ella. Esta oportunidad —de tiempo— se me presentó al ganar la cátedra que preparaba. Entre las trece horas de trabajo que me exigía mi “oficio” de opositor y las dos horas de clase que me llevaba la tarea de profesor, había una diferencia de once horas, que aproveché para escribir *La sombra del ciprés es alargada*.¹¹

Ganar el premio Nadal supone un reto para él. Desconocedor de sus propias cualidades, las críticas que le hacen le conducen a la inseguridad, y movido por la necesidad de afirmarse, publica apresuradamente *Aún es de día*, 1949, una novela hiperrealista que raya en el mal gusto, según opinión de Delibes. Con la aparición de *El camino*, en 1950, se percibe el equilibrio del autor. A propósito de la incipiente carrera de cualquier escritor Miguel Delibes señalaría en 1954 lo siguiente:

[...] los novelistas primerizos pecan más por exceso que por defecto, y, en consecuencia, las novelas que inician una carrera de escritor no están, en contra de la opinión vulgar, faltas de literatura, sino sobradas de ella; una primera novela es, de ordinario, un torrente de palabras abrumador, un desahogo espontáneo y, como tal, desordenado y prolijo.¹²

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

En 1952, la carrera de Miguel Delibes toma un rumbo favorable cuando es nombrado secretario de la Escuela de Comercio y subdirector de *El Norte de Castilla*.

¹¹ Carmen Pereda Grau, *El mundo novelístico de Miguel Delibes*, Universidad Católica de Chile, 1962, p. 6, en Ana María Navales, *op. cit.*, p. 18.

¹² Miguel Delibes, “Primeras Novelas”, en *Vivir al día*, p. 30.

Tres años tarda en aparecer su nueva novela, *Mi idolatrado hijo Sisí*, 1953; *El loco* es de ese mismo año. En 1954 escribe *La partida*, así como *Los raíles*. En 1955 le conceden el Premio Nacional de Literatura, Miguel de Cervantes, por su *Diario de un cazador*, en este mismo año muere Adolfo Delibes, padre del escritor. En este periodo (1955), Miguel Delibes viajó por Sudamérica (Brasil, Uruguay, Argentina, Chile); conoció Italia, en 1956; Portugal, en 1957; Francia, en 1959; Alemania y las Islas Canarias, en 1960; Estados Unidos, en 1966 y Checoslovaquia, en 1968. También ha visitado el Norte y Noroeste de África y Croacia. En todos los países citados pronunció conferencias sobre la situación actual de la novela española. Todos estos viajes hallan eco primero en sus crónicas de viaje, publicadas en diversos medios de comunicación españoles en particular en *El Norte de Castilla*, y, posteriormente, en sus libros, sea en los de ficción, sea en los de viajes, en este rubro son cinco los títulos que dan cuenta de sus experiencias de viaje: *Por esos mundos: Sudamérica con escala en Canarias, Europa parada y fonda, USA y yo, La primavera de Praga y Dos viajes en automóvil: Suecia y Países Bajos*.¹³

Delibes ha sido y es un hombre y un escritor fiel a sus raíces y a su geografía o paisaje; pero en su caso cada viaje le ha servido, precisamente, para “conocer mejor Castilla”, su Castilla, su auténtico territorio narrativo. A pesar de sus viajes y de que Valladolid sea su ciudad natal, el lugar que más espacio ocupa en su afecto es un pequeño pueblo: Sedano, en la provincia de Burgos.

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

[...]

Uno nació —o le nacieron— en Valladolid, ciudad de la que se siente orgulloso, pero eso no obsta para que a uno, desde pequeño, le gustase tener su pueblo, siquiera para decir: “Allá, en mi pueblo, para ahuyentar los topos plantan en los huertos un árbol que llaman tártago que es totalmente como una verde y gigantesca araña tropical”. Porque es en los pueblos donde nacen las cosas y las costumbres y cada pueblo tiene una cara, y no como las ciudades que todas se asemejan porque todas, incluso las más pequeñas, aspiran a parecerse a Nueva York. Así que Sedano es mi pueblo y no por la casualidad de haber nacido en él, sino por decisión deliberada de haberle adoptado entre mil.¹⁴

¹³ No ha sido sino hasta fechas recientes que los libros de viajes de Miguel Delibes han cobrado importancia para los críticos como puede verse en Ramón García Domínguez (coord.), *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo. (Seminario y exposición de la obra en castellano y en otras lenguas)*, España, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003, sobre todo la tercera parte denominada “El mundo y yo: libros de viajes de Miguel Delibes”.

¹⁴ Miguel Delibes, “Un nuevo escritor”, en *Vivir al día*, p. 99.

Delibes es un hombre que nunca ha jugado el papel del intelectual; dualista, incluso en sus estados de ánimo, en los que puede pasar de la depresión a la exaltación, combina las exigencias de su vida profesional con matiz cosmopolita, con el deporte de la caza y el retiro a su refugio de Sedano, que se construyó en 1959.

La obra de Miguel Delibes ha continuado creciendo, desde estos años, en cantidad y calidad, hasta cimentarle un bien ganado prestigio entre los mejores escritores de la posguerra española, si no véase su ya larga lista de producciones: *Un novelista descubre América: (Chile en el ojo ajeno)*, (1956); *Siestas con viento sur*, (1957); *Diario de un emigrante*, (1958); *La hoja roja*, (1959); *Por esos mundos, Sudamérica con escala en Canarias*, (1961); *Las ratas*, (1962); *La caza en España*, (1962); *Europa: parada y fonda*, (1963); *La caza de la perdiz roja*, (1963); *Viejas historias de Castilla la Vieja*, (1964); *El libro de la caza menor*, (1964); *Cinco horas con Mario*, (1966); *USA y yo*, (1966); *Vivir al día*, (1968); *La primavera de Praga*, (1968); *Parábola del naufrago*, (1969); *Con la escopeta al hombro*, (1970); *La mortaja*, (1970); *Un año de mi vida*, (1972); *Castilla en mi obra*, (1972); *El príncipe destronado*, (1973); *Las guerras de nuestros antepasados*, (1975); *El sentido del progreso desde mi obra*, (1975); *Mis amigas las truchas*, (1977); *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*, (1977); *El disputado voto del señor Cayo*, (1978); *Un mundo que agoniza*, (1979); *Castilla, lo castellano y los castellanos*, (1979); *Dos días de caza*, (1980); *Los santos inocentes*, (1981); *Las perdices del domingo*, (1981); *El otro fútbol*, (1982); *Dos viajes en automóvil: Suecia y Países Bajos*, (1982); *Tres pájaros de cuenta*, (1982); *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, (1983); *El tesoro*, (1985); *La censura en los años 40*, (1985); *Castilla habla*, (1986); *Madera de héroe*, (1987); *Mi querida bicicleta*, (1988); *Mi vida al aire libre: memorias deportivas de un hombre sedentario*, (1989); *Pegar la hebra*, (1990); *El conejo*, (1991); *Señora de rojo sobre fondo gris*, (1991); *El último coto*, (1992); *La grajilla*, (1993); *Un cazador que escribe*, (1994); *Diario de un jubilado*, (1995); *He dicho* (1996); *El hereje*, (1998); *Miguel Delibes y Joseph Vergés. Correspondencia, 1948-1986*, (2002); *Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados*, (2003); *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, (2004) y recientemente *Viejas historias y cuentos completos*, (2006).

En 1962 muere la madre del escritor, María Setién. El 1 de febrero de 1973 es elegido miembro de la Real Academia de la Lengua y toma posesión del sillón “e” el 25 de mayo

de 1975, dejando expuestas muchas de sus ideas en el obligado discurso de entrada. Ha sido traducido en una docena de países y ha recibido los más importantes premios de literatura en lengua castellana, entre ellos:

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

Fue investido Doctor Honoris Causa por la Universidad de Valladolid (1983), por la Complutense de Madrid (1987), El Sarre —Alemania— (1990) y Alcalá de Henares (1996). Fue nombrado Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa (1985). En 1986 se le designó hijo predilecto de Valladolid y en 1993 la diputación provincial de la misma ciudad le otorgó la Medalla de Oro de la Provincia, en este mismo año, la Universidad de Valladolid dio el nombre de Miguel Delibes a su nuevo campus. En 1999 se le concedió la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo.

Ha adaptado al teatro tres de sus novelas: *Cinco horas con Mario* (1979), *La hoja roja* (1986) y *Las guerras de nuestros antepasados* (1989) y al cine: *El camino* (1962, dirigida por Ana Mariscal), *Mi idolatrado hijo Sisí* (1976, con el título de *Retrato de familia* dirigida por Antonio Giménez-Rico), *El príncipe destronado* (1977, con el nombre de *La guerra de papá* dirigida por Antonio Mercero), *Los santos inocentes* (1984, dirigida por Mario Camus), *El disputado voto del señor Cayo* (1986, dirigida por Antonio Giménez-Rico), *El tesoro* (1988, dirigida Antonio Mercero), *La sombra del ciprés es alargada* (1990, dirigida por Luis Alcoriza), *Las ratas* (1996, dirigida por Antonio Giménez Rico) y *Diario de un jubilado* (1998, con el título de *Una pareja perfecta* de Francesc Betriú). En el año 2000, Delibes cumplió ochenta años y se inaugura en Valladolid “La ruta de El hereje”.

Para Delibes, la literatura, en un inicio, fue una forma de llenar el tiempo que tenía libre, una manera de deshacerse de la obsesión de la muerte que, desde niño, le acompañaba. Más adelante se tornará en un método para comunicarse con los hombres, afirmándose que el secreto de su éxito literario reside en la humanidad contenida en sus novelas. Necesita el contacto con la gente como lo expresa en el prólogo de *Pegar la hebra*:

Pegar la hebra traducido a palabras pobres significa entablar conversación. Esto es lo que yo he pretendido en las páginas que siguen, entablar conversación, exponer coloquialmente algunos de los temas que me inquietan, me interesan o me divierten con ánimo de trasladar mi preocupación, mi interés o mi gozo a los lectores y que ellos, mentalmente, asientan o disientan de mis puntos de vista. Una conversación tácita a distancia, y anticonvencional.¹⁵

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

Sus opiniones en cuanto al quehacer novelístico las ha expresado a lo largo de los años y se encuentran dispersas en libros, entrevistas, conferencias y artículos, y constituyen una auténtica teoría de la novela que aún no ha sido sistematizada. Varios trabajos de distintas épocas contienen lo esencial de dichas reflexiones: *Vivir al día* (1953-1967), *Conversaciones con Miguel Delibes* (1971), *Un año de mi vida* (1972), “Los personajes en la novela” (en *La Vanguardia*, 20 de diciembre de 1980), *Pegar la hebra* (1990), “Mis personajes son en buena parte mi biografía”, discurso del autor en la recepción del premio Miguel de Cervantes (*ABC*, 26 de abril de 1994), y en *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela* (2004) recoge cuatro conferencias en torno al fenómeno narrativo, pronunciadas por Miguel Delibes, en universidades y foros académicos de España y del mundo, a lo largo de prácticamente toda su vida literaria.

El análisis de estos textos revela una perfecta coherencia y fidelidad a unos principios ideológicos-estéticos. A continuación se verán algunas de estas ideas en torno a la novela y el quehacer novelístico. Saber lo que piensa el novelista acerca de su trabajo, conocer cómo juzga él mismo su trabajo, qué problemas se le plantean y qué sentido tienen los diversos elementos que entran en juego en la creación de su mundo novelesco supone contar con un

¹⁵ Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, p. 7.

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

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

Yo entiendo que novelar o fabular es narrar una anécdota, contar una historia. Para ello se manejan una serie de elementos: personajes, tiempo, construcción, enfoque, estilo. A mi ver, con estos elementos se pueden hacer todas las experiencias que nos dé la gana..., todas menos destruirlos, porque entonces destruiríamos la novela. El margen de experimentación es inmenso, pero tiene un límite: que se cuente algo.¹⁶

Asimismo, Delibes plantea, a la luz de su ya dilatada experiencia de novelista, la parte de autobiografismo latente o implícito que poseen los principales elementos de que se compone una obra de ficción, y dice:

Es curioso, después de escribir una veintena de libros, analizar lo que hay en ellos de autobiográfico, de observado o de inventado. Creo que el novelista mezcla proporcionalmente lo que vive, lo que ve y lo que imagina. En sustancia pienso que el arte de novelar consiste en acertar a ensamblar estos materiales de distinta procedencia en una misma historia.¹⁷

En *Conversaciones con Miguel Delibes* de César Alonso de los Ríos, el novelista vuelve a insistir sobre la base autobiográfica de la novela: “Toda novela tiene algo de autobiográfico, porque hay que distinguir entre lo que tú has vivido, lo que podrías haber vivido, lo que quisieras haber vivido y lo que temes o presentes que vivirás.”¹⁸

Ahora bien, donde este autobiografismo se manifiesta de manera más acusada es, precisamente, en los personajes creados por el autor; estas criaturas de ficción se nutren del trasfondo autobiográfico del autor convenientemente transformado y elaborado por la

¹⁶ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 111, en Miguel Delibes, *Las ratas*, comentado por Amparo Medina-Bocos, pp. X-XI.

¹⁷ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 38-39.

¹⁸ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 83, en Antonio Vilanova “Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro”, en Miguel Delibes. *El escritor, la obra y el lector*, p. 133.

capacidad fabuladora del novelista, y que Delibes es el primero en reconocer en un pasaje significativo de *Un año de mi vida*, a propósito de sus personajes infantiles:

Suárez de Vega se interesó especialmente por lo que en mis personajes puede haber de autobiográfico, supuesto que entre los niños de *La sombra del ciprés* y los niños de *El camino* (por poner un ejemplo) no se advierte el menor parentesco. Ésta es una cuestión muy compleja pero, aunque otra cosa parezca, el autor está detrás de todo. Los temperamentos neuróticos pasamos, casi sin transición, de la depresión a la euforia. En mi infancia me sucedía otro tanto. Y pienso que en los momentos actuales de equilibrio, uno reconstruye con fruición sus momentos felices (*El camino*, *Diario de un cazador*) y, por el contrario, en las fases depresivas, uno resalta aspectos sombríos y melancólicos del pasado (*La sombra del ciprés es alargada*, *Cinco horas con Mario*, *Parábola del naufragio*). En todo caso, para encontrarle a uno entero [...] habría que rastrear entre todo lo positivo y lo negativo que recatan los personajes que uno ha puesto de pie a lo largo de su vida.¹⁹

Por otra parte, Delibes confiere a los personajes un lugar preponderante sobre los demás componentes que estructuran la narración:²⁰

[...] yo doy a los personajes un lugar preponderante entre todos los elementos que se conjugan en una novela. Unos personajes que vivan de verdad relegan, hasta diluir su importancia, la arquitectura novelesca, hacen del estilo un vehículo expositivo cuya existencia apenas se percibe y pueden hacer verosímil el más absurdo de los argumentos.²¹

Años más tarde, Delibes vuelve a reiterar la importancia que siempre les ha dado a los personajes como eje del relato. Es más, podríamos afirmar que el dotar de entidad humana a los tipos que pueblan sus novelas se ha convertido en él en una obsesión:

[...] comprenderán ustedes que yo considere la erección de tipos vivos como un fundamental deber del novelista. Entiendo que unos personajes auténticos pueden hacer verosímil un absurdo argumento, y conseguir del estilo un vehículo expositivo cuya existencia apenas se perciba. Poner en pie unos personajes de carne y hueso e infundirles aliento a lo largo de doscientas páginas es una de las operaciones más delicadas de cuantas el novelista realiza. Y hasta tal punto pienso que esto es así que me atrevo a formular esta conclusión: una novela es buena cuando, pasado el tiempo después de su lectura, los tipos que la habitan permanecen vivos en nuestro interior, y es mala cuando los personajes, transcurridos unos meses de su lectura, se difuminan, se confunden con otros personajes de otras novelas, para finalmente olvidarse. El personaje es para mí el eje de la narración y, en consecuencia, el resto de los elementos que se conjugan en una novela deben plegarse a sus exigencias.²²

¹⁹ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 214.

²⁰ La importancia que Delibes concede al personaje es para el crítico Alfonso Rey elemento fundamental de la originalidad novelística de este autor. Según Rey, el mayor acierto de Delibes estriba en haber sabido novelizar el punto de vista de los personajes en obras como *Las ratas*, *El camino*, *Diario de un cazador*, *Diario de un emigrante* o *Cinco horas con Mario*. Véase *La originalidad novelística de Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, 1975, pp. 259-279.

²¹ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 213.

²² Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, pp. 125-126. Miguel Delibes había expresado anteriormente estas ideas con casi las mismas palabras en "Los personajes en la novela", en *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de diciembre de 1980, p. 5.

La importancia que Delibes otorga al personaje en la gestación de la novela arranca probablemente de la concepción unamuniana del desdoblamiento del autor en sus criaturas de ficción.²³ Desdoblamiento autobiográfico confirmado no sólo en sus narraciones, sino en el que el propio Delibes ha insistido en repetidas ocasiones y del cual ha elaborado su propia teoría, enfocando la cuestión no sólo en el plano existencial y humano, sino desde un punto de vista técnico. Así pues, Delibes considera que entre las cualidades de un buen escritor se encuentra precisamente la capacidad de crear personajes, la cual nace de la observación, pero no sólo del exterior o de lo que rodea al escritor, sino también del observarse a sí mismo y recrear su vida; en otras palabras, el novelista debe tener el talento, la capacidad de desdoblarse para así poder crear personajes creíbles.

A mi juicio, el novelista auténtico se nutre de la observación y la invención tanto como de sí mismo. El novelista auténtico tiene dentro de sí, no un personaje, sino cientos de personajes. De aquí que lo primero que el novelista debe observar es su propio interior. En este sentido, toda novela, todo protagonista de novela, lleva en sí mucho de la vida del autor. Vivir es un constante determinarse entre diversas alternativas. Mas, ante las cuartillas vírgenes, el novelista debe tener la imaginación suficiente para regular y rehacer su vida conforme otro itinerario que anteriormente diseñó. Imaginativamente puede, pues, recrearse. Por aquí concluiremos que por encima de la potencia inventiva y del don de observación, debe contar el novelista con la facultad de desdoblamiento; no soy así pero pude ser así. Dar testimonio, en una palabra, no sólo de lo que ha ocurrido, sino de lo que podría haberle ocurrido en cada caso y cada circunstancia.²⁴

A juicio de Miguel Delibes, la creación de personajes es posible gracias a la acción conjunta del don de la observación, el poder de la inventiva y la facultad de desdoblamiento, que le permiten reencarnarse en las distintas personalidades que lleva potencialmente dentro de sí y que convierte luego en protagonistas de sus creaciones novelescas. Esta lúcida reflexión a propósito de la necesidad de observar el interior de uno mismo desemboca en la facultad del desdoblamiento existencial y, en consecuencia, enfatiza la importancia del componente autobiográfico en la creación de sus personajes.

²³ Este aspecto lo ha señalado muy bien Antonio Vilanova en “Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro”, en *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, pp. 132-133.

²⁴ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 92-93. “Pasé la vida disfrazándome de otros —confesaba Delibes en 1994, en su discurso de recepción del premio Miguel de Cervantes—, imaginando, ingenuamente, que este juego de máscaras ampliaba mi existencia, facilitaba nuevos horizontes, hacía aquella más rica y variada. Disfrazarse era el juego mágico del hombre, que se entregaba fruitivamente a la creación sin advertir cuánto de su propia sustancia se le iba en cada desdoblamiento. La vida, en realidad, no se ampliaba con los disfraces, antes al contrario, dejaba de vivirse, se convertía en una entelequia cuya única realidad era el cambio sucesivo de personajes.” (Miguel Delibes, “Discurso de recepción del premio Miguel de Cervantes”, Universidad de Alcalá de Henares, 25 de abril de 1994, en *ABC*, 26 de abril de 1994, p. 65.)

Desdoblamiento autobiográfico que fue la idea nuclear en torno a la cual Delibes articuló el análisis de su obra en el discurso de recepción del premio Cervantes. En dicho discurso, Delibes, tras constatar que ya tenía los mismos años que su personaje Cecilio Rubes en *Mi idolatrado hijo Sisí* y ponerse en la piel de uno de sus personajes de ficción, decía:

Si la vida siempre es breve, tratándose de un narrador, es decir de un creador de otras vidas, se abrevia todavía más, ya que éste, antes que su personal aventura, se enajena para vivir las de sus personajes. Encarnado en unos entes ficticios [...], transcurre la existencia del narrador inventándose otros “yos”.²⁵

Y al matizar la interacción constante entre realidad y ficción, añadía:

Son seres inexistentes, de pura invención, mas el escritor se esfuerza por hacerlos parecer reales [...]. El problema del creador en ese momento es hacerlos pasar por vivos a los ojos del lector y de ahí su desazón por identificarse con ellos. En una palabra, el *desdoblamiento del narrador* le conduce a asumir unas vidas distintas a las suyas pero lo hace con tanta unción, que su verdadera existencia se diluye y deja en cierta medida de tener sentido para él.²⁶

Y en otro momento del mismo discurso —pieza clave para la comprensión de su concepción novelística—, al revisar la textura humana de algunos de sus personajes más emblemáticos afirma: “El Mochuelo, Lorenzo, el cazador, el viejo Eloy, el señor Cayo, el Azarías, Pacífico Pérez, Gervasio García de la Lastra, seres que ‘eran yo’ en diferentes coyunturas”,²⁷ para terminar señala:

Ellos iban redondeando sus vidas a costa de la mía [...]. En buena parte, ellos me habían vivido la vida, me habían disecado poco a poco. Mis propios personajes me habían disecado, no quedaba de mí más que una mente enajenada y una apariencia de vida. Mi entidad real se había trasmutado en otros, yo había vivido ensimismado, mi auténtica vida se había visto recortada por una vida de ficción.²⁸

No se puede ser más explícito y a la vez más coherente con su propio mundo de ficción, resultado de desdoblarse, de desvivirse a sí mismo para vivir otras vidas, que deben tener siempre para el lector apariencia de realidad, de seres de carne y hueso. De este modo, la importancia atribuida por Delibes a la facultad de desdoblamiento para la creación de personajes novelescos no es fruto de una mera especulación teórica, sino que se debe a su

²⁵ Miguel Delibes, “Discurso de recepción del premio Miguel de Cervantes”, en *ABC*, 26 de abril de 1994, p. 65.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

propia experiencia creadora en el campo de la novela. Asimismo, el escritor tampoco ha tenido reparo en confesar que a menudo se desdobra en sus personajes, a través de los cuales expone las preocupaciones o inquietudes (obsesiones) que le aquejan:

Yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias que me atosigan, o los expongo por sus bocas. En definitiva, uno, si es sincero, se desdobra en ellos. Para mí, en el novelista, sobre el sentido de observación debe prevalecer la facultad de desdoblamiento: yo soy así, pero pude ser de otra manera. E imaginar cómo hubiera actuado de haber nacido en otro medio o en otra circunstancia.²⁹

De ahí procede la trascendencia decisiva de los personajes en la concepción novelesca de Miguel Delibes, el cual al erigirlos en portavoces ocasionales de sus sentimientos e ideas y encarnación personificada del tema central que quiere desarrollar en su obra, los convierte en pieza clave de la novela, determinante de los demás elementos que la integran. Éstos han sido el soporte de otras preocupaciones de su narrativa, por ejemplo: la elaboración de una tesis (*La sombra del ciprés es alargada*) o la crítica de una mentalidad (*Cinco horas con Mario*). Al respecto escribe:

Tal ocurre, por ejemplo, con la técnica, la estructura, lo que podríamos llamar la fórmula para resolver un libro. Antes de la creación, el novelista es el único que sabe lo que quiere decir en su novela, aunque no vaya a expresarlo por sí mismo, sino mediante los *alter ego* de los personajes. En consecuencia, el personaje influye sobre la novela aun antes de que el novelista se haya sentado a escribir. De lo que el novelista pretende decir por medio de estos personajes dependerá el tono y la construcción de la novela. [...] En cualquier caso, la fórmula a adoptar la imponen los personajes.

[...] El hallazgo de la fórmula pertinente es, por tanto, una operación anterior a la redacción de la novela en la que los futuros personajes tienen una fundamental influencia.³⁰

Sea cual fuere la fórmula elegida por el novelista, el enfoque narrativo adoptado en cada una de sus novelas está siempre condicionado por el tema a desarrollar y por el personaje que lo encarna y representa. Personaje que, en opinión de Delibes, es más importante que el marco social en donde está inmerso y al cual pretende expresar, y dentro del que se encuentra unas veces integrado y en perfecta sintonía, y otras en un estado de franca rebeldía, al sentirse, frente a él, marginado y prisionero. Sus obras recientes comparten esa predilección por lanzar al mundo seres bien definidos en su aspecto externo y complejos en una interioridad que se vuelca hacia fuera gracias al lenguaje. Encontramos

²⁹ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 58, en Antonio Vilanova, “*Cinco horas con Mario* o el arte de entender las razones del otro”, en *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, p. 135.

³⁰ Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, pp. 126, 128.

por una parte esos tipos desvalidos tan de su gusto (Azarías en *Los santos inocentes*), por ejemplo, como los representantes de las clases medias acomodadas (*Madera de héroe*, *Señora de rojo sobre fondo gris*, *El hereje*). Asimismo, en la narrativa de Delibes, el lector puede identificarse con los padecimientos de unos personajes (*Los santos inocentes*), o puede sentir rechazo o el distanciamiento ante protagonistas carentes de cualidades morales (como ocurre con Eugenio personaje de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*), en quien encontramos un tipo bastante puro de antihéroe. Delibes dice al respecto lo siguiente:

[...] el auténtico antihéroe no aparece hasta que, como en el caso de mi sexagenario voluptuoso, el personaje se muestra tan odioso y negativo que nos veda todo intento de adhesión: no hay por donde cogerlo. Ni nos incita a admirarlo ni nos incita a compadecerle. Únicamente nos despierta una profunda antipatía.³¹

Conviene precisar que esos seres de ficción son hombres corrientes, anodinos, tanto en las novelas de ambiente rural como en las de ambientación urbana. Gente con una vida rutinaria y entrañable, en la que la cotidianidad se potencia artísticamente siempre desde la perspectiva del propio personaje, desde su subjetividad. En el intento de elevar a categoría estética la psicología y la vida del hombre medio radica el aspecto más novedoso y original de Delibes.³² En cuanto al origen de esos personajes, proyecciones objetivadas e imaginarias del yo del novelista, a cada uno de los cuales ha dotado de una fisonomía y un carácter propios, que al desgajarse de la fantasía de su creador han cobrado, como entes de ficción, una vida y una personalidad totalmente independientes, proceden básicamente de una doble fuente. Por una parte nacen, como hemos visto, del fondo autobiográfico del autor, gracias a su facultad de desdoblamiento, que le permite encarnarse plenamente en la existencia de otros seres imaginarios, concebidos y creados por él a imagen y semejanza de criaturas verdaderas. Por otra, son fruto de su ilimitada curiosidad por las más insignificantes facetas de lo humano, sus agudas dotes de observación y su profunda capacidad de comprensión ante los defectos y flaquezas ajenos, que le permiten adentrarse en la conciencia y en los sentimientos de los demás y situarse en todo momento en el lugar del otro. El novelista ha afirmado, con claridad y nostalgia, haber vivido ensimismado en la creación de otras vidas, imaginando que el juego mágico de la creación le permitía ampliar

³¹ Miguel Delibes, “El antihéroe”, en *Pegar la hebra*, p. 135.

³² Cfr. Alfonso Rey, *La originalidad novelística de Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, 1975, pp. 259-279.

su existencia, trascenderse a sí mismo. Si la interdependencia entre vida y obra es cierta en cualquier escritor, pues toda escritura es en buena parte autobiográfica, en el caso de Delibes lo es en forma manifiesta. La mejor manera de conocer a Delibes hombre y novelista es, en consecuencia, la lectura de sus obras, pues la propia vida de Delibes ha sido, en buena medida, la vida de sus personajes de ficción: “yo no he sido tanto yo como los personajes que representé en este carnaval literario. Ellos son, pues, en buena parte, mi biografía”.³³

Pero, aparte de la capacidad de desdoblamiento que debe tener el escritor, Delibes, hablando sobre Charles Dickens, exalta otras dos virtudes más que debe poseer cualquier novelista, convirtiéndose así en tres las virtudes que deben tener los “escritores de raza”:

[...] tuvo Dickens tres virtudes esenciales que revelan al novelista de raza: agudeza para ahondar en el alma humana y descubrir sus pasiones, facultad de desdoblamiento (es Dickens, seguramente, uno de los novelistas de todos los tiempos, que más rica y variada galería de tipos humanos nos ha legado), y un estilo personal que hace que una página de este autor sea fácilmente reconocible por un lector de mínima cultura entre otras mil.³⁴

Sus juicios sobre Dickens podrían aplicarse a su propio quehacer como narrador. Por lo que se refiere a cuestiones de técnica narrativa, para Delibes lo primero es el tema, el contenido de la novela, tener algo que contar. Y a partir de ahí surge el problema de encontrar la forma adecuada para hacerlo, el tender un puente, entre el escritor y sus posibles lectores.

[...] cada novela requiere una técnica y un estilo. No puede narrarse de la misma manera el problema de un pueblo en la agonía (*Las ratas*), que el problema de un hombre acosado por la mediocridad y la estulticia (*Cinco horas con Mario*). El primer quehacer del novelista, una vez elegido el tema es, pues, acertar con la fórmula, y el segundo coger el tono. Técnica y estilo nos ayudarán a tender el puente de que hablaba Ortega para conducir al lector al mundo de ficción de la novela cerrándole previamente todos los escapes. Pero para tender ese puente, como para tender cualquier puente, habremos de contar con la anchura del caudal, la consistencia del lecho y la velocidad de la corriente que discurre por debajo. Resueltos estos problemas la temperatura de la creación —que algunos llamaron musa, e inspiración otros— no puede negársenos. En este momento han de entrar en juego los recursos selectivos del novelista para eliminar lo accesorio. Quiero decir que una vez en posesión de la fórmula (técnica) y cogido el tono (estilo), lo difícil no es hacer una novela larga, una novela río, sino decir lo que queremos decir con el menor número de palabras posible.³⁵

³³ Miguel Delibes, “Discurso de recepción del premio Miguel de Cervantes”, en *ABC*, 26 de abril de 1994, p. 65.

³⁴ Miguel Delibes, “El secreto de Dickens”, en *Pegar la hebra*, p. 112.

³⁵ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 97-98.

Estas afirmaciones de Delibes suponen la expresión teórica de un aspecto muy importante en su trayectoria narrativa: la aplicación de la técnica “selectiva” como factor decisivo en la evolución de su estilo. Y es que, en efecto, frente a sus primeras novelas, que incluían infinidad de detalles que nada añadían a la progresión del tema, puede percibirse una paulatina eliminación de estos elementos extraños a lo largo de su obra. O dicho con ejemplos concretos, entre *La sombra del ciprés es alargada* y una novela como *Los santos inocentes*, en la que nada sobra, hay un largo proceso de aprendizaje del que es consciente el propio autor.³⁶

De esta manera, podemos decir que la postura de Delibes es tradicional, pues subordina los recursos a la capacidad de creación de un mundo propio, y se niega a la vaciedad del discurso. El escritor ha permanecido fiel a su teoría narrativa, a pesar del paso del tiempo y de las múltiples renovaciones sufridas por la novela actual, y su visión tradicional del género puede apreciarse incluso en sus últimas producciones, concretamente en *Señora de rojo sobre fondo gris*; en esta novela la teoría narrativa de Delibes queda de manifiesto en la boca del propio protagonista: “Tu madre me llevó a Proust, a Musil, pero también a Robbe Grillet y un día me hizo ver que mi pintura describía pero no narraba, lo mismo que las obras del *nouveau roman*.”³⁷

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

El arte de nuestro tiempo va aproximándose por días a la pista de un circo, donde cada trapecista, cada prestidigitador que salta al redondel pretende hacer algo nuevo, olvidando que casi todo está hecho y que la verdadera cuestión no es hacer lo que nadie hizo, sino lo que ya fue hecho pero hacerlo con mayor economía, originalidad o belleza. Pero vistas las dificultades que entraña el triple salto mortal en el trapecio, el trapecista opta por dar una voltereta sobre el lomo de un borrico con la consiguiente algarabía de los niños y de los espectadores ingenuos. Dicho en otras palabras, la mejor manera hoy de llamar la atención no reside en superarse, sino en salirse por la tangente, o sea, en la pirueta.³⁸

³⁶ Ramón Buckley analiza con detenimiento en qué consiste el “selectivismo”, del que considera máximo representante a Delibes, en *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973 (Ediciones de bolsillo).

³⁷ Miguel Delibes, *Señora de rojo sobre fondo gris*, p. 23.

³⁸ Miguel Delibes, “Los nuevos caminos”, en *Vivir al día*, p. 160.

Para el autor de *La hoja roja* estas piruetas son sólo experimentaciones que se hacen con el género dejando a un lado la estética; aquellas supuestas renovaciones como el prescindir de puntuación y de las normas gramaticales o escribir sobre las márgenes del libro y dejar libre el rectángulo central de cada página son meros artificios. Esta búsqueda por renovar la novela tiene fundamento, según Delibes, en la supuesta falta de atractivo del género tradicionalmente concebido. Esto ha llevado a los novelistas a poner una atención preferente en la forma, con la consiguiente postergación del argumento propiamente dicho.

La preocupación formal se hace cada día más patente. Tanto la eufonía como la quiebra del lenguaje ocupan lugares preferentes en la inquietud narrativa del último medio siglo. Simultáneamente, el novelista evita completar el cuadro, deliberadamente se reprime, o, dicho de otro modo, empieza a admitir como virtud estética la sugerencia. El redondeamiento de una escena, el remate, viene a ser considerado una concesión vulgar. De este modo, la novela actual exige del lector una participación en la creación.³⁹

Según Delibes, en la actualidad parte de la narrativa se distingue por la potenciación de la sugerencia y la eliminación de lo obvio. El problema radicaría en saber si los lectores están o no preparados para este tipo de obra. Esto no quiere decir que Delibes esté en contra de la renovación formal de la novela siempre y cuando haya “algo” con que llenar esa forma. Considera pertinente la renovación del género modernizando sus elementos (enfoque, cronología, construcción, personajes), no destruyéndolos: “A mí no me parece mal ningún tipo de renovación formal siempre que tengamos presente que esa forma hay que llenarla necesariamente con ALGO. ‘Los buscadores de la pura forma —ha dicho el escritor Alex Comfort— producen obras con frecuencia de gran mérito pero que terminan por aprisionarlos.’”⁴⁰ Para Delibes, la otra nota distintiva de la novela moderna es su propensión a la objetividad, su empeño por ocultar el artificio disimulando la presencia del narrador. Delibes considera que el término “objetivo” es ambiguo y se presta a una doble interpretación y al equívoco. Por un lado el término se usa como derivado de objeto, y por otro, al hablar de novela objetiva, se alude a la actitud del autor respecto de la historia que narra. Pero la objeción de Delibes con respecto al término es en el caso de su primera acepción, que se suele aplicar a los novelistas del *nouveau roman*, los cuales ven al hombre como un objeto más en esas obras sin personajes, ni tiempo, ni acción, o sea, sin novela en el concepto de Delibes.

³⁹ Miguel Delibes, “Novela divertida y novela interesante”, en *Pegar la hebra*, p. 60.

⁴⁰ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 202.

Si el tiempo no existe, ni hay personajes, ni pasiones en juego, ¿qué es lo que hay entonces en estas obras? Simplemente un riguroso ejercicio descriptivo. No descripciones sometidas a la servidumbre de unos personajes o una narración, puesto que éstos no existen, sino descripciones cerradas en sí mismas, sin salida, ya que la descripción de algo estático, que no va a dinamizarse, constituye el objetivo de estos ejercicios literarios.⁴¹

Las novelas que Delibes critica son aquellas en las que, por encima de la acción o la evolución psicológicas, prima el artificio de la sugerencia; y lo que en realidad produce rechazo de estas formas narrativas es que no se palpe la carne, ni la sangre, ni las pasiones. Son novelas sin ideas porque son débiles en la conciencia reflexiva, y nulas en la conciencia moral. Son obras en donde el artificio del lenguaje se sitúa en un primer lugar y el esfuerzo que debe hacer el lector es vano, porque al final del camino no hay otra cosa que una nueva pirueta al servicio de la palabra. Delibes critica la vaciedad de estos recursos y no su empleo en favor del mundo novelesco. El escritor vallisoletano insiste en que toda renovación formal debe ir de la mano de aquel viejo oficio de contar en su más amplio sentido.

La comunicación entre el hombre y el mundo circundante es un aspecto patente y constante en la narrativa de Delibes. El lenguaje es esencial como medio de comunicación en la literatura. Cree en la experimentación de la lengua siempre y cuando ésta no se destruya. En su concepto, algunos escritores de la nueva novela han llevado demasiado lejos sus tentativas de renovación y han destruido el lenguaje: “El lenguaje destruido dejaría de ser comunicación y... el lenguaje si no sirve como vehículo de comunicación, no sirve para nada. Suponer que ello comportaría una renovación artística me parece una sandez”.⁴² Delibes insiste en que el material con el que se realizan las novelas, el lenguaje, las palabras, se está descomponiendo y vaciando de todo sentido.

La palabra, con todos sus defectos, con todas las posibilidades de equívoco que su interpretación entraña, ha sido hasta ahora el más perfecto medio de comunicación entre los hombres. ¿Será justo, por el hecho de que los hombres no se entiendan, desertar de la palabra, descomponerla, vaciarla de todo sentido y proponer un ejercicio mental al lector en la mera variedad tipográfica de los signos?⁴³

La palabra desempeña un papel importantísimo y adquiere diferentes matices en la obra de Delibes. Lo que él se propone es presentar las pasiones y frustraciones que

⁴¹ Miguel Delibes, “Novela divertida y novela interesante”, en *Pegar la hebra*, p. 64.

⁴² César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 137, en María Antonia Beltrán-Vocal, *Novela Española e Hispanoamericana contemporánea*, p. 27.

⁴³ Miguel Delibes, “La novela abstracta”, en *Vivir al día*, p. 158.

desalientan al hombre contemporáneo. Para lograrlo, Delibes profundiza en el significado de las palabras, abandona los regionalismos y recurre a un lenguaje mucho más universal y a técnicas que se intensifican en obras como *Cinco horas con Mario*, *Parábola del náufrago* o *Los santos inocentes*.

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

En todo caso, la novela no puede permanecer anclada en su antigua misión de entretener a la burguesía, pero yo pienso que mayor interés aun que los experimentos formales tienen las innovaciones de fondo. La novela, hoy, antes que divertir —para esto ya están el cine comercial y la televisión—, debe inquietar. Es, tal vez, el instrumento más directo de que disponemos para barrenar la oronda seguridad de una burguesía satisfecha.⁴⁴

Para poder llevar a cabo este papel de denuncia del sistema, Delibes afirma la necesaria independencia del novelista: “Nuestra misión consiste en criticar, molestar, denunciar, aguijonear al sistema de hoy y al de mañana porque todos los sistemas son susceptibles de perfeccionamiento, y esto, a mi ver, sólo puede hacerse desde una conciencia libre, sin vinculaciones políticas concretas”.⁴⁵

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

El joven Manuel Gómez García me pregunta en una encuesta si la crítica, la opinión pública, o la censura pueden rebajar la capacidad creadora del artista. No creo que rebajar sea la palabra adecuada. Pueden (en especial la última) desviarla ocasionalmente. (No olvidemos que Alberti sobrevivió en la Argentina justicialista pintando biombos.) Esto sugiere que el artista auténtico apelará a otro instrumento de expresión tan pronto se le prive del que usa habitualmente. Y, en ocasiones, sin necesidad de presiones externas, el verdadero artista, consciente y víctima de sus limitaciones, cambiará de instrumento empujado por un afán de perfección (los dibujos de Lorca y los escritos de Solana son claros ejemplos de ello). El artista de verdad reserva siempre una posibilidad en la trastienda. El ponerla o no en circulación dependerá, antes que del capricho personal, del medio en que vive, digamos de sus posibilidades de libertad y de la provisión de discreción de su auditorio. Lo único imposible será reducir al artista a la mudez cuando verdaderamente tenga algo que decir.⁴⁶

⁴⁴ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 134.

⁴⁵ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 205.

Y de esto puede dar testimonio Delibes pues a él le toca un periodo bastante difícil para escribir que es el de la inmediata posguerra en España, pero al hablar de la novela española contemporánea debe retrocederse en el tiempo, pues la guerra civil española (1936-1939) influye tanto en los escritores ya adultos que vivieron el conflicto, como es el caso de Delibes, como en aquellos que siendo niños se vieron afectados por los resultados de ésta, y en aquellos que no vivieron la guerra, pero que sienten sus consecuencias. De esta forma puede hablarse de tres generaciones de escritores de posguerra⁴⁷ y, por lo mismo, puede decirse que la novela que se genera en este periodo ha tomado distintas direcciones. Estos lineamientos han sido estudiados y presentados por Gonzalo Sobejano,⁴⁸ quien destaca tres rutas que toma la novela de posguerra en España, que coinciden con cada una de las generaciones de narradores de posguerra: una hacia la existencia del hombre contemporáneo en aquellas situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana (novela existencial), dos hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución (novela social) y, finalmente, otra hacia el conocimiento de la persona mediante la exploración de la estructura de su conciencia y de la estructura de todo su contexto social (novela estructural).

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

⁴⁷ Se utiliza una clasificación de la novela de posguerra que atiende a criterios generacionales por ser la que conviene más al estudio de la obra de Delibes, pues una de las variables que toma en cuenta la psicocrítica es la cronológica; aunque no se deja de reconocer que ha habido otros acercamientos para clasificar la novela española de posguerra, como el de Ramón Buckley que resalta tres soluciones a los problemas formales de la novela actual como son: el objetivismo de Rafael Sánchez Ferlosio y de Juan García Hortelano, el subjetivismo de Juan Goytisolo y Luis Martín Santos y, como vía intermedia, el selectivismo de Miguel Delibes. A Buckley no le preocupa mucho la evolución histórica y su clasificación destaca tres posibilidades formales en sus ejemplos mejor logrados y más representativos. Lo único que trata de poner de relieve es una supuesta dialéctica en donde la tesis es el objetivismo, la antítesis es el subjetivismo y la síntesis el selectivismo. Aunque históricamente los miembros, que pone como ejemplo Buckley, no se han sucedido así.

⁴⁸ Cfr., Gonzalo Sobejano, "Direcciones de la novela española de posguerra", en *Novelistas españoles de postguerra*, Rodolfo Cardona (editor), pp. 47-64.

punto de roce entre la persona y los otros, y hallan a la persona en individual soledad y a los otros en la enajenación masiva lo que hace imposible la comunicación. Sus temas podrían reducirse a dos: la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o dificultad de comunicación con el otro. A un nivel metafórico, la incomunicación y la incertidumbre dan por resultado imágenes de la inmanencia: la isla y el camino que no lleva a ninguna parte. La motivación básica de ambos temas es la guerra española, que estos novelistas interpretan en su porqué y en su cómo, el desconcierto que a ella condujo, su arrasador estallido y la prolongada repercusión del odio enconado. Los protagonistas principales en estas novelas —agrupables en la categoría de los violentos, en la de los oprimidos, o en la de los indecisos— son presentados en situaciones de máxima tensión: en el vacío, la repetición y la náusea, en la culpa, el sufrimiento y el combate, o ante la inminencia de la muerte. Son las situaciones las que conducen a estos seres a la violencia y al ensimismamiento. La violencia lleva al tremendismo y el ensimismamiento al empleo del monólogo, cauce del recuerdo y de la espera solitaria.

La segunda dirección predomina en los narradores que se dieron a conocer en los años 1950, años de afianzamiento político y desarrollo incipiente. Los representantes de la novela social eran niños durante la guerra y educados en una España monocroma y uniforme; se revelaban más solidarios que sus antecesores: solidarios entre sí y ante el problema de su pueblo. Los autores principales son: Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos y Juan Goytisolo, cuya temática se centra respectivamente en la invariabilidad, el apartamiento y la búsqueda de la pertenencia. La producción de los novelistas sociales puede agruparse en tres sectores, según el predominio que en ellos ofrece la actitud de defensa del pueblo, ataque a la burguesía o reconocimiento de la problemática social desde el punto de vista de la persona. Estos narradores van tras el pueblo perdido y lo encuentran encadenado a un trabajo sin fruto, en soledad con respecto al todo de la patria; o lo persiguen en los distintos niveles económico-sociales y hallan la desconexión y el conflicto. Los temas de las obras de estos novelistas son la búsqueda infructuosa y la soledad colectiva. Movidos por la inconformidad y el anhelo resolutivo, salen a la España de los caminos, campos y pequeños lugares en busca del pueblo perdido en el esfuerzo inútil y en el aislamiento, y algunos vuelven a las ciudades para reconocer otra parte de esa entraña extraviada. Se trata de una soledad por círculos, colonias, barrios,

sectores, clases. El trabajo de estos grupos solitarios es estéril porque se produce fuera de todo proyecto estimulante, y el ocio de otros es criminal porque supone un estado de permanente marasmo corruptor. La última razón de esa soledad infructuosa está en la división de los españoles, acendrada por la guerra. De ahí que la contienda aparezca como memoria ineludible a través de sus repercusiones.

La acción de estas novelas sociales es pasiva. Los personajes más que obrar, lo que hacen es moverse y normalmente ni eso, se limitan a estar, a seguir estando. Y no porque no conozcan una meta, sino porque ésta es obstruida por los múltiples impedimentos y por el silencio. Sus personajes se dibujan en la penumbra de estados conflictivos y decisiones vacilantes en tiempo habitual. Trátese de estados de pobreza enorme, inocencia atacada, aburrimiento e indolencia, sujeción, desencanto paulatino y progresiva enajenación. Es evidente el signo colectivo y estacionario de estas novelas. Estos escritores no se ocupan de la época anterior a la guerra, les importa el presente y el mañana. Incrementan el uso del monólogo, prodigan la discontinuidad temporal, comprimen la duración y reducen el espacio físico inmediato, logrando máxima objetividad en la transcripción del habla común, ya se trate de giros triviales y populares o la novela queda abierta a la vida actual y comunitaria bajo la inspiración de una actitud social comprometida con la causa de la justicia; las inhibiciones de la censura contribuyen a conformar esa modalidad testimonial del enunciado, que presenta y no dice, que sugiere y no explica.

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

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

A Miguel Delibes le ha tocado intervenir y escribir a lo largo de estas tres generaciones de narradores de posguerra, aunque se dio a conocer como escritor durante la primera, después de la guerra; asimismo ha participado de las características que ha tomado la novela durante estas tres generaciones. El consenso general de los críticos es que Delibes es un escritor clave en la novela española actual. Sin embargo, ha resultado difícil catalogarlo dentro de un período o movimiento porque es un autor que lo mismo ha participado en la creación de la novela social, que ha utilizado los recursos, temas y técnicas de la vanguardia novelística. Ahora bien, generacionalmente, Delibes está situado al lado de Carmen Laforet y Camilo José Cela, aunque es menor que éstos, pero es mayor que los integrantes de la generación del 50 como apunta Pilar de la Puente Samaniego:

Delibes, nacido en 1920, está situado al final de la llamada generación del 36, cuyos representantes nacieron entre 1910 y 1920. Por consiguiente, Delibes queda muy cerca de la generación del 50, cuyo exponente máximo es Juan Goytisolo. Esta nueva generación dirige sus miradas fuera de España, se aleja de la novela “subjetiva” moviéndose en la dirección de una novela que pretende ser “objetiva” en que el narrador no se identifica con sus personajes, sino hace de ellos títeres —a semejanza suya— dentro del orden social que los determina.

Desde el punto de vista literario si Cela está ideológicamente a la derecha de Delibes, Goytisolo parece estar a su izquierda. Diez años más joven, su producción literaria se vuelca a la denuncia social. Goytisolo ataca las entrañas mismas de la realidad española, la explora

desde fuera, mientras que Delibes emplea lo bueno y lo malo de la condición española (y humana) dentro de los moldes de unos personajes simples, cotidianos.

Miguel Delibes equidista de Cela y Goytisolo, y participa de algunas características de ambos, pero se mantiene independiente de los grupos que ambos representan, de tal modo que no es reconocido ni por el uno ni por el otro.⁴⁹

De ahí que resulte difícil aceptar las divisiones que los críticos como Vivanco, José Ortega, Ramón Buckley, Gonzalo Sobejano, Edgar Pauck, Alfonso Rey o Santos Sanz Villanueva, han hecho de su narrativa,⁵⁰ además hay que agregar que el mismo escritor tampoco está de acuerdo con esta clasificación y comenta lo siguiente:

[...] la cuestión de mi estilo fue planteada hace diez o doce años a través de un cliché que no me convence y que después ha sido repetido hasta la saciedad: las dos épocas de Delibes: el Delibes premioso, grave y prolijo de la primera (*La sombra del ciprés*) y el Delibes menos pretencioso pero más hondo de la segunda (*Las ratas*). Yo no lo creo así. Yo no veo más que un Delibes que ha ido madurando —si es que ha madurado— a través de balbuceos, tropiezos y golpes. Martín Descalzo [...] matiza aquella clasificación diciendo que las novelas de mi primera época se pueden contar y no se pueden contar las de la segunda. Esto me parece desorientador.⁵¹

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

Las obras de Delibes ofrecen una visión unitaria, congruente y definitiva, y no fragmentada como la han presentado los críticos. El presente estudio pretende establecer esa visión unitaria de la obra de Miguel Delibes, y si es posible una estética del autor.

⁴⁹ Pilar de la Puente Samaniego, *Castilla en Miguel Delibes*, pp. 11-12.

⁵⁰ Se ha hecho lugar común en los trabajos globales sobre el escritor vallisoletano dividir básicamente en dos etapas su obra narrativa; una primera etapa guiada por un fuerte subjetivismo y un desarrollo muy convencional de la trama novelesca. Otra segunda caracterizada por la adopción de un mayor distanciamiento del autor y por una práctica más objetivista (o selectivista a decir de Buckley). No hay que dejar de lado los cuatro períodos (basados en las preocupaciones existenciales del escritor) en que Edgar Pauck ha dividido su producción novelística. Pero lo que ha distinguido a estas clasificaciones es que con el paso del tiempo se han vuelto insuficientes para ver el desarrollo del escritor, ya que no consideran su producción realizada en los años 1980 y 1990, que finaliza con *El hereje* escrita en 1998. Aunque últimamente la crítica para subsanar esta insuficiencia ha agregado una tercera etapa, la cual arranca con la aparición de *Cinco horas con Mario* y que perdura hasta hoy, y que está caracterizada por dos rasgos: la acentuación de la conciencia crítica y un franquear el paso a las vivencias íntimas y a las experiencias personales del escritor, para así desarrollar temas como la deshumanización del hombre contemporáneo. Confróntese Santos Sanz Villanueva, “Hora actual de Miguel Delibes”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, pp. 79-113.

⁵¹ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 96-97.

3. BIENAVENTURADOS LOS QUE TIENEN HAMBRE Y SED DE JUSTICIA

Hoy nadie escoge voluntariamente la miseria y nada puede extrañarnos, por tanto, que los más desheredados busquen aquí o allá unas migajas de civilización o de confortabilidad,

MIGUEL DELIBES ("Los pueblos moribundos")

[...] mi mundo de personajes naturales, socialmente pisoteados, siempre expectantes, sometidos a las veleidades del medio.

MIGUEL DELIBES ("Un hombre de aire libre")

En este capítulo se analizará en la obra de Miguel Delibes la constante o metáfora obsesiva que se relaciona con la soledad en la que viven la gran mayoría de sus personajes, en particular los menos favorecidos o marginados (niños, ancianos, mujeres, campesinos, enfermos mentales), a quienes no se les permite comunicarse o no quieren comunicarse, ni siquiera para expresar sus sentimientos, debido a su condición de marginados.

Se ha apuntado que parte del mito personal de Delibes se explica como la necesidad de comunicarse con las otras personas, pero esta comunicación no puede realizarse, no quiere realizarse o no se permite que se realice. Los personajes de Delibes están situados reiterativamente en procesos de incomunicación originados por distintas causas (muerte, soledad, miedo, posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas), y nos muestran una y otra vez cómo esa incomunicación está presente en sus vidas y los determina.

La soledad, en este caso, es un sentimiento del cual los personajes de Delibes no logran abstraerse nunca, en cada obra, desde *La sombra del ciprés es alargada* hasta *El hereje*, encontramos de forma insistente a estas criaturas de ficción sumergidas en la soledad y la incomunicación; algunas veces el aislamiento es voluntario, como un recurso para mantener la individualidad frente a la masificación del ser humano, otras el alejamiento de estos seres es producto de la indiferencia del hombre para con el hombre, que da como resultado la marginación. Pero esta soledad no se da solamente a nivel individual sino de forma colectiva; en estas situaciones, la comunidad fracasa en su intento por relacionarse y comunicarse, pues cada uno mira demasiado por lo propio y nadie quiere mover un dedo en beneficio de los demás, lo que trae como consecuencia que el individuo aun hallándose en una colectividad está irremediamente solo.

El ejemplo mejor logrado de este tipo de personajes —marginados-solitarios— lo encontramos en Azarías, el deficiente mental de *Los santos inocentes*, a quien por su misma condición de marginado se le ignora y no se le permite comunicarse, es un desecho de la sociedad y, como tal, no tiene derecho a expresar ni siquiera lo que siente: su amor por la “milana”, un pájaro que adoptó, al que cuidaba con esmero y amor, y que es victimado a manos del señorito Iván. *Los santos inocentes* representa el punto más alto en la creación de estos seres marginados-solitarios-incomunicados en la novelística de Miguel Delibes, en donde el sentido social de la obra cobra un aspecto fundamental a tal grado que adquiere un carácter de símbolo de la injusticia que recae sobre los marginados y de la soledad en la que se ven sumidos éstos, no sólo a nivel local, sino a nivel universal.

Para entender el significado del sentimiento de soledad para los personajes de Delibes es importante preguntarse, en primera instancia, qué significa para el hombre (escritor) esta emoción. Según Erich Fromm, el ser humano en un momento determinado de su vida se vuelve consciente de su soledad y, al cobrar conciencia de ésta, lo obliga a reflexionar sobre su estado de separación en el mundo; para este pensador la falta de unión del hombre con otros hombres, es decir, la soledad puede llevar a la locura; por tanto, vivir la separatividad (la soledad) generará angustia en la persona:

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

La vivencia de la separatividad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia. Estar separado significa estar aislado, sin posibilidad alguna para utilizar mis poderes humanos. De ahí que estar separado signifique estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo —las cosas y las personas— activamente; significa que el mundo puede invadirme sin que yo pueda reaccionar. Así, pues, la separatividad es la fuente de una intensa angustia.¹

Esta idea de certeza de soledad, de angustia ante la separatividad del ser humano, que expresa Fromm, la encontramos desarrollada a lo largo de la obra narrativa de Delibes de forma inconsciente y de manera redundante a través de cada uno de sus personajes, que son

¹ Erich Fromm, *El arte de amar*, pp. 18-19. Los corchetes son del traductor.

el reflejo de esta constante (metáfora obsesiva) que hemos señalado en un inicio; Fromm vuelve a insistir sobre esta idea y señala:

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

El hombre —de todas las edades y culturas— enfrenta la solución de un problema que es siempre el mismo: el problema de cómo superar la separatividad, cómo lograr la unión, cómo trascender la propia vida individual y encontrar compensación.²

Más adelante Fromm subraya que el deseo de unirse con los demás es el impulso más fuerte en el ser humano y apunta: “Ese deseo de fusión interpersonal es el impulso más poderoso que existe en el hombre. Constituye su pasión más fundamental, la fuerza que sostiene a la raza humana, al clan, a la familia y a la sociedad. La incapacidad para alcanzarlo significa insania o destrucción —de sí mismo o de los demás—.”³

Delibes traslada esta necesidad (en su caso obsesión), inherente a todo ser humano, de superar la soledad a sus personajes, convirtiéndolos en sus *alter ego*, los cuales exponen los problemas y angustias que aquejan al autor, en este sentido: cómo superar la soledad y la angustia que ésta genera, cómo lograr la unión con los semejantes o en dado caso cómo encontrar compensación a esa prisión que significa el aislamiento. Pero cada una de sus obras nos revela el fracaso o la incapacidad de los personajes por superar la soledad, o en ocasiones nos muestran los ambientes destructivos o de insania que generan esa soledad y, en algunos casos más, exponen cómo estos seres, principalmente los niños y los ancianos, encuentran compensación a esa soledad a través de la unión con la naturaleza.

De este modo, puede decirse que en Miguel Delibes la intención estética guarda estrecha relación con su historia personal. Afín al individualismo, éste rehúye el hacerse notar colectivamente y exige un trato personal, restringido, pues ni siquiera en la vida cotidiana gusta de los grupos: “La hurañía es algo que me ha caracterizado desde niño. Pero me parece que debo hacer una distinción: sí me gusta reunirme con la gente y conversar. Lo que no me gusta es conversar con la gente a codazos. A mí me agradan los espacios abiertos, me gusta la naturaleza, y también me alegra conversar con mis semejantes uno a

² *Ibidem*, p. 20.

³ *Ibidem*, pp. 27-28.

uno, dos a dos, o tres a tres, pero no más”.⁴ El escritor considera que éste es un aspecto de su personalidad heredado de su abuelo y al respecto comenta: “Mi abuelo había sido un hombre muy raro, también huraño y retraído como yo, quizá más huraño y retraído que yo.”⁵ En otro lado vuelve sobre lo mismo y dice: “Refractario al gregarismo, cuando algo me inquieta o me parece injusto prefiero escribir yo directamente y decirlo sin rodeos [...] Cada día soy más celoso de mi independencia y me resisto a que nadie me lleve más allá (o me deje más acá) de donde yo quiero ir.”⁶ Por ello, sus personajes se presentan reiteradamente ligados a experiencias de soledad, en especial aquellos personajes pertenecientes a los grupos marginados (niños, mujeres, ancianos, campesinos, enfermos mentales), en la mayoría de los casos la soledad es una consecuencia de la falta de solidaridad de la sociedad para con ellos y es esta misma sociedad la que no les permite comunicarse, o, en su defecto, los personajes se aíslan voluntariamente con la certeza que al refugiarse en su soledad pueden hallar un camino para la realización personal.

La presencia de personajes marginados relacionados a experiencias de soledad e incomunicación no es simplemente un recurso externo del escritor español, o una temática como en algunos de los narradores del cincuenta, forma parte de sus obsesiones internas; cada personaje satisface en su momento una inquietud personal de su autor; los necesita como vehículos de su propio ritual frente al pasado y su expresión artística.

Comunicarse es, entonces, una obsesión del autor, la cual se expresa de forma inconsciente por medio de cada personaje, y de la cual ha dicho:

[...] a lo largo de cuarenta y tres años no he hecho otra cosa que informar e intentar comunicarme con mis semejantes [...] A través de mi viejo periódico *El Norte de Castilla*, de mis libros y novelas, mi objetivo ha sido siempre buscar *al otro*, conectar con mis conciudadanos, tenderles un puente. Periodismo y literatura han sido en mi vida, dos actividades paralelas que se han enriquecido mutuamente.⁷

Las inquietudes literarias que Miguel Delibes experimentó al escribir *Los santos inocentes* se manifestaron paralelamente en la serie de artículos que escribió a favor del campo castellano, denunciando su abandono, en su tribuna de *El Norte de Castilla* en una sección titulada “Ancha es Castilla” y a través de una serie de editoriales, lo que le cuesta el

⁴ Joaquín Soler Serrano, “Miguel Delibes. Un castellano de tierra adentro”, entrevista, en Joaquín Soler Serrano, *Escritores a fondo. Entrevistas con las grandes figuras literarias de nuestro tiempo*, p. 17.

⁵ Joaquín Soler Serrano, *op. cit.*, p. 18.

⁶ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, pp. 90-91.

⁷ Miguel Delibes, “El grupo ‘Norte 60’”, en Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, pp. 185-186.

puesto de director del mencionado diario en 1963, tras cinco años de ocupar el cargo, debido a las repetidas fricciones con Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo. Si bien la primera edición de la novela está fechada en 1981, la concepción de ésta la encontramos veinte años antes, pues de esta época datan los primeros tres capítulos de la obra, de este modo, el contexto de la génesis de *Los santos inocentes* no son los años de la naciente democracia constitucional y la tentativa de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 (la novela saldría de las prensas medio año después), sino los primeros años sesenta. Era la España que salía de la autarquía postbélica y enfilaba el camino del desarrollo a través del Plan Nacional de la Vivienda y, sobre todo, del I Plan de Desarrollo (febrero de 1962), comandado por Laureano López Rodó. Pero era también la España del Congreso de Múnich (junio de 1962), en el que se reclamó la democratización del país, con el resultado de la suspensión del artículo 14 del Fuero de los Españoles (gracias a la cual pudieron ser desterrados los asistentes al Congreso), y era la España del fusilamiento de Julián Grimau, miembro del Comité Central del Partido Comunista, y de la jactanciosa hinchazón de la industria nacional, que tuvo en Matesa un emblema, y, en fin, la España del éxodo masivo de las zonas rurales a las grandes ciudades y de la emigración a Francia y Alemania. Miguel Delibes dirigía desde 1958 *El Norte de Castilla*, desde el que trataba de denunciar, en el estrecho margen que permitía la censura oficial,⁸ la situación depauperada del campo castellano, abandonado a su emigración creciente. No pudiendo reflejar en el diario la penuria y la existencia precaria de los campesinos de Castilla, Delibes opta por hacerlo en sus novelas, y de ese impulso surgen *Las ratas* (que empezó a escribir en marzo de 1959) y *Viejas historias de Castilla la Vieja*. De la impotencia del periodista mana, pues, la energía del narrador, al que le basta la puesta en pie de unos personajes y unos hechos imaginarios para que cruja la denuncia de una situación socioeconómica demasiado injusta. La tensión entre Delibes como director de *El Norte de Castilla* y el Ministerio de Información y Turismo acabó el 8 de junio de 1963 con la dimisión del escritor. Por esos meses, Delibes publicaba en la revista *Mundo Hispánico* un relato titulado “La milana (cuento)”⁹

⁸ Con respecto al papel determinante que jugaba la censura en estos años puede verse un artículo del mismo Delibes llamado “La censura de prensa en los años cuarenta” en *Pegar la hebra* y las distintas cartas a su editor Joseph Vergés, *Correspondencia, 1948-1986*, en donde la alusión al tema es algo inevitable.

⁹ Este cuento fue publicado en *Mundo Hispánico*, XVI:182 (mayo de 1963), pp. 73-76.

protagonizado por un deficiente mental sexagenario encariñado de un búho al que llama Milana. Se trataba a todas luces del embrión de *Los santos inocentes*.

Delibes señala con respecto a sus intenciones estéticas de esta época lo siguiente:

En cierto modo *Las ratas* y *Viejas historias de Castilla la Vieja* [Por la fecha de gestación incluiríamos aquí también los primeros capítulos que escribió de *Los santos inocentes*] son la consecuencia inmediata de mi amordazamiento como periodista. Es decir, que cuando a mí no me dejan hablar en los periódicos, hablo en las novelas. La salida del artista estriba en cambiar de instrumento cada vez que el primero desafina a juicio de la administración.

[...] Yo intenté hacer compatible la estética con la denuncia de los problemas. Fue una visión literaria de todo lo que quise decir y no pude. *Las ratas*, sin ninguna duda, es un libro mucho más duro que los artículos que publicamos en *El Norte de Castilla*.¹⁰

“Amordazamiento”, “no me dejan hablar”, “lo que quise decir y no pude”, son frases en donde está la clave estructural de *Los santos inocentes* y de gran parte de su obra: para Miguel Delibes una novela como ésta se concibe partiendo de la necesidad de comunicarse y no poder hacerlo, pero en este caso ese impedimento para que se lleve a cabo la comunicación está dado por un agente exterior, que no deja al escritor relacionarse con sus lectores. En varias de sus novelas ese agente exterior que impide la comunicación y la realización de los personajes será la indiferencia de la sociedad.

María Pilar Celma dice al respecto: “Lamentablemente Delibes conoce bien la realidad y sabe que la sociedad se convierte en una amenaza para la realización del hombre. Por eso sus novelas lo son de perdedores, de seres humillados y ofendidos, pobres seres marginados que se debaten en un mundo irracional.”¹¹

Por esta razón surge la necesidad, en el escritor, de darle voz a los que no la tienen, a los que sufren la historia, a los ofendidos y humillados por un sistema injusto sin que ellos tengan conciencia de la injusticia de la que son víctimas. Para nadie es un secreto la preferencia del escritor vallisoletano por los personajes sencillos, a veces incluso marginales, como es el caso del Ratero o de Azarías. Pero esta elección no es casual sino que supone una decisión ética. Como otros muchos relatos de Delibes, *Los santos inocentes* es la novela de los sin voz.

¹⁰ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, pp. 133-134, en Miguel Delibes, *Las ratas*, comentado por Amparo Medina Bocos, pp. V-VI. Los corchetes son míos.

¹¹ María Pilar Celma, *Nuestros Premios Cervantes: Miguel Delibes*, p. 27.

Muchos personajes de Delibes son seres sencillos y de humilde extracción: diríamos, en términos muy de ahora, que oscilan entre la pequeño burguesía y el proletariado, aunque no representen con pureza a ninguna clase social ni posean una clara conciencia de su pertenencia a ninguna de ellas. Son más bien tipos marginales dentro del edificio social, excepción hecha de los protagonistas de *Cinco horas con Mario*. La galería de figuras es elocuente: el Mochuelo, el Nini y Quico, tres niños, aldeanos los dos primeros; los sencillos campesinos de *El camino* y *Las ratas*; Lorenzo, bedel de profesión y, accesoriamente, acomodador de cine, recadero, limpiabotas y ascensorista; don Eloy, funcionario municipal de segunda clase, retirado; Desi, criada de servir; Carmen, ama de casa. Personajes así no han sido muy frecuentes en la novelística española; rara vez han ocupado una posición central en una novela; nunca la han narrado desde su propio punto de vista.¹²

Y es a estos seres que no han ocupado una posición de privilegio en las letras españolas, a los marginados, a quienes Delibes quiere darles voz para que se comuniquen, pero no su voz de escritor, sino que hace que cuenten sus historias como ellos lo harían, desde su perspectiva, es decir con su propia voz, con sus propias palabras.¹³ Pero, además, a estos seres no les sucede nada digno de relieve, Delibes los retrata en su cotidianeidad, en su diario vivir, en la prisión de su soledad, ya sea voluntaria o porque son orillados a ella, incluso los problemas de estos individuos son vistos como hechos normales e inevitables:

Observemos que a estos personajes no les sucede nada digno de relieve. El Mochuelo se marcha al colegio, el Nini merodea por el pueblo, Lorenzo se casa y emigra, Carmen trabaja en su hogar, Quico se aburre. Lo que se narra es el conjunto de pequeñas incidencias que tienen lugar cada día, desprovistas de toda trascendencia épica. Incluso los acontecimientos de cierta gravedad carecen de todo revestimiento solemne, como sucede con la muerte de los amigos de Lorenzo, o con las desgracias que afligen a los campesinos en *Las ratas*, o con el torpe casi adulterio de Carmen. Son acontecimientos vistos desde la óptica cotidiana de los personajes, que los viven y los padecen como hechos absolutamente normales de la existencia.¹⁴

Para Delibes todas las vidas, aun las más anodinas (como la de Azarías en *Los santos inocentes*), son susceptibles de un elevado tratamiento literario. Con absoluta coherencia, reafirma esta idea en la selección del material narrado. No sólo los personajes son humildes y lo que les sucede es trivial, sino que el relato de sus vidas está hecho de modo tal que se evite lo sobresaliente y se insista en lo cotidiano, en su soledad, en sus miedos, en su incomunicación. Si hasta novelas anteriores a *Las ratas*, la soledad, en la que se ven envueltos los personajes y que los sume en la incomunicación, es producto de los

¹² Alfonso Rey, *La originalidad novelística de Delibes*, p. 272.

¹³ Con respecto al empleo del lenguaje en los personajes de Miguel Delibes véase Alfonso Rey, *La originalidad novelística de Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, 1975.

¹⁴ Alfonso Rey, *op. cit.*, p 272.

cuestionamientos ontológicos (existenciales) de los protagonistas, a partir de *Las ratas* esta soledad será resultado de la marginación y del egoísmo humano. En otras palabras, si en un inicio la soledad es fruto de un pesimismo existencial, posteriormente lo será de un pesimismo político-social. La soledad es, entonces, un sentimiento del que varios de los personajes quieren deshacerse, pues los sume en la incomunicación, pero de forma reiterada vemos cómo no logran abstraerse de él, pues la indiferencia de la sociedad no los deja o en otros casos se asume como algo inevitable.

Azarías, el personaje central de *Los santos inocentes*, es quien representa mejor a esta galería de personajes sumidos en la soledad por el egoísmo de la sociedad. Campesino, pobre y deficiente mental, vive aislado y sumido en su propio mundo. Desterrado del mundo de los señoritos con quienes trabaja por las diferencias de clase (ricos *versus* pobres) y por los contrastes de ambientes (ciudad *versus* campo); aislado del mundo de los pobres y de su familia por su condición de deficiente mental, sólo encuentra alivio a esta soledad en el contacto con la naturaleza con la cual se “comunica” muy bien, en el contacto con la Charito, la Niña Chica, una niña subnormal igual que él, y con la Milana un pájaro que él ha domesticado y con el cual se ha encariñado.

En esta novela Delibes enfrenta dos modos de entender el mundo y dos concepciones de la relación entre el hombre y la naturaleza. Los criados, como las jaras o las palomas torcaces, forman parte inseparable de la naturaleza. Su vida se ha desarrollado siempre en contacto directo con la tierra, en una espontánea comunión con el medio que les ha permitido entenderlo como nunca podrán hacerlo los amos. Así, Azarías, pese a su minusvalía intelectual, tiene la facultad de “comunicarse” con los pájaros (primero con un búho, luego con una graja), a la manera de Germán el Tiñoso, en *El camino*. O su cuñado Paco puede ventear la caza mejor que un perro y conoce sin titubeo el comportamiento agónico de un ave herida. Por el contrario, el vínculo de los señores (la Marquesa, Iván) con la naturaleza estriba en su dominio y posesión, es un vínculo virtualmente agresivo que vulnera el equilibrio natural. Los señores residen lejos, en la ciudad, y acuden al campo sólo de tarde en tarde, por ejemplo cuando pasan las zuritas y las torcaces, hacia octubre. Mantienen una distancia de clase insalvable que los hace inhumanos (insolidarios) y no conocen el respeto a la dignidad del inferior. La discordia irrespetuosa con la naturaleza y con sus criaturas se hace arquetipo en el personaje de Iván, el señorito cazador. Una vez

tras otra, viola impunemente el orden de esa naturaleza y acumula en sí todos los vicios y defectos del depredador. No sólo dispara gratuita y cruelmente contra la milana de Azarías, en un acto que supone su sentencia de muerte, sino que ha humillado a los criados ante René el francés, ha destrozado el matrimonio de Pedro, el Périto, ha hecho cegar los palomos que sirven de señuelo sólo porque su agitación espasmódica atraía mejor las piezas, ha dejado cojo al Paco, el Bajo, ha pensado en desflorar a Nieves, aunque su extrema juventud lo ha retraído...

Pero, ¿cómo llega Delibes en *Los santos inocentes* a crear estos personajes con este grado de inhumanidad y egoísmo que provoca el aislamiento de los otros personajes?, ¿cómo llega a este grado de marginación de los personajes?, ¿cómo llega a la incomunicación tan acentuada de dos mundos apuestos entre sí?

Los personajes de Delibes recorren largos caminos que van de la soledad al aislamiento total; en un inicio como producto del miedo y la angustia existencial y, posteriormente, resultado de la indiferencia humana y la marginación debido, principalmente, a las diferencias de clases.

Así, pues, en la primera novela de Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, se encuentra ya presente esta obsesión relacionada con la soledad de los personajes. En esta narración, Pedro, el protagonista y *alter ego* de Delibes en muchos aspectos, se aísla voluntariamente debido a la angustia que le produce pensar en la muerte: “Decidí muchas veces no anudar mi existencia al mundo que habitaba, no asociarme a los hombres con raíces profundas; llegar a la muerte con el menor lastre posible y que la muerte de los demás rebotase en mí como un suceso indiferente y frío.”¹⁵

La prematura muerte del amigo con su sensación de desasimiento, incluso el ambiente de la ciudad en donde crece, Ávila, hacen de este niño neurótico que es Pedro, un joven solitario, cerrado a la comunicación con los demás, que está dispuesto a no amar y no ser amado, que prefiere no tomar para no perder: “Apenas si buscaba el contacto con mis compañeros de curso. Ellos vivían su vida liviana y fácil, más hacia afuera que hacia dentro. Su actitud me desorientaba con frecuencia. No les entendía, ni ellos me comprendían a mí.”¹⁶

¹⁵ Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, p. 82.

¹⁶ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 138.

Su existencia se desarrolla como un vivir en soledad, rehuendo la presencia de los otros. La profesión de marino que adquiere en la edad adulta está acorde con su afán de aislamiento. En *La sombra del ciprés es alargada*, la soledad aparece como un motivo reiterado: “En este período y durante todas estas peripecias continúe viviendo como siempre, sólo para mis adentros”.¹⁷ Tras una tenaz resistencia, se entrega a la corriente de la vida a través del amor, vuelve a sufrir el duro embate de la muerte que lo sume nuevamente en la soledad.

Esta soledad excesiva puede representar un peligro para la personalidad del individuo. Pedro acaba por comprender que su aislamiento termina por crear una deformidad, una especie de raquitismo de su propia personalidad. Lo cierto es que la soledad no es más que una evasión ya que la existencia no puede negar la presencia del mundo. Como hemos visto, el entramado narrativo de la obra se centra íntegramente en la hermética subjetividad de Pedro, cuyo símbolo es una corbeta encerrada en una botella.

Así pues, la actitud vital de este primer personaje de Delibes, Pedro, es la soledad — huérfano que ha vivido siempre entre extraños— y ésta se acentúa por la visión pesimista que tiene de la realidad que le rodea, pesimismo que lo hace enajenarse del mundo y refugiarse en su yo solitario.

Las citas anteriores, acerca de la soledad de Pedro, rebasan la unidad del texto de ficción, no porque la fracturen, sino porque van más allá de los requerimientos de la historia; reiteradas además de texto a texto adquieren otro sentido, mucho más profundo: evidencian la catarsis del propio escritor que necesita urgentemente exorcizar sus fantasmas: “desde mi infancia [...] me han poseído unos sentimientos de soledad, de incompreensión y de miedo”.¹⁸

Todas las obras de Miguel Delibes están relacionadas entre sí por lazos a veces obvios, a veces sutiles, a veces intrincadamente subversivos porque son trampas conscientemente colocadas para hallar la complicidad del lector fiel que es capaz de ir de una historia a otra y encontrar en ellas los lazos íntimos que las unen entre sí.

En este sentido, la reiteración constante de la soledad (así como de otras metáforas que se analizarán posteriormente) dará esa unidad en la obra de Delibes, ya que la soledad

¹⁷ *Ibidem*, p. 162.

¹⁸ Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, p. 165.

es un problema en casi todos los personajes del escritor vallisoletano. Por otra parte, la reiteración de la soledad, el miedo de los personajes a caer en ella, o la aceptación de los mismos a estas experiencias, da pie a afirmar que en el caso de Delibes no se trata tan sólo de un tema del autor, sino que esta problemática obedece a algo más profundo que se encuentra en el inconsciente del novelista y cada personaje le ofrece una vía para dar salida a esta fijación del escritor, y así sublimar este sentimiento.

Hemos analizado cómo se manifiesta la constante de la soledad en la primera novela de Delibes, pero, ¿cómo se presenta ésta en posteriores novelas del autor hasta llegar a *Los santos inocentes*, donde la obsesión por la soledad alcanza uno de sus puntos culminantes en la producción del narrador castellano?

En su segunda novela, *Aún es de día*, el autor vuelve una vez más sobre este sentimiento. Sebastián, protagonista de la historia, es un ser deforme físicamente que vive con su madre y hermana menor en una casa destartalada y fría de un barrio céntrico de una ciudad castellana. Esta frialdad no es sólo ambiental, sino que se da también a nivel de las relaciones interpersonales. Dependiente de ultramarinos, su sueño es llegar a trabajar en unos grandes almacenes. Tiene una existencia gris y monótona, rodeado de otra serie de personajes desengañados, brutales y egoístas que viven entre la miseria, el alborozo y la sordidez.

Sebastián sacó sus cortos brazos del embozo y se estiró por dos veces. Hacía frío. Notó el frío mordiénole las pequeñas y deformadas manos y volvió a esconderlas bajo las mantas. Era éste, para Sebastián, el único momento feliz del día. Veinte años llevaba pensando, cada mañana, al despertar, que aquel día podría traerle un cambio radical en su existencia. Jamás se le ocurrió presentir en qué consistiría este cambio. Se conformaba con anhelarlo, en la esperanza vaga de que fuese algo renovador, algo que le apartase de la triste monotonía de su vida regular y gris.¹⁹

El ambiente familiar en el que vive Sebastián está degradado y es frío, es un ambiente viciado a causa de la soledad de sus integrantes, pero asimismo es un espacio destructivo e insano psicológicamente, y es aquí donde se gesta la inicial soledad del protagonista. Delibes nos presenta a la hermana de Sebastián, Orenca, como “un ser insensible, indiferente a los hombres y las cosas; cruzaba la vida con una frialdad glacial, impropia de sus pocos años”,²⁰ “se consumía en su soledad apática y laxa, como una vieja sin

¹⁹ Miguel Delibes, *Aún es de día*, p. 9.

²⁰ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 11

ilusiones”,²¹ y a Aurelia, su madre, como una mujer “sucio y maloliente” que lo “zahería sin compasión, embistiendo siempre a los puntos más vulnerables y sensibles”,²² “le dolían sus frases, se le clavaban como dardos, muy adentro, en un lugar inlocalizable”,²³ “dada al vino y al malhumor”.²⁴ El protagonista crece con esta familia y en ella busca un calor de hogar, el cual nunca encuentra.

A Sebastián el entrar en el mundo y la sociedad lo cohíben. “Se encontraba a gusto cuando estaba solo. La compañía le estrangulaba y le ponía los pelos de punta.”²⁵ Su barrio, alegre y jaranero, parecía un pueblo autónomo que estaba incrustado en el corazón de la ciudad. Allí todos se conocían, para ser amigos o enemigos, pero lo que no se autorizaba era el ignorarse, pero él era la excepción, pues por su deficiencia física se le forzó al aislamiento, se le ignora, no tiene ningún amigo, es rechazado, en segunda instancia, por la sociedad que rodea su hogar.

El protagonista trata de buscar en sus compañeros del almacén la compensación a la soledad y a la frialdad que vive en su “hogar” y en su barrio, pero una vez más la comunidad le muestra su indiferencia y, nuevamente, se ve en la necesidad de refugiarse en su yo solitario. Posteriormente, Sebastián piensa que encuentra calidez y refugio en el amor de Aurora, pero ésta lo engaña y abandona, sumiéndolo nuevamente en el ostracismo. Tras la decepción amorosa con Aurora “se sintió náufrago y abandonado en medio de aquel océano de humanidad que le envolvía. Era aquél un mar espeso e inextricable, colmado de reconditeces, escollos y arrecifes; un mar difícil, donde suponía un esfuerzo de titanes sostenerse a flote”.²⁶

A pesar de estas experiencias que lo sumen en la soledad cree encontrar alivio a ésta en Dios, en la espiritualidad; busca la perfección del alma, ya que la belleza física le está negada. En esta nueva etapa de su vida aspira a que Irene, una compañera de trabajo y el ideal de perfección de Sebastián, se fije en él, en la elevación de su alma (amor platónico); nuevamente sufre un desengaño y “era aquel, el suyo, un naufragio completo, irremisible.

²¹ *Ibidem*, p. 71.

²² *Ibidem*, p. 13.

²³ *Ibidem*, p. 14.

²⁴ *Ibidem*, p. 66.

²⁵ *Ibidem*, p. 16.

²⁶ *Ibidem*, p. 199.

De nuevo se encontraba solo, desasido, traído y llevado, zarandeado por un mundo hostil”.²⁷

En esta novela, la soledad se nos presenta nuevamente como un hecho del cual el personaje no tiene escapatoria por más que él la busque; trata de refugiarse en la solidaridad de la familia y no encuentra alivio a su sentimiento de abandono, busca la comprensión o, mejor dicho, la compensación de su soledad en la sociedad y tampoco halla consuelo, sucede lo mismo cuando trata de encontrar alivio a su trágica soledad a través del amor y la búsqueda de Dios. Su inicial soledad es fruto de un ambiente familiar viciado, insano, destructivo, posteriormente es producto de la indiferencia de la sociedad y, por último, es resultado de una crisis existencial, la cual se origina a partir de la decepción amorosa y de un problema de fe.

El camino, tercera novela de Miguel Delibes, teje su trama con los recuerdos de Daniel, un chico de once años a quien su padre obliga a ir a la ciudad para estudiar el bachillerato; la última noche revive sus travesuras infantiles y los buenos ratos (también algunos de los malos) que ha pasado con sus amigos Roque, el Moñigo, y Germán, el Tiñoso. Una serie de episodios retrospectivos van acudiendo a la mente del protagonista sin un orden preestablecido, pero que constituyen un conjunto coherente e iluminan todos los aspectos de la realidad que han jugado un papel importante en su corta existencia.

Al hilo de esas memoraciones, se nos brinda una panorámica de la vida de un pequeño pueblo y de su gente, en donde se destaca también el individualismo, otra faceta de la soledad, pero en este caso la desunión es a nivel colectivo; la comunidad de esta historia fracasa en su intento de comunicarse, de solidarizarse por su egoísmo, por su codicia; así, los individuos, aun en grupo, se encuentran completamente solos.

¿Que el pueblo era ferozmente individualista y que una corporación pública tuviera poco que hacer en él, como decía don Ramón, el alcalde? Bien. El mochuelo no entendía de individualismo, ni de corporaciones públicas y no poseía razones para negarlo. Pero, si era así, los males consiguientes no rebasaban el pueblo y, después de todo, ellos mismos pagaban sus propios pecados.

¿Que preferían no asfaltar la plaza antes de que aumentaran los impuestos? Bien. Por eso la sangre no iba a llegar al río. “La cosa pública es un desastre”, voceaba, a la menor oportunidad, don Ramón. “Cada una mira demasiado lo propio y olvida que hay cosas que son de todos y que hay que cuidar”, añadía. Y no había quien le metiera en la cabeza que ese egoísmo era flor o espina, o vicio o virtud de toda una raza.²⁸

²⁷ *Ibidem*, p. 276.

²⁸ Miguel Delibes, *El camino*, pp. 33-34.

Pero este individualismo de la gente del valle sólo se quiebra a la puesta del sol, y da paso a una serie de vicios en donde la desunión natural del pueblo se olvida:

La gente del valle era obstinadamente individualista. Don Ramón, el alcalde, no mentía cuando afirmaba que cada individuo del pueblo prefería morir antes que mover un dedo en beneficio de los demás. La gente vivía aislada y sólo se preocupaba de sí misma. Y a decir verdad, el individualismo feroz del valle sólo se quebraba las tardes de los domingos, al caer el sol. Entonces los jóvenes se emparejaban y escapaban a los prados o a los bosques y los viejos se metían en las tascas a fumar y a beber. Esto era lo malo. Que la gente sólo pierde su individualismo para satisfacer sus instintos más bajos.²⁹

A nivel individual, Daniel, protagonista de *El camino*, sufre el abandono del padre cuando él ya puede aprender las cosas por sí mismo:

Pero luego, su padre se distanció de él; ya no le hacía arrumacos ni carantoñas. Y eso fue desde que su padre se dio cuenta de que el chico ya podía aprender las cosas por sí. Fue entonces cuando comenzó a ir a la escuela y cuando se arrimó al Moñigo en busca de amparo. [...] Su padre se distanció de él como de una cosa hecha, que ya no necesita de cuidados. Le daba desilusión a su padre verle valerse por sí, sin precisar de su patrocinio. Pero, además, el quesero se tornó taciturno y malhumorado.³⁰

El desamparo en el que queda Daniel a raíz del desapego del padre, hace que éste se refugie en la naturaleza, en ella trata de encontrar esa comunión, esa comunicación, que no tiene en su hogar. Es por esta causa, por el amor que siente hacia la naturaleza, que se le hace muy difícil abandonar el valle, donde ha crecido y con el cual está unido, para buscar el progreso y así satisfacer las expectativas que su padre se ha formado para su vida. En esta última noche de recuerdos, a Daniel se le hace más evidente su soledad debido a la angustia de la inminente partida, la cual lo hace reflexionar sobre la idea de progreso que obsesiona a su padre, y se cuestiona que si de verdad puede considerarse progreso el alejar a alguien del medio en el que está naturalmente enraizado, donde discurre su vida de forma más auténtica y placentera.

Por otra parte, en muchos aspectos, Delibes utiliza la figura de su propio padre para la construcción del de Daniel, incluso el pasaje donde Daniel va de caza con su progenitor está tomado idénticamente de una vivencia personal del escritor.³¹

En la siguiente novela de Delibes, *Mi idolatrado hijo Sisí*, a través de Cecilio Rubes, un vulgar comerciante provinciano, cuarentón, superficial y egoísta, que sólo vive para su

²⁹ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 164.

³⁰ *Ibidem*, p. 37.

³¹ Cfr. Miguel Delibes, *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*.

negocio de sanitarios y su tardío retoño, vemos el egoísmo de una clase media que vuelve la espalda al compromiso colectivo. En esta narración, la soledad y la incomunicación cobran un aspecto todavía más negativo.

Cecilio Rubes era un hombre instintivo, que se desconocía completamente a sí mismo. En ocasiones desistía de cambiar de actitud, aunque previera la conveniencia, por ahorrarse el liviano esfuerzo de romper la inercia.

[...]

Cecilio Rubes guardaba en el mismo repliegue de su conciencia un alto concepto de sí mismo. Ocasionalmente podía despreciarse, incluso denostarse, pero Cecilio Rubes, por encima de las depresiones transitorias, se consideraba un hombre físicamente atractivo, inteligente, de lúcidas y trascendentales determinaciones.³²

Cecilio Rubes no tiene amigos, no ama realmente a su mujer, tiene una amante y sólo se acuerda de Dios en los peores momentos. Decide tener un hijo con su mujer para satisfacer su egolatría y para disipar su aburrimiento y su existencia monótona. A la hora de educar a su hijo, sólo lo guiará el deseo de que “sea feliz”, pero nunca se comunica con él realmente. No le importa que frecuente los bajos ambientes ni que deje los estudios.

La narración muestra los riesgos que comporta para un matrimonio el reducir la descendencia por intereses mezquinos y los problemas que puede traer un único hijo excesivamente mimado. Pero la despreocupación de Cecilio recibe su castigo, al revelársele el inmenso absurdo de su vida. Su hijo, Sisí, al que ha malcriado y al que le ha permitido todos los excesos, muere durante la guerra después de haber intentado por todos los medios que eludiera sus obligaciones, pero la trágica realidad se deja ver al enterarse Cecilio que Sisí se enamoró de su ex amante, Paulina, y que va a tener con ella un hijo, asestándole esta noticia un duro golpe a su ego que lo llevará a la muerte. El suicidio de Cecilio supone el reconocimiento de los errores acumulados a lo largo de una existencia baldía.

Los diarios de Lorenzo, *Diario de un cazador*, *Diario de un emigrante* y *Diario de un jubilado*, son otro aspecto de esta constante referente a la soledad, el de la escritura en solitario. La redacción de diarios supone un ejercicio de expresión en soledad, en donde lo que se escribe puede ir desde los sucesos más triviales hasta verdaderas reflexiones o confesiones reveladoras del ser íntimo de quien escribe el diario. Son escritos que resaltan la individualidad, pues son producto de una conciencia individual.

³² Miguel Delibes, *Mi idolatrado hijo Sisí*, pp. 18, 19.

Hay panolis que se piensan que esto de escribir para uno es como el hablar a solas, cosa de chalados. Eso son ganas de enredar las cosas, porque uno no siempre dice lo que quiere y hay pensamientos que andan por dentro de uno y uno, por vueltas que les dé, no acierta a expresarlos, o a lo mejor no le da la real gana de hacerlo.³³

La intención primordial de los diarios es el desahogo personal y, en este sentido, es una especie de monólogo interior, escritos con un lenguaje que no sólo cuenta, sino que sintetiza en palabras la fuerza de un sentimiento y la consolidación de una idea. “Y yo digo que esto de escribir para uno es tal y como mirarse al espejo, con la diferencia de que uno no se ve aquí el semblante, sino los entresijos.”³⁴

En este caso, la conciencia individual que exaltan estos diarios es la de Lorenzo, en ellos encontramos varios aspectos importantes acerca de su vida y de su personalidad. Por ejemplo, en *Diario de un cazador* trabaja de bedel en una escuela, mantiene a su madre, tiene ideas sobre muchas cosas, en los ratos libres y todos los domingos de la temporada va de caza. Contempla el mundo con su lúcida inteligencia de muchacho de pueblo y se cuenta a sí mismo las cosas que pasan sin pensar en la posteridad (otro aspecto de la incomunicación). Su existencia, aunque estrecha y humilde, está tamizada por un optimismo beligerante y una conciencia de dignidad.

En *Diario de un cazador*, la caza siempre es un recurso para llenar el alma de gozo frente a los sinsabores cotidianos, incluso cuando no se obtiene ninguna presa. La muerte de los amigos y de su madre, afecta la vida de esta conciencia y lo sume en la soledad, pero el amor de Anita logra sacarlo de su ensimismamiento.

Lorenzo reemprende su diario tras haberse casado con Anita, *Diario de un emigrante*, en esta ocasión vemos cómo intenta probar fortuna en América, en Santiago de Chile, conocemos los incidentes de la pareja, llena de sueños e ilusiones, alternando el relato de sus peripecias en Chile; asimismo, sabemos de sus sentimientos, enfados, celos, reconciliaciones así como de su desengaño ante la imposibilidad de hacer fortuna. También somos testigos de las dificultades del protagonista para comunicarse en un país extraño, a pesar de hablar el mismo idioma, del egoísmo familiar, del sentimiento de soledad y la añoranza por el propio país que invaden a Ana y Lorenzo, siendo esto las causas, junto al fracaso económico, de que regresen a España, a su hogar.

³³ Miguel Delibes, *Diario de un emigrante*, p. 9.

³⁴ Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 9-10.

Por último, en *Diario de un jubilado* nos volvemos a encontrar con Lorenzo siete lustros después, aquel joven cazador y emigrante se va acercando a la vejez, aunque continúe siendo el tipo fanfarrón y lenguaraz. Sin embargo, en este diario, aquel ser ingenuo y primitivo, de buen corazón y mala lengua, se ha dejado arrastrar por la sociedad de consumo, y aquí se nos presenta como un adorador más del becerro de oro; busca a toda costa conseguir dinero a pesar de la jubilación, alejado de la caza y la naturaleza, traicionando su esencia, a tal grado que incluso piensa sacarle provecho económico a su diario, por el contacto con un viejo poeta provinciano al cual sirve: “que si en mis apuntes acierto a dar una imagen íntima del señor Piera, lo mismo el día de mañana, cuando fallezca, le saco cuartos a mi cuaderno”.³⁵ “Melecio me ha abierto los ojos con eso de que me puedan dar pasta por este diario”.³⁶

Su inicial interés de escribir sus diarios como un mero desahogo personal sin buscar la posteridad también se modifica, traicionándose una vez más ahora en este aspecto: “A veces me pregunto si este diario tendrá algún interés para alguien o sólo va a servir para desahogarme yo”.³⁷

Lorenzo es el protagonista más extrovertido y vitalista de la galería de personajes de Miguel Delibes, pero a pesar de que *Diario de un cazador* es una de sus novelas más optimistas, como él mismo lo ha reconocido, podemos notar la soledad y la incomunicación del personaje. Lorenzo se convierte en una suerte de *alter ego* de Delibes en muchos aspectos, incluido el individualismo y su temor a la soledad, aficionados ambos a la caza, emprenden juntos, personaje y novelista, un viaje a Chile; por tanto, el escritor no descartó ofrecer a Lorenzo la oportunidad de envejecer con él, y se la brindó treinta y siete años después, cuando Delibes lo vuelve a tomar de la mano y publica la historia de su vejez y sus peripecias en *Diario de un jubilado*, en 1995.

La hoja roja, siguiente novela de Delibes, gira en torno al sentimiento de soledad radical de un viejo funcionario jubilado ante la proximidad de la muerte. Novela de una vida, de un hombre, de una soledad, de una preagonía. La historia de don Eloy es crónica social de la jubilación a la española, historia de la soledad de don Eloy. Y, finalmente, historia de la soledad radical del hombre, pues lo que se trasluce de sus recuerdos es que

³⁵ Miguel Delibes, *Diario de un jubilado*, p. 70.

³⁶ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 72.

³⁷ *Ibidem*, p. 106.

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

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

La historia de la familia de don Eloy, entrevista en los recuerdos del viejo, es una historia típica y tópica de la pequeña burguesía española: antecedentes vagamente gloriosos que no se sabe bien dónde situar, presente mediocre y futuro prometedor. Don Eloy ha hecho un matrimonio triste, ha enviudado, se ha jubilado de su empleo municipal y vive su final soledad entre los últimos amigos, que se le mueren, la criada de pueblo y la memoria del hijo casado y situado en Madrid.

Es triste la vida de don Eloy, como la de tantos viejos que se quedan solos a última hora: es triste siempre el final de una vida, cuando los recuerdos descompensan la biografía y pesa más el pasado que el presente, y el futuro no pesa nada. Es dramática la radical soledad del hombre. Don Eloy, de viejo, repite gestos casi uterinos, buscando un amparo que perdió al nacer.

Su matrimonio fue la anunciada soledad de dos en compañía, una incomunicación, planteada como un supuesto diálogo que en realidad es un reproche, no resuelta, insoluble.

De ordinario, Lucía, su esposa, exhalaba un calor áspero, pero confortable. No se parecía en nada al vaho cálido, un poco animal, de la Antonia, ni el sedante y vegetal del tío Hermene. Con Lucita, su fórmula de dejarse llevar no le dio jamás buenos resultados. Ya de novios, ella le dejaba decidir para, después, hacerle responsable del fracaso. Algún sábado caían por el Royalty a oír a la “Ruisseñora”; pero Lucita siempre se disgustaba y decía que la “Ruisseñora” valdría para animar a un regimiento de caballería, pero con gente fina no tenía nada de que hacer, porque era una actriz que decía más con el cuerpo que con la boca. Ya casados, Lucita continuó fiel a su fórmula, y si él decía a pasear, ella, de regreso, le echaba en cara que no pudo elegir tarde más fría; y si él decía al teatro, ella, Lucita, le censuraba su decisión alegando que la obra era mortalmente aburrida; y si él decía que a visitar a los Cobos, Lucita, tan pronto se veía en la calle, le recordaba que Isaías no era santo de su devoción y que por lo que afectaba a su hermana Lupe era tan sosa y vacua como una pava; y si él, algún día, trataba de sorprenderla con los nuevos carretillos de la limpieza o los escobillones de brezo, ella decía toda alborotada: “Deja quietas las basuras, Eloy, o me volverás loca.”³⁸

Su vejez es un fardo de recuerdos, una apelación torpe e inútil al hijo y a la nuera:

³⁸ Miguel Delibes, *La hoja roja*, p. 126.

Su nuera prescindía de él y el viejo llegó a recelar que la estorbaba. Una tarde la oyó decir a su hijo: “¿Por qué los viejos no se bañan, Leo? Tu padre tiene ese olorillo característico de la gente humilde.” Pero Leo bostezó y no la hizo ningún caso, y el viejo Eloy subió de nuevo a su habitación y volvió a bajar para hacer tiempo y que Suceso no sospechara que la había oído. De ordinario, si se hallaba bajo la mirada de Suceso o de Pepito, el viejo se apocaba, se encogía sobre sí mismo y no osaba pronunciar palabra. Algunos días, en la mesa, Suceso le hablaba a Leoncito en francés y una tarde, después de mucho hablarle en francés, Leoncito le dijo a su padre que aquella noche esperaban gente y que él debía acostarse temprano pues la reunión seguramente le marearía.³⁹

Su encuentro entre ridículo y lírico con la Desi, la criada cerril, marca la entrada en la novela y en la vida del viejo de toda la carga de campo, de naturaleza, toda la sugestión silvestre que hay en la pluma de Miguel Delibes. Al final de la historia, Eloy cree encontrar en ella el remedio a su soledad, aunque antes cada uno vivía ensimismado en sus preocupaciones: “Ensimismado en su preocupación, el viejo Eloy apenas advirtió la depresión de la chica. Las mañanas transcurrían en silencio, cada cual en su mundo, sin otra actividad que el afanoso trajinar de la Desi en el fogón.”⁴⁰

La historia del viejo Eloy (*La hoja roja*) se reduce, según él nos cuenta, a la historia de sus “calores” (en vez de sus “amores”). Sin embargo, los diálogos entre Eloy y la Desi (su último calor) son casi monólogos. No existe apenas comunicación entre estos dos individuos, ni se influyen mutuamente. Su unión final se debe a la necesidad que el uno tiene del otro como refugio de su tremenda soledad.⁴¹

Delibes, en esta novela, quiere llevarnos ante una evidencia última: el hombre está solo. Es la palabra final y no dicha del libro.

[...] entonces pensó que lo importante en la vida era tener calor, pero el hombre precisa dos calores, pero que, puestos a ver, los dos calores eran un solo calor y por esta simple razón el hombre inventó el fuego y una vez inventado todo iba bien, y los hombres se reunían en torno y apareció una intimidad que provenía de las llamas e iba a las llamas después porque aquello era un doble calor, un extraño calor de ida y vuelta.

[...]

Al fin el viejo se arrancó y su voz brotaba como un chorro delgado pero firme y empezó a decir que los hombres creyeron que con meter el calor en un tubo habían resuelto el problema y en realidad no hicieron sino crearle, porque era inconcebible un fuego sin humo, y de esta manera la comunidad se había roto.⁴²

Delibes al escribir *La hoja roja* se apoya más o menos en la figura de su propio padre, describiendo el calvario de un hombre en la última etapa de su vida, entre la jubilación y la

³⁹ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 141.

⁴¹ Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, p. 96.

⁴² Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 188, 189.

premuerte. Esta apoyatura biográfica es una de las claves para explicar la conmovida humanidad del protagonista, don Eloy, y del libro todo.

En *Las ratas*, Miguel Delibes vuelve a insistir en el fracaso de la colectividad para comunicarse y unificarse. Los vecinos de este mísero pueblo castellano saben que su subsistencia no depende sólo de su trabajo, sino de unas condiciones climatológicas que ellos no pueden controlar. Pero, naturalmente, el problema para estos vecinos no es sólo un problema de climatología, sino también es producto de la injusta distribución de la riqueza y la tierra en Castilla. Esta problemática social, donde unos son más ricos que otros, hace que la comunidad se vuelva insolidaria y egoísta, y, al igual que en *El camino*, los individuos a pesar de estar en grupo se encuentran completamente solos.

Por otra parte, encontramos a Nini, un ser solitario, personaje central de esta novela. Producto del incesto, se relaciona con los adultos pero no con los niños de su edad, y, al igual que los niños de *El camino*, establece una perfecta comunicación con la naturaleza, pero en su caso conoce todos los secretos de ésta y los campesinos lo consultan para tomar todas las decisiones relacionadas con el campo; tiene como única compañera a su perra, Fa, y cuando le preguntan por qué anda siempre tan solo, él responde: “—No ando solo, doña Resu./ —¿Con quién, entonces? /—Con la perra.”⁴³

Junto al personaje del Nini emerge con fuerza en la novela el de su padre, el Ratero, un tipo marginado, producto puro de la naturaleza, ajeno a todo sistema sometido a leyes, rudo, primitivo. Hombre de un marcado individualismo, el Ratero se siente acosado por quienes pretenden arrebatarse sus únicas propiedades: el Nini, la cueva, las ratas. Es un ser hermético, con algo de retraso mental, y su hermetismo se va haciendo más hosco a medida que avanza el tiempo y el fantasma del hambre lo acecha. La parquedad de sus expresiones es quizá el rasgo de carácter que más claramente lo identifica: “El tío Ratero rara vez pronunciaba más de cuatro palabras seguidas. Y si lo hacía era mediante un esfuerzo que lo dejaba extenuado, más que por el desgaste físico, por la concentración mental que le exigía”.⁴⁴ El Ratero podría representar un símbolo del individuo libre, asocial y primitivo. Integrado y a la vez al margen en la comunidad. El Nini sabe respetar sus silencios, porque es consciente de que “pronunciar más de cuatro palabras seguidas o enlazar dos ideas en

⁴³ Miguel Delibes, *Las ratas*, p. 92.

⁴⁴ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 29.

una sola frase le fatigaba el cerebro”,⁴⁵ e incluso su perra se llamaba sólo Fa, “por ahorrarle fatiga al Ratero”.⁴⁶

Historia de dos soledades por un lado colectiva y, por otro lado, individual.

La reiteración de la soledad en *Cinco horas con Mario* se traslada ahora al ámbito matrimonial, aunque en anteriores obras la soledad ha penetrado el núcleo familiar, y se ha sugerido ya la incomunicación y la soledad conyugal, en esta novela se convierten en tema medular de la narración.

Delibes presenta en *Cinco horas con Mario* la historia de un modesto catedrático de instituto provinciano, hombre honesto e íntegro, idealista y sensitivo, que es a la vez periodista polémico, novelista sin éxito y cristiano comprometido de ideas progresistas, con una honda preocupación social y un quijotesco afán de hacer justicia. Católico posconciliar, de firmes convicciones religiosas, casado por amor con Carmen Sotillo, una mujer típica de la clase media provinciana, de buena familia venida a menos, profundamente reaccionaria y aferrada a las ideas tradicionales, de belleza exuberante, temperamento sensual, carácter intolerante, exagerados prejuicios de clase y convicciones religiosas muy arraigadas. Una mujer profundamente inculta, que por su mentalidad, carácter y educación es la antítesis misma de Mario y una auténtica personificación del quiero y no puedo, razón por la cual ha vivido a su lado resignada y sumisa, pero profundamente reprimida, frustrada e insatisfecha a lo largo de veintitrés años de matrimonio. Período durante el cual, aunque ha sido incapaz de comprenderlo, le ha dado cinco hijos y se ha esforzado, por lo menos formalmente, en cumplir los deberes de una buena esposa.

Cinco horas con Mario presenta, en primera instancia, la situación básica de enfrentamiento entre marido y mujer que es la base del conflicto. Pero es evidente que el conflicto personal e íntimo de incomunicación y falta de entendimiento entre los dos esposos, es la base de la angustiada soledad de Mario, víctima de la cerrada incompreensión de Menchu. Aun cuando la historia pueda leerse como un símbolo de la confrontación social e ideológica de las dos Españas, no hay que olvidar que Delibes ha querido subrayar los motivos de desacuerdo que separan a un matrimonio mal avenido. De este modo, *Cinco horas con Mario* es el drama de un hombre asfixiado por el medio social y sometido en su

⁴⁵ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁶ *Idem*.

vida íntima a una imposible convivencia conyugal con una mujer que no le comprende y que desprecia su idealismo, su integridad y su afán de hacer el bien a los demás. Víctima, por tanto, de la incompreensión de su mujer y de la sociedad que lo rodea. Pero, por otro lado, Carmen se presenta a sí misma como una mujer frustrada, insatisfecha, incomunicada sentimentalmente, distanciada de un marido al que ya no ama, con un evidente complejo de inferioridad.

Por otra parte, Delibes está consciente, y es uno de sus principales temores, de lo difícil que es la comunicación y la igualdad entre los hombres cuando éstos se encuentran sometidos a dictaduras en las que no se les permite desarrollarse y aceptar responsabilidades de manera espontánea. Rechaza los gobiernos totalitarios porque piensa que el poder absoluto corrompe al hombre, y eso es lo que quiere retratar en *Parábola del Naufrago*, creando una fábula de lo irreal, de lo absurdo, a la manera de *La metamorfosis* de Kafka, en donde la incomunicación, la soledad y el miedo son exacerbados a niveles insospechados. Jacinto San José, personaje central de esta parábola, es un hombre común que espera un mínimo de respeto e individualidad, pertenece a una minoría y es aniquilado por cuestionar un sistema opresor. Este régimen no le permite pensar ni preguntar el porqué de las cosas que suceden a su alrededor.

Esta sociedad, ABDON, S. L., busca hacer de los hombres una manada de borregos que, incapaces de pensar y desposeídos de toda personalidad, sigan a su pastor. La novela es, pues, el proceso de aniquilación del hombre, despersonalizándolo, animalizándolo, sumiéndolo en la soledad, el miedo y la incomunicación. Jacinto es un individuo tímido que vive dentro de la organización ABDON, S. L., el cual es realmente un estado autócrata, donde al hombre no se le permite dar su opinión ni cuestionar absolutamente nada relacionado con el sistema. Este gobierno autócrata lo ha despojado de todo derecho de pensamiento, libertad y comunicación. Vive en un mundo donde se le proporciona todo, pero no es posible hablar. Cuestionar algo significa dudar del sistema y los hombres que se atreven a hacerlo o que son sospechosos de haberlo hecho, son sometidos a castigos públicos, que son aplaudidos por las masas ignorantes; o son poco a poco reducidos a un estado animal para ejemplo de los demás.

Jacinto es un individuo que, en apariencia, vive “conforme” o trata de convencerse a sí mismo de que no vive oprimido y que, por tanto, no tiene derecho a cuestionar

absolutamente nada, pero, muy profundamente, Jacinto es un hombre infeliz y solitario. Este hombre, que apenas puede comunicarse con nadie, da rienda suelta a sus íntimas desazones cuando se encuentra a solas con su propia imagen. No es el hombre en serie que ha creado el sistema, él piensa que es humano y que contiene aún un residuo de personalidad propia. De ahí nace su problemática, de levantar la voz. Se le aísla, abandona e incomunica, luchará como un náufrago en un “mar de selva” para concluir que así como en el mar, al hundirse el barco, el hombre tiene escasas posibilidades de salvación, igualmente el individuo que vive oprimido en una dictadura no tiene posibilidad alguna de ser él mismo y debe vivir acoplándose a las leyes que rigen ese estado. El naufragio de Jacinto San José es el naufragio de un individuo en una sociedad implacablemente anuladora de todo lo que tienda a separarse de la masa.

Para la creación de este sistema totalitario a Delibes sólo le bastó mirar lo que sucede en el mundo: “... me bastó mirar en derredor. El sueño de cualquier dictador es transformar en borregos a sus súbditos. Esto es patente y esto es el meollo de mi pesadilla”.⁴⁷ Delibes es un hombre que no sólo ha observado las dictaduras de otros países, sino que ha vivido una que duró cuarenta años. Cuando hablamos de dictaduras la pérdida de identidad es un tema que viene relacionado.

En *Parábola de un náufrago*, Delibes presenta esa falta de identidad e individualidad básica del hombre. En esta soledad el hombre se convierte en un robot, en un hombre en serie sin vida propia porque lo que interesa es, ante todo, la producción, la cantidad. El lector llega casi a experimentar esa ausencia de personalidad en casos como el de Jacinto San José; éste al ir perdiendo su personalidad va analizando y recordando el porqué de su situación y condición actual. Se rebela ante el hecho de ser incomunicado, despersonalizado y concluye que en un mundo como el que habita lo que interesa no es ser, sino existir. Al final, Jacinto es disminuido a su estado natural, ha perdido toda posibilidad de comunicación y de tener identidad, se convierte en un borrego más de la manada.

Por último, y esto es lo que nos interesa subrayar, la falta de libertad, de comunicación, la opresión y la mecanización, traen consigo el aislamiento y la soledad del hombre. En la novela, este fenómeno se produce no sólo a nivel individual, sino también a

⁴⁷ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, pp. 98-99, en María Antonia Beltrán-Vocal, *Novela española e hispanoamericana contemporánea, temas y técnicas narrativas: Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes*, p. 46.

nivel de masa. La empresa crece y se desarrolla en una atmósfera cerrada, alejada de todo. La posible intervención o participación de otras personas resulta casi imposible debido a que la gente no parece circular libremente por la ciudad. Podemos decir que el aislamiento de España después de la guerra es un claro referente para entender la soledad colectiva en esta novela.

Un dictador no se contenta con mantener el orden y la paz, sino que busca un mayor control sobre el hombre, aun a costa del aislamiento y la soledad de éste. Al sentirse solo y no encontrar comunicación el hombre no encaja, no cabe en una sociedad que lo encajona y que lo obliga a ser: funcionario laborioso, sumiso, disciplinado y carente de sentimientos y lleno de prejuicios humanos. Y, sobre todo, le impide creer en el hombre.

En un ambiente cerrado y hostil como el creado en la obra, el hombre, al no encajar en la sociedad, sufre y se cuestiona a sí mismo el porqué de su incapacidad de adaptación. El estado aísla al hombre del resto de los hombres con el pretexto de darles todo.

Seres como Jacinto llegan a la conclusión de que el individuo realmente se encuentra solo desde su nacimiento. Su vida es una lucha por sobrevivir en un mundo donde o devora o es devorado. La conclusión final es bastante pesimista: el hombre está completamente solo, cuenta únicamente consigo mismo, y todo se vuelve contra él, aun la naturaleza.

La undécima novela publicada por Miguel Delibes lleva como título: *El príncipe destronado*, el cual anuncia en buena parte el contenido profundo de la obra, la soledad.

Delibes en esta historia nos presenta la complejidad del mundo infantil y la general incompreensión hacia él. Quico, el protagonista, es una de las creaciones geniales de su autor. Se trata de un niño de tres años cumplidos, urbano, reducido en los límites de un piso que parece suficiente para sus necesidades de espacio. Un niño con fervientes deseos de recuperar el amor materno que observa cómo se desplaza en otra dirección: la de su hermana Cris.

Su prístina ingenuidad recibirá alguno que otro asalto. A lo largo de la narración, el niño se irá percatando de que el mundo no es como él lo imagina, en especial el mundo de los mayores, quienes son capaces de mentir y de ponerlo a él por mentiroso. Por ello en la novela asistimos a un ataque nada velado a su inocencia, ya por parte de las criadas, ya por personas ajenas a la casa, ya por parte de sus padres, ya por parte de su hermano Juan, que alimenta sus miedos. A pesar de esto, en Quico quedan residuos de su inicial inocencia, los

cuales sirven para argumentar el sentido de alienación, de ser diferente y solo al igual que Pacífico Pérez en *La guerra de nuestros antepasados*. Por esta razón, también Quico pertenece al grupo de los marginados.

Por otra parte, Quico, al igual que el viejo Eloy de *La hoja roja*, se encuentra solo e incomprendido y encuentra en su criada la Vito, así como Eloy en la Desi, quien le haga la vida más llevadera, compensándolo de esa falta de cariño de su madre, quien está más al pendiente de su hermana Cris. Pero no sólo la Vito es el único refugio a ese afecto perdido de Quico, sino que también tía Cuqui será el otro apego emocional de este niño. Entre ella y Quico se produce una comunicación que, sin prescindir de las palabras, está basada en el contacto, en una relación de proximidad física, corporal, animal, que favorece el calor humano, ese calor humano que es una reiteración, una obsesión, en cada novela de Delibes.

El niño siente soledad al ver desplazada la atención que tenía por parte de su madre hacia su hermana Cris. La forma de llamar la atención de la familia es repitiendo groserías o frases agresivas. Pero una vez más, cuando vemos el ambiente de la novela, encontramos en el fondo de todo, la incomunicación: matrimonial, de los padres hacia los hijos, con las criadas, pero sobre todo la incomunicación de Quico con su madre, ya que ella pone distancia para no hacerlo un niño mimado.

La guerra de nuestros antepasados es una novela en donde el protagonista, Pacífico Pérez, está recluido y condenado a muerte en una prisión por un asesinato que comete; el doctor Burgueño lo conoce y quiere ayudarlo, para ello debe evaluarlo psicológicamente, por lo que entabla un diálogo con él durante siete noches con una copita de anís de por medio. En estas entrevistas, Pacífico Pérez irá recordando su vida, guiado por las preguntas del doctor. Así aparecen en la narración el padre, el abuelo, el bisabuelo de Pacífico, quienes rodearon su infancia con la obsesión de sus guerras —la civil, la de África y la carlista— y quisieron hacerle partícipe y posible emulador de glorias perdidas. Pacífico es un joven ingenuo y de exacerbada sensibilidad, capaz de catar desnudo las colmenas y de sentir los dolores del árbol recién podado o las voces del río. Sin embargo, también él acabará matando de forma inesperada, repentina y sin sentido.

En el interrogatorio del doctor Burgueño, Pacífico Pérez se nos presenta como otro ejemplo de estos personajes asociales siempre reiterados en cada novela de Delibes. Se describe al personaje con conducta taciturna y distante, aunque afable, y con un discreto

silencio en los interminables coloquios de sus compañeros de prisión. Es asocial, aunque sin incordiar (no es antisocial); prefiere no formar parte del grupo, pero no molesta a nadie. Es introvertido, tiene un interés mínimo en relacionarse con los demás, tiene un contacto especial con la naturaleza y se comunica con ella. De temperamento linfático, pues la frialdad emocional le caracteriza. Desamparado, hipermnésico, Pacífico recuerda el día que nació; y también es hiperestésico: su sensibilidad es exacerbada.

En suma, Pacífico es un tipo desplazado que no encaja en ninguno de los modelos de conducta corrientes; se retrae para evitar problemas propios de quien pertenece a una facción, por tanto, en un principio se resiste a hacer suya la actitud de violencia de su padre y sus abuelos, pero finalmente termina matando.

En *El disputado voto del señor Cayo*, anterior a *Los santos inocentes*, encontramos dos ambientes contrastantes, el político urbano y el apolítico rural, representados por dos personajes: por un lado, el candidato moderno y progresista, y, por el otro, el viejo campesino, cuyo voto quiere obtener el primero. Para conseguirlo, tres miembros del partido, entre ellos el candidato, visitan, en viaje de propaganda electoral, un pueblo pobre y casi despoblado donde encuentran al protagonista y conversan con él. Si ganan su voto es porque quienes llegan al final a disputárselo se muestran inclinados a una violencia que el personaje no puede aceptar. Para dramatizar la diferencia esencial entre la vida urbana y la rural, se enfocan ciertos aspectos distintivos de cada una: la masa alienada sometida a las retóricas de la “comunicación”, frente al individuo trabajando en silencio y soledad; el profesional de la propaganda frente a quien trabaja con las manos; ruido frente a sonidos; palabras chocando con un obstinado callar. El señor Cayo, personaje central, vive en el campo solo, alejado de cuestiones políticas, solamente se entiende, comunica, con la naturaleza. Víctor, el otro protagonista, es lúcido, pero está encerrado por la costumbre en un medio alejado de la realidad. Dos mundos, dos lenguajes y dos Españas irreconciliables. *El disputado voto del señor Cayo* se funda en el idéntico pesimismo que impregna las anteriores novelas de Delibes en especial *Las guerras de nuestros antepasados*.

Así llegamos a *Los santos inocentes*, pero antes de analizar en extenso la constante de la soledad en esta obra, mencionaremos cómo en novelas posteriores a ésta, que forman parte de la última etapa de producción de Miguel Delibes, la soledad se sigue reiterando en cada personaje del autor vallisoletano.

Por ejemplo, Eugenio Sans Vecilla, en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, es un hombre tímido que, a sus sesenta y cinco años, aún no ha conocido mujer. El personaje está solo y quiere establecer una relación sentimental. Movidado por un impulso irresistible, empieza a escribir a una viuda madura que solicita correspondencia por medio de una revista. A través de sus cartas vamos siguiendo los espinosos avatares de esta relación. La creciente voluptuosidad que él experimenta contrasta con la fría respuesta de esta mujer. Así pues, la unión amorosa nunca logra establecerse y vemos cómo el protagonista vuelve a quedarse solo, al ser engañado por esta viuda con su mejor amigo. En el fondo la novela, tras una apariencia jocosa, es la llamada de auxilio de un ser humano desde su soledad.

En *Madera de héroe*, novela que analizaremos en el próximo capítulo, la mayoría de los personajes vive en una trágica incomunicación producto de la soledad, pero en el caso de Gervasio, personaje central, esta soledad se hace patente al no tener una buena relación con su padre debido a los prejuicios que la familia materna ha inculcado en él.

Señora de rojo sobre fondo gris nos muestra la soledad y la depresión en la que se ve sumido un pintor tras la muerte de su esposa, quien era una parte fundamental de su vida y de su proceso creativo, es decir, su fuente de inspiración, la cual se acaba con la partida de ésta. En un largo monólogo, a manera de confesión a su hija, quien no tiene oportunidad de estar presente en el proceso de enfermedad y muerte de la madre por estar en la cárcel debido a sus actividades políticas, el pintor va narrando todos los pormenores de cómo conoce a Ana, su mujer, su etapa de novios, de casamiento, su vida cotidiana, la llegada de los hijos, su educación, etcétera, hasta el momento de la enfermedad y muerte de esta mujer que sólo con su presencia alegraba la pesadumbre de vivir.

En su última novela, *El hereje*, Delibes vuelve a presentarnos a un personaje solitario desde su infancia-adolescencia, Cipriano Salcedo. La narración describe la vida de Cipriano Salcedo de principio a fin. El lector lo conoce en el prelude de la novela como adulto, pues la novela comienza *in media res*, pero a partir del primer libro, “Los primeros años”, y en los siguientes libros, “La herejía” y “El auto de fe”, el narrador cuenta la vida del protagonista en orden cronológico desde su nacimiento en 1517 hasta su muerte en 1559.

Cipriano tiene una vida triste en la que se siente solo e insignificante. No conoce el amor desde niño, ya que es huérfano de madre y su padre lo odia. Sólo tiene a su nodriza

Minervina Capa, pero su padre lo separa de ella para internarlo en un colegio. Allí es donde inicia, quizás inconscientemente, una búsqueda de amor o de amistad y afecto, pero cada vez que parece haberlo encontrado, lo pierde o sale decepcionado.

Como otros personajes de Miguel Delibes, Cipriano Salcedo es un hombre que fracasa en muchos de sus proyectos personales: Se casa con la campesina Teodomira Centeno con la esperanza de dejar atrás la soledad y de empezar una familia. Pero son sueños que desaparecen en pocos años, ya que Cipriano es incapaz de tener hijos con Teo, lo cual será la principal razón por la que el matrimonio fracase. La obsesión de Teodomira por ser madre la lleva a la locura y, posteriormente, a la muerte. Cipriano se siente culpable del triste final de su mujer. Tiene éxito en su trabajo, sobre todo por su inteligencia, y es un hombre de negocios moderno para su época, pero esto tampoco lo hace feliz. Después de la muerte de su esposa Teo decide donar todo su dinero a los pobres. En todo lo que hace, actúa con buenas intenciones y no puede vivir con mala conciencia, pero aun así se siente culpable de todo lo que salga mal para él y para las personas que ama.

Nuevamente se encuentra solo, aunque dentro del matrimonio también lo estaba, y busca una razón de vida en la religión. Siente un gran interés hacia las ideas reformistas de Erasmo, Lutero y otros; de esta manera se pone, poco a poco, en contacto con un grupo protestante clandestino. En un principio parece que por fin ha encontrado lo que buscaba, el remedio a su soledad. Tiene muchos amigos protestantes muy íntimos y se siente apreciado e importante dentro de la secta.

Desgraciadamente, este proyecto también fracasa. La Inquisición consigue detener a todos los miembros del grupo y empieza un largo año en la cárcel secreta en Valladolid. Cipriano lee en las confesiones de sus compañeros cómo, uno a uno, lo traicionan, porque ya no pueden soportar las torturas y la presión, y reconocen todos sus “pecados” a la Inquisición. Cipriano pensaba que la amistad era tan fuerte que nunca lo traicionarían, pero se da cuenta que está otra vez solo.

Muere en 1559 en el auto de fe de Valladolid en la hoguera, delante de un público que ve a los herejes sufrir como si fuese un espectáculo teatral. Cipriano no confiesa nada, no traiciona a los demás, ni se arrepiente de lo que hizo. Al final de su vida, por fin, no se siente culpable de todos sus actos y, aunque debe morir por ello, está seguro de que ha hecho bien y tiene la conciencia limpia.

Hasta aquí hemos analizado cómo se ha presentado la constante de la soledad en la mayor parte de la novelística de Miguel Delibes, a continuación veremos cómo se manifiesta en *Los santos inocentes* en donde esta metáfora alcanza uno de sus desarrollos máximos y culminantes.

Ahora bien, en *Los santos inocentes*, sobre un sintagma/título que nos remite a una referencia evangélica,⁴⁸ además de utilizar la voz *inocente* en su acepción, no recogida por el diccionario académico, de “subnormal”, Delibes ha llegado a la más intensa formulación —que raya en el grado de maniqueísmo que una formulación simbólica exige— de las agresivas relaciones entre dos códigos morales incomunicados entre sí que se personifican en los extremos que vienen a ser el señorito Iván y el primario Azarías, lo cual queda de manifiesto desde el inicio de la misma obra:

[...] que al señorito sólo le exasperaba que el Azarías afirmarse que tenía un año más que el señorito, porque, en realidad, el Azarías ya era mozo cuando el señorito nació, pero el Azarías ni se recordaba de esto y, si, en ocasiones, afirmaba que tenía un año más que el señorito era porque Dacio, el Porquero, se lo dijo así una Nochevieja que andaba un poco bebido y a él, al Azarías, se le quedó grabado en la sesera, y tantas veces le preguntaban,
¿qué tiempo te tienes tú, Azarías?

Otras tantas respondía,

Cabalmente un año más que el señorito,
pero no era por mala voluntad, ni por el gusto de mentir, sino por pura niñez, que el señorito hacía mal en renegarse por eso y llamarle zascandil, ni era justo tampoco,⁴⁹

Dos mundos totalmente opuestos e incomunicados pone en contacto Delibes en *Los santos inocentes*, el de la humilde gente que trabaja en las posesiones rurales de los terratenientes y el de las antiguas familias que la emplean. La novela suma testimonios referidos a las condiciones materiales de vida de aquella y a la actitud y sistema de valores de éstas. La obra se inserta en la tradición del drama rural, pero lo renueva en varios sentidos.

Delibes enfrenta dos universos antagónicos, el del orden natural, asociado con la vida rural, y el del caos y la necesidad incomprensiva, asociado con la cultura urbana, de la que son portadores los personajes elevados. Este enfrentamiento, no obstante, no se muestra bajo la forma de un maniqueísmo rígido, en el que los hombres de campo representan todos

⁴⁸ Para ahondar más en el sentido religioso de la novela puede verse el artículo de Gustavo Martín Garzo, “Los niños muertos”, en: María Pilar Celma (ed.), *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*, pp.173-183.

⁴⁹ Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, p. 8.

y siempre la bondad y la inocencia, y la civilización urbana, en su totalidad, las fuerzas del deterioro y la destrucción. Aunque hay en toda la producción novelística de Delibes un indudable sustrato ideológico en el que se polarizan estas dos actitudes, la que está en consonancia con la naturaleza y la que la corrompe o la profana, también es innegable que esta polarización obedece a un proceso más profundo en el escritor, el cual es inconsciente y revelador de una obsesión del autor, que es la incomunicación; por esta razón, el autor, para poner en evidencia la radicalización de posturas, se vale de los personajes, poniéndolos en situaciones antagónicas (Azarías vs. Iván) o posiciones ideológicas encontradas (marginados en armonía con la naturaleza, comunicándose con ella vs. ricos corrompiendo y profanando la naturaleza, incomunicados con ésta), lo que trae como consecuencia dos ámbitos de acentuada incomunicación; la radicalización de posturas es también una constante en la novelística de Delibes y en *Cinco horas con Mario* esta radicalización alcanza un grado sumo, cuestión que se analizará en el capítulo quinto.

Dos ámbitos tajantemente separados e incomunicados por la vieja ley del dominio del semejante sobre el semejante, sin otras resonancias que sentirse, sobre la norma selectiva del dinero, unos encumbrados en todos los derechos y otros aglutinados bajo todas las humillaciones, son los que contraponen Miguel Delibes en *Los santos inocentes*.

Así pues, sobre el tríptico de inocentes víctimas Azarías-grajilla-Niña Chica, Delibes ha construido un cuadro en el que se agrupan, de un lado, los aristócratas y ministros, la silenciosa complicidad de un obispo, el vergonzante servilismo de un administrador y la liviana actitud de una mujer entregada al mejor postor: una inmoralidad, por acción o por omisión, que tiñe a todo el grupo de los “propietarios” sometidos —como punibles marionetas de coro— a la voluntad de un “señorito Iván” que no se arredra ante el sarcasmo y el desprecio con el que se acoge el interés de la adolescente Nieves por tomar la comunión; que se jacta hipócritamente de una ridícula “educación de adultos” que no pasa del garabateo del nombre para firmar abusivos salarios de miseria; que está acostumbrado a comprar trabajo y obediencia; que no se responsabiliza ni se solidariza con el dolor del semejante, si empieza a considerarlo —*a priori*— su inferior y si ello, además, supone un serio inconveniente para su lucimiento y para su holgorio; que desprecia —por último, y desde su sistema de valores— la importancia suprema de una grajeta, “explícaselo a tu cuñado y que no se disguste, coño, que no sea maricón, que yo le regalaré otra grajeta,

carroña de ésa es lo que sobra en el cortijo”,⁵⁰ es lo único que se le ocurre razonar para justificar el tremendo desgarró que ha producido en el mundo particular de Azarías.

En la otra parte del cuadro (una comunidad agraria que prolonga, acentuando el aislamiento y las penosas condiciones de vida, las que se trazaban en *El camino* y *Las ratas*) se destaca el nutrido grupo de los oprimidos, de los permanentemente amenazados, en los años de las nuevas relaciones solidarias y cristianas que el Concilio Vaticano II venía a proponer.

Así, Azarías, la Niña Chica, Paco el Bajo, o la Régula, son seres de carne y hueso pero cuyas vidas adquieren ahora un valor casi simbólico; lo mismo sucede con la Marquesa y el señorito Iván, cuyas existencias pueden considerarse como un símbolo de la falsa moral de la burguesía.

Azarías se nos presenta como un hombre asocial, no aceptado por la sociedad moderna; desde luego, no por los señoritos a quienes vemos que desde un principio les da lo mismo que esté o no en su propiedad y quienes no vacilan en despedir a este inocente cuando ya no pueden obtener ninguna utilidad. Y nadie comprende ni quiere comprender su amor por los pájaros y su manera, admirable, de entenderse con la armonía de la naturaleza, una naturaleza tan agreste y salvaje en la finca, como sus propios sentimientos.

En opinión del mismo Delibes, Azarías entra en la categoría de aquellos de sus personajes que son rechazados por el progreso (sociedad), son seres que buscan en vano un hombro donde apoyarse, pero no lo encuentran o no se les ofrece:

Mis personajes no son, pues, asociales, insociables ni insolidarios, sino solitarios a su pesar. Ellos declinan un progreso mecanizado y frío, es cierto, pero, simultáneamente, este progreso los rechaza a ellos, porque un progreso competitivo, donde impera la ley del más fuerte, dejará ineludiblemente en la cuneta a los viejos, los analfabetos, los tarados y los débiles.

Y aunque un día llegue a ofrecerles un poco de piedad organizada, una ayuda —no ya en cuanto semejantes sino en cuanto perturbadores de su plácida digestión— siempre estará ausente de ella el calor.

[...] De esta manera son muchas las criaturas y pueblos que, por expresa renuncia o porque no pudieron, han dejado pasar el tren de la abundancia y han quedado marginados. Son seres humillados y ofendidos —*la Desi*, el viejo Eloy, *el Tío Ratero*, *el Barbas*, Pacífico, Sebastián...— que inútilmente esperan, aquí en la Tierra, algo de un Dios eternamente mudo y de un prójimo cada día más remoto.

Estas víctimas de un desarrollo tecnológico implacable, buscan en vano un hombro donde apoyarse, un corazón amigo, un calor [...] ⁵¹

⁵⁰ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 151.

⁵¹ Miguel Delibes, *Un mundo que agoniza*, pp. 162-164.

Pero, según Ramón Buckley, estos seres solitarios, humillados y ofendidos, como Azarías y la Niña Chica, que están “fuera de la historia” (marginados e incomunicados), tienen un mensaje que darnos: “Es el mensaje de los que están ‘fuera de la historia’ no tanto porque han sido desheredados como porque nunca han ingresado en ella. Y su mensaje es justamente que hay vida fuera de la historia, fuera del decurso del progreso humano, en la que el individuo vive en función de sí mismo y de la naturaleza que le rodea.”⁵²

Azarías vive en un mundo sórdido, el mundo de los pobres, de los desheredados, de los marginados por la cultura. Son los “santos inocentes”, hombres sin formación, pero con una peculiar sabiduría de lo natural que Delibes ensalza antes en novelas como *El camino* y *Las ratas*, y ahora en estos personajes. Sin embargo, este mundo de Azarías tiene su mucho de infantil; el retrasado mental no ha superado la niñez: cree que orinándose las manos no se le abren grietas; que Irineo, el hermano muerto, se le aparece, y el relato gira en torno a este hombre, a quien Delibes toma como centro de su novela y desde su existencia ínfima nos presenta un mundo sórdido y brutal pero a la vez tierno y lleno de amor.

Pero la narración no sólo gira en torno a Azarías, sino que los dos polos opuestos de la vida —la niñez y la vejez— se unen en *Los santos inocentes* hasta constituir el núcleo narrativo que simboliza los sufrimientos de los seres inocentes-víctimas, consecuencia de un sistema social injusto que desprecia y explota a los humildes, que los margina, los incomunica y deja en la soledad. Ello le obliga a Delibes a abandonar el tono humorístico, caricaturesco, teñido de ternura y a adoptar una sobriedad expresiva que recuerda el tono de denuncia de *Las ratas*, para acercarse a los seres primitivos, marginados y, sobre todo, oprimidos. Novela considerada por la crítica como una de las cumbres de su obra.

Para comprender la infancia desvalida hay que tomar como punto de partida la identificación existente entre Charito, la Niña Chica y el viejo Azarías, unidos por vínculos familiares —tío y sobrina—, pero simbólicamente identificados por su debilidad psicológica y su marginación social.

De forma minuciosa y detallada conocemos el aspecto de la apodada “Niña Chica”, el personaje de Delibes que alcanza el nivel más alto de subnormalidad, de “inocencia”: “ojos extraviados” (p. 23), “cabeza como desarticulada” y “ojos desleídos” (p. 24), “cuyo cuerpo no abultaba lo que una liebre”, “piernecitas... como las de una muñeca de trapo...

⁵² Ramón Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, p. 184.

deshuesadas”, “cabecita desarticulada” (p. 56), “piernecitas de alambre y... gran cabeza desplomada” (p. 99). Sus manifestaciones responden a un deficiente psíquico profundo que va tiñendo de desolación la anécdota narrada: “emitió uno de aquellos interminables berridos lastimeros” (p. 23), “sus ojos... miraban al vacío sin fijarse en nada” (p. 24), “no habla... no se anda... se ensucia...” (p. 27); “la Charito... únicamente, de vez en cuando, emitía un gemido lastimero...” (p. 30); “de súbito, sonaba el desgarrado berrido de la Niña Chica...” (pp. 31-32), “se oyó el escalofriante berrido de la Niña Chica” (p. 98), “emitió uno de sus alaridos lastimeros...” (p. 152).

Esta reiterada actividad —los gritos de dolor— pueden sólo interpretarse como el quejido constante y no escuchado de los individuos que nuestra sociedad oprime y margina. Con esta apreciación no intentamos anular el cruel realismo que presenta la novela, pero sí advertir que si se encuentra desbordado es porque el autor ha logrado trascenderlo.⁵³

En esta mencionada trascendencia (la de los inocentes marginados) debe considerarse el “entendimiento” entre la Niña Chica, subnormal profunda y Azarías, el viejo retrasado mental. El calor humano, del que ambos adolecen, sólo ellos mismo pueden dárselo. Azarías acoge amorosamente a la Niña Chica sobre todo cuando desea comunicar sus experiencias provocadas por su amor a los animales. La Niña Chica es arrullada mientras su cálido afecto se expresa al mismo tiempo a un pájaro muerto y a la criatura subnormal:

al cabo de un rato, sus pupilas se volvieron hacia la Niña Chica, cuya cabeza se ladeaba, como desarticulada, y sus ojos desleídos se entrecruzaban, y miraban al vacío sin fijarse en nada y el Azarías se agachó, la tomó en sus brazos, se sentó al borde del talud, junto a la tierra removida, la oprimió contra sí y musitó,
milana bonita,
y empezó a rascarla insistentemente con el índice de la mano derecha los pelos del colodrillo, mientras la Niña Chica, indiferente, se dejaba hacer,⁵⁴

La simpleza o la “inocencia” de Azarías adquieren valores positivos por sí mismos y por su vinculación a la “extrema inocencia” encarnada en su sobrina, la “Niña Chica”. Los momentos de cándida y amorosa comprensión entre ambos se repiten en esta breve narración como un mundo aparte, marginado también por los oprimidos, por los mismos que padecen el desprecio de los opresores, pero todos, al fin y al cabo, “santos inocentes”.

⁵³ Pilar de la Puente Samaniego, *Castilla en Miguel Delibes*, p. 159.

⁵⁴ Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, p. 24.

Por otra parte, Paco, el Bajo, sabe perseguir la caza y conseguirla, con una habilidad natural que envidian sus señoritos, quienes no dudan en utilizarlo incluso cuando está imposibilitado por caerse del árbol y romperse la pierna:

porque Paco, el Bajo, al decir del señorito Iván, tenía la nariz más fina que un pointer, que
venteaba de largo,
porque el Paco, el Bajo, no apreció sus cualidades hasta que comprobó que los demás no eran
capaces de hacer lo que él hacía,
venga, arriba, Paco, ya andaremos con cuidado, tú no te preocupes,
y Paco, el Bajo, que se acercó a él con cierta reticencia, en cuanto olió el sebo de las botas y
el tomillo y el espliego de los bajos de los pantalones del señorito, se olvidó de su pierna y se
subió al coche mientras la Régula lloriqueaba,
a ver si esto nos va a dar que sentir, señorito Iván,
y el señorito Iván,
tranquila, Régula, te lo devolveré entero⁵⁵

Estos “santos inocentes” poseen quizá la inocencia rousseauiana del buen salvaje. Viven un mundo duro, como la familia de Paco, el Bajo, que sueña con “ser otra vez joven” con su mujer, y tener habitaciones separadas, pues están hacinados; y la pequeña Niña Chica, aquejada de un defecto mental, que es acunada por Azarías, quien la mece llamándola “milana bonita”, como si de un ave se tratara.

El autor mantiene toda la capacidad revulsiva en la configuración del modo de vida de los empleados agrícolas: explotación económica, analfabetismo, ínfimas condiciones de vida, humillaciones, impotencia..., en suma, un sistema de relaciones laborales que perpetúa una dependencia feudal del señor. Sumidos en la pobreza y la ignorancia, los personajes “inocentes” de la novela viven un mundo sencillo, de emocionada ternura, entrañable y desgraciado.

En contraste, los señoritos son perezosos e insatisfechos, y se mofan cruelmente de la ignorancia de sus servidores. Los dueños van de la arrogancia y la falsa caridad cristiana de la Marquesa al señoritismo chulesco y despiadado de Iván. Hacen de la religión una ostentación y no un compromiso. Llevan al obispo a la finca, porque creen en un poder terrenal, y se burlan de aquella criatura limpia, la Nieves, que a los catorce años sentía ansias de comulgar. Para los “cristianos” de turno, “¡qué ocurrencias, niña! ¿no será un zagal lo que tú estas necesitando?” (p. 44), porque de tamañas ideas “la culpa no la tienen ellos, la culpa la tiene ese dichoso Concilio que les malmete” (p. 44):

⁵⁵ Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 35, 80, 119.

y dos días después, tras muchos preparativos, la Señora Marquesa con el Obispo en el coche grande, y la Régula, así que abrió el portón, se quedó deslumbrada ante la púrpura, sin saber qué partido tomar, a ver, que, en un principio, en pleno desconcierto, dio dos cabezadas, hizo una genuflexión y se santiguó, pero la Señora Marquesa la apuntó desde se altura inabordable,

el anillo, Régula, el anillo,

y fue ella, entonces, la Régula, y se comió a besos el anillo pastoral, mientras el Obispo sonreía y apartaba la mano discretamente, y, azorado, atravesaba los arriates restallantes de flores y penetraba en la Casa Grande⁵⁶

Y claro, esta clase de gente acomoda también la política a sus conveniencias y practica el inhibitorio triunfalismo:

eso te piensas tú, René, pero aquí ya no hay analfabetos, que tú te crees que estamos en el año treinta y seis,

y de unas cosas pasaron a otras y empezaron a vocearse el uno al otro, hasta que perdieron los modales y se faltaron al respeto y como último recurso, el señorito Iván, muy soliviantado ordenó llamar a Paco, el Bajo, a la Régula y al Ceferino y,

es bobería discutir, René vas a verlo con tus propios ojos,

voceaba,

y al personarse Paco con los demás, el señorito Iván adoptó el tono didáctico del señorito Lucas para decirle al francés,

mira, René, a decir verdad, esta gente era analfabeta en tiempos, pero ahora vas a ver, tú, Paco, agarra el bolígrafo y escribe tu nombre, haz el favor, pero bien escrito, esmérate, se abría en sus labios una sonrisa tirante,

que nada menos está en juego la dignidad nacional,

y toda la mesa pendiente de Paco, el hombre, y don Pedro, el Périto, se mordisqueó la mejilla y colocó su mano sobre el antebrazo de René,

lo creas o no, René, desde hace años en este país se está haciendo todo lo humanamente posible para redimir a esta gente,

y el señorito Iván,

¡chist!, no le distraigáis ahora

y Paco, el Bajo, coaccionado por el silencio expectante, trazó un garabato en el reverso de la factura amarilla que el señorito Iván le tendía sobre el mantel, comprometiendo sus cinco sentidos, ahuecando las aletillas de su chata nariz, una firma tembloteante e ilegible y, cuando concluyó, se enderezó y devolvió el bolígrafo al señorito Iván y el señorito Iván se lo entregó al Ceferino y

ahora tú, Ceferino,

ordenó,

y fue el Ceferino, muy azorado, se reclinó sobre los manteles y estampó su firma y, por último, el señorito Iván se dirigió a la Régula,

ahora te toca a ti, Régula,

y volviéndose al francés,

aquí no hacemos distingos, René, aquí no hay discriminación entre varones y hembras como podrás comprobar,

y la Régula, con pulso indeciso, porque el bolígrafo le resbalaba en el pulgar achatado, plano, sin huellas dactilares, dibujó penosamente su nombre, pero el señorito Iván, que estaba

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 40-41.

hablando con el francés, no reparó en las dificultades de la Régula y así que ésta terminó, le cogió la mano derecha y la agitó reiteradamente como una bandera,

esto,

dijo,

para que lo cuentes en París, René, que los franceses os gastáis muy mal yogur al juzgarnos, que esta mujer, por si lo quieres saber, hasta hace cuatro días firmaba con el pulgar, ¡mira!⁵⁷

Por otra parte, la falsa caridad de los señoritos queda expresada en la figura de la Marquesa, quien es considerada buena con los pobres, porque ponía diez duros en las manos asalariadas, pero permitía que vivieran sus cortijeros en una hacinada promiscuidad:

y la Señora recorría lentamente el pequeño jardín, los rincones de la corralada con mirada inquisitiva y, al terminar, subía a la Casa Grande, e iba llamando a todos a la Sala del Espejo, uno por uno, empezando por don Pedro, el Périto, y terminando por Ceferino, el Porquero, todos, y a cada cual le preguntaba por su quehacer y por la familia y por sus problemas y, al despedirse, les sonría con una sonrisa amarilla, distante, y les entregaba en mano una reluciente moneda de diez duros,

toma, para que celebréis en casa mi visita,

menos a don Pedro, el Périto, naturalmente, que don Pedro, el Périto, era como de la familia, y ellos salían más contentos que unas pascuas,

la Señora es buena para los pobres,

decían contemplando la moneda en la mano,

y, al atardecer, juntaban los aladinos en la corralada y asaban un cabrito y lo regaban con vino y en seguida cundía la excitación, y el entusiasmo y que

¡viva la Señora Marquesa! y ¡que viva por muchos años!

y, como es de rigor, todos terminaban un poco templados, pero contentos y la Señora, desde la ventana iluminada de sus habitaciones, a contraluz, levantaba los dos brazos, les daba las buenas noches y a dormir, y esto era así desde siempre⁵⁸

Si continuamos exponiendo las cosas como hasta el momento, podría pensarse en unos estereotipos que reflejasen la relación entre explotador y explotado, y, sin embargo, Delibes, conservando en lo esencial los rasgos más acusados que caracterizan a cada grupo, carga la obra de humanidad y hasta de ternura por medio de unos personajes con perfecta individualidad. El pundonor de Paco, el Bajo, da a su sumisión auténtica dignidad. Las cavilaciones de la mujer, la Régula, añaden una fibra cordial y humanísima. Los cambios de ánimo —el paso del coloquio desenfadado y amistoso a la ira incontrolada— de Iván reconstruyen a la perfección esa mezcla de paternalismo y ferocidad de los señores. La argamasa de servilismo y autoritarismo de don Pedro, el Périto, el encargado, se humaniza gracias al patético papel de burlado impotente que desempeña. Además, otras figuras

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 91-93.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 94-95.

complementarias, aunque muy importantes, aluden a una posibilidad de cambio que saca a la historia de un fatalismo irremediable.

En el caso de *Los santos inocentes* las actitudes radicales, la de marginados en armonía con la naturaleza y la de ricos en hostilidad con ésta, se encuentran graduadas en tres personajes. Quirce, el hijo de Paco, se resiste a aceptar el fatalismo de su condición de pobre, de siervo, y alimenta un rencor que sólo se expresa en su hosquedad:

y, a la mañana siguiente, el señorito Iván, en la pantalla, se sentía incómodo ante el tenso hermetismo del Quirce, ante su olímpica indeferencia,

¿es que te aburres?

le preguntaba,

y el Quirce,

mire, ni me aburro ni me dejo de aburrir, y tornaba a guardar silencio, ajeno a la batida, pero cargaba con presteza y seguridad las escopetas gemelas y localizaba sabiamente, sin error, las perdices derribadas, mas, a la hora de la cobra, se mostraba débil, condescendiente ante la avidez insaciable de los secretarios vecinos, y el señorito Iván bramaba,

Ceferino, maricón, no te aproveches de que el chico es nuevo ¡venga, dale ese pájaro! Y, arropados por la pantalla, que era una situación casi doméstica que invitaba a la confianza, el señorito Iván intentaba ganarse al Quirce, insuflarle un poquito de entusiasmo, pero el muchacho, sí, no, puede, a lo mejor, mire, cada vez más lejano y renuente, y el señorito Iván iba cargándose como de electricidad, y así que concluyó el cacerío⁵⁹

Pedro, el Périto, personaje bisagra entre los vasallos y los amos, reúne en sí lo peor de cada estamento: como miembro de una clase inferior, es vejado por Iván, que se burla de la infidelidad de su esposa, una infidelidad de la que él ha sido agente; y como miembro de una clase superior, abusa de la docilidad de Régula y Paco para explotar a la hija de éstos, Nieves, como criada, además de que, en un gesto de burla acerba análogo a los de Iván, hace burla de que la muchacha pretenda hacer la Primera Comunión. Por último, y tal vez como signo de esperanza, una débil esperanza que brota en medio de un pesimismo desbordado, la hija de la Marquesa, Miriam, manifiesta su consternación ante la miseria que rodea a los criados y sale en defensa de la legítima aspiración de Nieves de comulgar.

No puede considerarse, pues, que *Los santos inocentes* sea una novela maniquea, a pesar de que los mundos morales en colisión estén tan nítidamente definidos. Como tampoco puede afirmarse que se trate de una novela de crítica social, aun cuando la denuncia de la explotación inicua de los desheredados sea manifiesta. Tampoco puede decirse que sea una novela donde se nos cuenta la crueldad del hombre para con el hombre,

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 125-126.

aunque la haya; lo que Delibes hace es presentarnos un símbolo trágico de la soledad y de la marginación a través de un pedazo de vida de un hombre desgraciado, utilizando en la narración una estructura poemática que le da una semejanza a un largo rezo o a una salmodia o al rumor de una larga confidencia.

El crimen final, la muerte del señorito Iván a manos de Azarías, es tratado como la consecuencia natural de un conflicto entre desiguales, un conflicto basado en la sumisión e inocencia de los desheredados, un conflicto entre éstos, siervos, y los amos, los señores. Pero este choque sólo lo identifican como tal el autor y los lectores, pero no los personajes, que lo ven como algo natural a su condición de siervos (“a mandar para eso estamos”).

Por otra parte, *Los santos inocentes* es una de las mejores obras de Delibes. Constituye un texto estilísticamente cincelado, con un modo narrativo que se caracteriza por su aspecto sintético, sugerente, y a la vez dinámico y tenso. La narración fluye con un estilo ceñido, exacto, donde se ahorran las palabras porque éstas impactan con la suficiente contundencia en la mente del lector, como si fuera esculpiéndose la historia en la imaginación de éste. Es una novela que evita la retórica, la descripción ampulosa, el derramarse verbal. Los diálogos no se indican mediante guiones, sino rompiendo los párrafos con punto y aparte iniciados con minúscula. De este modo, las palabras de los protagonistas se insertan en el ritmo del texto del narrador, a manera de una evocación.

Como en casi todas sus novelas, Delibes rescata palabras inveteradas del lenguaje que están a punto de perderse por el uso económico y trivializado de éste en el intercambio moderno, palabras generalmente de carácter popular.

El emplazamiento espaciotemporal es preciso: el escenario se sitúa en tierras extremeñas —Azarías miraba hacia “el cerro de las Corzas (del otro lado del cual estaba Portugal)”—; la cronología de los sucesos puede datarse con cierta precisión: se menciona el ojeo inaugural del día de la Raza en 1943 y los acontecimientos recientes se emplazan en fechas posteriores al Concilio Vaticano II, contra el que arremete el señorito Iván.

El lirismo impregna toda la narración especialmente en lo referente a la historia de Azarías —personaje inolvidable—, el tonto que adora a la milana que ha cuidado, y que matará al señorito por ella, en desenlace trágico.

Los santos inocentes es un canto lírico y trágico a la vez a los desheredados del campo, y está impregnada de un sentimiento auténtico —como todas las obras grandes de Delibes— que impresiona vivamente el lector en imágenes escuetas, ceñidas, de intensidad inusual.

Había que estudiar este arte narrativo de Delibes, esta capacidad para dejar unas pinceladas breves —cada vez más breves en su obra, que se hace progresivamente más lacónica— a través de descripciones sucintas e intensas. Esta novela se constituye mediante seis relatos o libros, cada uno de los cuales parece un cuento separado, y compone, mediante la escueta exactitud en la que insisto, un retrato perfecto de cada situación, una verdadera *imagen* narrativa.

El aspecto descriptivo en esta obra viene representado por la carga lírica de sugerencias que poseen los adjetivos. Delibes no describe en este libro: adjetiva. Y cada adjetivo cincela perfectamente un personaje, un monte, una vivencia.⁶⁰

La frase “milana bonita” se convierte en la expresión recurrente más entrañable de toda la novela. El inocente Azarías se ve arrastrado hacia el crimen cuando la repite desesperadamente ante el cadáver de la grajilla muerta por el señorito Iván. El “opresor” mata al animal más querido de Azarías que, llevado de su instinto primitivo, se venga, sin tener él conciencia, de la clase opresora. En este momento definitivo Azarías, solo, abatido recurre a la Niña Chica, le muestra el pájaro muerto mientras dice: “¿oyes, Régula? la Niña Chica llora porque el señorito me ha matado la milana”.⁶¹ En opinión de Manuel Alvar:

[...] quizá el estribillo [milana bonita, milana bonita] sea el más hermoso hallazgo de esta hermosísima novela. Es la condensación del alma del pobre Azarías. Lo descubre acariciando el entrecejo del búho, con él tranquiliza a los perros enfurecidos o amaestra a la grajeta. Es la forma elemental de exteriorizar su ternura, como a la pobre sobrinilla paralítica. Si recordáramos a Croce, tendríamos que aceptar aquí que la lengua al expresarse es poesía. Poesía también en la boca babeante de este inocente que nos ha ganado con su capacidad de amor. Para el señorito Iván, el pajarraco muerto era “esa jodida graja”, “pero al Azarías le resbalaban los lagrimones por las mejillas, milana bonita, milana bonita” [...] pero la sogá doble grueso estaba dispuesta para que la brutalidad muriera y pudiera seguir viva la poesía.⁶²

Se detiene, sin embargo, con sabiduría en el justo punto en que, sin cursilería, consigue un clima emocional tenso. Esos hechos que apuntan a las fibras cordiales del lector están distribuidos a lo largo del relato: la muerte del búho y su entierro con la Niña Chica en brazos de Azarías, la subnormalidad de Charito y sus acongojantes berridos, los planes de educación de Nieves con motivo de la primera comunión, el despido sin razones de Azarías, la escena en que Iván hace escribir sus nombres a varios empleados, la ceguera del palomo, la recaída de Paco por la intransigencia de Iván, y, como culminación de esta

⁶⁰ Diego Martínez Torrón, “Naturaleza y hombre en tres novelas de Delibes”, en: Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, p. 295.

⁶¹ Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, p. 152.

⁶² Manuel Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, pp. 68-69.

secuencia de sucesos, la muerte de la grajeta y la del señorito. Con esto, Delibes apela a la sensibilidad del lector y lo hace que reaccione ante ese mundo cruel y primitivo.

Desde la perspectiva de Alvar, *Los santos inocentes* es un relato que está dentro de aquel postulado de Ortega que sigue teniendo vigencia: “En sus comienzos pudo creerse que lo importante para la novela es su trama. Luego se ha ido advirtiendo que lo importante no es lo que se ve, sino que se vea bien algo humano”.⁶³ *Los santos inocentes* son una culminación del arte de Delibes. Si se compara ésta con su primera novela, vemos cómo tiene razón Alvar al citar las palabras de Ortega: en *La sombra del ciprés es alargada*, la trama condiciona todo, mientras que en *Los santos inocentes* apenas si hay sustancia novelesca: un pobre deficiente que ama a sus pájaros y venga la muerte de la grajeta ahorcando al señorito Iván. Pero a cambio de esta poca sustancia todo un inmenso mundo de humanidad y de humanidades, de ternura, de observación, de historia y de amor.

Mucho es lo que ha visto Miguel Delibes: se ha enfrentado con una trama escasa, pero hartamente suficiente, y ha tratado de transmitirla de un modo realista. Quiero decir aceptable en sus posibilidades de verosimilitud y ha situado el cenit de su relato en esa difícil frontera de la reproducción fotográfica de unos hechos y el mundo irreal que se ha forjado un pobre demente.

No es posible decir que ese conjunto de hechos hayan ocurrido así, pero es suficiente que nosotros pensemos que han podido ocurrir: en un mundo lógico, no cabría la muerte de un hombre, por la de un modesto pájaro. Esto lo creemos todos, pero, sin embargo, todos creemos que esa muerte no es punible: Azarías es “inocente” e Iván cruel. Aceptamos los hechos como si los hubiéramos vivido, y nuestra simpatía se compromete con el pobre alineado.⁶⁴

Sin embargo, en un mundo como el que nos toca vivir, repugna la conducta del señorito con su criado Paco, el Bajo, aunque no nos atreveríamos a decir que es inverosímil. El novelista nos hace jugar en dos planos, diferentes: el de la probabilidad de la conducta de Azarías y el de la verosimilitud del comportamiento de Iván.

Opina Manuel Alvar a quien hemos venido siguiendo que:

[...] rastreando la semántica menos inmediata, tenemos que Azarías se comporta de acuerdo con unas pruebas que tenemos; son los malos tratos, la marginación, la crueldad innecesaria con sus cosas amadas, por lo que la lógica es clara: quien así se comporta merece el castigo porque las pruebas, diríamos que judiciales, lo condenan. Tenemos también la conducta de Iván; su comportamiento es verosímil porque quien aparta al compañero de infancia, quien hace cegar a los palomos con la punta de una navaja, quien hace continua

⁶³ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, apud *Obras*, 1936, p. 1016, en: Manuel Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, p. 61.

⁶⁴ Manuel Alvar, *op. cit.*, p. 62.

ostentación de soberbia, quien roba la mujer de un inferior, quien con veinte duros quiere corromper a un muchacho, es un bellaco que no mejorará, nunca, por muchas Santas Cruzadas en las que combata. Más aún, si combatiera por una causa noble, su sola conducta la envilecería.⁶⁵

Así pues, no cabe otra posibilidad que la ética de esa muerte, única manera pertinente de terminar el relato, por más que quien la venga a establecer sea un pobre inocente; porque esas manos justicieras al ahorcar al señorito Iván estaban ahorcando la conducta de unas gentes culpables de muchos pecados, no sólo de los suyos, y, por supuesto, no sólo de la muerte insignificante de una grajeta. El inocente, y quitemos ya connotaciones añadidas al vocablo, ha encarnado la justicia contra quienes no merecen vivir en el reino de los hombres. Pero los determinantes socioculturales en la muerte del señorito no tienen mucha importancia, en contra de la tradición rural, al ser el homicida un disminuido psíquico que hubiera actuado igual de hallarse en otras circunstancias.

Azarías nunca podrá ser el humillado que reacciona ante la opresión del desocupado señorito Iván, sino que el violento desenlace encuentra un paliativo en su reacción, no de odio ante el opresor, sino de lástima y dolor por la grajilla muerta que, en seguida, substituye por la Niña Chica con la admonitoria expresión “milana bonita, milana bonita” en un intento de fundir en un mismo ser al pájaro muerto y a la “inocente” niña.

Quien ordena sacar los ojos de las palomas, quien abusa de la enfermedad ajena, quien pone en gratuito peligro la vida y la salud de sus semejantes, quien se burla hasta del derecho a los sacramentos, quien abusa de honras ajenas, quien dispara por aburrimiento, por instinto de quebranto, como un furtivo, no merece sino la soga en el cuello. Delibes a través de Azarías ha restablecido el equilibrio quebrantado hasta la saciedad; ha sustituido el balanceo del palomo ciego, la trapacería que encierra amenazas, por el cuerpo basculante, inerte, del señorito, espantajo y adefesio de su mismo horror, mientras el bando de zuritas rasa una atmósfera de momentánea libertad.

Los santos inocentes es la amorosa elegía de un espacio vital —y social— en el que empieza a sentirse, más que nunca, como utópica la equilibrada comunicación del individuo con su semejante, del hombre con su medio: estadio en el que la Edad de Oro parece más mito que nunca. Parece que esas violencias, o esas amenazas, ya sean la muerte, o la marginación, o la soledad, o la sequía, o la depredación del furtivo, o el desahucio o el

⁶⁵ *Ibidem*, p. 63.

desarraigo, o la sumisión, o la autocracia, o la palabrería vacua, o el delito ecológico disfrazado de progreso, son muy difíciles de desterrar y de ignorar.

A modo de conclusión, la actitud solidaria con los que sufren, los marginados y la gente pobre se acentúan en la novelística de Delibes en los años cincuenta. Nunca llegó el escritor a caer en el reduccionismo maniqueo ni en el proselitismo partidista —es decir, en una clara instrumentalización de la literatura—, como pedía por aquellas fechas una corriente entonces en auge (el realismo social), pero una crítica cierta y eficaz de unas formas de vida degradadas y degradantes estaba ya tempranamente en la soledad del jubilado Eloy de *La hoja roja*. Y no de una manera fortuita, sino por consciente voluntad del autor, pues él mismo ha explicado que utilizó la literatura para decir lo que no le permitían escribir en los periódicos, así pues, la obra de Miguel Delibes encierra una acre denuncia social. Asimismo, no se ha señalado debidamente la influencia de la generación del 50 en su narrativa.⁶⁶ Al hablar de influencia, no se quiere decir que Delibes siga todos los lineamientos literarios de la generación del 50 al pie de la letra, sino que los ha ido seleccionando y adaptando a su propia estética haciendo gala de lo que Buckley ha denominado “el selectivismo de Delibes”.

En cuanto a los grupos menos favorecidos su postura es muy clara y puede resumirse en muchos aspectos en sus ideas en cuanto a la infancia. La tristeza, la pobreza y la orfandad parecen ser las notas que mejor caracterizan a todos sus personajes infantiles, excepto a Sisí y Quico. Pero todos ellos —incluidos los niños alegres y normales de *El camino*— padecen incomunicación hogareña y social. Buscan denodadamente el calor humano y cuando no lo encuentran se refugian en la naturaleza con la que establecen una identificación que, en algunos casos, sobrepasa los límites comunes normales.

Los personajes infantiles en la narrativa de Delibes son las víctimas inocentes de las circunstancias que les rodean, son extremadamente sensibles ante las acciones de las personas y lo circundante. Los niños son tristes, víctimas de un hogar frío e inhóspito, a veces sórdido, carente de ternura. Viven sin amor, sin comprensión a veces asfixiados por su entorno, son víctimas de terrores nocturnos, sus manifestaciones son gritos angustiados y

⁶⁶ Con respecto a las coincidencias temáticas que puede haber en la obra de Delibes y la de los narradores de la generación del 50 puede verse Luis Miguel Fernández Fernández, *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 1992 (Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 169).

sollozos histéricos. La tristeza los une y surge entre ellos una recíproca compasión. En general, son desvalidos, abandonados por la sociedad y víctimas del entorno familiar, son seres indefensos y, por tanto, solos. En muchos casos desde su nacimiento están acompañados por la tristeza. Crecen con dificultad, en la pobreza y, a veces, son sucios e incitan al lector a la compasión. Algunos reciben malos tratos por parte de las personas que se encargan de “educarlos”, así pues, el hogar en la niñez tiene una influencia e importancia capital. Los niños son víctimas de padres desaprensivos y autoritarios. Otros pierden la vida a temprana edad porque son víctimas de enfermedades o bien, perecen en accidentes. En las muertes de éstos los responsables son los adultos.

Uno de los personajes infantiles que ejemplifican mejor estas características es el Senderines, protagonista de “La mortaja”, endeble, huérfano de madre y padre borracho; no conoce el calor familiar y se ve obligado a enfrentarse a la dureza de la vida pues ésta lo ha privado de los recursos más elementales. El Senderines alberga el temor de morir. Es la víctima inocente del comportamiento adulto y de las circunstancias ambientales.

El mongolismo es consecuencia de las infrahumanas condiciones económicas y morales de los padres. Estos son los inocentes, este tipo de personajes a veces mueren víctimas de su deficiencia psíquica. Son débiles, deformes, con ojos extraviados, no logran muchas veces andar, ni hablar hasta edades muy avanzadas. Este tipo de seres despierta en el lector conmiseración por la infancia desvalida. Por último, la soledad es un sentimiento que surge en los personajes de Delibes desde la infancia.

Actualmente, con mucha mayor perspectiva, podemos aventurar una visión más comprensiva de los valores críticos en la obra del vallisoletano. De manera general, podemos decir que durante toda una etapa que se cierra a mediados de los sesenta su actitud crítica no pasa de un dolido humanitarismo, de una simpatía cordial con los desfavorecidos o con los marginados del campo, en esta etapa la soledad de los personajes es producto de cuestionamientos ontológicos o existenciales. De entonces para acá entra con decisión una conciencia crítica que se hace patente en obras como *Las ratas* y *Cinco horas con Mario*, en el monólogo de Carmen, las cuales revelan una ruptura con posiciones precedentes, en este periodo la soledad es producto de la marginación y del egoísmo del hombre.

Por otra parte, en la obra de Delibes hay una serie de constantes que se reiteran en su producción literaria: la actitud de los personajes ante la muerte, ante la naturaleza, ante la soledad, ante el miedo, ante la incomunicación.

En el caso de la soledad, ésta se presenta como una constante en todos los personajes de la novelística de Delibes, desde *La sombra del ciprés es alargada* hasta *El hereje*, es un sentimiento del cual nunca pueden separarse estos seres, principalmente los marginados: niños (Pedro, Orenca, Daniel, Sisí, Eloy, Nini, Quico, Jacinto, la Charito, Gervasio García de la Lastra y Cipriano Salcedo); mujeres (la Desi, Carmen, la Régula y el numeroso grupo de criadas que pueblan su obra); ancianos (Eloy, El señor Cayo, Lorenzo), y campesinos (Los habitantes de *El camino* y *Las ratas*, Azarías, Paco, el bajo).

Asimismo, el sentimiento de soledad se presenta de forma individual, como un recurso de los personajes para conservar su individualidad frente a la masificación del ser humano (Jacinto San José) o como producto de la falta de solidaridad de la sociedad para con ellos (Sebastián, Azarías). También este sentimiento se manifiesta de forma colectiva (por ejemplo en los habitantes de *El camino*, *Las ratas* y *Los santos Inocentes*). Es decir, nos encontramos ante la presencia de héroes solitarios que se refugian en su soledad como camino de realización o, por otra parte, los personajes cobran conciencia del egoísmo humano lo que los hace sentirse aislados. También, la colectividad fracasa en su intento por comunicarse y relacionarse debido a su egoísmo y a que sus intereses son más importantes, lo que da como resultado que los individuos aun encontrándose en compañía están completamente solos. El hermetismo es, pues, una autodefensa del personaje para conservar su individualidad, ya que todo cambio supone una pérdida de la personalidad inicial.

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

Las relaciones interindividuales de los personajes delibeños tienen un carácter complejo. Por un lado, ya he descrito al “individuo hermético” creado por Delibes invulnerable ante cualquier coacción exterior, incapaz de transformarse, de alterar su individualidad. Pero resulta que este “hermetismo” les ocasiona, a la vez, una angustiosa

soledad. Mientras algunos aceptan esta soledad como inevitable [...] la mayoría buscan compensación (ya que no identificación) en sus semejantes.⁶⁷

La soledad deriva en la falta de comunicación con los individuos, ya que el personaje está angustiado con sus preocupaciones, y se vuelve un ser introvertido que no se comunica con la sociedad. Todos los personajes de Delibes participan de una trágica incomunicación. Son seres herméticos que monologan en vez de sostener una conversación.

Esta reiteración de un mismo motivo (niños solitarios, ancianos solitarios, adultos solitarios, hombres y mujeres solitarios) nos lleva a pensar que no se trata de un simple hallazgo o una simple creación del escritor, sino que obedece a procesos más profundos, pues en el caso de los personajes solitarios los lleva hasta fronteras inimaginables, incluso a la animalización como consecuencia de la soledad, pero esta reiteración es buscada, es querida, pues es una sublimación de una angustia (complejo) personal del autor que viene desde su infancia y de la que quiere liberarse, la cual el mismo ha expresado: “desde mi infancia [...] me han poseído unos sentimientos de soledad, de incompreensión y de miedo”.⁶⁸ Es decir, estos personajes solos, miedosos e incomunicados son formas de compensación, de huída, para el escritor. Todos estos personajes son, lo que Mauron llama “figuras míticas”, especies de “espectros afectivos”, formas distintas de su propio yo inmiscuido en ellos para cumplir la urgente necesidad de comunicación. Esta nueva relación establecida entre el yo social del escritor y su yo creador genera estos fantasmas que afloran de su inconsciente para satisfacer sus más íntimas necesidades. La estructura inconsciente que revela cada obra es la fatalidad de la cual quiere evadirse el escritor, que en Delibes es la deshumanización producto de la incomunicación.

⁶⁷ Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, p.95.

⁶⁸ Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, p. 165.

4. EI MONSTRUO DE MIL CABEZAS

Mi sentimiento principal es el miedo.

MIGUEL DELIBES (*Parábola del náufrago*)

La constante que trataremos a continuación en la novelística de Delibes, es la que se refiere al miedo excesivo que experimentan los distintos personajes de las novelas del autor vallisoletano. Este miedo se manifiesta a través de distintas formas de enajenación mental y por medio de ciertas neurosis, que en algunos casos llegan a ser verdaderos ataques de pánico, que llevan a los personajes al aislamiento y a la incomunicación. En este caso, el ejemplo más representativo es el de Gervasio García de la Lastra, personaje central de *Madera de héroe*, quien tiene un miedo incontrolado, que lo vuelve un niño retraído e introvertido. La forma en que Gervasio manifiesta este miedo irracional es mediante horripilaciones (se le erizan los vellos de los brazos, se le pone la piel de “gallina” y se le encrespa el cabello, poniéndosele literalmente los “pelos de punta”), las cuales tiene que ocultar de la gente, pues en muchos casos estas “ostentaciones”, como son llamadas en alguna parte de la novela, producen miedo y horror en las personas que las presencian. En el caso de su familia, este fenómeno los lleva a polarizarse en dos bandos, de tal manera que se crean dos ámbitos de acentuada incomunicación: por un lado, aquel que refleja una actitud ultraconservadora y clasista (papá León, su abuelo, tío Felipe Neri, mamá Zita, tía Cruz, tío Vidal y tía Macrina) para quienes estas manifestaciones son consideradas —exceptuando a tío Vidal y a tía Macrina— como señales divinas, una llamada de la providencia que designa a Gervasio como un ser elegido para llevar a cabo hazañas heroicas, y, por el otro lado, el que puede calificarse como progresista (papá Telmo, y sus tíos Adrián y Norberto) quienes ven en estas manifestaciones físicas —sobre todo papá Telmo— un simple fenómeno epileptoide, causado por el miedo. Será hasta el final de la narración cuando Gervasio cobre conciencia de que sus horripilaciones son producto del miedo y de su cobardía y no muestras de su heroicidad.

Esta polarización de su familia en dos bandos lleva a Gervasio a tomar partido por uno de los dos y en esta circunstancia será el que está encabezado por papá León y su tío Felipe Neri, lo cual lleva a Gervasio a un distanciamiento con su padre (aunada a esta toma de posiciones hay que añadir la llamada “brecha generacional” que se da entre padres e

hijos), a quien oculta por un tiempo sus ostentaciones, lo que lo lleva a la incomunicación, al recelo, al odio gratuito con él y a no querer entender sus razones, esta incomunicación es propiciada también, en parte, por la educación que recibe Gervasio en su infancia, aunque al final de la novela se producirá un cambio en el protagonista.

En este apartado se analizarán las causas del miedo que llevan a esta incomunicación que se retrata en *Madera de héroe*, pero no sólo es en esta novela que se presenta esta constante, que es el ejemplo más acabado en donde se muestra a un personaje con un miedo desproporcionado que lo lleva a la incomunicación, sino que ya aparece en narraciones anteriores a ésta y que continuará aflorando en obras posteriores, a las que se hará mención antes de ver de qué manera se presenta esta reiteración en *Madera de héroe*.

Previo a revisar cómo se manifiesta el miedo en los personajes de Miguel Delibes a través de sus distintas obras, es importante decir que el miedo es una emoción natural en el hombre, pero que puede convertirse en una enfermedad cuando se le desarrolla en exceso como explica Jesús Rodríguez:

El miedo es una emoción innata en el ser humano cuya función esencial es estimular sus defensas y prepararle para afrontar o evitar cualquier amenaza que se cierna sobre él. Es un sentimiento natural y necesario que desempeña un papel primordial en la supervivencia del individuo. Ahora bien, al igual que cualquier emoción humana, si se desarrolla en demasía pierde gran parte de su utilidad y se convierte en una enfermedad. A pesar de que el miedo no es nunca una emoción agradable, son extraordinarios la fascinación y el interés que suscita en el individuo, hasta el grado de que en ciertos casos la experiencia del miedo puede llegar a producir un cierto placer, como lo pone de manifiesto la irresistible atracción y curiosidad que provocan en un numeroso segmento de la población las historias y las películas de horror. No es éste, ni mucho menos, un fenómeno moderno: desde que el hombre es hombre ha existido una tradición oral y escrita de literatura del horror.¹

En el caso de Miguel Delibes, el miedo es probablemente el sentimiento predominante de su personalidad (y de la de muchos de sus personajes). Éste se encuentra ya presente en su infancia y se intensificará con el transcurso de los años debido a los siguientes factores: su obsesiva fascinación con la muerte, su hiperestesia y la numerosa serie de desastres ocurridos en Europa en el siglo actual, como él mismo lo ha expresado:

En mi caso, tal vez podría afirmarse que, desde mi infancia, ensombrecida por un prematuro temor a la muerte, y mi adolescencia y primera juventud, atormentadas por las guerras civil y mundial, hasta nuestros días, dominados por amenazas hasta ayer insospechadas (el terror atómico, la progresiva destrucción de la naturaleza, el hambre en el

¹ Jesús Rodríguez, *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*, p. 117.

mundo, los fundamentalismos, etc.), me han poseído unos sentimientos de soledad, de incompreensión y de miedo.²

Delibes fue un niño afectado por una sensibilidad exacerbada y una neurastenia, propenso a la depresión y a la tristeza. Pero otro factor importante que se debe tener en cuenta al rastrear el origen del sentimiento de miedo en Delibes es la educación religiosa recibida por el escritor a la cual él atribuye un carácter “demasiado fúnebre”.³ Como todos los niños españoles de su generación, Delibes seguramente escucharía con cierta aprensión el relato de los espeluznantes castigos a que serían sometidos los pecadores en el infierno. Dada su hipersensibilidad, hay que suponer que estos relatos pudieron contribuir a agudizar su miedo, esta experiencia vivida por el autor en su infancia la desplazará a su obra y se convertirá en una constante que aparecerá en casi toda su narrativa. Al respecto, el propio escritor apunta que su generación fue criada en la angustia: “Al final, Álvarez Bolado recogió cabos y habló de la angustia, especialmente en los que tenemos más o menos su edad y fuimos educados en el preconcilio y madurados en el posconcilio.”⁴ Además de la lúgubre educación religiosa, hay que considerar el carácter sombrío que adopta la muerte en la sociedad española, sobre todo en las zonas rurales y ciudades de provincia, en donde tanto se recalca la visibilidad de la muerte, “con su aparato de mortajas, esquelas, entierros y lutos”,⁵ en la que todos participan, sin exceptuar a los niños. Situación que, sin duda, agravó la innata propensión al miedo de Delibes. Muchos años después, estas experiencias afloran y el sentimiento de miedo se convierte, así, en una de las constantes de su narrativa.

Es evidente que el objeto de los miedos de Delibes va cambiando con el tiempo y con el curso de los acontecimientos exteriores. Nacido en 1920, le tocó vivir un periodo histórico que conoció dos guerras mundiales, la guerra civil española, la explosión de la bomba atómica, la exterminación sistemática de ciertas minorías y el continuo estado de guerra fría en que vivieron las dos superpotencias, que amenazaban a la humanidad con el holocausto nuclear. En *Conversaciones con Miguel Delibes* de César Alonso de los Ríos, el escritor vallisoletano apunta cuáles han sido los motivos de sus miedos:

² Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, p. 165.

³ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 36, en Jesús Rodríguez, *op. cit.*, p. 112.

⁴ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 58.

⁵ Gonzalo Sobejano, “Introducción” a Miguel Delibes, *La mortaja*, p. 41.

Ese miedo es un dragón de múltiples cabezas. ¿Qué voy a decirte? Anota: la intransigencia, el nepotismo, la autocracia, la violencia, la tiranía del dinero, el poder de la organización, la bomba atómica, la mordaza, la seguridad absoluta en las propias ideas, la obstinación suicida del conservadurismo, la droga, la discriminación, la crueldad gratuita, la crisis de los derechos humanos, la deificación de la técnica..., las desigualdades sociales, el consumismo, las dictaduras de todo color, la prostitución de la naturaleza, las torturas, las posibilidades de pasar de don Abdón a don Abdón... Son tantas amenazas, querido amigo, que con sólo enumerarlas llenaríamos un libro.⁶

Así pues, el miedo es una emoción tan fuerte en el autor que pasa enseguida a sus obras, a manera de sublimación⁷ para poder superar este sentimiento, para convertirse en un elemento esencial en muchas de ellas o como un elemento que se encuentra arraigado en el sustrato profundo de otras tantas. En su primera novela el miedo es ya la emoción principal del protagonista, y, a partir de entonces, será siempre un sentimiento que subyace en la estructura profunda de buena parte de sus obras, si no es que de todas. Si bien es cierto que el miedo es una emoción innata y normal en el ser humano, en Delibes adquiere unas proporciones fuera de lo común, obsesivas y un tanto alarmantes, como lo demuestra no sólo su obsesión con la muerte, sino ciertas fobias que padece.

Delibes desplaza su sentimiento de miedo a cada uno de sus personajes: “yo traslado a mis personajes los problemas y las angustias [miedos] que me atosigan”,⁸ y explora este sentimiento a través de cada uno de ellos, por eso pone a los seres que crea, desde su más tierna infancia, en experiencias traumáticas relacionadas con esta emoción. Y, por ejemplo, en su primer novela, *La sombra del ciprés es alargada*, encontramos ya presente el miedo, además del motivo de niños enfrentados a vivencias relacionadas con el horror (los temores infantiles, las pesadillas, las angustias, los espantos, los fantasmas, los aparecidos, los demonios, los muertos, etc.), pero este sentimiento no va a desaparecer a lo largo de su

⁶ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 99, en Gregorio Torres Nebrera, “‘Arcadia amenazada’: Modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes”, en *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, p. 33.

⁷ Entendemos por sublimación el desplazamiento del potencial de un complejo, pero sobre vías de reacción que tienen un valor moral, social, espiritual, superior, es decir, artístico, y que es distinto a la represión, o inhibición, que también es una forma de desplazamiento de un complejo, en donde al potencial de un complejo se le “cierran” un cierto número de vías de reacción, por lo que se acumulará en las vías que quedaron libres, adquiriendo una importancia a la que no parecían destinadas, por ejemplo la reacción de terror ante un animal inofensivo que sustituye a otras reacciones importantes pero inhibidas. Cfr. Charles Baudouin, *Psicoanálisis del arte*, pp. 9-25.

⁸ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 58, en Antonio Vilanova, “Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro”, en *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, p. 135. Los corchetes son míos.

producción narrativa, sino que de manera reiterada lo encontramos en cada una de sus novelas hasta la última, *El hereje*.

En *La sombra del ciprés es alargada*, Delibes presenta como causa principal del miedo la amenaza de la muerte, específicamente el miedo a que la muerte se lleve a los seres queridos. Este sentimiento se convierte en la obsesión de Pedro, personaje principal, y le impide hacer una vida normal. Muchos son los factores que contribuyen a fomentar el miedo en el protagonista, entre los cuales sobresalen los siguientes: la orfandad de Pedro, el paso del tiempo y la inhumanidad del hombre con el hombre. Pedro tiene miedo de la vida y del sufrimiento que resulta de la inevitable pérdida de todo aquello que se ama, lo que le da temor de la muerte es el efecto destructor que ejerce sobre las cosas. En esta obra aparece ya su desconfianza al progreso, es decir, de los peligros que representa el progreso.

Por otra parte, el motivo de niños enfrentados a experiencias de miedo está ya presente en esta novela en las frecuentes visitas que Pedro y Alfredo, los dos niños protagonistas de *La sombra del ciprés es alargada*, hacen al mercado de ganado en Ávila, en donde lo que más les atrae es el interés avasallador de los relatos de la Bruna, que acompañada a la guitarra por su marido, canta coplas de contenido tremebundo y cruel. De entre el variado repertorio de canciones que posee, hay una que les fascina a estos dos muchachos: la que trata del secuestro de un niño por su madrastra. Del morboso placer que experimentan los oyentes nos habla el narrador: “La multitud hipaba, sollozaba, se encogía, se estremecía y la Bruna, inmutable, proseguía su copla desoladora”.⁹ Nos dice Pedro que las narraciones de este personaje ejercían una atracción irresistible sobre ellos: “Casi siempre que nos deteníamos para escuchar a la Bruna —invariablemente todos los viernes— demorábamos, sin darnos cuenta, el regreso a casa”.¹⁰ Casi todas las criaturas creadas por Miguel Delibes comparten la fascinación que Pedro y Alfredo sienten por este tipo de relatos.

En su segunda novela, *Aún es de día*, la raíz principal de los miedos de Sebastián, protagonista de la narración, es el contacto con la gente: “la compañía le estrangulaba y le ponía los pelos de punta”.¹¹ Él se encuentra a gusto solo, sin el contacto de las personas. Cuando decide relacionarse con los individuos éstos se burlan de él por su deficiencia

⁹ Miguel Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*, p. 53.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Miguel Delibes, *Aún es de día*, p. 16.

física, lo humillan, lo engañan y, finalmente, lo marginan. De este modo, Sebastián confirma que su miedo a la gente no es infundado; la soledad será, entonces, el único camino que le quede al protagonista, será su único refugio ante la incompreensión de la sociedad para con él. El conflicto que se dramatiza es el encuentro del personaje con la realidad humana, una realidad en la que Sebastián sólo halla hostilidad, hipocresía, crueldad e indiferencia: “Era la reacción de la humanidad circundante lo que le atormentaba en un abismo de pesimistas y desesperadas reflexiones”.¹² A diferencia de Pedro, que desde el principio se muestra pesimista, Sebastián parte del optimismo, optimismo que va siendo gradualmente socavado por el mal trato que recibe de sus semejantes.

También en *Aún es de día*, el motivo de los niños enfrentados al miedo está presente; Orenca hermana de Sebastián es víctima de terrores nocturnos, sufre pesadillas y cuando escucha las campanas de la iglesia tocando a ánimas entra en un pánico incontrolado; citaremos en extenso para ver cómo se presenta esta experiencia de pavor:

—¿Qué te sucede, Orenca?

Le contestaron varios agitados sollozos. Él se sentó en la cama:

—Dime, ¿qué te pasa? —insistió.

—¿No oyes?, ¿no oyes? —repetía la Orenca, horrorizada. (Y el toque de ánimas se filtraba por las rendijas del balcón, pausado y espectral.)

—¡Bah! ¿Eres tonta? Son las campanas.

La sintió apretar la cara contra la colcha convulsivamente. Pesaba la noche por encima de ellos como si la atmósfera fuese de plomo.

—No seas niña, Orenca; las campanas tienen que tocar así toda la noche.

Por la cabeza de la niña desfilaban fugazmente imágenes aterradoras. Se figuraba los espíritus rozando con las sábanas blancas los bronces de las campanas, chocando y rebotando contra los vanos de las altas torres.

—Son las almas en pena las que tocan así, Sebastián; estoy segura.

—¿Tienes una cerilla? —inquirió él.

—Las tiene madre; yo no tengo.

Un tañido más grave que los demás produjo un ataque de histerismo en la chiquilla:

—Ésa es el alma de tu padre, Sebastián. ¿Crees que me atormentará así por no haber querido rezar nunca por él?

—Mi padre está en gloria; era muy bueno, Orenca.

—Tengo un miedo horroroso; ¿te importa que traiga mi colchón y duerma aquí?

Sorbía los mocos la pequeña de un modo mecánico, al tiempo que se comía las lágrimas. Los cuchicheos en la oscuridad matizaban misteriosamente la conversación.

—Bueno.

—Voy por él.

La oyó correr de puntillas, por la tarima, con los pies desnudos. El “tan-tan” de las campanas se repetía con una insistencia de pesadilla. Se le ocurrió, de súbito, a Sebastián que estaba obrando egoístamente y se tiró de la cama dispuesto a ayudar a Orenca.

¹² Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 200.

Hacía un frío terrible en la casa, un frío que los tañidos metálicos y lejanos avivaban. Atravesó su habitación y entró de puntillas en el cuarto de su hermana. Avanzó dos pasos en la oscuridad y tropezó con ella. Un grito desgarrado de la niña le hizo vacilar:

—Soy yo, Orenca; no te asustes.

La pequeña se revolcaba sobre la cama, poseída de un irrazonable pánico. Entre sollozo y sollozo gritaba, sin preocuparse de atenuar la fuerza de su voz:¹³

A Daniel, en *El camino*, pocas cosas hay que le asusten, con la excepción de los macabros castigos que la Sara impone a su amigo el Moñigo. Nunca olvidará una de las primeras visitas que hizo a casa de éste; ese día, la Sara, para castigar las travesuras de su hermano, le encierra en un pajar a oscuras y desde fuera le lee lentamente y con voz sombría y cavernosa, las recomendaciones del alma, para que le sirva de escarmiento. Daniel escondido muy cerca de allí, escucha aterrado las espeluznantes palabras de la Sara:

Cuando mis pies, perdiendo su movimiento, me adviertan que mi carrera en este mundo está próxima a su fin [...] Cuando mis ojos vidriados y desencajados por el horror de la inminente muerte, fijen en vos sus miradas lánguidas y moribundas [...] Cuando perdido el uso de los sentidos, el mundo todo desaparezca de mi vista y gima yo entre las angustias de la última agonía y los afanes de la muerte [...]¹⁴

Aunque el castigo no surte el efecto deseado en el Moñigo, que parece ser invulnerable al miedo, Daniel es profundamente afectado por estos relatos: “Se iba adueñando de Daniel, el Mochuelo, un pavor helado e impalpable. Aquella tétrica letanía le hacía cosquillas en la médula de los huesos. Sin embargo, no se movió del sitio. Le acuciaba una difusa e impersonal curiosidad”.¹⁵ Esta mezcla de terror y fascinación que sienten Pedro y Daniel es una reacción característica de muchos de los personajes infantiles creados por Delibes. El castigo que la Sara le impone a su hermano, aunque bastante extremo, es ilustrativo del uso del miedo como uno de los más eficaces recursos de que disponen los adultos para modificar el comportamiento de los niños.

En esta novela Delibes se sirve una vez más de su personaje, Daniel, para manifestar su miedo a la muerte. A pesar del optimismo que se trasluce en la narración, en los últimos se dramatiza la pérdida de la inocencia de Daniel y su encuentro con la muerte. La existencia paradisiaca del protagonista la interrumpe la inesperada muerte de su mejor amigo:

¹³ *Ibidem*, pp. 58-60.

¹⁴ Miguel Delibes, *El camino*, p. 18.

¹⁵ *Idem*.

Advirtió que todos acabarían muriendo, los viejos y los niños. El nunca se paró a pensarlo y al hacerlo ahora, una sensación punzante y angustiosa casi le asfixiaba. Vivir era ir muriendo cada día, poquito a poco, inexorablemente. A la larga, todos acabarían muriendo. Todos eran efímeros y transitorios y a la vuelta de cien años no quedaría rastro de ellos sobre las piedras del pueblo. Como ahora no quedaba rastro de los que les habían precedido en una centena de años. Y la mutación se produciría de una manera lenta e imperceptible. Llegarían a desaparecer del mundo todos, absolutamente todos los que ahora poblaban su costra y el mundo no advertiría el cambio. La muerte era lacónica, misteriosa y terrible.¹⁶

A pesar de esta sombría meditación acerca de la fugacidad de la vida y la certidumbre de la muerte, Daniel no es un personaje obsesionado con la muerte como lo es Pedro en *La sombra del ciprés es alargada*.

Mi idolatrado hijo Sisí es una novela en la que Delibes explora el egoísmo del protagonista. Que el autor decida novelar esta cualidad humana no es algo que debe sorprender cuando se considera que el egoísmo es la raíz del predominio del desamor entre los hombres. Cecilio Rubes, personaje central de la novela, es el ser egoísta por excelencia, un ser casi unidimensional, cuyo único objetivo en la vida es lograr la satisfacción de sus necesidades y apetencias. No hay en su personalidad ninguna otra cualidad que compense o neutralice su exagerado egoísmo. El autor sugiere que el egoísmo es una de las causas principales de la indiferencia humana. Así pues, esta novela debe considerarse como una de las más feroces críticas lanzadas contra el egoísmo, así como una prueba más del temor que éste le infunde al autor. Si a Delibes le preocupa tanto el desamor existente en la sociedad es porque teme por la suerte de los más débiles, de todos aquellos seres que son zarandeados, explotados y abandonados. Este miedo del autor se pone en evidencia desde *Aún es de día*, en donde Delibes por medio del narrador expresa su inquietud por el futuro del contrahecho Sebastián.

La dramatización del miedo infantil alcanza su más alta expresión artística en el cuento titulado “La mortaja”,¹⁷ en donde Delibes relata una vez más el encuentro del niño con la muerte. El episodio protagonizado por el Senderines es de un dramatismo impresionante, dramatismo que se logra no sólo por lo extraordinario del caso, sino también porque, antes de que el niño descubra el cadáver de su padre, el narrador nos ha hablado de su carácter miedoso. Al principio de la narración sabemos que el niño ha dejado de bañarse

¹⁶ *Ibidem*, pp. 203-204.

¹⁷ Este cuento de Miguel Delibes apareció por primera vez en la colección de narraciones titulada *Siestas con viento sur* de 1957 y, posteriormente, lo incluyó también en la recopilación de cuentos que lleva el mismo nombre: *La mortaja* de 1970.

porque se ha enterado de que los peces del río donde se baña son voraces y que una lavandera de su pueblo había perdido un brazo por su causa. El suceso le produce tal efecto que esa noche sufre una pesadilla: “Esa noche soñó que se despertaba y al acercarse a la ventana sobre el río, divisó un ejército de lucios que saltaban la presa contra corriente; sus cuerpos fosforecían con un lúgubre tono cárdeno, como fuego fatuo, a la luz de la luna. Le dominó un oscuro temor.”¹⁸

Como todo miedoso, el Senderines posee una imaginación fácilmente excitable, que transforma la realidad de algunos objetos en monstruosas apariencias. Así tenemos que la Central Eléctrica donde trabaja su padre cobra ante sus ojos un aspecto siniestro. El día que le muestra el interior de la Central, el Senderines se estremece al contemplar las cosas que hay dentro de ella, pero sobre todo con las calaveras presentes en la maquinaria, lo que le produce un ataque de pavor. Y, sin embargo, cuando descubre muerto el cuerpo de su progenitor, el Senderines no huye despavorido. El Senderines es un niño que sufre enormemente a causa del desprecio que su padre siente por él; este es un ser de carácter tosco y de escasa sensibilidad, incapaz de entender o aceptar los miedos de su hijo y llega incluso a mofarse de ellos. El Senderines, en cambio, siente una gran admiración y un gran respeto por él y busca su afecto y aprobación. Y es que si grande es su miedo, mayor es su amor propio y su deseo de ganarse el respeto de quien lo engendró. Por eso su reacción es absolutamente comprensible cuando al encontrarlo muerto, en vez de huir, reprime su miedo y se queda porque siempre aborreció el que tuviese miedo y ahora deseaba complacerlo porque era lo último que podía darle. Sin embargo, al final le vence el miedo; cuando trata de vestir el cadáver, el pavor que siente es sobrecogedor y huye: “Intuyó que iba a gritar y paso a paso fue reculando sin cesar de observar el cadáver. Cuando notó en la espalda el contacto con la puerta suspiró y sin volverse buscó a tientas el pomo y abrió aquella de par en par. / Salió corriendo a la noche.”¹⁹ Nunca había puesto Delibes a ninguna de sus criaturas infantiles en trance semejante. El horror de este episodio está logrado magistralmente; no sólo hace que el niño se encuentre con la muerte, sino que, además, le fuerza a sentir la frialdad, la inmovilidad y la pesadez que adquieren los cuerpos sin vida.

¹⁸ Miguel Delibes, “La mortaja”, en: Miguel Delibes, *La mortaja*, pp. 39-40.

¹⁹ *Ibidem*, p. 55.

En *La hoja roja* dos son los miedos en los que explora Miguel Delibes: el miedo a la muerte y el miedo a la soledad. Que Delibes vuelva a hacer de su obsesión con la muerte una de las dos preocupaciones principales del protagonista de *La hoja roja* se debe en parte a una circunstancia externa: la muerte de su padre, acaecida en 1955, en cuyo suceso probablemente se inspiró el autor. En esta novela, el escritor trata de dar expresión artística al miedo que la cercanía de la muerte provoca en un viejo jubilado; a pesar de que el protagonista es un ser susceptible al miedo, como veremos más adelante, el miedo a su propia muerte surge principalmente a raíz de su jubilación. Aunque siempre ha sido consciente de esta amenaza, nunca ha sido la preocupación con la muerte el factor determinante de su actitud ante la vida, como ocurría en el caso de Pedro de *La sombra del ciprés es alargada*. A don Eloy la jubilación le sitúa de pronto ante la inminencia de la muerte, ha entrado en esa “sala de espera” y sabe que él, por ser viejo, será uno de los primeros en ser llamado. Las expresiones y reflexiones que hace en torno a la muerte son repeticiones que reflejan su miedo a ésta. A medida que avanza la historia el viejo Eloy acaba resignándose a la inevitabilidad de su propia muerte, hasta el punto que este miedo pasa a ser un problema secundario si se le compara con su miedo a la soledad y el abandono. Y es que la idea de pasar los últimos años de su vida en la más absoluta soledad le produce más temor que su propia muerte. La falta de amor en las relaciones humanas es la razón principal de que el protagonista de *La hoja roja* acabe viviendo en la más absoluta soledad. Sin embargo, en esta novela no se indaga todavía en las causas sociales de la falta de amor, sino en mostrar la soledad del protagonista que es el resultado de la incomprensión del medio que le rodea.

A Eloy no le importa sacrificar su dignidad con tal de mantenerse vinculado a los demás, porque el miedo a la soledad es el sentimiento predominante en él. Pero no sólo el viejo Eloy es un ser solitario sino también su criada Desi, quien se encuentra en un estado de soledad que se irá agudizando a medida que transcurre la acción.

Por otra parte, la frecuencia con que Delibes dramatiza la vivencia del miedo relacionada con el niño, demuestra su enorme interés (obsesión) por explorar este período de la infancia en que el individuo es más susceptible al miedo. Para algunos personajes del autor vallisoletano la experiencia del miedo supone un fuerte trauma psicológico del que no se recuperan por el resto de sus días, como le sucedió a él mismo con la obsesión por la

muerte de su padre. Este es el caso del viejo Eloy en *La hoja roja*, novela que, en gran medida, constituye un estudio iluminador de los orígenes, desarrollo y consecuencias del miedo en una mente infantil. Criado en un ambiente macabro, el niño Eloy quedará para siempre marcado por la experiencia del miedo. Los miedos y las extrañas manías que manifiesta de adulto son el producto de ciertas experiencias traumáticas que vivió de niño. Es evidente que el autor concede una enorme importancia al papel desempeñado por dos mujeres maniáticas y de carácter sombrío en la crianza de Eloy: su hermana Elena y la Antonia, la criada de su casa. Su extraña costumbre de asistir a entierros le viene seguramente de la Antonia, quien para distraerle solía contarle historias de crímenes, de horror y de muerte, que el niño Eloy, escuchaba embelesado. Muchos años después, el viejo Eloy, que no ha olvidado ninguno de estos relatos, se los contará a su vez a la Desi, su criada. Uno de estos relatos trata de la muerte de una extravagante mujer llamada Emma Abot, quien en su lecho de muerte pidió que, después de muerta, la amortajaran con el vestido más hermoso que poseía y que la incineraran. Tampoco olvidará la historia de Rovachol, un condenado a muerte que es degollado en el patíbulo por sus actividades políticas. Igual efecto produce en Eloy el siniestro espectáculo que da su hermana Elena siempre que su marido Alejo vuelve borracho a casa por la noche. El viejo Eloy le cuenta a la Desi que cuando esto sucedía, su hermana “salía a la puerta de la alcoba blandiendo una cruz y decía fúnebremente, como si le exorcizase: «Aparta de mí, Satanás»”.²⁰ No es extraño que en este ambiente la mente del chico se sobreexcite, como sucede cuando las deformidades del tío Alejo, que “tenía cuerpo de gigante y bracitos de enano”,²¹ cobraban en su imaginación un aspecto monstruoso cuando se desvestía en la penumbra: “el niño distinguía sus formas hercúleas, sus bracitos como sin articulación en el codo, su vello frondoso, y cuando, ya sin luz, oía a su tío hablar solo, y en ocasiones llorar, experimentaba un terror reptante y angustioso”.²² Un día la Antonia le lleva por la mañana a un funeral. Así describe el narrador la escena:

Los negros crespones cubrían el enorme catafalco y del coro goteaban unas tenebrosas letanías y la Antonia le arrimó los gruesos labios a la oreja y le dijo: “Bajo los paños están los muertos. Estáte formal, hay un puñado de ellos”. El niño empezó a temblar y se apretó contra la Antonia: “¿Cuántos habrá, Antonia?”, preguntó en un susurro. “Lo menos ocho o diez. ¿No

²⁰ Miguel Delibes, *La hoja roja*, p. 48.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

ves lo grande que es el cajón?”, respondió ella. El niño no acertaba a dominar sus nervios. Añadió: “Para que los curas les echen agua bendita y los demonios no les arrastren de los pelos al infierno.”²³

Profundamente afectado por este espeluznante episodio, el niño escucha horas más tarde la historia “del hombre que se disfrazó de criada para robar la casa de un rico”.²⁴ Mientras la Antonia le está contando la historia, la sobreexcitada mente del pequeño va transformando a la Antonia en un ser monstruoso: “Pero poco a poco iba separándose de ella, observando aterrado sus lacios bigotes y su nuca vigorosa y sus peludos antebrazos estremecidos de músculos y cuando sonó el timbre de la calle escapó corriendo y se refugió en las piernas del Tío Alejo y voceaba histéricamente: ‘La Antonia es un hombre disfrazado, tío. ¡Échala!’”.²⁵ Su terror es tan agudo que fue necesario trasladarle provisionalmente a la casa de su tío Hermene. Esta experiencia dejará una huella profunda y duradera en su subconsciente, tanto que afectará su personalidad para siempre. Así se explican su obsesiva preocupación con la salud, su fascinación con la muerte y su maniática costumbre de asistir a funerales y entierros.

Por otra parte, la Desi vive con el constante temor de las penas del infierno, lugar que imagina de la manera siguiente: “[...] un infierno tenebroso, con luz de llama, del que mantenía una idea precisa: el incendio de las eras de su pueblo, allá por agosto del 45. Un inmenso fuego en el que ardían sin consumirse los cuerpos de los réprobos y de todos aquellos que, sin llegar a ser réprobos, hubiesen omitido por un descuido rezar alguna noche al acostarse”.²⁶ El terror a la condena eterna es la razón por la que la Desi nunca se duerme sin antes rezar a la Virgen las oraciones recomendadas por la Iglesia. Un día que se le olvidó hacerlo: “a las tres de la madrugada se despertó sobresaltada, sollozando. Se arrojó del lecho y oró”.²⁷

El Nini, en *Las ratas*, también es puesto en una experiencia traumática relacionada con el miedo; este personaje es testigo no sólo del entierro de sus abuelos, sino también del macabro incidente que tiene lugar camino del cementerio:

²³ *Ibidem*, pp. 110-111.

²⁴ *Ibidem*, p. 111.

²⁵ *Idem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 56.

²⁷ *Idem*.

El borrico de la Simeona arrastraba alegremente los dos féretros cárcava abajo, pero al llegar al puentecillo la rueda izquierda se hundió en una de las juntas y cayó al río. El ataúd de la abuela Iluminada se abrió entonces y ella apareció mirádoles tranquilamente, la boca abierta como sorprendida, y las manos en el regazo.²⁸

Un poco más tarde, el Nini es testigo de la agonía y muerte del Centenario. No sólo asiste al funeral, al velatorio y al entierro de su viejo amigo, sino que, además, ayuda a colocar su cadáver en el féretro.

En la siguiente novela de Delibes, *Cinco horas con Mario*, dada la gran trascendencia del conflicto ideológico que viven Carmen y Mario, así como el momento tan oportuno de la publicación de esta novela, era de esperar que fuera este tema el más interesante para la crítica y que la constante del miedo, en este caso a la muerte, pasase a un plano secundario, lo cual no deja de ser sorprendente teniendo en cuenta el hecho de que el espacio en que se desenvuelve la acción se desarrolla en el marco de la muerte. El miedo a la muerte no es capital en la problemática que se plantea en la novela, pero su presencia en el texto nos informa sobre el sentimiento de miedo en el autor.

En *Cinco horas con Mario*, las coincidencias biográficas e ideológicas entre personaje y autor son tan numerosas que con razón se ha afirmado que “el *alter ego* más semejante a Miguel Delibes es Mario Díez Collado”.²⁹ Si se hace énfasis en este punto es porque Delibes comparte con Mario muchos de los mismos miedos y, por tanto, al conocer los miedos de Mario veremos también los miedos del autor.

Analizar el miedo en Mario es una tarea ardua, no sólo porque su psicología es sumamente compleja y las causas de su miedo son con frecuencia difíciles de precisar, sino también porque no tenemos acceso directo a su mente, a sus pensamientos; por tanto hay que ser precavidos a la hora de clasificar los miedos de Mario, ya que únicamente disponemos de la versión parcial de Carmen, pero de lo que si podemos estar seguros es que el sentimiento de miedo en Mario es más profundo y complejo que en Carmen, como se verá a continuación.

La mayor causa de su miedo se deriva de su actitud vital. Mario es un ser en pugna con el mundo, un mundo que percibe como injusto, imperfecto y sin solidaridad, de ahí que dedique toda su energía a luchar contra los males de la sociedad. Mario posee una

²⁸ Miguel Delibes, *Las ratas*, p. 33.

²⁹ Gonzalo Sobejano, “Prólogo” a *Cinco horas con Mario (versión teatral)*, p. 17.

consciencia social superdesarrollada y se erige en rebeldía contra esa sociedad y lucha por mejorarla. El síndrome del miedo en Mario se manifiesta de la siguiente manera: la angustia, el temor, la ansiedad, el asco, la náusea, el horror, las pesadillas y el vértigo. Aunque son múltiples las causas del miedo en Mario, es muy probable que su tendencia a la introspección y su extremada hipersensibilidad sean las causas primarias. A estos dos se deben añadir la incertidumbre y la complejidad inherente a la condición humana. De todas las formas que el miedo adopta, la angustia es, sin duda, una de las emociones más fuertes y que con más frecuencia le afecta. Entendemos por angustia ese estado anímico en el cual la persona que la padece tiene miedo pero no está segura de cuál es el verdadero objeto de su miedo. Entre algunas de las causas generadoras de angustia sobresalen la incertidumbre, la duda, la ambigüedad, la soledad y su insistencia en llevar una existencia digna, irreprochable y auténtica que lo arrastran a la depresión nerviosa. Desde luego, la postura tan desafiante e intransigente que adopta Mario frente a la sociedad lo condena a la soledad, estado que agudiza aún más su angustia. Mario se siente solo y abandonado, y repite con frecuencia la siguiente frase: “Dios mío, me siento solo; estoy como acosado”.³⁰ Mario se siente angustiado, pero desconoce la causa; este estado de incertidumbre es característico de la angustia que a veces se manifiesta como un temor opresivo sin causa precisa, estado que coincide con la descripción que Carmen nos da de la angustia de Mario: “Mario, sentir miedo sin saber de qué es de tontos, pero de tontos de baba, hijo mío, así como suena, y tú, venga, que como cuando de chico te ibas a examinar, que una cosa así, en el estómago...”.³¹ Otra de las causas del miedo en Mario es la incertidumbre que le produce el carecer de unas normas de conducta estables y aplicables a cualquier situación humana. Mario intenta vivir según unos principios morales claros y justos, ahora bien, determinar cuáles son estos principios es problemático y más aún llevarlos a la práctica, ya que, desafortunadamente, hay situaciones tan ambiguas en la vida que a veces es imposible obrar bien sin perjudicar al prójimo. El sentimiento de miedo en Mario alcanza tales proporciones que por tener miedo llega incluso a tener miedo de sí mismo. Su propia vida, el aparente absurdo de la existencia humana y la injusta realidad social le producen tal angustia que a veces le tienta la posibilidad del suicidio: “Como cuando salías con la

³⁰ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 132.

³¹ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 160.

patochada de que tenías miedo de que se te ocurriera suicidarte, habrása visto cosa igual, tener miedo de uno mismo, pues que no se te ocurra, botarate, que en tu mano está, que ya es afinar tener miedo de una ocurrencia.”³² Afortunadamente, antes de que Mario considere seriamente el suicidio, le llega inesperadamente la muerte que acaba con su agitada y dolorosa existencia.

En cambio, los miedos de Carmen, el otro personaje protagonista de esta novela, se manifiestan en su temor al “cambio”, a la opinión pública y a Mario. Se entiende por cambio la extraordinaria transformación económica, social y cultural que la España de Carmen experimentó en los años sesenta. El país, que había quedado aislado desde la guerra, se empieza a abrir al exterior. Desafortunadamente para Carmen, la industrialización del país hace surgir una nueva cultura con un sistema de valores muy diferente al que su clase social sustenta y no es tan ignorante como para no darse cuenta de que el cambio representa una seria amenaza contra su mundo al poner en duda muchas de sus creencias religiosas y políticas. Los cambios que percibe de inmediato son los que le afectan a ella personalmente como, por ejemplo, la nueva actitud del servicio doméstico. En realidad, lo que teme Carmen es perder sus privilegios porque reconoce que estas nuevas costumbres están poniendo en peligro su modo de vivir. Su miedo al cambio también se manifiesta en sus opiniones acerca de los esfuerzos del Concilio Vaticano II por modernizar la Iglesia, por la que se siente traicionada. Asimismo le inquieta la tolerancia que la Iglesia muestra con los judíos y los protestantes y le horroriza pensar en que su propio marido comulgaba con estas nuevas ideas.

El temor a la opinión pública es el que más le afecta personalmente a Carmen, pues constantemente determina su conducta diaria en la sociedad. El qué dirán y su preocupación con quedar bien son sus máximas en su diario vivir, pues se halla en un mundo donde es imprescindible mantener una buena reputación. Pero mantener una reputación adecuada es bastante problemático al estar casada con un hombre como Mario que constantemente la humilla en público. Uno de los episodios más vergonzosos para Carmen es el incidente protagonizado por Mario durante una fiesta en casa de Valen, que ilustra el temor de Carmen al ridículo. Su miedo a la opinión ajena es natural y esperable en una mujer de su carácter y de su clase social; ha sido educada para guardar las formas y evitar a toda costa

³² *Idem.*

las habladurías del prójimo. Está claro, entonces, que el temor de Carmen a la opinión ajena, se agudiza aún más a causa del desprecio que Mario siente por los valores de la clase burguesa y de ahí que Carmen viva constantemente angustiada a causa del imprevisible comportamiento de Mario en público y confiese que: “Que te temo, fijate, te temo más que a un nublado”.³³ Aunque al decir esto está expresando su temor al escándalo que Mario pueda provocar, hay suficientes razones para pensar que Carmen tiene miedo a Mario, particularmente a su ira, a sus opiniones y a su complejidad: “No te sulfures, Mario...”.³⁴ Otro factor que contribuye a acentuar el sentimiento de miedo en Carmen es el pobre concepto que de ella tiene Mario. Es cierto que Carmen tiene muchas fallas: es vanidosa, ignorante, ingenua, egoísta y reaccionaria; pero también es cierto que es un ser confundido, asustado, inseguro y acomplejado. Pero su gran miedo, el cual está presente a lo largo de la obra de forma velada, es el adulterio que estuvo a punto de cometer y, por consiguiente, su temor a confesarlo; todo el monólogo de Carmen es esencialmente la confesión de Carmen de su pecado ante Mario, es una confesión a sí misma que ha estado a punto de traicionar sus principios morales religiosos, esos mismos principios que ha defendido con tanta vehemencia ante Mario, razón por la cual le pide perdón a Mario de una forma tan desesperada: “Tienes que creerme, es mi última oportunidad..., para mí el que me perdones es cuestión de vida o muerte..., por favor, no me vayas a confundir con mi hermana, me aterro sólo de pensarlo”.³⁵

Parábola del naufrago se abre con una cita de Max Horkheimer que dice: “Mi sentimiento principal es el miedo”; frase que anuncia el contenido y el ambiente de la novela. El miedo alcanza su punto culminante en esta novela no sólo en el personaje, sino también en el autor. En *Parábola del naufrago* el miedo se alza como el mayor protagonista de la narración, pero se trata del miedo en todas sus formas, desde la inseguridad que caracteriza al personaje, hasta la experiencia del terror absoluto. Una vez más Delibes se sirve de la literatura como medio en donde diluir y enfrentarse al sentimiento del miedo. Si *La sombra del ciprés es alargada* y *La hoja roja* eran respectivamente el resultado de su obsesión con la muerte y de su miedo a la soledad, *Parábola del naufrago* es producto de

³³ *Ibidem*, p. 168.

³⁴ *Ibidem*, p. 167.

³⁵ *Ibidem*, p. 181.

su miedo ante la marcha del progreso en la civilización contemporánea y la amenaza que representa para la libertad del individuo. Al respecto el mismo autor dice:

Es evidente que la Humanidad progresa, pero también son evidentes las trabas, las dificultades actuales del hombre para realizarse en una sociedad o en otra... Y, sobre todo, me estremece la frivolidad con que se prescinde de un hombre o se le hace salir de la escena a perpetuidad o por veinte años. Esto me aterra de tal modo que he tenido que escribir este libro [se refiere a *Parábola del naufrago*] por una necesidad biológica.³⁶

Una de las características inherentes a todo sistema político totalitario es la presencia del miedo en el seno de la comunidad, y eso es lo que Delibes retrata en *Parábola del naufrago* a través de del sistema llamado ABDON, S. L., este régimen pone todos los medios a su alcance para coartar la libertad de pensamiento y de expresión. Este estado totalitario que crea Delibes ejerce un control absoluto a tal grado que intenta controlar el pensamiento de sus ciudadanos, pero cuando no los puede someter recurre al temor y al terror como mecanismos de control. Para la creación de este estado, Delibes no tuvo necesidad de viajar a una sociedad comunista o a una dictadura para darse cuenta de la amenaza que representa el estado totalitario para la libertad del individuo. Don Abdón, la encarnación del Estado-padre en *Parábola del naufrago*, está presente tanto en el sistema socialista como en el capitalista, ya que “para encontrar precedentes a Jacinto San José no hace falta irse tan lejos. El gregarismo, la autocracia, el endiosamiento de la técnica, la destrucción sistemática de la Naturaleza, están aquí y allá. Es decir, don Abdón nos amenaza por todas partes”.³⁷ Por otra parte, una versión del Estado-padre se encontraba en su propio país bajo el franquismo, sistema que adoptó y empleó muchos de los mecanismos de control, como el temor y el terror. De ahí que el modelo más próximo de la civilización descrita en *Parábola del naufrago* sea el sistema franquista a mediados de los años sesenta, sociedad en que ya se empezaban a manifestar los efectos del consumismo y en donde la organización y el control políticos estaban en manos de un dictador.

Parábola del naufrago es el reflejo del miedo de Miguel Delibes a la falta de libertad y de justicia, cuestión que él mismo ha manifestado: “viene a ser el desarrollo de una obsesión mía ante las dificultades del hombre por encontrar la libertad y la justicia”.³⁸ En

³⁶ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, pp. 97-98, en Jesús Rodríguez, *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*, p.85. Los corchetes son míos.

³⁷ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 64.

³⁸ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 95, en Jesús Rodríguez, *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*, p. 91.

esta novela Delibes identifica los efectos alienadores de la sociedad de masas y los mecanismos que se utilizan para mantener al hombre en ese estado borreguil en que el individuo abdica de su libertad y responsabilidad.

El miedo de Delibes por la marcha del progreso y sus efectos en el individuo ha sido y sigue siendo una constante en su narrativa. Ante los evidentes excesos de la ciencia, la industrialización, la tecnología y el poder del estado moderno, el hombre ha perdido mucha fe en el progreso y vive con el temor de que si no se pone freno a estos excesos no sólo peligra la libertad del individuo, sino también la supervivencia de la humanidad. El optimismo por la ciencia y por el progreso que sentían quienes vivieron en el siglo XVIII y XIX, en que se vislumbraba una evolución continua de la humanidad hacia una sociedad cada vez más perfecta ha sido substituido por el pesimismo que predomina en la actualidad. De ahí que dentro del paradigma de novelas utópicas, las mejores obras sean anti-utópicas, es decir, visiones aterradoras de la sociedad futura. En la actualidad no sólo se ha perdido la confianza en el futuro, sino que cada vez es mayor la sospecha de que ni siquiera habrá un futuro. La sociedad retratada en *Parábola del naufrago* es un reflejo grotesco y exagerado de la sociedad moderna; la realidad en la que se desenvuelve el protagonista de la novela es un mundo de pesadilla, pesadilla imaginada por el autor y resultado de su profundo miedo por el destino del hombre en una sociedad deshumanizada. El miedo de Delibes al progreso es tan intenso que en 1975 el tema del discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua lleva por título “Un mundo que agoniza”. En este discurso expone minuciosamente su concepto del progreso y la grave amenaza que supone para el hombre contemporáneo:

Porque si la aventura del progreso, tal como hasta el día la hemos entendido, ha de traducirse inexorablemente, en un aumento de la violencia y la incomunicación; de la autocracia y la desconfianza; de la injusticia y la prostitución de la Naturaleza; del sentimiento competitivo y del refinamiento de la tortura; de la explotación del hombre por el hombre y la exaltación del dinero, en ese caso, yo, gritaría ahora mismo, con el protagonista de una conocida canción americana: “¡Que paren la Tierra, quiero apearme!”³⁹

La importancia del miedo en *El príncipe destronado* ha sido destacada por Edgar Pauk, para quien: “el verdadero significado de este complejo de príncipe destronado es la aparición de la inseguridad en el niño y, por consiguiente, del miedo”.⁴⁰ Es evidente la

³⁹ Miguel Delibes, *Un mundo que agoniza*, pp. 165-166.

⁴⁰ Edgar Pauk, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, p. 115.

relación causal existente entre la soledad, la inseguridad y el miedo, por eso conviene examinar este último sentimiento y constatar el papel que desempeña en la novela.

En *El príncipe destronado*, Delibes recoge y resume muchos de los ingredientes del miedo ya utilizados en obras anteriores, en esta ocasión el receptáculo de estos ingredientes es Quico, niño de tres años protagonista de la obra, quien en primera instancia conoce el temor a la muerte. Quico ve un gato muerto y no parece mostrar gran temor, pero la impresión recibida ha sido muy fuerte y la imagen del gato muerto lo persigue durante toda la jornada que dura la narración. El recuerdo inconsciente del gato muerto será uno de los motivos principales del miedo en la novela y convertirá en sombríos y aterradores una larga serie de sucesos normales y cotidianos. Así pues, el miedo latente en Quico brota con fuerza inusitada a partir del momento en que ve el cadáver del gato y se agudiza a lo largo de los hechos y al final del día adquiere proporciones aterradoras.

Sin embargo, la temprana experiencia con la muerte no es el único factor que influye en la formación del sentimiento de miedo en Quico, ya que hay otros estímulos que lo fomentan y avivan: las aparentemente inocuas e inocentes reprimendas que le dirigen los adultos al protagonista, para que obedezca, estimulan, en éste, el sentimiento del miedo. Desafortunadamente, el asustar y el amenazar es un recurso educativo universal. Delibes explora una y otra vez este fenómeno.

Al igual que en novelas anteriores, en *El príncipe destronado* hay también un personaje que narra historias tremebundas; se trata de la Domi, cuyos relatos fascinan y asustan a Quico. Uno de los relatos que más le gusta es el “del niño que comía con las vacas”, y que el niño escucha ensimismado y con miedo: “Quico le miraba el hueso negro en la fila de dientes de abajo, aquel vano oscuro que acentuaba la gustosa sensación de terror que le recorría la espalda como un escalofrío”.⁴¹ De nuevo hace notar el narrador la contradictoria reacción del niño cuando dice “la gustosa sensación de terror”. Otro relato que fascina a Quico y a su hermano Juan, cuenta la historia de un soldado que al volver de África descubre que su prometida se ha casado con otro y éste en pago la apuñala:

¡No me mates, por Dios, no me mates!
No me mates, tenme compasión;
ese beso que tú a mí me pides
ahora y siempre te lo he de dar yo

⁴¹ Miguel Delibes, *El príncipe destronado*, p. 93.

[...]
Yo no quiero besos de tus labios
lo que quiero es lograr mi intención
y sacando un puñal de dos filos
en su pecho se lo atravesó.⁴²

Esta esperpéntica escena final produce en Quico una fuerte impresión y la imagen del soldado empuñando un cuchillo de dos filos reaparecerá por la noche, cuando se acueste y sufra el ataque de terror. La atracción y curiosidad de Quico y Juan por estos relatos es un fenómeno que llama la atención del autor: los narradores de Delibes casi siempre hacen resaltar ese morboso carácter del miedoso, para quien la experiencia del miedo va acompañada de esa extraña sensación de gusto y placer. Es evidente que al autor vallisoletano, tan obsesionado con la experiencia del miedo, le llama la atención este contradictorio e inexplicable rasgo del miedoso.

Otro de los personajes que contribuye a agudizar el miedo de Quico es su hermano Juan, quien experimenta un placer sádico asustando a su hermano menor. Los constantes sustos que se lleva Quico van afectando su imaginación y exacerbando su miedo. Aprovechándose del miedo de Quico, Juan es capaz de provocar en su hermano verdaderos estados de pánico.

Un fenómeno que Delibes hace notar es el modo en que la explotación del miedo es transmitida de generación en generación. Los adultos (en este caso las criadas), explotan el miedo subyacente en los niños y éstos, a su vez, hacen lo mismo con los más pequeños. Juan, por ejemplo, cuando narra cuentos de miedo imita la voz y los gestos de la Domi para crear el ambiente adecuado. Quico pronto aprende estas técnicas y no tarda en ensayarlas con la Cris, su hermana menor. El miedo en todas sus manifestaciones es el sistema común utilizado para intimidar a los niños e imponerles la mentalidad de los adultos; se alude con cierta frecuencia al “hombre del saco”, al infierno, al demonio; todo lo relacionado con el sexo es “pecado” así como todo aquello que los mayores no saben explicar adecuadamente a los niños. Quico va desarrollando una imaginación sobresaltada y un carácter hipersensible. La novela finaliza precisamente mostrándonos a un niño angustiado, exaltado por una imaginación alimentada por la inadecuada educación recibida. Cuando es hora de que duerma Quico, irrumpen en su mente todas las experiencias vividas a lo largo del día y

⁴² Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 95.

el miedo se apodera de él, una tras otra van surgiendo en su mente imágenes aterradoras. La Vito y la Domi acuden a sus gritos y tratan de tranquilizarlo, pero en cuanto se marchan el silencio y la oscuridad reinantes llenan la habitación de fantasmas y Quico no se calma hasta que va su madre:

—¿Qué pasa, Quico? ¿Tienes miedo?

—Sí, —musitó Quico.

—¿Y a qué tiene miedo mi niño?

Quico sacó la mano por el embozo y, a tientas, buscó la de Mamá. Mamá se la oprimió entre las suyas y él notó en seguida el calor protector:

—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...

—Huy, cuántas historia; ¿quién te cuenta esas historias, Quico?

La voz de Mamá amansaba sus nervios [...] ⁴³

Así pues, el miedo es uno de los elementos estructurales de la narración: con el miedo se abre y se cierra la novela. *El príncipe destronado* comienza con el despertar del miedo, continúa con su desarrollo y culmina con el terror que Quico experimenta al final de la historia. Hay, por tanto, un desarrollo total del miedo.

La guerra de nuestros antepasados es una novela en donde el protagonista, Pacífico Pérez, está recluido y condenado a muerte en una prisión por un asesinato que comete, el doctor Burgueño lo conoce y quiere ayudarlo, para ello tiene que evaluarlo psicológicamente, por lo que entabla un diálogo con él durante siete noches con una copita de anís de por medio. En estas entrevistas, Pacífico Pérez irá recordando su vida, guiado por las preguntas del doctor. Por los datos inconexos que nos ofrece Pacífico en estos primeros contactos con el doctor Burgueño, podemos deducir que su infancia se desarrolló en la década de los 40 y que es un individuo marcado por las generaciones anteriores que vivieron otras guerras. Así aparecen en la narración el padre, el abuelo, el bisabuelo de Pacífico, quienes rodearon su infancia con la obsesión de sus guerras —la civil, la de África y la carlista— y quisieron hacerle partícipe y posible emulador de glorias perdidas. Pacífico es un joven ingenuo y de exacerbada sensibilidad, capaz de catar desnudo las colmenas y de sentir los dolores del árbol recién podado o las voces del río. Sin embargo, también él acabará matando de forma inesperada, repentina, sin sentido. Tres circunstancias influirán en su niñez que marcarán su vida futura: sus antepasados (bisabuelo, abuelo y padre) con

⁴³ *Ibidem*, p. 166.

sus ideas belicistas con las cuales lo educaron, un tío, hermano de su padre, con sus ideas pacifistas y por el que siente especial cariño, y el colegio de la ciudad, al que es enviado cuando es adolescente en donde es aislado y marginado por ser diferente a sus compañeros.

Al igual que muchos de los personajes infantiles creados por Miguel Delibes, Pacífico Pérez es educado en un ambiente en el que el miedo es la constante en donde: "... los demás jugaban a las guerras orilla mi cuna, o me contaban historias que me hacían miedo...",⁴⁴ junto a su tío visita una fosa común de la época de la guerra civil, experiencia que le deja una gran impresión, por el miedo que le produce. Pero la constante del miedo aparecerá en un segundo plano, ya que el título de la novela revela la importancia que concede el autor a los factores genéticos y, sobre todo, ambientales en la formación del carácter de Pacífico Pérez. En la obra se alude a un determinismo psicológico hereditario del que únicamente se escapan Pacífico y su tío Paco. La contundente afirmación de "todos nacemos marcados, contra eso no hay quien luche" presupondría, en este caso, admitir que, indefectiblemente, un individuo o una nación se inclinan a determinados comportamientos. Pensamiento que será retomado nuevamente en *Madera de héroe*, en donde Gervasio está marcado, según sus parientes, para realizar hazañas heroicas. En ambas novelas, Delibes evidencia la carencia de amor o el trato frío para con los infantes en la formación del carácter de los personajes, que en un momento determinado fue la norma con la que se educó a su generación, incluido él mismo: "Mi padre no era muy niñoero, ni dado a demostraciones convencionales de cariño [...] Mi padre, quien a veces me parecía frío y distante",⁴⁵ y que revelan la falta de afecto en su propia conformación. Otro hecho que Delibes resalta en ambas novelas es su propia formación histórica que recibe (violencia y temor) y que plasma en cada uno de sus personajes.

El absurdo crimen que comete Pacífico sólo halla su justificación en el clima de violencia y miedo que preside sus años infantiles. Educado para la guerra, como necesaria e inevitable, desde la experiencia de su bisabuelo, abuelo y padre, pasa Pacífico Pérez su infancia preparando "su guerra". Su atavismo de violencia se ve incrementado por los recuerdos bélicos de sus antepasados y por las referencias concretas desde la edad de dos años. El comportamiento y las reacciones de Pacífico contrastarán con las de sus

⁴⁴ Miguel Delibes, *Las guerras de nuestros antepasados*, p. 71.

⁴⁵ Miguel Delibes, *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*, pp. 20, 26.

educadores. El efecto próximo logrado —en la infancia— es opuesto al pretendido. Pacífico Pérez de niño es poco sociable, rehúye formar parte del eslabón generacional automarginándose, lo que le convierte en un ser introvertido e hipersensible. Este fuerte contraste con sus antepasados crea en el personaje Pacífico la dialéctica violencia/paz.

Como se ha visto, el miedo, en la narrativa de Delibes, adquiere distintas características y formas que van desde el simple temor de los personajes, hasta verdaderos ataques de angustia y pavor que les aquejan. Asimismo, las causas que producen estos miedos en los personajes son variadas: Es miedo a la muerte del ser querido (un amigo, la mujer) en *La sombra del ciprés es alargada*; miedo a la vida (sólo mitigado por la fe) en *Aún es de día*; miedo a errar el camino abandonando familia y amigos, y miedo a la pérdida del amigo y al fúnebre teatro de la muerte, en *El camino*; miedo a la descendencia y miedo al malogro, efectuado, del hijo único, en *Mi idolatrado hijo Sisí*; miedo, nuevamente, a la muerte de un hijo en un compañero de Lorenzo el cazador, miedo de éste, en su *Diario de un emigrante*, a deshacerse de la tierra nativa, así como miedo, en su *Diario de un jubilado*, a la soledad y la pobreza; miedo a la acelerada aproximación de la muerte y a la soledad sin familia, en *La hoja roja*; miedo al cambio y a la pérdida de lo poco que se llegó a poseer, en la obstinada negativa del tío Ratero, en *Las ratas*, a desalojar su cueva; miedo radical a la vida en su injusticia y en sus contradicciones por parte de ese hombre cuyo cadáver vela Carmen Sotillo, en *Cinco horas con Mario*; miedo a la tiranía y a la deshumanización en Jacinto San José, condenado —por tímido— al encierro en un seto mortal que lo transformará en un borrego; miedos infantiles en *El príncipe destronado*; miedo a la violencia, al atropello, a la mentira (y casi a la libertad) en el Pacífico Pérez de *Las guerras de nuestros antepasados*; miedo a las falsificaciones de la civilización intoxicada de sí misma y a la política electoral bisoña y bravucona en *El disputado voto del señor Cayo*; miedo a la soledad, al desamparo, a la crueldad egoísta, en *Los santos inocentes*; miedo al matrimonio, pero también a la soledad y a la enfermedad en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*; miedo a la muerte, a la soledad y a la pérdida de facultades y de la inspiración por parte de un pintor en *Señora de rojo sobre fondo gris*.

Así llegamos a su última novela, *El hereje*, en donde la vida de Cipriano Salcedo tiene un comienzo complicado que se caracteriza por la falta de una madre, el desamor de su padre Bernardo Salcedo y el miedo que tiene de él cuando es pequeño. La raíz del odio

de Bernardo hacia su único hijo, a quien llama “el pequeño parricida”, se basa sobre todo en la muerte de su esposa Catalina Bustamante, a causa del parto difícil. Además, Bernardo Salcedo es un personaje arrogante y egoísta que es incapaz de amar o de dar algo de sí mismo a otras personas si en esto no ve un beneficio personal directo.

Cipriano se da cuenta del odio y de la actitud fría de su padre y por ello le tiene miedo desde sus primeros meses de vida, como si supiera que Bernardo es una mala persona. Así la novela introduce, aparte del desamor y la soledad, el miedo en su variante de temores infantiles, que es una constante, como hemos visto, en la novelística de Miguel Delibes. Este miedo a su padre forma en Cipriano un fuerte trauma que le durará toda la vida, pues se sentirá solo siempre y no logrará encontrar nunca el amor, a pesar de que lo busque intensamente. Como consecuencia del miedo, Cipriano-niño se esconde de su padre todo el tiempo, lo cual no es fácil ya que ambos viven en la misma casa. Su joven nodriza, Minervina Capa, es quien se encarga de darle de comer, quien lo cría, protege y trata de defender cada vez que su padre le muestra su odio.

La historia continúa y vemos que el desamor, la soledad y el miedo siguen siendo factores importantes en la vida de Cipriano Salcedo ya de adulto.

Motivado por muchas circunstancias, éste entra en contacto con un grupo de protestantes, quienes no tienen problemas durante los primeros meses en que Cipriano participa en los conventículos; luego, los participantes tienen que reunirse en secreto y no pueden confiar en nadie que no sea miembro de la secta. En un inicio hay un ambiente familiar o de camaradería en sus reuniones. Pero la situación cambia con el tiempo. El miedo que dominaba los pensamientos de Cipriano cuando era pequeño, vuelve a ser una presencia continua en su vida diaria. Por ejemplo, en el entierro de doña Leonor de Vivero, una integrante de la secta protestante, un desconocido grita: “¡Doña Leonor de Vivero a la hoguera!”, lo cual se constituye en la primer señal de un peligro real y amenazante, para los integrantes del conventículo protestante. Cipriano no puede dejar de pensar en la voz que gritó esa frase. Él y otros protestantes llegan a la conclusión de que tiene que ser, por el tono de voz, de “...alguien más distinguido, conocedor de las interioridades de la familia Cazalla, sórdido en el fondo pero cortés en las maneras”.⁴⁶ No están seguros de quién pueda ser, pero empiezan a conocer a algunos de sus posibles enemigos.

⁴⁶ Miguel Delibes, *El hereje*, p. 383.

Otro peligro que se cierne sobre ellos es la actividad de la inquisición que aumentaba a medida que pasan los años. Pero el problema real viene cuando se da la traición de dos personas relacionadas con los miembros del grupo clandestino. En primer lugar, la esposa de Juan García, miembro de la secta, quien es católica y no quiere saber nada de las reformas de Lutero o del protestantismo. Cuando descubre que su marido participa en los conventículos protestantes, se enfurece y confiesa toda la historia a la iglesia. En segundo lugar una mujer celosa que tenía una relación con el Doctor Cazalla (la llamada *Buena Mujer*), quien los delata al confesar todo lo que sabe a un cura. Por causa de estas mujeres y por el grito en el entierro de doña Leonor de Vivero, los protestantes deciden que no van a organizar más reuniones en los conventículos.

Al principio los vallisoletanos estaban en contacto con el foco protestante de Sevilla, pero se ven obligados a romper las conexiones con éstos, para la seguridad de ambos grupos. Por fin Cipriano puede ser útil para otras personas que lo quieren como amigo y casi como hermano. Otra vez la soledad y la búsqueda de amor o amistad lo dirigen y Cipriano hace un peligroso viaje a Alemania, del que el narrador habla en el preludio, para recibir noticias de otros grupos protestantes y así poder seguir con dichas actividades en Valladolid. Para Cipriano la amistad y la secta son más fuertes que su miedo por el peligro que representa la Inquisición.

Cipriano Salcedo se sentía orgulloso de que el Doctor le hubiera elegido a él para tan delicada misión. Su decisión le liberó de viejos complejos, le permitió pensar que todavía podía ser útil a alguien, que todavía existía un ser en el mundo capaz de confiar en él y ponerse en sus manos.⁴⁷

El narrador no describe el viaje completo, sino solamente la vuelta en barco de Cipriano con el marino y el apóstol de la nueva religión, Heinrich Berger. A pesar de los peligros y el control de la Santa Inquisición, todo va bien y Cipriano trae mucha información interesante de Alemania.

Así pues, la vida del protagonista está llena de miedo y peligro. Conoce el miedo de niño, pero con la actividad de la Inquisición durante los últimos años de su vida, aumenta el peligro, y el miedo será un presente continuo. Es un miedo que sólo puede existir por la intolerancia; la Inquisición no tolera el protestantismo. Así, los temas del miedo y el peligro

⁴⁷ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 17.

hacen hincapié en el tema de la intolerancia, que es otra de las grandes preocupaciones de Miguel Delibes.

Como hemos visto, muchos personajes de Miguel Delibes tienen un conocimiento temprano del miedo y padecen los síntomas típicos de éste. La insistencia con que el autor trata esta constante en sus novelas pone de manifiesto su obsesiva preocupación. Si en un principio tiene el miedo una proyección casi exclusivamente personal, Delibes poco a poco sublima su obsesión con él hasta que este sentimiento adopta gradualmente una dimensión más social y universal. Ya no le interesa sólo novelar su problemática personal, sino explorar y exponer las tendencias deshumanizadoras presentes en la sociedad actual que contribuyen al predominio de la falta de amor entre los hombres.

También hemos visto que la mayoría de los temores son adquiridos, es decir, los personajes de Delibes no nacen con temores, sino que los aprenden. Y como el aprendizaje más importante del infante ocurre en el hogar, no es de sorprender que los niños que pueblan las narraciones del autor vallisoletano muestren una fuerte tendencia a adoptar los temores de sus padres, hermanos, parientes próximos y miembros del servicio doméstico.

Ya vimos cómo se manifiesta el miedo en varias novelas de Miguel Delibes, pero, finalmente, ¿cómo se manifiesta la constante del miedo en *Madera de héroe*?, ¿cuáles son los orígenes, desarrollo y consecuencias del miedo en Gervasio García de la Lastra, protagonista de *Madera de héroe*?

Cuando, en 1987, aparece esta obra de Delibes, hacía dos años de la publicación de *El tesoro* y de *La censura de prensa en 1940 y otros ensayos*. El año 1986 no será menos fecundo y satisfactorio en su existencia, pues es nombrado hijo predilecto de Valladolid, publica *Castilla habla* y se estrenan en el cine y el teatro, respectivamente, *El disputado voto del señor Cayo* y *La hoja roja*. Pero con *Madera de héroe*, la obra más importante de esta época, va a obtener el unánime reconocimiento de la crítica y el público.

Ya se ha convertido en un lugar común recordar esa idea de Delibes de que en toda novela debe haber, al menos, un hombre, un paisaje y una pasión, engranados en un tiempo. Es en esta novela, *Madera de héroe*, como en ninguna otra, en la ya dilatada trayectoria del vallisoletano, donde se produce una relación tan estrecha entre el hombre, su pasión y un momento histórico determinado, entre la palabra y la historia. La acción que se nos narra transcurre entre 1927 y 1939, o sea, durante los últimos años de la dictadura de Primo de

Rivera, la II República y toda la guerra civil. Pero este contexto histórico no es un mero telón de fondo, sino que esta época conflictiva de la historia española condiciona totalmente la existencia y la conducta de los personajes del relato. Esta es la única novela en la que Delibes trata el tema de la guerra civil directamente, aunque en cierta forma ya estaba presente en *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *Las ratas* (1962), *Cinco horas con Mario* (1966), *El príncipe destronado* (1973), *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) y *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983).

377A, *Madera de héroe* es una tardía novela de la guerra civil, y este distanciamiento temporal de aquellos hechos acrece la nitidez de los planteamientos del autor. Resulta extraño que Delibes, que fue combatiente, no hubiera dado su versión de aquellos trágicos sucesos hasta ahora, medio siglo más tarde del enfrentamiento civil, cuando éste, desde la perspectiva de su tratamiento literario por los autores más jóvenes, ha entrado en un nuevo derrotero, el de la consideración mitificadora, ajena a su dimensión política y social. Ese deliberado retraso le permite hacer una novelación no partidista, ni siquiera autojustificativa, sino explicativa de un caso personal que tiene bastante que ver, como veremos, con el propio autor. No elude, por tanto, una interpretación o un juicio, sino que se sitúa en una postura comprometida que le lleva a indagar en las causas últimas de la lucha.⁴⁸

Noticias de la lucha se incrustan ya en *Mi idolatrado hijo Sisí*, y a su carácter fratricida se refiere la muerte de los dos hermanos, uno en cada bando, del protagonista de *Cinco horas con Mario*. La guerra civil aparece, como eslabón de una cadena, en *Las guerras de nuestros antepasados*, que aporta no un análisis del enfrentamiento de 1936, sino un punto de vista superior: las presiones para convertir a un muchacho sensible y pacífico —tanto que ostenta esta condición en el nombre propio— en un ardoroso defensor de la guerra.

No estamos, en *Madera de héroe*, ante un motivo nuevo por completo dentro de la trayectoria de nuestro escritor, y en ella convergen dos importantes rasgos anteriores: el cainismo y el peso del ambiente. Ambos funcionan como notas sueltas en el contexto de un análisis de las causas de la guerra: un conjunto de circunstancias sociales y los distintos caracteres de una mentalidad colectiva. Delibes mantiene una actitud de denuncia radical en el sentido estricto de ir a la raíz de los hechos —el entorno político y religioso de la heroicidad— y desde ella dibujar un frondoso árbol de pasiones e intransigencias cuyo

⁴⁸ Santos Sanz Villanueva, “Hora actual de Miguel Delibes”, en: Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, p. 101.

resultado no puede ser otro que un horror de acentos antibelicistas (tan remarcados que el puro miedo se convierte burlescamente en heroicidad).

Ya antes de esta novela, Miguel Delibes apuntaba:

En el temperamento español existe una antropofagia latente, presta a manifestarse en cuanto se le da ocasión. El español siempre ha jugado a polarizarse en los extremos. [...] En su posición dialéctica no cabe la posibilidad de comprender al adversario, cuando menos la de que éste le convenza. Y si frente a aquél nada pueden sus razones, apela a las voces; el caso es imponer su criterio como sea y, por supuesto, sin escuchar antes.

Contemporizar, dialogar, transigir, han sido en nuestro país palabras sin sentido. Mas todo esto, entiendo yo, deriva, antes que del cotejo de ideas, del menosprecio hacia las personas que las sustentan. En España, país muy poco leído, no se rechazan las ideas —que se desconocen— sino las personas; no hay juicios, sino prejuicios.⁴⁹

Y más adelante continua diciendo:

Sin respeto a las personas no hay posibilidad de entendimiento. En este difícil país nuestro, aunque otra cosa se predique, no hay contraposición de ideas [...].

En España, las guerras civiles se han mamado. El niño crece ya no pregunta por qué aquel señor es “malo”; nació bajo esta idea y la acepta como un hecho natural, lo mismo que acepta tener cinco dedos en cada mano, es así y basta. No hay por qué escuchar las razones de ese hombre malo: son infundios, son falacias, son mentiras.⁵⁰

Estas ideas que exponía Delibes unos veinte años antes de la publicación de *Madera de héroe*, serán la clave para comprender la ideología que puebla esta novela: el no saber escuchar las razones de los otros y el descrédito contra las personas, y que Delibes va a ejemplificar con la familia García de la Lastra dividida en dos bandos, y en especial con un miembro de la familia, Gervasio, quien prefiere no escuchar a su padre, ya que desde niño crece con la idea del descrédito hacia su padre por la sencilla razón de que éste no comparte las ideas de los demás miembros de su familia; pero esta postura de Gervasio puede aplicarse a toda una colectividad, la que vivió el periodo de 1927 a 1939, quienes por sus prejuicios en contra de las personas, más que de las ideas, no escucharon los argumentos de sus contrarios, como veremos más adelante.

En tres libros, bajo la forma de la novela de aprendizaje, de formación, bildungsroman, se nos presenta el proceso de maduración de Gervasio. Su infancia, en el primer libro; su ingreso en el colegio, en el segundo, y su participación como marino en la guerra civil, en el tercero. Pero también, en la primera parte, se nos pinta con tintes

⁴⁹ Miguel Delibes, “La fiesta nacional”, en Miguel Delibes, *Vivir al día*, p. 219-220.

⁵⁰ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 220.

galdosianos (en sus nombres, en la descripción de los personajes, en los aires de grandeza de algunos de ellos, en la forma de expresarse, en la ingenuidad infantil y el humor en las conversaciones y preguntas de los niños y en el empecinamiento ideológico) a su amplia y pintoresca familia, los García de la Lastra, y la casa que habitan, la vieja casona del conde de Pradoluengo, llamada palacio por el tío Vidal en el momento de heredar. La rama paterna, los García, son tenderos, gente heterodoxa, fríos en materia religiosa, republicanos. Los Lastra, sin embargo, son católicos (aunque papá Telmo acusa a su mujer, no sin razón, de practicar un “original cristianismo sin prójimo” p. 96), conservadores y clasistas. Mucho de galdosiano tiene también la composición que hace Delibes de las criadas: la señora Zoa; la Amalia, ennoviada con el Anselmo Llorente, con quien Gervasio pierde el candor. Y se nos anuncia la premonición familiar de que el niño, que al oír música militar se le erizaba el pelo y se le ponía la carne de gallina, está predestinado a ser un héroe.

La etapa del colegio de Todos los Santos, que ocupa el libro segundo, transcurre durante los años de la República y los inicios de la guerra civil. Gervasio hace amigos (el inteligente y ponderado Peter; el activo Lucionio Orejón ...), y las posiciones políticas se encuentran en su casa, mientras sus profesores se convierten en activos propagandistas antirrepublicanos (p.103). Cada vez más alejado del ambiente familiar, con un grupo de amigos apedrea “el prostíbulo más acreditado de la ciudad, la capilla protestante y la Casa del Pueblo” (p. 129), e inicia su “carrera de héroe” participando con un tirachinas, en medio de los tiros, en una revuelta callejera.

El corazón redoblaba en el pecho de Gervasio. Se daba cuenta de que aquél había sido su bautismo de fuego y, aunque de manera innominada, envuelto en la concisa pero expresiva frase de *El Correo* («un reducido grupo de mozalbetes lanzó piedras y efectuó algunos disparos de pistola contra los asaltantes»), acababa de entrar en la Historia; casi sin advertirlo había iniciado su carrera de héroe.⁵¹

Empieza la guerra civil y las muertes tocan de cerca a la familia de Gervasio. Los nacionales vejan y asesinan a sus tíos Norberto y Adrián, y ante el espectáculo de violencia gratuita empiezan las dudas del chico, pues, como pensaba su tío Felipe Neri, “los altos fines no se alcanzan con medios mezquinos”. También es asesinado Daniel, el sobrino de la señora Zoa; Jairo, el ex marido de su hermana Crucita; y en el otro bando, David y sus

⁵¹ Miguel Delibes, *Madera de héroe*, p. 138.

hermanos, de la familia de tía Macrina; y Lucionio, el amigo de Gervasio. Él y un grupo de amigos se alistan voluntarios en la Marina, lo que conduce al tercer libro.

En la Marina, en la guerra, en el mar, se enfrenta cara a cara con la realidad, con su verdad interior. Aprende a pensar por sí mismo, a ver la complejidad del mundo, a respetar las ideas ajenas. En resumen, Gervasio madura, empieza a intuir en qué consiste el auténtico heroísmo (“¿No podría ser el hombre que muere generosamente el que ennoblece la causa a la que sirve?” p.286), y acaba comprendiendo y aceptando a su padre.

Aunque protagonista y ambiente estén bien fundidos en una trama unitaria, conviene separarlos en un análisis siquiera somero para alcanzar un doble y sutil sentido del libro, porque en éste confluyen, a la vez, una narración colectiva y una novela de personaje. El ambiente reconstruye un período histórico anterior a 1936. La acción parte del erizamiento capilar del niño Gervasio “en la velada familiar del sábado 11 de febrero de 1927” (p.7), pero distintas referencias históricas nos permiten hablar de un cuadro que retrata a una acomodada familia de provincias a lo largo del primer tercio del pasado siglo XX. Delibes actúa de la misma manera que ha practicado en otros libros suyos: selecciona un narrador conocedor y hasta próximo a los sucesos referidos, y por su mediación desgrana innumerables datos que rescatan tanto una época como una mentalidad. El narrador atestigua unos hechos y con ellos levanta un sólido edificio:

Como relación rica y variada de una época, no deberíamos ignorar matices que reflejan la complejidad de las relaciones personales y colectivas, pero tampoco deformamos el sentido si reducimos el entorno de Gervasio a dos ámbitos de acentuada incomunicación. Uno, el que refleja una actitud ultraconservadora, clasista. Otro, el que podríamos calificar como progresista. Llegado el año 1936, aquél se pondrá de parte de los sublevados; éste será fiel a la legalidad constitucional. No vamos a anotar en detalle los rasgos testimoniales que configuran a uno y a otro. Sólo subrayaremos lo que sería fácil demostrar: la ecuanimidad con que Delibes ha querido reflejar aquella época. La vida palpitante de aquellos años es el marco real y vivísimo de un cisma que, llegada la ocasión, se convierte en tragedia. Las dos Españas están reflejadas en el libro, y la visión cainita de nuestra historia aparece en toda su crudeza a partir de 1936. Las ideas separan definitivamente a la familia: Gervasio se presenta como soldado voluntario del mismo bando que tiene preso a su padre. La guerra muestra el horror fratricida: el salvaje asesinato y ultraje de los tíos Adrián y Norberto tiene su exacta y ominosa réplica en la barbarie y la venganza de que son víctimas los hermanos de tía Macrina. No ahorra Delibes detalles truculentos en las por otra parte someras descripciones de esos crímenes, porque así pone de relieve el fondo antibelicista que le lleva a esta evocación presidida por el lema: “Recuerdo para los muertos, escarmiento para los vivos...”⁵²

⁵² Santos Sanz Villanueva, “Hora Actual de Miguel Delibes”, en: Cristóbal Cuevas García (ed.), *op. cit.*, pp. 102-103.

La obsesión de Delibes por la incompreensión entre seres cercanos se reitera en esta novela por lo que expone y explica de forma dialéctica unos hechos, de los cuales él fue testigo, para así indagar en las causas de la guerra, para descubrir la “verdad”, no la verdad de cada uno de los participantes de esta guerra sino la “verdad-verdad”, o sea la “verdad objetiva”. Al respecto el propio Delibes comenta: “en todo episodio dialéctico concurren tres verdades: la verdad de cada interlocutor y la verdad-verdad, es decir, la verdad objetiva”.⁵³ Más adelante continúa diciendo:

[...] resulta obvio que el hombre de hoy debe afanarse por buscar la verdad-verdad a toda costa, y para ello debe comenzar por intentar comprender las razones *del otro*, aun reconociendo que esta disposición no es cómoda por aquello de que siempre es más sencillo subirse a un carro en marcha que poner en movimiento otro que está parado desde el comienzo de la Historia.⁵⁴

Para Delibes es importante que sepamos escuchar a los demás, pues como podemos ver sólo una persona conserva en el libro el sentido común y manifiesta su oposición a la guerra, papá Telmo. Pero su voz, que llama a la concordia, no es sino la de esos incomprendidos tan del gusto de Delibes, liberales sin secta, cuyo retrato trazó con todo detalle en *Cinco horas con Mario*. Frente a Telmo se levanta el muro de la intransigencia, que, en este caso (al igual que en la confesión de la viuda Carmen), tiene una raíz poco atendida en la novelística sobre la guerra, la fundamentación religiosa de los comportamientos conservadores españoles. Más de tres lustros antes de *Madera de héroe*, ya había expresado Delibes su opinión al respecto: “Y ya que hablamos de Cristo, yo pienso que el factor religioso no se ha valorado lo suficiente en las historias de la guerra civil y, a mi juicio, es clave, hasta el punto de que yo soy de los que creen que si hubiera habido un Juan XXIII antes de 1936, la guerra española no se hubiera desencadenado o hubiese tenido otro carácter”.⁵⁵

De este modo, *Madera de héroe* termina por ser una implacable y lúcida profundización en el peso del catolicismo de la burguesía española en la explosión de una lucha propiciada en buena medida por el fanatismo religioso: “La Iglesia a lo largo de la contienda civil se alineó decididamente al lado de las fuerzas franquistas asignándole a la

⁵³ Miguel Delibes, “Nada más que la verdad”, en: Miguel Delibes, *Vivir al día*, p. 172.

⁵⁴ Miguel Delibes, “Nada más que la verdad”, en: Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁵ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 50, citado en: Santos Sanz Villanueva, “Hora actual de Miguel Delibes”, en: Cristóbal Cuevas García (ed.), *op. cit.*, p. 103.

misma el carácter de ‘cruzada religiosa’ que justificaba al tiempo gran parte de las acciones violentas”.⁵⁶ Esta idea que promovió la Iglesia, de ver la guerra civil como una cruzada religiosa, la refleja muy bien Delibes sobre todo en el segundo libro de esta obra.

La novela denuncia una mentalidad colectiva, pero se convierte asimismo en la historia de un caso personal, el de Gervasio, o, mejor aún, generacional, el del muchacho y sus amigos; es decir, el de aquellos que participaron en la contienda a una edad temprana. No se cuestiona en el libro la legitimidad de su decisión de combatir —es un convencido de la causa que va a defender—, y, por tanto, se asume con todas sus consecuencias su intervención en la lucha. Pero esa determinación proviene de factores ajenos a él y que incluso tuercen su propio carácter. El ostento —como se le llama al erizamiento capilar que padece— podría no haber quedado en otra cosa que en una horripilación o “un fenómeno epileptoide”, según el desapasionado veredicto profesional de papá Telmo, o en un “simple fenómeno físico” al entender del escéptico tío Vidal. El cónclave familiar, sin embargo, lo convierte en un hecho trascendente con componentes místicos: para tío Felipe Neri es “una señal de lo alto”; para tía Cruz, “pruebas de predilección celestial”, y para ambos “distinciones de lo Alto”. Esa visión religiosa se asocia, además, a designios políticos, porque (salvo disputas menores: “al niño no le seducía el martirio sino el heroísmo castrense”, según papá León) mamá Zita “identificaba heroísmo y santidad”. De modo que Gervasio, sugestionado por su familia, pone su falsa percepción de un destino casi sagrado al servicio de una causa política. Hizo la guerra por propia voluntad, pero fue llevado a ella por influencias ajenas. Se trata, por consiguiente, de la crónica de cuál fue la responsabilidad en la lucha de un sector de los participantes, los jóvenes que tomaron decisiones a una edad prematura. A ese mismo sector puede adscribirse el propio Delibes, lo que nos lleva a un sustento autoconfesional que veremos más adelante.

No es ésta, no obstante, una novela sobre la guerra civil, sino sobre los efectos que una época histórica, tan turbulenta como compleja, causa en una familia, los García de la Lastra, y en un individuo, Gervasio.

Cuando, en octubre de 1987, Miguel Delibes publica *Madera de héroe*, está volviendo sobre la infancia, el miedo y la violencia, más concretamente, la guerra como

⁵⁶ Pilar Folguera “Relaciones privadas y cambio social. 1940-1970”, en: Pilar Folguera (comp.), *Otras visiones de España*, p. 196.

forma de violencia y que produce un miedo incontrolado. El análisis de la psicología de Genaro García de la Lastra, protagonista de la novela de irónico título *Madera de héroe*, personaje tan singular y, a la vez, tan tópicamente y típicamente de Miguel Delibes, sólo será posible en la medida en que, recurriendo al método comparativo, pongamos en contacto su conducta con la de otros personajes de las novelas anteriores del mismo autor.

Esta exploración obsesiva del miedo, después de más de cincuenta años, desde que en 1947 obtuviera el Premio Nadal con *La sombra del ciprés es alargada* hasta hoy, podemos asegurar que es uno de los temas fundamentales en la mayoría de sus novelas. Por ello, aunque distintos, no son tan diferentes personajes como Pacífico Pérez de *Las guerras de nuestros antepasados* y, en ciertos aspectos, incluso el Nini de *Las ratas*, Daniel, el Mochuelo, protagonista de *El camino*, el Senderines, de “La mortaja”, o Quico, protagonista de *El príncipe destronado*. Todos ellos, paradigmas de la inocencia infantil avasallada por el miedo y, en mayor o menor grado, seres acorralados por el mundo de los adultos que no logran entender del todo. Tal es el caso de los personajes antes mencionados, pero, muy especialmente, el de Pacífico Pérez, violentado hasta el asesinato por las obsesiones bélicas de sus antepasados, o el de Gervasio, abrumado por el peso de un supuesto heroísmo que su abuelo y su tío Felipe Neri creen ver en sus continuas horripilaciones, aunque, a medida que avanza la narración, el lector descubre como simple manifestación de miedo. No obstante, aunque hay un sustrato común en todos estos personajes, Delibes se preocupa de hacer de cada uno de ellos un ser distinto, irrepetible, único, dotándolo de una cualidad que lo singularice; Delibes expresa la “singularidad”, a decir de Ramón Buckley,⁵⁷ de cada uno de sus personajes al dotarles de tres cualidades esenciales: un nombre, una manía, y un camino. Cada personaje de Delibes tiene una “manía” por lo menos, un rasgo particular que le hace inconfundible. En el caso de Gervasio, el signo identificativo por excelencia, los repeluznos y las sucesivas horripilaciones, que no son más que una manifestación externa y encubierta del miedo irracional que siente en determinadas situaciones, como un signo de su hipersensibilidad a flor de piel. Aunque para algunos de sus familiares, el abuelo León y el tío Felipe Neri, fuesen signos inequívocos de que estaba llamado a grandes empresas, de que iba a ser un héroe y, en consecuencia, como tal se le consideraba desde su nacimiento:

⁵⁷ Véase Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, pp. 85-89.

(Papa León había acogido, en su día, el nacimiento de su nieto con ese júbilo desproporcionado de quienes únicamente consideran a los varones dignos propagadores de la estirpe. A las niñas, Crucita y Flora, apenas les prestó atención, pero en el bebé mofletudo que llegó en tercer lugar y cuyos berridos denotaban dotes de mando y viriles exigencias, vio no sólo un altivo heredero, sino un soldado digno de recibir el testigo. Acuciado por la mirada inocente del bebé, papá León reconstruía a menudo los gloriosos días del asedio de Bilbao, la calculada estrategia del general De la Concha y el valor temerario de don Cástor Arrázola, a quien durante más de un año sirviera de ayudante de campo. Aquel niño venía a encarnar cuanto de valioso y audaz atesoraba su pasado —su oposición a don Amadeo y a la República, su probada fidelidad a la legitimidad de don Carlos— y papá León se miraba en él, velaba sus sueños, vigilaba sus comidas, curioseaba sus atributos y, tan pronto empezó a valerse por sí mismo, solía conducirlo a su gabinete, le sentaba en la descalzadora, y le hacía escuchar durante horas marchas militares en el viejo fonógrafo. Más tarde, cuando Gervasio creció, se complacía en relatarle episodios bélicos, tan a lo vivo que el niño, desde los cuatro años empezó a considerar pasatiempos melifluos los cuentos de hadas que le narraba tía Cruz durante las largas convalecencias de la gripe:

—¿No te gusta el cuento?

—No, tía.

—¿Por qué no te gusta el cuento?

—Es de niñas.

—¿Quién te ha dicho a ti que es de niñas?

—Yo, tía.

La tez blanca, harinosa, de agosto de circo, de tía Cruz se encendía levemente, recogía la calceta y se iba al cuarto de costura, a desahogarse con su hermana:

—Zita, no me extrañaría nada que papá León estuviese metiendo en cantares al pequeño. Le encuentro raro.

Luego, cuando Gervasio refería el incidente a papá León, éste se atragantaba de tanto reír, le propinaba un golpecito con la yema del dedo índice en lo alto del pecho, en el esternón, y le decía con un guiño cómplice:

—Tú eres un soldado, ¿eh, perillán?)⁵⁸

La semejanza de este pasaje con otros que describen la educación recibida por Pacífico Pérez es evidente. En ambos casos, el abuelo ve en el nieto la posibilidad de revivir su pasado de glorioso soldado y de inculcarle desde la más tierna infancia hábitos y actitudes militares. El objetivo es prácticamente el mismo, pero el método varía sustancialmente, pues mientras que en *Las guerras de nuestros antepasados* el primitivismo y la brutalidad están presentes desde el principio en la educación de Pacífico, en *Madera de héroe*, probablemente porque la novela se desarrolla en un medio urbano y, sobre todo, porque don León de la Lastra encarna a un viejo carlista, apegado a la tradición, y con una retórica triunfalista pero, en definitiva, aristocrático y educado, la influencia no se ejerce con la misma brutalidad, sino con métodos más subliminales, con la audición de marchas militares y haciéndole creer que “la piel de gallina” o los repeluznos eran manifestaciones,

⁵⁸ Miguel Delibes, *Madera de héroe*, p. 9.

signos de providencia, que de aquella peculiar manera les alertaba sobre su inequívoco destino heroico. En ambos casos los hombres viejos pretenden crear una continuidad en hijos y nietos, sin embargo, los errores que cometen al educarlos, como la utilización del miedo y la violencia, crean rupturas, las rupturas incomprensión, y, finalmente, la incomprensión soledad e incomunicación.

Por otra parte, en el caso de *Madera de héroe*, el protagonista es educado, tanto en la familia como en la escuela, en unas creencias firmes, rígidas, las del catolicismo conservador y clasista. Su madre, por ejemplo, es descrita como “mujer de ideas religiosas primarias”. Su familia (su padre, papá Telmo, es siempre la excepción, aunque, según su esposa, se volvió raro cuando le dio por leer librotos y cartearse con extranjeros) lo ha acabado convenciendo de que tiene madera de héroe, y de que tarde o temprano tendrá que comportarse como tal. Y sólo el fuerte impacto de la realidad (la violencia desatada durante la República y la guerra civil) produce en él una radical contraposición íntima entre su verdad —su miedo— y la verdad familiar, pública: su supuesto talante heroico. Así, cuando Gervasio descubre en el mar durante la guerra su auténtica condición, su miedo, tiene que luchar por quitarse la máscara heroica que le han colocado y que él con tanto gusto lucía.

Frente a la visión teológica del mundo que le inculcan a Gervasio en su familia: si se le eriza el pelo cuando oye marchas militares es por causas sobrenaturales, porque tiene madera de héroe, o de santo, como prefiere pensar su madre; su padre, que es médico (naturista), y algo más escéptico, maneja ideas más racionales, atribuyendo el hecho a puros fenómenos físicos operando sobre una delicada sensibilidad. Si en la familia y en el colegio Gervasio se alimenta de frases hechas, sólo en la cocina, en el reino de las criadas, oye opiniones más libres y veraces sobre el mundo. A estas últimas hay que añadir los juicios siempre ponderados de su padre, y los de su amigo Peter, seguramente educado de una forma tan conservadora como la que han empleado con Gervasio, pero, a diferencia de él, con más libertad de pensamiento y capacidad crítica.

Las reacciones encontradas y violentas de sus familiares ante las horripilaciones de Gervasio terminan en una acalorada discusión, en la que tío Vidal culpa abiertamente al abuelo de estar ejerciendo una influencia perniciosa sobre el niño. Discusión que envalentona al viejo carlista y le lleva a hacer una demostración:

Ante los atónitos ojos de la concurrencia, papá León pulsó el resorte, el rodillo giró y los compases marciales y románticos de *Boinas Rojas* (un tanto rasposos, un tanto agrios, un tanto distantes, debido a la antigüedad del cilindro) se difundieron por la sala. Y, conforme el tono de la pieza se enardecía, los rubios pelitos acostados de los antebrazos de Gervasio empezaron a enderezarse, al tiempo que su piel, asedada y suave, se erizaba como la superficie de un líquido que entrara en ebullición. Los pasmados ojos de los asistentes, pendientes de los brazos del niño, no repararon en los pelos del colodrillo, que igualmente se iban levantando, ni en el flequillo, encrespado como si Gervasio caminara contra viento, ni en el despeluzamiento progresivo de la templeas y las morra que, al ahuecar su cabeza, convertían al pequeño en un monstruito de barraca de feria.⁵⁹

De esta escena familiar, descrita por la voz del narrador, teñida de sutil ironía, arranca toda una serie de sucesos encadenados, en los que el fenómeno de la horripilación irá siempre asociado a la audición de marchas militares, contemplación de procesiones religiosas, cantos patrióticos, alucinaciones bélicas ... y engendrará en la psicología de Gervasio una especie de autosatisfacción por la expectativa levantada y un creciente deseo de protagonismo, a la par que se esfuerza por ser fiel al papel de héroe en ciernes que le ha sido asignado. A partir de la primera horripilación, Gervasio será sometido por su abuelo a diferentes pruebas, realizadas siempre a espaldas de su padre, pues se trataba de averiguar si la sensibilidad del niño reaccionaba por igual ante otros estímulos. Por otra parte, su madre, mujer de ideas religiosas primarias identificaba heroísmo y santidad, tendía en sus ensoñaciones místicas a ver a su hijo convertido en mártir por inescrutables designios de la providencia. Además, contará desde el preciso instante de su primera horripilación pública con un aliado de excepción, su tío Felipe Neri Luna, comandante de caballería, hombre metódico y ordenancista, que lleva un minucioso dietario de su existencia por demás gris y anodina, y que, convencido de la excepcionalidad e importancia del suceso, decide convertirse en memorialista de los fenómenos de su sobrino. Por ello, con puntualidad marcial y disciplinada, había decidido anotar todas las incidencias en un cuaderno especialmente destinado a Gervasio. El narrador nos sugiere, desde la primera página del relato, que extrae de los cuadernos la información que posee sobre el protagonista, por lo que sus comentarios tienen como fuente a un testigo presencial de algunos de los hechos que se nos cuentan. Pero también valen como contraste entre la opinión inalterable del tío y el lento, pero paulatino cambio que se opera en el joven. Y como un elemento más para

⁵⁹ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 13.

redondear los sueños de Gervasio, que imagina que las notas del cuaderno valdrán un día para que su tío pueda trazar su biografía.

A la influencia militarista y tradicional se le añade otro hecho de orden religioso de indudable valor en la formación de la personalidad todavía incipiente y moldeable de Gervasio, la primera comunión, que adquiere para el niño una importancia crucial, pues su madre aprovecha la circunstancia para inculcarle, aunque de forma un tanto elíptica y ambigua, la idea de que su padre no sólo realizaba actividades un tanto peligrosas desde el punto de vista de la moral —la medicina naturista propendía al materialismo—, sino que ideológicamente aparecía ante sus ojos poco menos que como un hereje, pues tal como había anatemizado la voz autoritaria de Felipe Neri: “lo peor es que Telmo por este camino no puede desembocar más que en el panteísmo” (p. 55).

Por su parte el abuelo, aquel mismo día, cumple su promesa de hacerlo partícipe de un importante secreto: ver por primera vez la bala que hirió al general Cástor y la boina roja, con el lema carlista: “Dios, patria, Rey”, que llevaba puesta el día que le mataron, objetos que había decidido legar en testamento a su nieto.

Estos dos hechos trascendentales marcarán decisivamente la infancia y el futuro del protagonista. De un lado, la consideración grave de que el padre no era un paradigma a seguir a una edad en la que para cualquier niño el padre es un modelo indiscutible. Y de otro, el curioso legado del abuelo, que le hacía depositario de dos elementos carentes de valor intrínseco, pero de un equívoco valor simbólico: la milicia, la guerra, simbolizada en la bala y la tradición en la boina.

Por ello, de manera un tanto borrosa y con la incertidumbre lógica de la edad, Gervasio experimenta la sensación de ser un “elegido”, a la vez que va alimentando inconscientemente en su interior una especie de recelo, que posteriormente se transformará en vergüenza, y finalmente en odio, ante la conducta de su padre, amante de la naturaleza, médico de profesión e ideológicamente republicano. Veamos algunos ejemplos de esta conducta de Gervasio:

Pero, de pronto, Gervasio, la noche del 11 de febrero, se había revelado como un ser diferente, con unas dotes singulares y, automáticamente, subió de consideración, siquiera todos disimulasen sobrecogidos, no ya su aficción, sino las razones de su cambio de actitud hacia él. Gervasio advirtió la novedad. Era consciente del respeto que imponía, de que detrás de las palabras banales que se pronunciaban en su presencia, había otras solapadas que, si se evitaban, era por temor de que se produjera en su cuerpo algo que no sabían a ciencia cierta si

era aflictivo o deseable. Le observaban con curiosidad disimulada, como a un pequeño mago con poderes taumaturgicos, tal vez predestinado, y el niño, orgulloso y complacido, se dejaba querer.⁶⁰

Su orgullo familiar se tambaleaba, sin embargo, en la misa de los domingos, cada vez que mamá Zita, arrodillada junto a él, rendida la cabeza, le decía cálidamente al oído, después de comulgar: “No te olvides de pedir por papá Telmo”, encomienda que acongojaba al niño y le inducía a pensar en una vergonzosa ascendencia por la rama paterna, sospecha que, al llegar a casa, le incitaba a mirar a su padre con recelo, a vigilarle, sin que nunca lograra descubrir en él nada censurable, salvo alguna originalidad (quizá de “mal tono”, como Crucita decía) como su costumbre de afeitarse con los pies descalzos sobre las húmedas baldosas del baño y con la puerta entreabierta, canturreando.⁶¹

Y en otra parte el narrador apunta lo siguiente:

Una queda felicidad inundaba a Gervasio. De nuevo le enorgullecía que se inquietasen por él, que pensasen por él; saberse centro de la atención general. Tío Jairo se dobló sobre la cama y le acarició la cabeza. El niño cerró los ojos y sonrió plácidamente. Papá Telmo se sentó a su lado y volvió a oprimir su rostro entre sus manazas.⁶²

Más adelante, nos encontramos con el siguiente fragmento:

La prisión de papá Telmo, con tío Felipe Neri como valedor, era un tributo que pagaba con resignación a la Causa. En cambio, para Gervasio el arresto representó un duro golpe en el que se conjugaban sentimientos de complicidad, conmiseración y vergüenza.⁶³

Y, por último, veamos como nuestro protagonista, ya casi al final de la novela, se da cuenta de que la vergüenza que siente por su padre es en realidad odio por éste: “Decía honrar padre y madre, pero, en el mejor de los casos, únicamente honraba a esta última; a papá Telmo le menospreciaba, se avergonzaba de él, odiaba sus convicciones, le juzgaba un mal patriota y desdeñaba sus consejos”.⁶⁴

A estos escauceos de Gervasio en el mundo de los adultos —donde la influencia, como hemos visto, del clan materno es determinante para la formación de su carácter— hay que añadir el influjo más difuso, pero no menos importante, de las criadas de la casa; el cariño desmedido, enfermizo y excluyente de Zoa. Así como el descubrimiento de la sexualidad de manera un tanto violenta e inquietante con la joven criada Amalia, que tendría su correlato hacia el final de la novela con la impotencia de Gervasio en el episodio del prostíbulo. El paso de la infancia a la adolescencia se corresponde estructuralmente en

⁶⁰ *Ibidem*, p. 49.

⁶¹ *Ibidem*, p. 51.

⁶² *Ibidem*, p. 92.

⁶³ *Ibidem*, p. 148.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 254.

la novela con el transcurso del libro I al II, en que Gervasio, superada la niñez, acude al colegio de Todos los Santos para cursar el bachillerato. A partir de este momento —que supone claramente la iniciación de la adolescencia del protagonista y su entrada definitiva en el mundo de los adultos— en la novela el tiempo histórico se precipita vertiginosamente, los acontecimientos culminarán con “la gorda” término coloquial con el que los personajes se refieren a la guerra civil, y que...

Para Gervasio, amigo de definiciones categóricas, *la gorda* suponía algo evanescente, aunque sin duda cruento, por lo que no desechaba la idea de que *la gorda* viniera a dilucidar de una vez por todas si su disposición para el heroísmo era un hecho o una superchería fraguada por el fanatismo familiar. De ahí que el muchacho, al tiempo que recelaba de ella, la aguardase con cierta impaciencia.⁶⁵

Hasta aquí estamos ante una novela construida en el sentido tradicional. La formación del carácter de Gervasio García de la Lastra en un medio familiar aristocrático, tradicional y católico, presionado desde la infancia por la curiosa creencia de que era un ser excepcional, llamado a un destino heroico.

La fuerza de los acontecimientos, el clima prebélico, demagógico y maniqueo, le llevan inexorablemente a interrogarse sobre el heroísmo: ¿Qué causas lo provocaban? ¿Se podía ser héroe y traidor a un mismo tiempo? ¿Dónde situar la frontera entre aquellas dos conductas? La respuesta de tío Felipe Neri no resuelve nada de momento a Gervasio, aunque en ella esté en buena medida sintetizada una de las claves ideológicas de la novela:

El niño pensaba en el Breslau:

—Y si un alemán hace algo por España, ¿ya no es un héroe?

—Depende —dijo tío Felipe Neri midiendo mucho las palabras—. Si lo hiciera por España pero en contra de Alemania hasta podría ser un traidor.

—¿Un traidor?

—Entiéndeme, hijo —arguyó procurando paliar la decepción que sus palabras producían en el pequeño—: hay ocasiones en la vida en que la frontera entre el heroísmo y la traición es tan tenue como un papel de fumar.

—Pero ¿es que se puede ser héroe y traidor al mismo tiempo, tío?

La mano inquieta, lampiña, de tío Felipe Neri fue subiendo del estómago a la barbilla y acarició ésta mecánicamente, dos o tres veces, meditativo. La pugnaz mirada de Gervasio le resultaba abrumadora:

—Bien, quizás seas aún muy niño para comprenderlo, pero puede llegar a producirse esa aparente contradicción que dices: ser héroe para unos y traidor para otros, según se considere el gesto desde un lado o desde el otro —aclaró el tío Felipe Neri. Y agregó en un débil tono de voz—: De hecho, la historia del mundo está llena de esos contrasentidos.⁶⁶

⁶⁵ *Ibidem*, p. 104.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 72.

Entre el protagonista de *Madera de héroe*⁶⁷ y Delibes hay notorias coincidencias, pues ambos hicieron la guerra en las mismas circunstancias. Veamos los recuerdos personales del novelista:

Poco a poco [...] se iba aproximando el día de entrar en filas, puesto que la guerra se prolongaba. Entre tanto, como tenía mucho tiempo de sobra [...] y había amigos que no hacían nada, me reunía con ellos para charlar y jugar a las cartas en una buhardilla que mi madre nos prestó. Mi madre, con una clara visión de los riesgos de la adolescencia [...] nos cedió un cuarto trastero. Tenía el techo inclinado y una boquera para la luz. 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.⁶⁸

Todos esos elementos están recogidos en la novela tan sin modificaciones —o tan levemente alterados— que pasan casi íntegros a la línea anecdótica del relato. La madre de Dámaso Valentín, uno de los amigos de Gervasio, el sedicente héroe, les facilita una buhardilla como lugar de reunión en el que establecen un “club”. Casi al igual que en los recuerdos citados del escritor, les prestó un local de “techo oblicuo y doble claraboya”. A raíz de las conversaciones en el “club” dos de los amigos de la pandilla, Tato Delgado y Eduardo Custodio, solicitaron ingresar como marinos voluntarios, y a ese clima de entusiasmo se sumó Gervasio, quién, en alguna medida —pero sólo en alguna— se identifica con su creador. La noticia del amigo muerto en el crucero *Baleares* también aparece en el relato, aunque un poco retrasada en su emplazamiento cronológico, pues el hundimiento del navío se produce cuando Gervasio ya se ha incorporado a la Marina. Y es probablemente ese amigo muerto el mismo al que va dedicada la novela: “A la memoria de mi amigo de infancia y adolescencia Luis María Fernández, cuya tumba está en el mar”. Existe todavía otro dato más que no se ha subrayado como se merece: el número que asigna el escritor a Gervasio, 377A, fue el mismo que tuvo Delibes como marino voluntario. Lo más llamativo es que tal sigla la haya llevado nada menos que al rótulo de la novela, porque con ello nos obliga a tener presente, en la lectura, una fuerte intención de testimonio personal, de modo que el libro pasa a ser una explicación de la propia intervención de

⁶⁷ De hecho el primer título que tenía la novela evidenciaba aún más el carácter autobiográfico de la narración: 377A, *madera de héroe*, que posteriormente dejará sólo en *Madera de héroe*.

⁶⁸ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, pp. 45-46, citado en: Santos Sanz Villanueva, “Hora actual de Miguel Delibes”, en: Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, p. 109.

Delibes en la guerra civil. O acaso todavía más: una liberación. Él mismo ha explicado que ningún español de su promoción está libre de culpa respecto de la contienda, de manera que ésta podría ser la obra suya en que expone las causas de un comportamiento personal. Esta perspectiva se presenta como ficción, pero es, en sentido estricto, autobiografía.

La atmósfera de odio, de fanatismo *in crescendo*, está extraordinariamente bien descrita en la novela desde el comienzo del segundo libro, donde, desde perspectivas distintas aunque afines —un sector de la familia y el colegio—, presentan sistemáticamente la República a los ojos de Gervasio como sinónimo de caos y de ateísmo, y, en consecuencia, quedará excluida de su “lista de causas nobles”. En medio de este clima prebélico —excepto el padre— los demás familiares siguen empeñados en ver signos extraordinarios en la conducta de Gervasio, de manera que una simple pelea entre chicos al final de un partido de fútbol se convierte en el cuaderno de tío Felipe Neri poco menos que un una lucha heroica en defensa de la cruz. La idea de que se estaba convirtiendo en cruzado intensifica en Gervasio ardores místico-guerreros, que le llevan a un estado cercano a la levitación (descrito con claras resonancias cervantinas).

El peso de una educación deformada desde la infancia por el carlismo militante de su abuelo materno, el militarismo disciplinado y patriótico de tío Felipe Neri y el fanatismo religioso de su madre, habían comenzado, sin duda, a dar sus primeros frutos: de manera que Gervasio tendía inexorablemente a identificar, en un binomio indestructible: honestidad/heroísmo e ideología de derechas.

De tal convencimiento arranca la decisión de Gervasio de enrolarse en la Armada (aspecto que, como vimos, tiene claras resonancias autobiográficas con respecto al autor) distanciándose así, al menos temporalmente, de una obsesiva pesadilla: el encarcelamiento de su padre, desde el estallido de la contienda, a causa de su republicanismo. Esta obsesión es la que le mantiene en un estado de enervación, de víspera continua, en la que indefectiblemente aflora la pregunta de si sería una acción heroica liberarlo.

Todo el relato está respunteado por una reflexión sobre el sentido de la heroicidad. Papá León, el abuelo de Gervasio, y el tío Felipe Neri son los que intentan inculcarle al chico sus ideas sobre el heroísmo. En resumen, vienen a decirle que un héroe necesita una *buena causa*, y la hallan, durante los años de la República y la guerra civil, en la defensa de la España católica y tradicional. Pero, además, el chico se siente en la obligación de lavar el

apellido mancillado por el republicanismo del padre. En un artículo de Delibes, “El antihéroe”, a propósito de lo que de antiheroico tenía la conducta de Eugenio Sanz Vecilla, el protagonista de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, nos recuerda que “el héroe de novela no se define ya por su belleza, su valor o su inteligencia, sino modestamente por las posibilidades de adhesión sentimental que despierta en el lector”.⁶⁹ Así, los lectores de *Madera de héroe*, a pesar del empeño familiar, y quizá por ello, pero además porque en realidad no es un héroe, jamás llegan a ver a Gervasio como tal. Para el lector, si algún héroe hay en esta novela, es el padre, papá Telmo, que sufre con paciencia y tolerancia la estulticia y la ñoñería de su mujer, el conservadurismo de sus cuñados y cuñadas, y la ingenuidad e inmadurez de su hijo.

No deja de ser igualmente significativa la forma en que Delibes nos muestra el paulatino desencanto de Gervasio por la causa que sirve y las dudas sobre la heroicidad de su misión. Quizá comienzan, como ya señalábamos, con la violencia gratuita desatada durante la República, pero sobre todo tras presenciar el macabro cuadro que representan sus tíos Norberto y Adrián, tras ser asesinados, y se acrecienta con el asesinato de Daniel Ovejero, acribillado a balazos y abandonado en una cuneta, en quien él vio por primera vez el odio. Estas escenas truculentas y macabras, que describe Delibes en la novela, no están alejadas de la realidad que se vivía en España en aquél momento:

Se vivía en un estado de neurosis colectiva en la que todo estaba permitido y todo era justificable. Las normas, los procedimientos, las reglas establecidas, inherentes a toda sociedad civilizada, saltaban hechas pedazos. La convivencia social había sido truncada por el hecho mismo de la guerra y el histerismo del fanático alimentó el espíritu vengativo de las almas enfermizas.⁷⁰

De este modo, Delibes narra cómo Gervasio madura, cómo logra abandonar el equivocado camino por el que transitaba, pues estaba empedrado de una visión maniquea del mundo. Pero a diferencia de otros personajes del vallisoletano (por ejemplo, Cecilio Rubes, Mario o Pacífico Pérez), Gervasio evoluciona, cambia. No menos significativas son las prudentes y escépticas opiniones de su íntimo amigo Peter: Frente al individual heroísmo que defiende Gervasio, su amigo opta porque tal condición consista en la

⁶⁹ Miguel Delibes, “El antihéroe”, en: Miguel Delibes, *Pegar la hebra*, p. 135.

⁷⁰ Alberto Reig Tapia, “Prisionero del fascismo: vida interior, angustias y esperanzas del preso político, 1936-1945” en: Pilar Folguera (comp.), *Otras visiones de España*, p. 144.

obediencia, en el anonimato, en la renuncia a destacar. Con ironía, acaba tachando a nuestro protagonista de exhibicionista.

La vida en el buque-escuela *Juan de Austria* y, sobre todo, la disciplina de la Armada, rutinaria e irracional, producen un primer desencanto en el ánimo exaltado del protagonista, que había magnificado en su imaginación la vida militar.

Sin embargo, en la correspondencia familiar, Gervasio —que a partir de aquí será anónimamente un número, 377A— intenta disfrazar su desencanto y describe como gestas heroicas los sucesos más triviales.

Esta mitificación familiar del protagonista, alimentada durante la guerra por él mismo y las “verdades incompletas” que les cuenta, tiene su correlato en los propios sueños de Gervasio, que casi siempre consisten en la liberación de su padre. El narrador, que ya nos había confesado que la ambición secreta del protagonista estribaba en convertirse en el héroe proverbial, de cantar de gesta, también nos recuerda que se había activado en Gervasio su facultad congénita para trasmutar la realidad, para magnificar y convertir en actos heroicos los sucesos más nimios o triviales.

Sin embargo, una vez, inmerso en la disciplinada y rutinaria vida militar, varios hechos van a modificar lentamente su escala de valores y, consecuentemente, su visión del mundo. En primer lugar, el hundimiento del *Baleares*, donde muere Tato, su mejor amigo, le lleva a reclamar un lugar de primera línea del frente, en el buque *Canarias*; pero la sombra de su padre y sus juicios éticos, precisamente a causa del trágico hundimiento, le persiguen:

«La guerra es la gran emboscada, hijo mío. El que más y mejor tienda las emboscadas, ése será el vencedor. La guerra es el final del juego limpio, del *fair play*, como dicen los ingleses. Pero lo procedente es reconocerlo así y no censurar al enemigo ardides que nosotros estamos dispuestos a emplear mañana. ¿Tan sectaria es tu pequeña cabeza que no es capaz de reconocer en el adversario una acción meritoria? Adiós, querido hijo, que Dios te acompañe en tu próxima singladura.»⁷¹

En segundo término, el trato, la amistad con el infiltrado Pita, uno de los cabos del *Canarias* —afín a la República—, será el detonante que hará temblar poco a poco sus cimientos ideológicos hasta entonces fuertemente asentados, a la vez que los sucesivos ataques de que son blanco le irán haciendo ver que había muy poco de heroísmo en su

⁷¹ Miguel Delibes, *Madera de héroe*, p. 216.

conducta, más aún, que no era un héroe, sino que todas aquellas manifestaciones de exacerbada sensibilidad, de súbito enervamiento, eran fruto de un inconfesable miedo:

El ronroneo era ubicuo, llegaba de todas partes, y Gervasio, acurrucado junto al acústico, experimentó la angustia de sentirse cercado. Un ramalazo en el colodrillo (no seguido, contrariamente a lo que era usual, de erizamiento capilar) fue la iniciación de un proceso de ahogo, desecación de fauces, bloqueo de glándulas, y vacío en el vientre. Cruzó los brazos sobre el estómago preservándolo y levantó los ojos hacia don Mario, implorante, como si únicamente él, como Cristo en el lago Tiberíades, pudiese salvarles de las aguas.⁷²

El descubrimiento del miedo es otro factor importante en la novela, quizá anticipado por la torpeza que exhibe Gervasio en su aprendizaje marinerío, lo que le produce una triste reflexión: “Dios, que le había signado para protagonizar grandes hazañas, le había negado el garbo necesario para vestirlas”; llevándolo a aceptar que él no era más que un héroe de papel, un impostor. Toda esta revelación alcanza su punto culminante en la actitud de Gervasio hacia el cabo Pita, que, como papá Telmo, empieza siendo sospechoso, es detenido y se convierte en un traidor, para finalmente ser reivindicado e, incluso, calificado de héroe por el joven.

Tras esta primera toma de conciencia, el descubrimiento del miedo, el proceso de autodesenmascaramiento es ya imparable. De un lado, Gervasio se da cuenta de que aquella guerra tenía muy poco de heroica y menos aún de cruzada, y de otro, la conducta ejemplar del cabo Pita, con su sentido de la amistad, su compañerismo insoslayable, le impiden —a pesar de conocer su secreto: que se negó a bombardear al minador *Marte*— denunciarlo. Más aún, la evidencia de la realidad sucia y compleja de la guerra corre pareja a un progresivo acercamiento a su padre. De ahí que, a pesar de la insistencia de sus amigos en denunciarle, Gervasio se niegue tajantemente, porque era como delatar a su progenitor.

La coraza del héroe ha caído finalmente, y, aunque ya no le queda ninguna posibilidad de autoconvencerse de su valor, de su heroísmo, serán necesarios dos últimos sucesos: un ataque violentísimo del enemigo contra el *Canarias* que le obliga a asumir que, en realidad, siente un miedo cerval e incontrolable. En los momentos más dramáticos de este último combate comprueba que siempre había tenido razón su padre: él no era ningún héroe, sino un ser como cualquier otro con una hipersensibilidad que en determinadas

⁷² *Ibidem*, pp. 239-240.

situaciones límites le llevaba de forma incontrolada a la horripilación: “Era miedo, Peter; mi padre tenía razón”.⁷³

Y por último, tras el fusilamiento de Pita, Delibes, por boca de su protagonista, devela la clave ideológica de la novela: “¿No podría ser el hombre que muere generosamente el que ennoblece la causa a la que sirve?”,⁷⁴ porque la causa no hace a los héroes, son los hombres, con su conducta generosa, desinteresada, heroica, los que ennoblecen la causa, sean del bando que sean.

Así, el protagonista, frente a las ideas colectivas en las que había creído, acaba postulando una ética individual. También, tras una conversación con el cabo, se produce su caída del caballo, pues, de pronto, se le hizo claro que ningún hombre debe cohibir la libertad de pensar de otro hombre.

Así —con distanciamiento y objetividad, y con los recursos propios de la narración tradicional—, culmina la parábola ética de *Madera de héroe*, planteada hábilmente a través de la trayectoria psicológica del protagonista, que va desde un supuesto heroísmo al autorreconocimiento de la cobardía y el miedo.

⁷³ *Ibidem*, p. 282.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 285-286.

5. “EL DIÁLOGO SE VA DE PASEO”

Se ha dicho que nuestra época se distingue por la crisis del diálogo. No sólo han desaparecido las tertulias de los antiguos salones, sino hasta los clásicos cafés de divanes de peluche. Para lo que hoy tenemos que decirnos sobra con las ortopédicas banquetas de las cafeterías. Mas esta crisis del diálogo es una consecuencia más de nuestra notoria falta de curiosidad por los problemas ajenos. A poco observador que se sea, se advertirá que los hombres y mujeres que llamamos “con conversación” son los menos aptos para el diálogo. Puestos a ello, se limitarán a dar vueltas en torno a sus problemas particulares. Son aburridos monolguistas: jamás escuchan la réplica. Y es que los problemas ajenos no les interesan; falta curiosidad por las cosas.

MIGUEL DELIBES (“La falta de curiosidad”)

La última constante de la obra de Miguel Delibes que trataremos en este capítulo se refiere a la incomunicación como tal, la cual se refleja al poner a los personajes en posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas, lo que deviene en ámbitos de acentuada separación, y que se reflejan de forma estilística en el uso de monólogos, diarios íntimos o la falta de recursos lingüísticos en los personajes.

El ejemplo característico de estas posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas a las que se enfrentan los personajes, lo encontramos en Mario, protagonista de *Cinco horas con Mario*, resulta evidente la incomunicación con su esposa, pues él está muerto y su esposa intenta entablar un “diálogo” (monólogo) con él frente al ataúd; en vida, Mario no puede “entenderse” con su cónyuge, pues hablan dos códigos muy distintos y hay, por tanto, una incompatibilidad de caracteres; esta incomunicación matrimonial es trascendida al plano social y adquiere el carácter de símbolo; representa la incomunicación que se da en la España de posguerra, y queda retratada en la misma estructura de la novela, un largo monólogo que hace más angustiosa esa necesidad de comunicarse y la imposibilidad de hacerlo.

Delibes vivió desde niño la radicalización de posiciones ideológicas, así como el antagonismo de posturas, tuvo un abuelo liberal y otro carlista. Su padre era liberal y su madre era muy católica. De este modo, la oposición de ideas es la constante en su niñez y esta dicotomía la lleva en la sangre, como tantos españoles de clase media. Asimismo, el autor vallisoletano considera que la división tajante a nivel ideológico ha sido un problema endémico de los españoles. Por estas razones para Delibes el enfrentamiento ideológico o el

encontrarse en posturas antagónicas ha constituido una de sus principales preocupaciones (obsesiones) y al respecto ha dedicado un sinnúmero de páginas para exponer su posición.

En *Vivir al día* expone:

Afirmar a estas alturas que los españoles somos un pueblo apasionado no es descubrir ningún Mediterráneo. En la argumentación nos mostramos radicales y en cualquier clase de discrepancia estimamos nuestras razones generalmente más sólidas de lo que son, en tanto las de nuestro antagonista las desdeñamos por deleznable [...] Nada digamos si la cuestión es de índole multitudinaria; la cosa entonces es más grave y cae dentro de la normalidad el que la dirimamos a tiros. La Historia del siglo XIX y buena parte de la del XX abonan esta tesis.¹

Y en otro artículo vuelve a reiterar estas ideas:

Porque la historia del país —de puertas adentro— es un repertorio abrumador de pasiones incontenidas, un enfrentamiento constante entre tirios y troyanos, con la particularidad de que estos enfrentamientos muy rara vez se mantuvieron en la esfera dialéctica, sino que, desbordando toda contención juiciosa, derivaron inevitablemente hacia una pretensión de hegemonía, previo arrasamiento, claro, del “eterno rival”. Y así, nuestra historia íntima se va tejiendo con hilos de violencia, y si perspectiva brinda un abigarrado chafarrinón en el que, sin disputa, es el color rojo el que predomina.

[...] De aquí que la intransigencia ibera no sea, en contra de lo que algunos pretenden, fruto de la leyenda negra, ni tampoco, como otros sugieren, envidiable cualidad, fuente de nuestras glorias y grandezas. De la intransigencia al fanatismo no hay más que un paso, y ya sabemos que las más torpes y sangrientas páginas de la Historia de todos los tiempos y de todos los países fueron escritas por fanáticos.

Y el caso es que el español, uno a uno, se muestra mollar y transigente; repudia con toda su alma la intolerancia. El español, uno a uno, aspira a encarrilarse por las vías de la comprensión y la convivencia. No obstante, el español es hombre de tertulia, de grupo, de capillita, y una vez inserto en aquéllos o enrolado en ésta, adquiere indefectiblemente una nociva conciencia gregaria. Sus fobias y sus filias son las fobias y las filias de su equipo, y ya es sabido que las fobias alimentadas en equipo, las fobias, digamos, institucionales, al menos en este país, suelen tener un final cruento.²

Aunque hay en toda la producción novelística de Delibes un indudable sustrato ideológico que hace que se polaricen dos actitudes, también es innegable que esta polarización obedece a un proceso más profundo en el escritor, el cual es inconsciente y que revela una obsesión del autor, que es la incomunicación; por esta razón, quien escribe, para poner en evidencia la radicalización de posturas, se vale de los personajes, poniéndolos en situaciones antagónicas o posiciones ideológicas encontradas, lo que trae como consecuencia dos ámbitos de acentuada incomunicación; de este modo, la

¹ Miguel Delibes, “El ingenio y el ingeniero”, en Miguel Delibes, *Vivir al día*, p. 33.

² Miguel Delibes, “Tirios y troyanos”, en Miguel Delibes, *op. cit.*, pp. 165-167.

radicalización de posturas se convierte en una constante en la novelística de Delibes y en *Cinco horas con Mario* esta radicalización alcanza un grado sumo.

¿Cómo se manifiestan tales posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas en la novelística de Miguel Delibes?

En primera instancia veamos el antagonismo entre personajes: Muchos de sus seres de ficción encarnan posturas encontradas en cuestiones ideológicas que los convierten en opuestos irreductibles que los llevan a la incomunicación: Pedro y Jane, en *La sombra del ciprés es alargada*; Daniel y su padre, en *El camino*; Cecilio Rubes y los Sendín, en *Mi idolatrado hijo Sisí*; Mario y Carmen, en *Cinco horas con Mario*; Jacinto San José y Don Abdón, en *Parábola del naufrago*; Mamá y Papá, en *El príncipe destronado*; Pacífico Pérez y su familia, en *Las guerras de nuestros antepasados*; El señor Cayo y los jóvenes políticos, en *El disputado voto del señor Cayo*; Azarías e Iván, en *Los santos inocentes*; Gervasio García de la Lastra y su padre, en *Madera de héroe*; Cipriano Salcedo y su padre Bernardo Salcedo, en *El hereje*.

En sus primeras novelas la sociedad y el individuo están en oposición total y aquélla está activamente tratando de aniquilar la individualidad de los protagonistas, no sólo le intenta arrancar su individualidad sino que lo ignora por completo, por ejemplo: *La sombra del ciprés es alargada*, *Aún es de día*, y *El camino*.

En otra serie de obras, Delibes presenta a seres marginados en armonía con la naturaleza, comunicándose con ella en oposición a ricos corrompiéndola y profanándola, por ejemplo: *El camino*, "los diarios de Lorenzo", *Las ratas*, *Los santos inocentes*. A nivel social-espacial también existen contrastes que revelan una crisis en los procesos de comunicación, la gente de campo no puede comunicarse con la gente de la ciudad y viceversa. En estas obras se plantea la dificultad de entendimiento entre la cultura rural, basada en la tradición oral, y la cultura urbana, enajenada y masificada. El enfrentamiento de estas culturas da como resultado la decepción entre ambos mundos que se ignoran recíprocamente. Ejemplo de esto son obras como: *El camino*, *El disputado voto del señor Cayo*, *Los santos inocentes*, *El tesoro*.

Las diferencias generacionales también son parte de esta oposición radical que conduce a la incomunicación, en donde los padres se enfrentan a sus hijos no entendiéndolos, no comprendiendo sus razones o a la inversa en donde los hijos no

comprenden a los padres; ejemplo de esto lo encontramos en novelas como *La sombra del ciprés es alargada*, *Aún es de día*, *El camino*, *Mi idolatrado hijo Sisí*, *La hoja roja*, *Las ratas*, *Cinco horas con Mario*, *El príncipe destronado*, *Las guerras de nuestros antepasados*, *Los santos inocentes*, *Madera de héroe*, *El hereje*.

La última novela de Delibes, *El hereje*, revela una oposición entre tolerancia e intolerancia, las cuales quedan retratadas respectivamente en protestantes y católicos. Esta narración revela la preocupación de Delibes por la libertad religiosa de la que es partidario desde la década de 1960.

Pero las novelas de Miguel Delibes en que la oposición ideológica cobra especial importancia, en donde los personajes sostienen un espectacular combate ideológico-dialéctico y hasta físico, son: *Cinco horas con Mario*, *El príncipe destronado*, *Las guerras de nuestros antepasados* y *Madera de héroe*.

En *El príncipe destronado*, mamá y papá mantienen un enfrentamiento ideológico que genera violencia y a final de cuentas incomunicación. Se respira violencia en la casa, en los juegos de los niños, en sus relaciones entre ellos. Mientras papá, lucha del lado del bando nacional, defiende a toda costa la bondad de su postura y la maldad de la opuesta, mamá, simpatizante del lado republicano, se muestra más decidida a limar asperezas, a considerar que en la guerra todos son perdedores, y que ninguna de las dos facciones es poseedora de toda la razón ni de toda la verdad. Actitud que coincide con la del papá de Gervasio en *Madera de héroe*, y con la del tío de Pacífico Pérez en *La guerra de nuestros antepasados* y que será la misma de Mario en *Cinco horas con Mario*.

El desencuentro ideológico de papá y mamá, en *El príncipe destronado*, era anterior y tenía raíces familiares: el abuelo materno de Quico, personaje central, fue un activista republicano o socialista a quien el bando nacional tardó en quitar de en medio. Cuestión que papá, nacionalista y vencedor, le reprocha constantemente a la mamá de Quico.

Las guerras de nuestros antepasados revelan la diferencia que hay en el seno de una familia entre dos individuos con ideas pacifistas, Pacífico y su tío, con otros de instintos belicistas, el bisabuelo, el abuelo y el padre de Pacífico, oposición que llevará a la incomunicación a esta familia y que generará fatales consecuencias en Pacífico, pues lo lleva a la violencia gratuita por la forma en que es educado por sus parientes, aunque en un inicio no comparta sus ideas con respecto a la guerra.

Por otra parte, *Madera de héroe* revela la complejidad de las relaciones humanas (familiares y sociales), pero sobre todo presenta dos ámbitos de acentuada incomunicación. Uno, el que refleja una actitud ultraconservadora, clasista, encarnado en la familia materna de Gervasio, personaje central de la historia. Otro, el que podríamos denominar progresista, representado por la familia paterna del protagonista.

Estas novelas reiteradamente exploran dos posiciones ideológicas (una ideología ultraconservadora, clasista y belicista, y otra, una actitud que podría denominarse progresista o liberal) que al estar contrastadas reflejan una total incomunicación en los personajes que las ostentan. Ambas esferas son conocidas por Delibes desde su infancia debido a la educación que recibe.

Así llegamos a *Cinco horas con Mario*, pero, ¿cómo se presenta la incomunicación en el matrimonio conformado por Mario y Carmen?, ¿qué características tienen los personajes que los hacen tan diferentes y hasta antagonistas?, ¿en qué aspectos se manifiestan las diferencias ideológicas de los protagonistas?

Cinco horas con Mario representa, en todo el conjunto de la obra de Delibes, su consagración definitiva como uno de los escritores más importantes de la narrativa de posguerra. La opinión de la crítica al respecto es unánime: *Cinco horas con Mario* no es sólo una de las mejores obras de ficción del autor, sino también una de las más importantes novelas españolas del siglo XX. La atención prestada por la crítica a esta obra ha generado un enorme caudal de estudios en los que se han tratado multitud de aspectos, lo que demuestra su riqueza y su indiscutible importancia. *Cinco horas con Mario* pasará por ser un manifiesto ético y estético del autor en el que por fin se da expresión a toda una serie de motivos, temas y preocupaciones que arrastraba desde el comienzo de su carrera literaria. Si antes de la publicación de esta novela la crítica, salvo algunas excepciones, se mostraba un tanto reacia a la hora de considerar a Delibes como un autor comprometido, a partir de ahora habrá de decir que en su obra hay un resuelto compromiso ético con los valores humanos, con la autenticidad y con la justicia social. Además su simpatía por los desheredados y su rechazo a cierta clase media, provinciana, son manifestaciones de ese compromiso ético que preside toda su obra.

La publicación de *Cinco horas con Mario* en 1966 fue un aldabonazo en la conciencia literaria del momento. El libro vio la luz en diciembre de aquel año,

coincidiendo con la última apoteosis del franquismo: el referéndum para la aprobación de la Ley Orgánica del Estado. La novela vino a ratificar muchos supuestos estéticos y existenciales. Porque *Cinco horas con Mario* era a la vez un texto espléndido y trasgresor, en el que la escritura, sin derogarse en las trivialidades y depauperaciones del ya agonizante realismo social, desvelaba una realidad sórdida y victoriosamente próxima: la de la España bienpensante, que se permitía aún dudar de Europa y de los valores de la modernidad, henchida de satisfacción como estaba por el viento del desarrollismo y compulsivamente entregada a la laude del dictador. A decir de Miguel García Posada, la recepción de *Cinco horas con Mario* en esa época fue la siguiente:

Leímos *Cinco horas* en su condición de texto de combate. En Carmen Sotillo veíamos la encarnación simbólica de todos nuestros males, la expresión del más odioso franquismo sociológico, obstinado en el mantenimiento de los valores tradicionales, morales, religiosos y familiares. En Mario Díez, en cambio, contemplábamos la expresión del resistente a la dictadura, caído, como tantos otros, antes de que el dictador falleciera y cuando el habitante del Pardo comenzaba a adquirir aquella máscara mortuoria *ante mortem* que exhibió en los últimos años de su reinado. En suma, llevamos a cabo una interpretación de la obra en la que sus protagonistas, como ha escrito un historiador:

“Vendrían a ser, desde su entidad de seres de carne y hueso, símbolo cabal de las dos Españas, liberal y abierta, la una —Mario, el muerto, su emblema—, tanto como reaccionaria y cerrada su oponente —Carmen, que sigue viva, la representa.”³

Hoy día, con otras circunstancias sociales y políticas en España, es posible afrontar una interpretación más rica, más plural, del texto, al que se ha encorsetado dentro de los límites doctrinarios que rebasa con creces. Porque si es cierto que Carmen Sotillo representa a la España reaccionaria, vuelta ciegamente al pasado, y Mario Díez encarna a la España progresista, que desea mirar hacia el futuro, también lo es que ambos personajes son bastante más y que interpretar la obra en clave exclusivamente política equivale a privarse de su riqueza de significado.

Cinco horas con Mario alberga, ciertamente, una dimensión política, pero no es la fundamental en la novela. Se puede decir que el propósito básico de Delibes no fue político, que su intención de fondo residió en mostrar el discurrir contradictorio de dos vidas en el marco de la España de posguerra. La novela cuenta, por lo demás, con excelentes análisis en esta línea como el de Alfonso Rey.

³ Miguel García-Posada, “*Cinco horas con Mario* una revisión”, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, pp. 115-116.

A continuación mostraremos algunos elementos —no del todo novedosos— con objeto de ofrecer una interpretación lo más desprejuiciada posible de *Cinco horas con Mario*. No pretende ser una interpretación *actual*, sólo pone de manifiesto el significado connatural del texto. En modo alguno se pretende desconocer sus valores ideológicos, que forman parte de su pragmática. Lo que sí se quiere es mostrar los mecanismos mediante los cuales la novela se produce artísticamente y genera determinados signos, unos y no otros.

La obra descansa sobre un modo compositivo: el monólogo.⁴ En *Cinco horas con Mario*, Miguel Delibes lleva su buen oficio de escritor a un plano que diríamos experimental, acometiendo la siguiente proeza: las trescientas páginas del libro se destinan al monólogo de una mujer, María del Carmen, que mientras vela el cadáver de su marido, hace transitar por su mente su existencia entera y el cuadro social y familiar en que se ha movido. Un ejemplar de la *Biblia*, en la que se supone que la protagonista solitaria de la novela lee al azar algunos textos, le sirven al escritor para, al transcribirlos, ahilar una serie de introspecciones. María del Carmen, en efecto, no habla, sino que piensa, y el novelista construye su novela recogiendo el hilo de su pensamiento.

Delibes ha hablado, a propósito de *Cinco horas con Mario*, de "soliloquio o, mejor dicho, de diálogo sin respuesta con un muerto" y, poco después, puntualiza: "En realidad, tanto en *Cinco horas con Mario* como en *Parábola del naufrago* hay antes que un monólogo interior un diálogo interior. En la primera novela, de Menchu con el muerto, Mario; en la segunda, de Jacinto con su imagen en el espejo. Ambos hablan en segunda persona del singular, aunque el interlocutor, naturalmente, no les responda."⁵

Aunque Delibes plantee que más que de un monólogo interior, podamos hablar en *Cinco horas con Mario* de un diálogo interior, la verdad es que se trata de un diálogo con un muerto, el cual no tiene respuesta posible y así resulta en monólogo.

Para Gonzalo Sobejano, la cuestión de que si *Cinco horas con Mario* es un monólogo interior o de un diálogo interior (como lo define Delibes mismo) se resuelve al definir a este discurso como un "monodialogo", veamos sus razones:

⁴ En este trabajo sólo mencionaremos algunos aspectos del monólogo interior en la obra de Delibes, ya que este tema, como modo compositivo de la novela moderna, cuenta con una amplia bibliografía en la cual se indica su origen y sus aspectos distintivos; para aquellos que quieran profundizar en el tema pueden ver el excelente trabajo sobre esta cuestión de Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española, (1940-1975)*.

⁵ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 135, en Manuel Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, p. 96.

En esos capítulos no hay narrador ni, propiamente, narración, sino un sujeto que habla mentalmente a lo largo de un discurso: discurso monológico (a una sola voz, en primera persona), pero dirigido a una segunda persona, a un tú, como si esta oyese lo que la primera está diciendo (pensando), y a veces como si fuese capaz de escucharle y responderle. Dado, pues, que no se trata de un monólogo inmanente (en primera persona que se dirige a sí misma, o bien a nadie), sino de un monólogo trascendente, de la primera persona a una segunda, como si ésta al menos oyese lo que aquella piensa (dice mentalmente), definiríamos este discurso como un *monodílogo*: “monólogo” porque sólo habla uno, pero “diálogo” porque ese uno habla a otro. El cual no responde, no escucha, ni siquiera puede oír, pues ya no es un alma en un cuerpo, sino un cuerpo sin alma o, como decía la esquila, un “cadáver”.⁶

A decir de Manuel Alvar, el problema de *Cinco horas con Mario* no radica en la diferencia que Delibes hace entre monólogo y diálogo interior.

Creo, que el problema no es éste, y habrá que partir de lejos. Porque *monólogo interior* o *diálogo interior* vienen a ser una misma cosa: se trata del protagonista que habla sin un interlocutor. Que esté muerto o no, varía poco, por cuanto no se espera respuesta. Es el hablante quien se desdobra dramáticamente y habla consigo mismo, convertido el yo en una necesaria interpretación dual de sí mismo. El yo que fue es evocado por el yo que es, y la historia concede validez a esos dos momentos del hombre: desde la perspectiva actual, el relato reproduce un pasado al que se evoca en una especie de simultaneidad diferida. El novelista no asoma; es el propio personaje quien coloca ante nuestros ojos su propio pasado a su deambular presente. No se trata de panoramas externos lo que nos muestra, sino las *galerías interiores* o los *paisajes del alma* de sí mismo. Y aparecen, los paisajes, no como un orden establecido; son evocaciones rotas por otras que se superponen, son encadenamientos cuyos eslabones no siempre se adivinan, o son desdoblamientos con los que el hablante quiere convencerse o explicarse. Pero no dirigiéndose a otros, sino sólo a sí mismo. De ahí que muchas veces se haya podido acercar el diálogo interior a la autobiografía o a los epistolarios o, incluso, se hayan visto como “manifestaciones de un mismo proceso: el relato en primera persona”.⁷

Así pues, trátase de monólogo interior, diálogo interior o monodílogo todos estos conceptos vienen a ser una misma cosa, como apunta muy bien Manuel Alvar, pues en todos los casos se trata de una misma realidad, la del protagonista sin interlocutor; por tanto comparten estos conceptos las características de lo que es el “monólogo interior”, el cual es el concepto más estudiado y el de uso más frecuente.

El monólogo interior tiene su mucho de balbucir: comentarios para uno mismo, las palabras que guardamos en el hondón de nuestra conciencia y que sólo a nosotros nos pueden afectar. A decir de Silvia Burunat, el monólogo interior: “es un recurso literario que estimamos como el más adecuado para la representación novelística del alma humana y de

⁶ Gonzalo Sobejano, “Estudio introductorio”, en Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, versión teatral, p. 24.

⁷ Manuel Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, pp. 96-97.

sus problemas".⁸ Puede ser confesión, pero confesión incoherente y con arrastres que no tienen nada que ver con ella; puede ser autobiografía, pero también repetición en estilo directo de palabras ajenas, puede ser diálogo sin respuesta. Aunque todo afectado por esa primera persona que habla o esas primeras personas desdobladas en una historia repetida o en una conversación imposible.

El monólogo interior es una táctica a través de la cual el escritor contemporáneo intenta dar una visión caótica de la existencia humana y del mundo. Es un descenso en la conciencia que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir, que reproduce fielmente su devenir (en lo que tiene de irracional y caótico), conservando todos sus elementos en un mismo nivel, porque su verdadera realidad está dada en el plano de la expresión mediante un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (causalidad, simplicidad, claridad) había consagrado en el monólogo o soliloquio tradicional. Así pues,

la introspección, la visión profundizadora del monólogo, es en extremo subjetivista. Revela intimidad, por tratarse de un lenguaje no oído y no pronunciado. Estos pensamientos íntimos son los que están más cerca de la subconciencia del personaje, anteriores a toda organización lógica, en su estado original. En el monólogo interior, estos pensamientos se expresan por medio de frases directas reducidas a un mínimo sintáctico y de manera que dan la impresión de reproducir los pensamientos conforme van llegando a la mente.

[...] el monólogo interior se usa en la novelas para representar el contenido psíquico y los procesos mentales del personaje. La expresión verbal de estos procesos aparece suprimida total o parcialmente; esto es debido a que dichos procesos existen en niveles distintos de control consciente que el autor debe captar antes que sean expresados en el habla deliberada.⁹

Lo que importa en el monólogo interior es que el novelista no ordena, tan sólo transmite, como si de una máquina reproductora se tratara; de este modo, el monólogo interior es el recurso mediante el cual el lector penetra en la vida del personaje sin intervención y sin comentarios del autor.

La razón práctica detrás del empleo del monólogo interior, específicamente en España, se debe al problema de la censura. Un contenido como el de *Cinco horas con Mario*, expuesto mediante una narración lineal, tradicional, a duras penas hubiera pasado por el tamiz del censor. El recurso del monólogo resulta de la fuerza imaginativa que llevó a muchos escritores españoles a descubrir nuevas fórmulas de expresión.

⁸ Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española, (1940-1975)*, p. 1.

⁹ Silvia Burunat, *op. cit.*, pp. 19-20.

Delibes tiene razón cuando comenta que *Cinco horas con Mario* no es tan original como se ha dicho; entendámonos; técnicamente original porque “el soliloquio o, mejor dicho, el diálogo sin respuesta con un muerto [...] no creo que sea descubrir el Mediterráneo [...] sí puede considerarse una cierta novedad esa especie de fórmula de círculos concéntricos que he empleado”.¹⁰

Delibes no adoptó ninguna posición específica o radical en cuanto a la técnica de *Cinco horas con Mario*, ya que desde el principio se puede encontrar en sus novelas y cuentos el monólogo interior, los relatos en primera persona, la forma epistolar, la presencia definitiva u opacada del narrador, planos diversos de enfoque (perspectiva), etcétera; pero si se ha de señalar una dirección constante, está será la del realismo tradicional.

[En *Cinco horas con Mario*] Delibes usa una técnica ya comentada a propósito del cuento *El amor propio de Juanito Osuna*, que se caracteriza por el uso de segunda persona. En ambos casos, esta segunda persona, a la que el narrador se dirige para hablar de sus relaciones mutuas, no está presente. No se trata, por lo tanto, de diálogo, sino de monólogo. Un monólogo en el que el narrador, al intentar criticar a su imaginario interlocutor, inconscientemente se autocrítica.

Mediante este hábil uso de segunda persona, Delibes da un paso decisivo en la relación autor personaje novelesco. Así, el lector no sólo se identifica con un personaje (como se logra al usar primera persona), sino que, a la vez, puede observarle críticamente (como se logra al usar tercera persona). Es decir, el autor observa a un personaje, pero desde dentro del mismo personaje. La visión del lector ya no se limita a lo que ven los ojos del narrador, sino que, paradójicamente, el lector contempla al narrador en sí, o sea, al punto de vista desde el cual está, al mismo tiempo, viendo el mundo. Al abarcar una dimensión desconocida incluso para el propio narrador, el lector se siente creador, en cierto modo autor. De esta forma logra Delibes la máxima objetividad: el lector no puede dudar de un mundo que él mismo está creando.

Naturalmente, la consecución de esta objetividad no se debe sólo al empleo de segunda persona, sino a todos aquellos recursos que convierten a Delibes en “fabulador”. Pero uno en especial: la reiteración.¹¹

Dato esencial para entender las novelas más características de Delibes es la perspectiva desde la cual se narran. El relato en primera persona obedece a la fundamental necesidad de que el protagonista cuente lo que le sucede y nos muestre su visión del mundo. La manera en que Delibes se ha apropiado de este recurso revela bien a las claras su originalidad. La novela realista y naturalista se servían, de preferencia, de la tercera persona, puesto que el estudio de los caracteres competía en especial al narrador. No se veía

¹⁰ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 131, en Manuel Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, p. 100.

¹¹ Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, p. 136.

en la primera persona un instrumento idóneo para poner al descubierto la intimidad de los personajes. Después de la guerra civil la primera persona narrativa pareció gozar de las preferencias de los escritores españoles. El caso más claro sería la celebre novela de Cela, *La familia de Pascual Duarte*. Pero, como sabemos, el autor juega a confundir al lector, no permitiéndole averiguar con certeza hasta qué punto el manuscrito de Pascual pertenece a éste y creando, de este modo, una duda en su ánimo que le impide tener la seguridad de que el personaje le habla directamente. Muy distinto a todos estos escritores procede Delibes en su utilización de la primera persona, de la cual dependen todos los elementos narrativos, así como los pormenores del lenguaje, lo que crea una estrecha trabazón estructural que resulta en beneficio del punto de vista del personaje. Sucede lo mismo en aquellas novelas en las que existe una especie de simulación de la primera persona, como en *El camino*, *Las ratas* o *El príncipe destronado*. En éstas, como sabemos, no hay un personaje capacitado para gobernar el relato, por lo que el narrador en tercera persona debe venir a suplir esas incompatibilidades. Ya sabemos cómo se produce el milagro: en el lenguaje del narrador se filtra el de los personajes, que terminan por imponer su visión del universo. Situada toda la novela a la altura de los personajes, los cabos quedan bien atados: todo es trivial, de poca importancia, y además, lo describe un narrador que no quiere ni puede elevarse de las menudencias de cada día. Primores de lo vulgar.

Miguel Delibes ha declarado que empezó a escribir toda la novela en tercera persona, pero al darse cuenta de que con su atención a Mario falseaba a Carmen, optó por dejar el relato en la voz de la mujer en los veintisiete capítulos centrales: "Yo comencé este libro con Mario vivo y, después de recorrer así cien páginas advertí, como creo haber dicho ya, que su pretendida pureza (la de Mario) sólo podría convencernos si nos llega como un eco, por resonancia. Entonces le maté. Y reinicié el libro abriéndole con su esquila. La palabra es un elemento resbaladizo y falaz que con frecuencia nos traiciona."¹²

Así pues, según la opinión de Juana Amelia Hernández y Edenia Guillermo:

Ni Carmen ni Mario hubieran sido posibles, en igual profundidad, con otra técnica narrativa. Sólo a través de su soberbia percibimos mejor la chatura mental de Carmen, su mediocridad, su vulgaridad. La pobreza de espíritu y la limitación de su inteligencia se filtran en sus convencionalismos vanos, en sus prejuicios de burguesa mediocre. Y el Mario que adivinamos se hace patético ante la incomprensión total de su mujer, ante su falta de sensibilidad para apreciar la finura de muchas de las grandes cualidades de su marido. Mario,

¹² Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 197.

en un monólogo propio, dándonos su propia versión de la realidad, habría hecho menos dramática su tragedia íntima.¹³

Al limitar la obra al punto de vista de Carmen la estética de Delibes ganó en profundidad y en dramatismo. El sentido del absurdo que se filtra en la obra lo da el tono menor de la protagonista, su universo mediocre en marcado contraste con la revelación paulatina de la fallida esperanza que representa Mario.

El novelista acertó de lleno al conferir la voz narrativa, y con ella el tono, a Carmen. En primer lugar, por la condición oral del monólogo, que lo es, en buena medida, en el sentido dramático del término. Lejos del estricto monólogo interior —que reproduce el pensamiento o se centra en el autoanálisis—, el soliloquio de la protagonista es, antes que nada, una incontenible cadena verbal, que da lugar a uno de los grandes logros de la novela: la captación de la lengua coloquial. Este coloquialismo es central en el trazado humano del personaje, lleno de vida, de palpito existencial. El comentario del hijo en el epílogo (“Me pareció que hablabas sola”) corrobora esa instalación en lo coloquial. De modo inesperado, reaparece aquí la novela dialogada de la segunda mitad del siglo XIX, que en España encontró un cultivador de excepción en Galdós, pero con bastante menos manierismo. Ese estatuto oral se manifiesta en la condición transitiva del monólogo de Carmen, esto es, en su naturaleza de soliloquio; hay siempre un “tú” en la orientación de sus palabras, un interlocutor tácito: Mario, el marido. Precisamente, el monólogo se clausura con las desesperadas apelaciones sin respuesta de Carmen al cuerpo del esposo, sentido siempre como una sombra activa (“no te encojas de hombros, por favor”), a quien se dirige en todo momento como si estuviera vivo. Esta tensión es naturalmente dramática.¹⁴

Es claro que hay en el discurso una fuerte tensión dramática, puesto que el discurso es una constante alocución a la otra persona para confesarse y pedirle razones, una respuesta, una mirada, el perdón anhelado, y como esta persona no puede dar nada de lo que se le pide, es obvio que el monólogo presente este dramatismo y la mejor prueba de éste es que, al cabo de unos años, ha podido realizarse la versión para el teatro de *Cinco horas con Mario*. A decir de Gonzalo Sobejano:

Hay en este drama [*Cinco horas con Mario*] una incesante tensión entre lo que la mujer dice con palabras y lo que el hombre expresa desde el silencio de la muerte y a través de los recuerdos de la mujer. Tensión problemática: la incomunicación entre dos seres que ligaron sus destinos y vivieron juntos muchos años creando una familia. Y tensión patética: la voluntad de la mujer de convencer al hombre, de vencerlo, ahora que está muerto, ahora que es su última noche en la casa.¹⁵

¹³ Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, *La novelística española de los 60*, pp. 100-101.

¹⁴ Miguel García-Posada, “*Cinco horas con Mario*: una revisión”, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, p. 118.

¹⁵ Gonzalo Sobejano, “Estudio introductorio”, en Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, versión teatral, p. 130. Los corchetes son míos.

El silencio mortal de Mario no es menos elocuente que los silencios o las pocas palabras que habitualmente empleaba cuando vivía; esas palabras y frases que Carmen no entendía ni entiende ahora, pero que por ello mismo siguen provocándola a hablar, a convencer, a vencer. Sin resultado.

El monólogo de Carmen ante el cadáver de Mario —dramático por la tensión, lírico por el ritmo— abre a la conciencia del lector todo un mundo: individual, familiar, social, económico, político, religioso, histórico; abre el reducido ámbito oscuro de la cámara mortuoria a toda la ciudad recordada. Y el recuerdo de los años de matrimonio, de noviazgo, y aún más atrás, amplía las cinco horas a toda una época crítica para España: guerra y posguerra. Reduciendo a breve fórmula la actitud desde la cual se ofrece todo ese mundo —condensado en tan pocas horas de velatorio, las mismas de la lectura—, cabría decir que consiste en la argumentación de la sociedad prosaica frente a la individualidad poética, entendiendo prosa y poesía en el plano de los valores éticos.

La sociedad prosaica es aquella comunidad concorde que da por hallado el sentido de la vida y, de consiguiente, no lo busca. La individualidad poética (creadora) es aquella personalidad, discordante con la sociedad prosaica, que busca aquel sentido por sí propia, sabiendo que nunca lo encontrará del todo ni lo poseerá en definitiva, pero el esfuerzo de la busca es lo único que justifica el vivir.

Este conflicto entre la poesía del corazón y la prosa de las relaciones ordinarias está en la raíz misma de la novela moderna, y notar que *Cinco horas con Mario* plantee este conflicto no es sino otro modo de precisar su condición de novela, tan legítimo como recordar que, pese a su cauce monológico, el objeto de su representación es "todo un mundo", o sea, un contexto de humana existencia socialmente extenso, además de individualmente profundo.¹⁶

Aquí estriba al arte de Delibes. Además, hay que agregar algo de suma importancia y es que el monólogo es la forma suprema de la imposible comunicación.

Veintisiete capítulos constituyen el cuerpo de la narración, centrada entre un proemio y un epílogo, que inician y cierran el relato. Es así como el autor delimita los tiempos, partiendo de los hechos presentes para recorrer en el recuerdo de la protagonista todos los años de su vida anterior. El tiempo "real" de la novela abarca unas horas, desde la noche del velatorio, al quedar sola la familia, hasta la salida del cadáver a las diez de la mañana del siguiente día. La rememoración de Carmen está limitada a las cinco horas que pasa ella, la viuda, a solas, junto al cadáver de su marido en la noche del velorio. Pero en su monólogo interior, los recuerdos de Carmen mezclan los tiempos, alterando la cronología.

¹⁶ Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pp. 35-36.

En su mente se unen recuerdos pasados con hechos presentes, sucesos remotos con acontecimientos más recientes y a veces se repiten ideas, sentimientos o experiencias en círculos que giran en torno a determinados puntos de interés. Esta movilidad en el manejo del tiempo, que yuxtapone hechos y los presenta desordenadamente, tal como surgen en la mente afebrada de Carmen, aparta la novela de la tradicional concepción narrativa. En suma, Carmen evoca sus veintitrés años de matrimonio con Mario y aún el noviazgo y los años precedentes que le sirven de fondo.

Asimismo, los capítulos inicial y final enmarcan el monólogo y le confieren un sentido de temporalidad “real” a la novela: noticia de la muerte de Mario, reacciones al comienzo, y al término del sepelio y, de nuevo, reacciones. Pero su función de *coro* reviste incluso mayor importancia en cuanto a la significación de la obra. Todo el inicio es un discurso poblado de voces —la de Carmen, la de Valen, las de amigos y vecinos— que sitúan la acción y la proyectan sobre el telón social de fondo. El estupor de Carmen ante la muerte súbita del marido se modula con sus propias actitudes llenas de prejuicios: así, en el asunto del tratamiento —ilustrísimo o señor a secas—, en la expulsión del bedel de la cocina, en el que ella juzga el “frío” comportamiento de sus hijos, en su desprecio por los libros de la biblioteca, los cuales voltea para ocultar el “disonante” color de los lomos, y en las reacciones conturbadas de las clases sociales inferiores que contrastan con las más críticas de gente de la posición social del muerto. Se diseñan de este modo las referencias centrales del monólogo, incluida en el plano formal la presencia de breves fragmentos monologados —monodialogos, en realidad— de Carmen, cuya interlocutora es su amiga Valen. El despacho de Mario es convertido en cámara mortuoria; la viuda se encarga de preparar el cadáver, al que afeita, lava, peina y viste.

De este modo, desde el proemio, el mundo humano comprendido dentro del monólogo se reparte, según aquella oposición mayor (la de las dos Españas), en dos sectores: del lado del difunto, algunos amigos de éste (don Nicolás; Moyano, el de la barba rabínica; el joven Aróstegui; el padre Fando), su propia familia (Encarna, Rosario) y, además del primogénito, todos los pobres y los desgraciados; del lado de la viuda, su padre vivo y su madre muerta, la hija mayor (Menchu parece que será un calco de Carmen), las amigas (Valen sobre todo, admirada por rica y bonita, ostentando siempre su mechón

albino) y los ricos, afortunados o investidos de poder oficial (Oyarzun, Vicente, Antonio el director del Instituto, el alcalde, el gobernador, la policía).

El ajuste entre el capítulo introductorio y el monólogo se efectúa con soltura. Ya es más discutible, en cambio, el epílogo, que tiene mucho de explicación, con las palabras admonitorias y severas, doctrinales, que Mario, el hijo, profiere ante su madre. Ese capítulo posee una función, que no es la del discurso contra la hipocresía que lanza el joven, y que ni siquiera es la de la amarga constatación que Carmen lleva a cabo sobre el parecido existente entre padre e hijo. Las funciones sustanciales de prólogo y epílogo son tres: enmarcar narrativamente el monólogo, servirle de *coro* —el coro provinciano— y manifestar, en el caso de las páginas finales, el *sentido expiatorio* que posee todo soliloquio. Las páginas iniciales y el epílogo están narrados en tercera persona, con la visión dinámica de una cámara cinematográfica, manejada intencionalmente y detenida, a veces con ánimo cruelmente irónico, en mil detalles elocuentes. El narrador omnisciente nos devela las visiones que pasan por la mente de Carmen: las frases rituales de pésame, vacías y estereotipadas, mezcladas con sus expresiones de duelo, también convencionales; los arreglos del velatorio, la redacción de la esquela, la llegada de los hijos, el ir y venir de gente que se mueve en torno al cadáver en la capilla ardiente. Ese desfile incesante de imágenes mentales se interrumpe de vez en cuando por el diálogo insulso y vulgar de Carmen con su amiga Valentina. El tiempo presente y el inmediato de las últimas horas, en contrapunto con el pasado, aún el más remoto, revivido en el recuerdo con claridad evocadora. Personas, cosas, frases, hechos, pensamientos, gestos. Y Carmen emerge de toda esa amalgama, de cuerpo entero, definida, concreta, viva. A través de su extenso monólogo interior, la viuda de Mario va dibujando su propio perfil psicológico, revelador de su personalidad. Y a lo largo de ese desfile de recuerdos, en la crítica constante, a veces dura y siempre amarga, de su marido muerto, también perfila, por contraste, la silueta humana del hombre que fuera su compañero por más de veinte años.

Carmen toma la narración en el capítulo primero y durante cinco horas habla en primera persona, en un monólogo reiterativo que rescata, para nosotros, la vida de Mario. Más que un monólogo pretende ser un diálogo con el muerto de quien implora una respuesta al final del capítulo XXVII, cuando, ya de día, el hijo viene a ayudarla.

Cada capítulo se inicia con un trozo bíblico que da pie al desahogo íntimo de Carmen. La vida de Mario y su mujer se proyecta así desde la perspectiva de Carmen, con su arrogante confianza en sí misma, y en España. En ese fluir de ideas y de recuerdos, subrayados con reflexiones y juicios, está reflejado todo un mundo de mitos y prejuicios, de convencionalismos y falsedades, de hipocresía y vanidad. Carmen encarna vivamente esa mentalidad burguesa.

En el discurrir libre y espontáneo de su pensamiento, Carmen, a solas con el cadáver, vanidosa y fatua, se nos va revelando íntegramente. Pero, también, nos da a conocer a Mario, a quien vemos a través de la imagen despectiva que ella presenta, tratándolo de “adoquín”, “borrico”, “calamidad”, “alcornoque”, “tonto de capirote”, “tonto del higo” y otras lindezas por el estilo. Los rasgos de la figura moral de Mario van dibujándose a través de sus reproches e increpaciones.

Pero, además de esta armazón externa existe otra interna, más delicada. En *Cinco horas con Mario*, los recuerdos de la protagonista se suceden sin orden causal ni cronológico, el modo en que se disponen da al soliloquio una especie de soporte argumental. Sucede esto porque las evocaciones de la protagonista, aun si se refieren a un solo hecho o una sola persona, no suelen presentarse de una vez, sino en sucesivas y concisas alusiones, de tal modo que la segunda añade algo nuevo con respecto a la primera, la tercera con respecto a la segunda, y así sucesivamente. En consecuencia, los hechos no se conocen plenamente más que con el avanzar de las páginas, y esta incertidumbre, que se desvanece poco a poco, da al soliloquio un leve tinte argumental. Se trata, pues, de reiteraciones, procedimiento estilístico del que Delibes se sirvió en otras obras, particularmente en *La hoja roja*, aunque con distinto propósito.

Dentro de una misma serie de reiteraciones, cada nueva alusión supone un *plus* informativo con respecto a la anterior. En unos casos se contempla el mismo hecho o personaje desde ángulos diferentes. Lo más frecuente, sin embargo, es que las alusiones posteriores mencionen datos omitidos en las anteriores. El caso más claro es el de las relaciones entre Paco y Carmen, que constituyen casi un soporte del soliloquio, pues esta reiteración se da toda a lo largo del mismo. A partir de aquella velada referencia admirativa a Paco, en el capítulo X, “ya ves, si yo me hubiera casado con él, a estas horas lo que quisiera”, se va desarrollando una especie de relato retrospectivo de lo sucedido: “Me llevo

al centro en su Tiburón", "Porque no sé si te he dicho que Paco me ha llevado dos veces en su coche", "Y, luego, esos ojos. Hay que reconocer que Paco siempre los tuvo ideales, de un azul verdoso", "Qué cambiazo ha pegado Paco, Mario, es que por mucho que diga no te lo puedes ni imaginar", "¡Figúrate yo ahora con Paquito sin ir más lejos! Una vida de cine", "Y cuando me sujetó por los hombros, el corazón como loco, paf, paf, que yo creo firmemente que me hipnotizó", "Y cuando me besó, ni eso, todo se me borró, como sin conocimiento", "Como enloquecido empezó a abrazarme y a estrujarme por el suelo".¹⁷

En el soliloquio de Carmen todo es repetir lo ya dicho, y en este sentido la novela constituye una suma inmensa de reiteraciones. Pero no todas cumplen la misma función, pues mientras una indican la machaconería con que la mujer expresa sus anhelos o remacha las críticas al esposo, otras, como las que mencionamos anteriormente, tienen un aspecto más narrativo que polémico, en la medida que poco a poco van contando hechos y establecen una conexión entre ellos. Es así como el soliloquio encierra minúsculas narraciones que le sirven de soporte: las relaciones entre Galli Constantino y Julia, con la consiguiente huida de ésta a Madrid; la amistad, y posterior matrimonio, de Transi y Evaristo, la evolución del padre de Carmen; la suerte que corrieron los hermanos durante la guerra... y tantos otros. La técnica reiterativa permite incluir en el soliloquio auténticos relatos, pero no en un orden lineal, sino desmontados en pequeñas piezas, de manera que se ajusten al discurso de Carmen y sirvan de conductores y soportes de sus recuerdos.

El lector cala en el alma de Carmen más por lo que repite que por lo que dice. Mucho se ha hablado de la reiteración en la obra de Delibes. Sobre todo del abuso, García-Viño señala la cantidad de anécdotas que, además de carecer de toda intención trascendente, se repiten a lo largo de cualquier narración. No observa, sin embargo, que, mediante esta reiteración, Delibes pretende crear un vínculo afectivo entre personaje y lector. Pero es que, además, la reiteración puede ser un excelente método de expresión psicológica: el viejo Eloy de *La hoja roja* se repite precisamente porque es viejo. Carmen, en *Cinco horas con Mario*, se repite "variando" porque es mujer.

Toda la estructura de la novela está montada sobre esta repetición, con variantes, de Carmen. La única progresión temática existente nos la proporcionan las cuatro o cinco versiones del encuentro Carmen-Paco. La última variante de esta anécdota (aparentemente la versión que corresponde a la realidad) es la clave de toda la obra, porque lo que parecía ser crítica ajena se nos revela como confesión propia. Las "variantes reiterativas" de Carmen son los eslabones por los cuales el autor, a medida que transcurre la narración, va desplazando el centro de atención de la persona narrada al propio narrador.¹⁸

¹⁷ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, pp. 80, 93, 105, 121, 147, 148, 180.

¹⁸ Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, pp. 136-137.

Después de señalar la división en capítulos y la presencia de reiteraciones con valor narrativo es preciso apuntar otro factor que modela el soliloquio: la integración de las conversaciones de los demás. La protagonista se dirige a Mario en tono polémico, con el fin de criticar sus ideas y contraponer las suyas. Para ello cita lo que combate (afirmaciones de Mario, conversaciones de sus amigos, fragmentos de sus publicaciones), y lo que aprueba (dichos de su madre, artículos de su padre, opiniones de personas de su confianza). También Carmen evoca conversaciones que recrean momentos y situaciones pasadas y ayudan a entender mejor el ambiente en que se ha desenvuelto su vida. Esto supone que el soliloquio alberga citas, sin perder por ello la vivacidad que cabe esperar de una apasionada diatriba, rápida en el paso de una idea a otra. Si las citas no constituyen un lastre es porque Delibes ha tenido habilidad con el uso de los estilos directo, indirecto e indirecto libre.

Así pues, *Cinco horas con Mario* es una diatriba apasionada de una mujer que habla precipitadamente a su marido, que entremezcla cuestiones personales con otras ideológicas y que, por añadidura, debe recoger un sinfín de citas para realzar la fuerza de sus argumentos y la bondad de su causa. Tan complicada madeja psicológica e ideológica se trenza en un precipitado soliloquio que refleja la posición en que se encuentra Carmen frente a su supuesto interlocutor.

La eliminación de nexos gramaticales, de ciertos verbos y conjunciones y de toda clase de partículas que pudieran resultar redundantes, no sólo evoca las características del habla coloquial, sino que ayuda a armonizar un complejo de ideas con un discurso típicamente oral. La narración de Carmen no es lineal. Los recuerdos le llegan inconexos, desordenados, incoherentes a veces, rotos en fragmentos que hemos de reconstruir, sueltos en piezas que tenemos que juntar, repetidos, salpicados de frases sentenciosas, de muletillas, de giros populares. Ella deja correr libremente su pensamiento, sin trabas, con natural espontaneidad, y queda retratada en su vocabulario y en su sintaxis tanto como en el contenido de sus ideas y en el discurrir de sus juicios y valoraciones. Su lengua, rica en modismos, popular hasta el extremo de la vulgaridad, la define, del mismo modo que a Mario le caracterizan las pocas frases que de él repite Carmen.

El lenguaje de *Cinco horas con Mario* es revelador de las diversas características que componen la personalidad de Carmen Sotillo en su largo monólogo interior. Al mismo tiempo, nos va descubriendo las facetas y rasgos del carácter de su marido, Mario Diez, y

va más allá, mostrándonos escenas del matrimonio de ambos, de sus padres, de sus hijos. Además, simultáneamente, revela la ignorancia de Carmen a la vez que percibimos que ella ha recibido un barniz de educación de clase media propio de una mujer de ese estrato social en su época. Los pensamientos de Carmen, sus obsesiones más íntimas, se van desarrollando tal y como ella los expresaría si hablase en voz alta. Su lenguaje es el de una mujer llena de rencor y de enojo, que culpa a su marido por lo que ella considera la vaciedad de su vida. Predominan en él las reiteraciones, las formas enfáticas, los modismos, las frases inconclusas, imprecisas, también las incorrecciones y elisiones propias del habla común y conversacional de la mayor parte de las personas de la clase media, de la burguesía, a la que Carmen pertenece.

Asimismo, la diferenciación de lenguajes es un recurso que el autor usa también en la introducción y en el epílogo: las frases convencionales, el lenguaje frívolo de Valentina, la espontaneidad de los hijos, la simpleza de la criada, todos se definen por sus palabras y sus expresiones. Muy elocuente, en cuanto al uso del lenguaje, es también la esquela, redactada por Carmen, indecisa al usar el Ilustrísimo Señor y molesta al comprobar que estaba reservado a los directores. Se puede contrastar la hipocresía de la retórica convencional con la realidad íntima del pensamiento sin trabas. Esta esquela mortuoria abre la novela. Enmarcada en orla negra y bajo el signo cristiano de la cruz, aparece en la primera página del libro la súplica convencional a los amigos, exhortándolos a rogar a Dios en caridad por el alma de D. Mario Díez Collado, de 49 años de edad, casado y padre de cinco hijos, fallecido el 24 de marzo de 1966.

La palabra escrita y la palabra hablada conducen, en la novela, a un lenguaje total, al estilo, controlado por el autor como cosa propia. ¿Quién, sino él, maneja el curioso diálogo y lo inserta en el contexto de la obra? Veamos, pues, el marco puesto al largo intercambio entre los protagonistas. Marco es, literalmente, la primera página del relato, pues a ésta le precede una esquela que sobre producir un choque por su aire fúnebre, sirve para dar una lista de todos los personajes y para destacar la ausencia del nombre de aquel cuyo recuerdo precipitará la confesión de Carmen. La curiosidad del lector le induce a preguntarse por las gentes mencionadas en la esquela y por su relación con ese "D. Mario Díez Collado" cuya defunción se anuncia.¹⁹

La palabra impresa fue para Mario más familiar que la hablada. En los subrayados de la *Biblia*, que él acostumbraba releer con frecuencia porque le fecundaba y le serenaba, su

¹⁹ Agnés Gullón, *La novela experimental de Miguel Delibes*, p. 51.

huella queda mejor grabada que en las citas de lo que dijo alguna vez, pues Carmen subvierte a menudo el sentido de ese decir; lo interpreta, y sus interpretaciones son tendenciosas, celosas, incultas, revelando la falta de compenetración espiritual, y desde luego intelectual, con el marido. Desde un texto (la novela) el lector va al otro (la *Biblia*) y vuelve; en el vaivén, regulado sistemáticamente, va conociendo al personaje que la narración presenta de cuerpo presente. Sin las citas bíblicas, se hubiera perdido la dimensión de su personalidad, misma que él considera auténtica, imagen con la cual el lector puede estar conforme o no, según reaccione ante Carmen y ante la versión que ella da de su marido, harto distinta de la que éste tenía de sí.

Para la mujer, el marido está en los pasajes subrayados, tantas veces leídos, y a través de ellos intentará acercarse a la intimidad que desconocía, al recinto en que jamás penetró mientras él vivía, y que ahora espera ocupar. Queda a solas para el diálogo en (¿o con?) la oscuridad, ligada al difunto esposo. La relación entre las citas y los capítulos tal vez sea el factor más importante para la caracterización de los personajes: Mario es reflejado en un lenguaje sobrio, moralizante y a veces poético, mientras que Carmen lo será en un lenguaje caótico, obsesivo y prosaico.

Aunque el de Mario no sea rigurosamente “suyo” (no es autor de las frases bíblicas, las que mejor le caracterizan) en el fondo le pertenece, pues al hacer del libro guía de su vida, de algún modo se lo apropió; si hay armonía entre conducta e ideales, no es preciso que la equivalencia entre lo dicho en la *Biblia* y lo hecho por la persona que sigue sus enseñanzas sea literal. Todos los creyentes concuerdan con el sentido de las palabras sagradas, fuente de un lenguaje común. Mario vive ese lenguaje cuya unidad significativa con el de otros espíritus religiosos trasciende la unidad literal, la que se estudiaría si se tratara de describir los rasgos peculiares de una comunidad lingüística.

Delibes da poca información del acento, el léxico, los modismos o la pronunciación; la entonación le interesa más, como lo demuestran los ejemplos del habla de Mario.

Un registro minucioso del habla trazaría el perfil de una fisonomía geográfica, social, económica e histórica, pero no accedería, en cambio, a la zona más íntima y entrañable del hablante, no indicaría el ajuste mental entre los lenguajes pertinentes, en este caso, el escrito sobre el que se construye una moralidad, y el hablado, de una circunstancia histórico-geográfica del castellano. Se dan casos de gente que se resiste inconscientemente a la asimilación del habla que lógicamente les correspondería, porque no se adaptan ni intelectual ni emotivamente a los valores y a la visión del mundo de las personas que emplean ese habla. Mario es un ejemplo de esta situación. Rechaza, o apenas comparte, las creencias rectoras de

la vida de su mujer; tampoco habla como ella. El punto merece reflexión, puesto que el texto es el espacio donde ocurre el único diálogo posible entre los hablantes; la una activa y el otro silencioso. ¿En qué se basará la comunicación entre dos personas que, respirando el mismo ambiente, en la misma familia y hogar, se hallan enajenados lingüísticamente? Si el verbo no puede ser puente por proceder de dos sistemas de valores radicalmente opuestos, ¿cómo dialogarán? No se hablarán, ni se escucharán. Cada cual se refugiará en el lenguaje —en personas o textos— que sientan más cercano a su exigencia de expresión, hasta sentirse prolongado, acogido, "contestado" por ese medio. El medio lingüístico de Mario es el lenguaje culto y cristiano, libre de institucionalización de cualquier clase; el de Caemen es el lenguaje social, convencionalizado por las instituciones aceptadas por ella: familia, matrimonio, pequeña burguesía, religión externa, periodismo... Ecos de estas voces se oyen continuamente en la suya, verdadera caja de resonancias.²⁰

El novelista que coloca a los protagonistas en dominios lingüísticos complementarios (aunque a menudo hostiles) pudiera permitirles las habituales libertades de movimiento y lenguaje, pero no lo hace. Mario, obviamente inmóvil y callado; Carmen, monologante, da origen al movimiento verbal de la situación, aun cuando ella también esté de otro modo inmovilizada; el diálogo se comprime en un mínimo espacio de tiempo. Al no admitir más movimiento, el novelista acepta el riesgo de dejar mal dibujados a quienes no permite aparecer menos inertes ante el lector. Para sortear este escollo, Delibes recurre a la creación indirecta: Mario sale cabal por la maestría con que su figura va tomando consistencia en el lenguaje de Carmen, generador de una imagen de Mario que contrasta con la imagen ideal a que él aspiraba. A lo largo de la narración se establece una relación dinámica que da por resultado otra imagen, la derivada de la relación del lector hacia los cónyuges. La consistencia de Mario como personaje literario se debe también al anhelo del autor de retratar variantes de un mismo tipo, la de los personajes solitarios.

La voz de Carmen no revela una conciencia individual, sino una serie de principios e ideas ajenas, frases hechas y lugares comunes. Hay una escisión entre los principios profesados y la conducta del personaje. Seguramente sin proponérselo, Carmen se va mostrando distinta de como se imagina. Doble ironía: mucho del lenguaje asociado con Mario no es literalmente suyo, pero revela que su habla no procede de su intimidad, sino de su exterioridad. Carmen es más receptiva al lenguaje hablado que al escrito; en lo dicho por los demás (papá y mamá sobre todo) encuentra fórmulas verbales que convierte en verdades sobre las que asienta su vida. La inserción en el monólogo de Carmen de otros diálogos ensancha la narración, admitiendo otras voces y sus correspondientes perspectivas;

²⁰ Agnés Gullón, *op. cit.*, p. 54.

y además de ayudar a crear un mundo novelesco, sirve primordialmente para registrar la personalidad de Carmen, sugiriendo cómo su relación con el lenguaje duplica sus relaciones con las personas. Estos diálogos están dominados por los intereses de Carmen, que salpica su habla con la de otros por falta de sustancia personal, y en la mayoría de los casos emplea las palabras ajenas para confirmarse a sí misma. Vuelca todas las palabras que puede, segura de que esta vez Mario no se le escapará, la tiene que oír. Aparte del aspecto compulsivo —y esto lleva a considerar ahora la tensión dramática del relato— necesita echar fuera de sí todo el cuento: la confesión, acompañada de una justificación, para entrar en la viudez sin culpa ni remordimiento, ya informado el marido del desliz. La confesión pugna por salir, como sus senos del jersey, pero no acaba de producirse.

Con la confesión de la culpa llegamos a la ironía final: “el callado”, Mario, no había callado nada a su celosa mujer, mientras que ésta, gárrula y todo, ocultaba en su insustancialidad palabras de revelación que, una vez dichas, la silencian. La silencian y la agotan. En la semejanza dramática entre marido y mujer, Delibes plantea dos modos de ser, y lo hace por medio del lenguaje, ayudando al lector a descubrir en el decir y en el callar la razón vital de las actitudes. De este modo, el lenguaje de la protagonista viva opera en perfecta antítesis dramática ante el lenguaje rememorado y el silencio inmediato del protagonista (o antagonista) muerto. Y, aunque aquel primer lenguaje sea el lenguaje del inmovilismo, posee una dinámica (sólo en apariencia), un patetismo real, y el decoro de la voz gregaria, de la humanidad estrecha que Carmen Sotillo, con todos sus tópicos, citas, refranes, modismos, muletillas, ripios y retornelos, fascinantemente resume y simboliza.

En *Cinco horas con Mario*, Miguel Delibes usa técnicas modernas a tono con las que prevalecen en la narrativa más avanzada. Se trata de una obra en la que no pasa nada o casi nada. Se limita al punto de vista de un personaje mediocre para analizar desde dentro la pequeña burguesía española y logra, en el marco de tan ceñidos límites expresivos, la epopeya degradada de lo cotidiano.

Así pues, *Cinco horas con Mario* es una obra que interesa no sólo por los temas, sino también por las técnicas que se utilizan en ella. En esta novela Delibes presenta los conflictos sociales de una generación ya madura (la que ha vivido la guerra) y una nueva que nace, la de aquellos que no la vivieron pero están sufriendo sus consecuencias (los hijos de Mario). Tanto temas como técnicas, como ya se ha mencionado, no son completamente

nuevos; la guerra está sólo como fondo y en lo que se pone énfasis es en la falta de comunicación y en la diferencia ideológica, política y social de Carmen y Mario. Este enfoque de los temas requiere que Delibes recurra a un lenguaje mucho más coloquial para así darnos una visión completa del habla de una mujer de la clase media. Y para comunicar las inquietudes y frustraciones que esta mujer ha sufrido en vida de su marido, el novelista hace uso de técnicas como el monólogo interior, el diálogo, la retrospectiva, la reiteración, la narración en segunda persona y la ironía, las cuales ya hemos tratado.

Si se puede hablar de trama en un monólogo —y lo básico para determinar la trama es la modificación de una situación— pudiera decirse que la trama de *Cinco horas con Mario* consiste sencillamente en esto: durante las cinco horas del velatorio, la viuda pasa de una actitud de frío, irónico y casi sarcástico despecho a otra de ferviente, patética y casi trágica demanda de absolución, pasa de inculpable a culpable, de querellante a suplicante, de pedir explicaciones a implorar una mirada de indulgencia.

La historia —la acción que va apareciendo a lo largo de las cinco horas— no es menos sencilla: Carmen y Mario han estado casados veintitrés años, pero su matrimonio no ha supuesto ni ha forjado un entendimiento mutuo, y ahora que Mario ha muerto, Carmen rememora todo ese pasado que les mantuvo materialmente cerca pero nunca llegó a unirlos, aflorando de la entera evocación de esos años, la necesidad de Carmen de pedir perdón a Mario por no haber conservado la virtud en que ella hacía estribar su propio valor y su presunta superioridad: la virtud de ser fiel, o como ella diría, la “decencia”.

Para Gonzalo Sobejano

La oposición entre Carmen y Mario permite definir el tema de la novela así: la simplificación no comprende a la complejidad y ésta no puede escuchar la voz de aquélla. Por eso Miguel Delibes, que en principio había planteado el conflicto con Mario vivo, y había escrito muchas páginas en esta forma, optó por acentuar la distancia entre ambos haciendo que Carmen (la simplificación) hable sola ante Mario muerto (la complejidad que no puede responder, que nunca podría responder).²¹

Pese a la situación de enfrentamiento entre marido y mujer en que se basa el conflicto planteado en *Cinco horas con Mario*, el tema central, según ha declarado el propio Delibes, es, ante todo, el problema del intelectual humillado, que no puede reducirse de manera simplista a una mera desavenencia conyugal. Esto no significa en modo alguno que el

²¹ Gonzalo Sobejano, “Estudio introductorio”, en Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, versión teatral, pp. 54-55.

conflicto personal e íntimo de la incomunicación entre los dos esposos, de donde procede la desesperada soledad de Mario, víctima de la cerrada incompreensión de Menchu, deba relegarse a un segundo plano. Aun reconociendo que el choque de mentalidades entre los dos tiene una dimensión social e ideológica que alude simbólicamente a la confrontación entre las dos Españas que dio origen a la guerra civil española, no hay que olvidar que el novelista vallisoletano ha subrayado también su vigencia en el plano humano y real.

Carmen es Carmen, pero es también, en su esencia simbólica, la mujer española representativa de la pequeña burguesía de derechas, portavoz de una España orgullosa de su pasado y de su presente. Mario es Mario, pero también, en aquel sentido, el intelectual esforzado y el representante de una España que trabaja mirando hacia el futuro.²²

Así pues, Mario se muestra pacifista, Carmen violenta. En su empleo del monólogo interior en *Cinco horas con Mario*, Delibes enfrenta no sólo la paz con la violencia, sino a las dos Españas, la preconciliar, la de los llamados “valores tradicionales”, entre los que se destaca el ejercicio de la guerra como oficio de valientes, con la postconciliar que, sin embargo, se ha considerado como laica, anticlerical y antimonárquica. Esta última España se ha identificado con el católico del segundo concilio, que no hace discriminaciones y para quien el humanismo es una doctrina que tiene en Mario su más ferviente defensor. En Carmen, y a través de ella en su padre, observamos el fanatismo de esa primera España que se opone a la amplitud de la segunda, encarnada en Mario.

Carmen constituye una pintura fiel de las aspiraciones y los fracasos de una representante de la clase media. Se halla doblegada al sistema imperante, está integrada totalmente a los mecanismos, intereses, dogmatismos, egoísmos y a la hipocresía social tan en boga. Mario, a pesar de su pacifismo, intenta rebelarse intelectualmente, pero su rebelión es insuficiente y muere de asfixia social.

De aquí se desprende el marcado pesimismo de Delibes, la falta de salida del hombre actual, que siempre termina siendo víctima, puesto que se encuentra amenazado o bien en su propia existencia por la muerte o en el desarrollo de la personalidad por una sociedad sofocante.

El retrato de tipos, Carmen y Mario, y el de una época, la postguerra española, tiene ante todo una intención moralizante, ética. Y todo culmina en el fracaso: el matrimonial y el social, puesto que Mario nada o poco ha podido alcanzar. Por lo tanto, esa intención ética se

²² Gonzalo Sobejano, *op. cit.* p. 55.

destruye al final, dejándonos en el vacío y en la nada; como en la angustia del hombre existencial, aquí el sacrificio ha sido inútil. La recompensa, para un católico como Delibes, no está en este mundo, exceptuando la tranquilidad interior que emana de la satisfacción de la práctica de virtudes como la caridad cristiana, la ayuda mutua, etc. Para Delibes "todo ser nace para aliviar la soledad de otro ser" y "el sentido de clase, la educación, etc., son fronteras convencionales levantadas entre los hombres, que no tienen razón de existir".²³

En varias ocasiones Delibes alude claramente a la incompatibilidad de caracteres y a la diferencia de sensibilidad que separan a ambos esposos, como uno de los puntos clave del conflicto planteado en la novela, que no es otro que el drama de un hombre asfixiado por el medio y sometido en su vida íntima a una imposible convivencia conyugal con una mujer que le desprecia y que no le comprende.

Para Delibes, el tema central de *Cinco horas con Mario* es, ante todo, el drama de la integridad moral del individuo acosado por la fuerza asfixiante y corruptora de la sociedad y por la presión ambiental de los prejuicios y convencionalismos del mundo en que vive. En *Un año de mi vida*, Delibes afirma que, en esencia, el tema que aborda en *Cinco horas con Mario* es "la intransigencia del intelectual puro ante el oportunismo".²⁴ Y en un pasaje algo anterior del mismo libro, Delibes asegura que lo que trata de plantear es "el problema de un hombre acosado por la mediocridad y la estulticia".²⁵

A decir de Antonio Vilanova

[...] para dar forma novelesca al objetivo que persigue, Delibes ha personificado ese cúmulo de prejuicios y convencionalismos sociales por los que Mario se siente moralmente asfixiado y contra los cuales intenta inútilmente luchar, en la figura de su mujer Menchu, a la que ha convertido en una verdadera suma y compendio de todos los rasgos negativos de la mentalidad que representa. Según él mismo ha confesado, al concebir el personaje de Carmen Sotillo, Delibes se propuso inicialmente crear una réplica femenina de Cecilio Rubes, el protagonista de su novela *Mi idolatrado hijo Sisí*, auténtica encarnación del hombre sensual, presuntuoso y vacío, que tanto abunda en España, aniquilado por su propio egoísmo. A lo que parece, Delibes quiso reproducir exactamente todos esos rasgos en el carácter de Menchu, verdadero arquetipo de la mujer provinciana española de la clase media, de espíritu reaccionario y mentalidad pequeñoburguesa, a la que presenta como ejemplo de la más ciega sumisión a los prejuicios y convencionalismos, dogmatismo e hipocresía de la sociedad en que vive.²⁶

²³ Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, p. 88.

²⁴ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 128.

²⁵ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 97.

²⁶ Antonio Vilanova, "Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro", en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, p. 141.

Así pues, es evidente que *Cinco horas con Mario* fue concebida inicialmente para plantear lo que Gonzalo Sobejano ha llamado el imposible entendimiento entre una mujer necia y simplista y un hombre inteligente y complejo, personificado en la contraposición de caracteres de Mario y Menchu. Delibes inicia la redacción de la novela con el deliberado propósito de relatar la historia de ese enfrentamiento y de presentar en vida la total incomunicación entre esos dos personajes antitéticos, debida fundamentalmente a la cerrada incompreensión de Menchu. Lo que sucede, sin embargo, es que, a pesar de tener de su parte todos los pronunciamientos favorables para erigirse en principal protagonista de la obra, la figura de Mario, según su propio autor ha confesado, no resultó suficientemente lograda en una primera redacción de la novela.

Pensada en un inicio para plantear el problema de la integridad moral del intelectual puro, enfrentado a la corrupción de la sociedad que le rodea, la involuntaria confesión de Menchu, en su íntimo diálogo sin respuesta con el cadáver de Mario, acapara progresivamente la atención del lector y convierte su frustración sentimental de casada quejosa e insatisfecha en tema principal del relato.

Con ello, Delibes ha situado en el primer plano de la acción novelesca el drama de la desavenencia conyugal entre dos personalidades incompatibles y antagónicas, de carácter y temperamento muy distintos, separados por un abismo infranqueable en lo que respecta a los principios que defienden y a las convicciones que profesan, y condenadas de por vida a una mutua incompreensión y a una ardua y difícil convivencia. Esa irreconciliable oposición y enfrentamiento, en los cuales, en opinión de Gonzalo Sobejano, el autor de *Cinco horas con Mario* ha querido ejemplificar simbólicamente el conflicto entre las dos Españas, cobra un especial relieve y trascendencia en cuanto se percibe a través de los ojos de Menchu, que da una dimensión real y humana a este choque de mentalidades, ideas y creencias.

Es cierto que Carmen tiene muchas fallas: es vanidosa, ignorante, ingenua, egoísta y reaccionaria; pero también es cierto que es un ser confundido, asustado, inseguro y acomplejado. De ahí que, en muchos sentidos, su monólogo ante el cadáver de Mario sea una acusación que trata de compensar la inseguridad de la mujer ante el mundo más amplio y crítico de las ideas de su marido. Este monólogo es, pues, su única oportunidad de justificar sus ideas y defender su yo cohibido por la superioridad moral e intelectual de Mario. Carmen se siente inferior, y un objeto de segundo orden, para intentar un

acercamiento espiritual hacia su esposo y éste por su parte no la considera digna de sus confidencias; aun cuando le dedica unos versos, ni siquiera se los lee, aunque sí los lee a un amigo. Sin embargo Carmen tiene la suficiente sensibilidad como para sentirse herida y humillada al enterarse de esto.

[...] Mario, que no lo discuto pero dime una cosa, anda, por favor, ¿por qué no me leíste nunca tus versos ni me dijiste tan siquiera que los hacías? De no ser por Elviro, yo en la inopia, fíjate, pero es que ni idea, y luego resulta que hacías versos y Elviro me dijo que una vez dedicaste uno a mis ojos, ¡qué ilusión! Me lo dijo Elviro, ya ves, un día, sin venir a cuento, me dijo: «¿te lee Mario sus versos?», y yo en la luna, «¿qué versos?», [...] pero por la noche, cuando te los pedí, tú que nones, «debilidades, son blandos y sentimentales» [...] que me sentó como un tiro tu desconfianza [...] que siempre me ha dolido tu pobre concepto de mí, Mario, como si yo fuera una ignorante o cosa parecida. Pero todo te lo perdono menos que no me leyeras tus versos [...].²⁷

Carmen deja adivinar, a pesar y a través de la aparente ligereza de sus expresiones, una gran tragedia íntima que tal vez no sabe sentir ni expresar con seriedad, pero que no por eso es menos real. Su palabrería es vacía tal vez sólo en la forma, en el fondo esconde la eterna tragedia femenina de cualquier época y cualquier sociedad. La tragedia de la mujer frente a la superioridad tradicional del hombre.

No es difícil hallar el personaje en la vida real. Esa mujer vulgar y frívola, soberbia en su mediocridad, esclava de sus convencionalismos y vanidades, egoísta y fatua, muy pronta a imponer sus prejuicios y opiniones, incapaz de aceptar ninguna idea contraria a sus dogmas tradicionales, que cree tener la verdad en la mano en todo momento, se cruza en nuestro camino a cada paso. La contrafigura de Mario, que se alza magnífica en el fondo de todo ese entramado de falsedades, hipocresía y vanidad, con perfiles excepcionales, pero que no logra rebasar una existencia gris y que resulta al cabo aplastado y derrotado por la vida, nos replantea una vez más la eterna lucha de los idealistas contra la incomprensión del medio y la red invencible de intereses creados. El escenario escogido, la vida cotidiana en toda su naturalidad, se nos da como máxima prueba de que la batalla está en el vivir diario.

La distinción entre una mujer viva (Carmen) y un hombre muerto (Mario), no debería ofuscar la mirada para comprender que en *Cinco horas con Mario* el rango de protagonista es compartido por los dos. Aunque es verdad que en la primera página del prólogo y en las últimas líneas del epílogo, de quien se habla es de la mujer viva, y que es su voz la primera

²⁷ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, pp. 39, 40.

que se oye, pero no la última en dejarse oír. Sobre todo: los 27 capítulos monologales registran, como única voz, la de esa mujer. Carmen protagoniza, pues, la narración del marco y todo el discurso. Pero lo narrado y lo discurrido se refiere directa o indirectamente al hombre muerto.

Por medio del monólogo de Carmen Sotillo, Delibes lleva a cabo la extraordinaria proeza narrativa de dar vida simultáneamente a los dos personajes centrales de la obra. Por una parte, claro está, a Mario, el difunto marido, a quien la viuda se dirige como si todavía estuviera vivo, en un íntimo soliloquio en el que habla mentalmente con un interlocutor mudo que ya no puede responderle. Por otra, a Menchu, dolorida y patética imagen de una mujer frustrada por el fracaso de su matrimonio, caracterizado por la insatisfacción sexual y la incomunicación sentimental, que no le han impedido ser madre de cinco hijos. Y víctima, al propio tiempo, de la absoluta incompatibilidad de caracteres que le separa de un marido, al que se diría que no quiere, cuya conducta personal y humana no le inspiran admiración alguna, y cuyas preocupaciones éticas de justicia social no es capaz de comprender ni ha comprendido jamás.

Y es que, a pesar de la intención deliberada del autor, que se ha propuesto hacer de Menchu un personaje francamente odioso y negativo, la verdad humana que encierra, su arrolladora vitalidad y su fisonomía inconfundible de personaje típico, que todo el mundo reconoce, la han convertido en uno de los caracteres más logrados y certeros de la novelística española de la posguerra. Por sorprendente y extraño que parezca, el secreto de ese logro estriba en que el autor, consciente de haber cargado excesivamente la mano al perfilar los rasgos negativos que caracterizan al personaje, se ha esforzado al propio tiempo en mostrar las causas que justifican y determinan la mayor parte de sus reacciones negativas, para que podamos comprenderlo.

Esas causas se deducen claramente de la acerba crítica a que Menchu somete las manías y defectos de Mario, cuya incorruptible integridad de hombre justo y bueno ha sido incapaz de comprender, pero cuyo carácter y mentalidad, diametralmente opuestos a los suyos, aporta los suficientes datos objetivos para darnos cuenta de que, desde el punto de vista puramente humano, la mayor parte de sus quejas están plenamente justificadas. Esta involuntaria revelación de los más íntimos resortes de su ser, que el propio personaje desconoce, y de sus verdaderos motivos de obrar, de los cuales no es plenamente

consciente, va cobrando a lo largo del relato tal relieve y autenticidad, pese a sus limitados horizontes y estrechez de miras, que su avasalladora personalidad acaba por eclipsar el protagonismo de Mario para situar en el primer plano de la novela las razones de Menchu.

Situado a este nivel, esto le ha permitido que esta mujer, en esencia inculta pero muy humana, ponga en evidencia, con acritud y resentimiento, los defectos y flaquezas de un hombre bueno, su ingenuo puritanismo, su inexperiencia en materias sexuales y amorosas, su moralidad inoportuna e intransigente en cuestiones económicas, junto a su absoluta carencia de sentido práctico y total ineptitud para ganar dinero, que, a sus ojos, le convierte en un fracasado al que se siente incapaz de respetar y admirar. Y al mismo tiempo, ha hecho posible que, a través de los reproches de Menchu, cuya principal característica “es una suerte de incapacidad para reconocer los propios errores y, consecuentemente, para cambiar”,²⁸ esta mujer defraudada, además de trazar involuntariamente su propio retrato, haya desvelado las verdaderas razones de sus quejas y agravios.

Carmen responde hasta el exceso al paradigma de autoritarismo; su modo de ver el mundo —más que de pensar, cosa que le parece abominable— reúne hasta la caricatura todos los tópicos de la derecha reaccionaria española: es clasista sin disimulos, odia a los intelectuales, aunque está casada con uno; para ella no hay más que una idea excluyente de España, en cuyo nombre hasta la Inquisición le parece justificada; odia todo lo que pueda poner en cuestión el *statu quo*, incluidos el Concilio Vaticano II y Juan XXIII; pertenece a una familia “de siempre” —es el sentido de casta—, y por ello se cree justificada. A la altura de 1966, Carmen Sotillo era incluso anacrónica. De lo contrario, se entiende mal su descalificación de una de las grandes banderas de propaganda del Régimen, el turismo: “Todo esto de las playas y el turismo, por mucho que tú digas, está organizado por la Masonería y el comunismo, Mario, para debilitar nuestras reservas morales”.²⁹

El anacronismo es el fenómeno que importa señalar, no la opinión en sí misma, tributaria de la ideología agraria en la que se sustentó el primer franquismo, con la exaltación del trío de valores compuesto por *orden, familia y religión*. La persistencia de las estructuras agrarias en España explica en buena medida esta condición anacrónica. Apenas un coche (un seiscientos) es lo que Carmen capta del consumismo en ciernes.

²⁸ Miguel Delibes, *Un año de mi vida*, p. 162.

²⁹ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 100.

Admirará en Paco, el típico nuevo rico del franquismo, la fortuna, no el triunfo de la sociedad en desarrollo.

Carmen es egoísta, insensible y retrógrada, es también una víctima de su marido, además de ser producto de la educación de la sociedad de su tiempo. Es coherente con las ideas que le han inculcado sobre el papel femenino en la vida y en la sociedad y ha cumplido con su deber, por lo que cree que su marido debe de reconocerlo.

Así pues, la protagonista manifiesta la ideología que le habían inculcado desde niña. Piensa que, como en su casa, en la que sus padres ejercían absoluta autoridad sobre ella y su hermana, y en donde no era importante la comunicación sino el obedecer mientras otros mandan, la sociedad sólo puede ir bien de esa manera.

Carmen es un ser tan convencional, superficial, y, al mismo tiempo tan representativo de la clase media española de los sesenta, que se olvida fácilmente que es un individuo que goza de una personalidad y de una problemática únicas. Si se trae esto a colación es porque se ha puesto excesivo interés en el aspecto ideológico del choque entre Carmen y Mario, con grave descuido del perfil humano de los mismos. Algunos críticos han aludido al sentimiento de miedo en Carmen, como parte de este perfil humano del personaje, pero nunca han profundizado en el importante papel que desempeña en su conducta. Como se vio en el capítulo anterior, el sentimiento de miedo en Carmen se manifiesta en su temor al “cambio”, a la opinión pública y a Mario.

Resulta unilateral extremar los aspectos ideológicos que conforman la personalidad de Carmen hasta desposeer al personaje de razones vitales en su larga cadena de reproches al marido muerto. Desde el principio al fin el discurso reaccionario de Carmen Sotillo desplaza una carga de vitalismo maltrecho, pisoteado, escarnecido, que no puede ser tirado por la borda en nombre de la ideología, progresista en este caso, de Mario. No al azar los pechos de Carmen son un signo insistente en la novela, uno de los motivos recurrentes que la configura, pero que se sitúa en posiciones de privilegio. Se insinúa ahí con claridad el gran componente existencial de la protagonista: su feminidad frustrada, maltratada.

Al motivo de los pechos se une, desde el comienzo, el de las relaciones maritales arbitrarias, dirigidas por el marido que la llena de hijos y no tiene con ella ni detalles de galantería ni la necesaria atención erótica. Los reproches al respecto son continuos, desde la simbólica insistencia en que la noche de bodas él se dio la media vuelta, hasta otras

incriminaciones reiteradas en el texto. Incluso el acento grosero de Eliseo San Juan, el dueño de la tintorería, que pondera su bondad física, recibe en alguna ocasión el comentario complaciente de Carmen.

Aunque existe en un primer plano la crítica a la moral y a la sexualidad y el comportamiento de Carmen se apoya grandemente en este último componente, lo más importante en ella no es la insatisfacción carnal. Pero tampoco debemos considerar que este aspecto está en segundo plano. Sabemos por Carmen que ella como Mario fueron vírgenes al matrimonio, aunque por razones distintas. Desde la noche de bodas comenzó la incomunicación entre ellos. Mario se negó a consumar el matrimonio esa noche y Carmen nunca supo, o al menos nunca comprendió, los motivos de su esposo para esa abstinencia. Ese recuerdo de Carmen es simbólico de toda una vida de incomprensiones e incompatibilidades. La sociedad misma ha sido la responsable de que esos seres no se comprendan y al mismo tiempo ha sido esa sociedad la que los ha juntado.

Parece evidente la existencia de un erotismo insatisfecho en Carmen Sotillo ("yo, las más de las veces, ni me entero", llega a decir), a cuya luz el episodio con Paco adquiere toda su significación. Porque no se trata sólo de que Mario no satisfaga las necesidades materiales de Carmen, cifradas en ese seiscientos que tienen "hasta las porteras". Dista de ser casual que Paco se presente en un "Tiburón rojo", en inequívoco símbolo erótico; tampoco es casual la descripción que Carmen hace de sus ojos ("sigue teniéndolos ideales para mi gusto, más bonitos, si cabe de un azul verdoso, entre de gato y de agua de piscina"). Paco no seduce, siquiera sea transitoriamente, a Carmen, únicamente con el tiburón, aunque ella se lo diga compulsivamente a Mario al terminar el monólogo: "no era yo, puedes estar seguro, que la persona que estaba allí no tenía nada que ver conmigo". Porque en su mentalidad tradicional, el adulterio —la intención del adulterio— llegó a producirse. Que no se consumara la relación con Paco en nada desvirtúa lo ocurrido. La sospecha que insinúa desde el principio sobre la relación que pudo haber entre Mario y su cuñada Encarna el día que este ganó las oposiciones, constituye un penoso argumento exculpatorio, poco convincente para ella misma.³⁰

Y el desdoblamiento, con el cual pretende justificar su posición de esposa adúltera, es significativo ("yo no era yo"), y revela a una Carmen Sotillo escindida entre el ego y el super-ego, incapaz, por su formación (ideología) y moral, de ser infiel a su marido, pero abocada, en su desnudez elemental, al adulterio. Ella misma es consciente de que su explicación de lo acontecido ("no pasó nada de nada") no es enteramente satisfactoria, y de ahí la desesperación que se apodera del personaje en el cierre del monólogo.

³⁰ Miguel García-Posada, "Cinco horas con Mario: una revisión", en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*, p. 123.

Así, la insatisfacción de Carmen proviene de la falta de comunicación entre ella y Mario que ya habíamos señalado antes y que Delibes traslada al plano nacional. La voz oficial contra la gran minoría (o mayoría, quizá) silenciosa. Carmen es estridente, ella es la que habla en toda la novela. Mario está callado, está muerto, no tiene palabra. Pero sus ideas se alzan sobre las de Carmen, paradójicamente, a través de ella misma. Es un alza efímera, puesto que el responsable y democrático Mario termina sofocado por el medio, por la sociedad que simbólicamente lo ha matado. Tan es así, que durante el velorio uno de los presentes advierte que no es un muerto; es un ahogado. Así, resumiendo, la novela refleja una situación concreta, el matrimonio en el que uno de los cónyuges se somete a la mediocridad del otro y una situación abstracta, filosófica, de la falta de comunicación y entendimiento entre las almas.

Carmen es una persona de gran complejidad humana, no una mujer simplemente vana y egoísta, sino una mujer con defectos y virtudes: es fiel, amante de su esposo, dedicada a su hogar, buena madre, tiene fortaleza moral y física, es abnegada y tiene sentido de la responsabilidad. Carmen ha sufrido por la incomprensión de su marido, pero ni aun ella misma se da cuenta de la profundidad del conflicto y lo acepta, oculta su amargura bajo una capa de superficialidad mundana y su palabrería ligera esconde un alma desgarrada por la soledad. Así pues, es una mujer desvalida y sola, que, a pesar de su firmeza de carácter y de la seguridad de sus convicciones, aparece claramente deseosa del amor y la protección que le ha dado el creciente alejamiento de su marido, quien, incapaz de imponerle su puritanismo intransigente e inhumano, la ha tenido a su lado completamente postergada. En Carmen vemos sobre todo el conflicto y la lucha de la mujer que busca su identidad a su manera por medio de la coquetería o la vanidad y por medio también de las quejas que dirige a su marido, que no parece reconocer su valor como individuo.

En este punto convendría examinar al otro protagonista. Ante Carmen —ciego, sordo, mudo, ausente, intocable— el cadáver de Mario. Un hombre que todo lo disculpaba. Reservado. Compadecía a prostitutas y criadas. Lo enfocaba todo hacia una meta de mejora social. Si no tenía palabras de comprensión para Carmen, tampoco era exigente. No quería mezclar las matemáticas con el sexo. Escribía novelas simbólicas y pacifistas. Hablaba con los humildes y se reunía en tertulia con sus afines. Defendía a los jóvenes rebeldes y predicaba la convivencia. Se negaba a admitir favores oficiales. Tenía con Carmen pocas

conversaciones serias y la consideraba ignorante en ciertas cosas. Juzgaba la guerra civil una tragedia. Temía por sus hijos. Opinaba que las mujeres deben estudiar. Escuchaba las ideas de los extranjeros. Deseaba que no hubiese clases sociales y que todos pudiesen formarse en la Universidad. Tenía "gustos proletarios". Entendía la caridad como un "darse". Le angustiaba "no saber cuál es el camino". Decía envidiar a los que carecían de complejos. Sufrió depresiones por exceso de control emotivo e insatisfacción, según dictamen médico. Opinaba que lo importante no era la forma de gobierno, sino lo que está debajo. Le entristecía el luto. Sus respuestas eran breves y secas. Desenmascaró una votación falseada. Inflexible, veraz. Si fue virgen al matrimonio, fue por timidez ante todo, y respetó a Carmen la primera noche por delicadeza, para dominar al bruto. Ayudaba con dinero a su cuñada. Llamaba a Carmen "pequeña reaccionaria", pero tenía confianza en ella y no era celoso. Leía, contradecía, no tenía ambiciones. Rechazó una concejalía porque comprendió que querían sobornarlo. Trataba de justificar a los dos bandos de la guerra civil, en cada uno de los cuales cayó víctima un hermano suyo. Pensaba que los niños deben leer. Sentía "asco y miedo" de cosas inconcretas. Atacaba a la Inquisición y propugnaba el diálogo y la libertad de expresarse. Conservaba la desaparecida costumbre de liar los cigarrillos. Descuidado en el vestir. Comía para matar el hambre y copulaba para aplacar el deseo. Aprensivo. Le molestaba someterse. Deseaba las cosas limpias. Decía que por enderezar un mal paso ya valía la pena vivir. Le preocupaba resultar cruel con los que entendían la caridad de otra manera distinta a como él la entendía. Hizo la guerra del lado que le tocó (el lado nacional), pero volvió triste de la victoria. Creía deber suyo denunciar las injusticias. Tomaba la defensa de los niños, los presos, los trabajadores parados, los pobres. Según Carmen, nunca supo darle un gusto en la vida. Pensaba que la boda es un sacramento, no una fiesta, y por eso no quiso que fuera vestida de blanco. Compraba cosas innecesarias a los vendedores ambulantes. Por protestar en un tren, estuvo un día en la Prevención de policía. Luchaba por mejorar el trato de los locos en el manicomio. Estaba convencido de que se desfiguraba a Cristo. Se sentía solo y a veces pensaba que hablar era ya ofender. Quería valerse por sí mismo. Como intelectual, hubiera deseado ayudar a pensar a los otros, pero su cabeza era un caos. Altivo con los altos, modesto con los bajos. Agradecía a Dios tener pan y calor. Estimaba urgente cortar de arriba y añadir de abajo. Siempre entre libros, no miraba lo que comía. Lamentaba la ausencia de sentimientos en la

literatura moderna. Deploraba la frivolidad y la violencia. Era una sensibilidad acosada. Le horrorizaban los días iguales. Lloraba por todo y por nada. Igualaba a sus hermanos, aunque cayeran en frentes opuestos. Defendía a los negros. Luchó siempre por la justicia y contra el vicio de las recomendaciones. Escribía libros abstrusos según Carmen y que Esther defendía. Tenía un amigo poeta.

Al margen de algunos comentarios de amigos y visitantes del domicilio mortuario, sabemos de él a través de Carmen Sotillo. Aunque en un principio pudiera parecer que Carmen saca el mejor partido de la descripción que hace de su marido en su monólogo, no deja de ser cierto que Delibes perfila a Mario con defectos y virtudes para que el personaje nos sea más verosímil. Hay por de pronto, en Mario algunas contradicciones fundadas en los hechos. Así, Mario opositó a cátedras con un trabajo hecho por su suegro, que encantaba a Carmen. Y está, sobre todo, su actitud arrogante para con su mujer, a quien trató siempre en términos de indiscutida superioridad.

Él decidía cuándo debían tener relaciones; se comportaba con ella con frialdad; no se ocupaba de la educación de sus hijos, era Carmen quien se ocupaba de esas cosas; se pasaba la vida en las tertulias de sus amigos “progresistas” (“tú con tu cátedra, tus papeles y tus amigos tenías bastante”³¹). Lo quisiera o no, Mario, el demócrata, se comportaba de modo autoritario, y Menchu, a través de su lenguaje tópico, lo precisa de modo inequívoco: “el día que os casáis [los hombres], compráis una esclava”. La acusación es grave, procediendo como procede de un personaje de ideología autoritaria. Un autoritarismo bloqueado el suyo, porque en esto son los hechos, más que las opiniones, los que determinan el juicio de Menchu.

Atraídas por el progresismo y el antifranquismo de Mario, muchas interpretaciones han resbalado sobre su condición de marido todopoderoso y autoritario. Planea sobre todo el personaje un envaramiento que lo incapacita para saborear lo cotidiano, que sacrifica obsesivamente a su plausible preocupación social. Menchu le reprocha su aburrimiento, vale tanto como decir su antivitalismo. Ni la demanda de un coche era desproporcionada, ni las quejas de Carmen ante la rigidez de Mario son desmesuradas. No existe ninguna duda sobre la superioridad moral del personaje masculino; sí, sobre su tono vital. Aunque hay hechos que se sustentan por sí solos y nada tienen que ver con el amargo filtro de la esposa.

³¹ Miguel Delibes, *op. cit.*, p. 151.

La actitud reaccionaria de ésta, su trivialidad y el sórdido contexto provinciano elevan la talla de Mario. Más allá de su justeza doctrinal, Mario Díez resulta una criatura de inquietante rigidez, prisionera más que dueña de sus convicciones, repetidamente derrotadas por la sórdida realidad. No se pretende decir que los valores por los que luchó Mario carecieran de interés, pero los hipertrofió, y, al actuar así, los convirtió en su única forma de comprender la vida. Se perciben en él rasgos claramente caricaturescos: su intransigencia, que roza el ridículo, sus provocaciones provincianas, su vivir continuo en catecúmeno de la fe progresista, su falta de ductibilidad y de sentido del humor; en fin, su anemia vital es rigurosamente negativa. Mario no fue un héroe de nada, sino una víctima de la misma situación que decía combatir.

Reconocidos en estos rasgos los protagonistas de la novela, según en ella aparecen, nos podemos dar cuenta que son seres diametralmente opuestos y que casi no coinciden en nada. En beneficio de una mayor claridad conviene deslindar los diferentes niveles de oposición que existen entre el marido y la mujer. Podrían multiplicarse indefinidamente los ejemplos: la religión, la iglesia, las razas, la diferencia de clases sociales, la autoridad, el orden, la ley, el repudio a los intelectuales, etc.

No todo está claro, ni en la conducta ni en las palabras de Carmen, en quien hay que ver el peso de impulsos y tendencias contradictorias, que impiden establecer un juicio definitivo. Así, por ejemplo, sus críticas al esposo poco complaciente en la intimidad parecen plenamente justificadas, máxime si a ellas se añaden ciertas sospechas de infidelidad, centradas en Encarna, pero no están de acuerdo con los criterios morales de la protagonista, tajantes en su delimitación entre las mujeres honestas y las que anduvieron "en el no sé que", una no disimulada complacencia ante las toscas palabras admirativas de Eliseo ("qué buena estás, qué buena estás, cada día estás más buena") y la relación con Paco, que se descubre en las últimas páginas y que motiva el grito final de súplica con que se cierra el soliloquio: "Pero no te encojas de hombros, por favor, mírame, de rodillas te lo pido, anda, que no lo puedo resistir, no puedo, Mario, te lo juro, ¡mírame o me vuelvo loca! ¡¡Anda, por favor...!!"³²

Aunque ese acto final de arrepentimiento empalidece la energía acusadora de Carmen, muchas de sus quejas siguen en pie. Su postura, no sólo en este o aquel punto, sino

³² *Ibidem*, p. 182.

en general, es contradictoria, lo que impide todo juicio definitivo sobre la misma. Otro tanto se podría decir de la de Mario, cuyo perfil humano se adivina a través de las palabras de Carmen. El hecho de que ésta es el narrador y el único hablante, aumenta la ambigüedad de muchas situaciones.

Lo que sí parece evidente es que la mujer, hondamente frustrada, reacciona en términos bastante violentos contra el marido. Junto a sus quejas, hay un propósito de reafirmar su individualidad y su sistema de creencias. Por eso, Carmen va a pasar de la diatriba estrictamente conyugal a una crítica de los valores políticos, intelectuales y religiosos del marido, a los que contrapone los suyos, que considera superiores. En su soliloquio se entremezclan los distintos aspectos y niveles de su crítica. Con todo, es evidente que en los cuatro primeros capítulos predomina el interés en mostrar las desatenciones del marido. Luego, y hasta el capítulo doce, hay una especie de evocación del pasado, con especial detenimiento en los años de la guerra. A partir del capítulo trece, Carmen parece pasar al ataque, afirmando su ideología de un modo más decidido. Lo íntimo y lo ideológico se mezclan desde las primeras páginas, lo que nos impide trazar un esquema rígido entre el comienzo y el final del soliloquio. Con todo, resulta claro que al principio queda más nítidamente establecido el porqué del soliloquio de la viuda.

De “mujer insatisfecha sexual” es muchas veces calificada Carmen. Hay en las palabras de ésta tantas alusiones a la intimidad sexual que se siente la tentación de situar aquí el origen del conflicto. Llama la atención que a las pocas líneas de comenzado el soliloquio haga Carmen una amarga y velada referencia a la noche de bodas: “Y ahora que empiezan las complicaciones, zás, adiós, muy buenas, como la primera noche, ¿recuerdas?”. El lector conocerá más adelante lo que antes sucedió: “que sabrá de amor un hombre que la noche de bodas se da media vuelta y si te he visto no me acuerdo”. Y esta torpeza inicial parece no ser más que el comienzo de una lista de errores e inoportunidades.

Sin embargo Carmen parece indicar que su frustración radica más en su dignidad ofendida que en la mera insatisfacción del apetito:

¿Es que no te dabas cuenta de mi humillación cada vez que estaba gorda y me negabas?

Que yo, de sobra lo sabes, los días malos impasible y los buenos, para inter nos, eras como un monstruo, que hay que ver cómo os poneís, hala a lo bruto, las cosas que decís.

Que una humillación así no la olvidaré por mil años que viva.³³

La frialdad e insensibilidad de Mario hacia Carmen, quien no se preocupaba demasiado por satisfacerla, ni aun en la mencionada noche de boda se nos revela luego como exceso de pudor por parte de Mario.

Y no es que me cogiera de nuevas ni mucho menos, que siempre he oído decir que la noche esa es de campeonato, que no se disfruta, que es un trago, pero no sé de nadie, ni de uno, fíjate, que se diese media vuelta y buenas noches. Y no me vengas con que por respeto y que hay ocasiones en que hay que dominar al bruto, porque nos duela o no, animales somos, Mario, y, lo que es peor, animales de costumbres, que una mujer por muy sanos principios que tenga, en una situación así, acepta antes una brutalidad que un desprecio, y a mí ya me conoces. Lo de la noche de bodas, Mario, te pongas como te pongas es algo que no olvidaré por mil años que viva, vamos, hacerme eso a mí, que todavía P. Fando que una delicadeza.

¡Mira que la noche de bodas! Delicadezas, me río yo, que me pones en cada compromiso, ya ves Valen que ella sangró, pues yo tengo que decirle que también, por vergüenza, a ver, ¿con qué cara la digo que diste media vuelta y si te he visto no me acuerdo?³⁴

Las quejas de Carmen abarcan otras muchas particularidades de la vida matrimonial. Lamenta, por ejemplo, haberse sentido relegada a las faenas domésticas "entre pucheros, lavando bragas... aperreada todo el día de Dios", arreglándose las "con cuatro pesetas", hecha una esclava, llevando la casa pese a los sucesivos embarazos, "reventada por los rincones". En tales momentos no encuentra ayuda en el marido, que no se hace cargo de los niños, y a quien molesta "hasta mi vientre". Todos esos desvelos, juzga Carmen, no han sido debidamente recompensados: no ha habido "ni una palabra de comprensión en veinte años", ni "una sola palabra de gratitud". Ni siquiera besos suficientes dada la poca efusividad del esposo abiertamente considerado como "frío".

Como éste le ha hecho caso muy pocas veces en la vida, y dado que es un "soberbio", que se cree en posesión de la verdad, cuya "santísima voluntad" es la única que se cumple en la casa, Carmen se siente innecesaria. Dolida considera que "fuera de los nombres de los chicos, los colegios y cosas así, yo un cero a la izquierda".³⁵ A mayor abundamiento, el marido le priva de medios imprescindibles para realizar una cierta vida social, como una cubertería de plata, necesaria para invitar a los amigos, o un coche, cuya carencia sobrelleva Carmen como un estigma.

³³ *Ibidem*, pp. 32, 40, 101.

³⁴ *Ibidem*, pp. 76-77, 82.

³⁵ *Ibidem*, p. 70.

Otro reproche de Carmen es que Mario aludía a su falta de educación formal y le quitaba la autoridad delante de sus hijos cuando sus opiniones acerca de la educación de las niñas difería de las de su esposo. Siempre se hace notar en su monólogo el enorme complejo de inferioridad que tiene frente a él.

La inferioridad intelectual y el afán de ser reconocida de Carmen, buscando siempre justificarse ante su marido, reflejan la idea comúnmente aceptada de que no era esencial que la mujer tuviera educación académica, pues en general, siempre quedaba relegada a las tareas domésticas. En su opinión, Mario da muestras de un despotismo poco compatible con el amor. Le ha quitado la autoridad delante de los hijos, ha sacado a relucir el genio en ciertas circunstancias y ha dado alguna mala contestación.

De la esfera matrimonial se va pasando a otras más amplias. En cuestiones de índole social Carmen estima sus opiniones más fundadas que las del marido. Después de todo, mientras éste procede “de clase media tirando a baja”, ella lo hace de un medio más elevado, aunque venido a menos. Y lo dice sin vacilaciones: “si tú en vez de ser hijo de tu madre, tan pagada de sus cosas, hubieras sido hijo de la mía, serías otra persona”. Mientras el padre de Mario muere babeando y entre malos olores, la madre de Carmen, una “señora-señora”, de “un señorío que no se improvisa”, da un ejemplo de dignidad y buena presencia, siempre con el camisón limpio y sin que falten flores en la habitación.

En el interés de Mario por las clases desposeídas encuentra Carmen un formidable blanco de críticas. Se indigna ante sus campañas periodísticas a favor de los pobres, le critica que hable en la calle con un descamisado, “un barrendero o vete a saber”, o que reciba en casa a un bedel. Es preciso, según Carmen, guardar las distancias, no escatimando los sacrificios necesarios para “aparentar”.

A partir de estas premisas, la esposa se siente en disposición de atacar todo intento de modificar la armonía de una sociedad rígidamente estratificada. Considera tan inadmisibles que sus hijos desarrollen trabajos manuales como que las criadas de servir ganen mejores sueldos, vistan pantalones y vayan al cine. “Cada uno en su clase”, dado que “hay vocaciones para pobres y vocaciones para gente bien”, a fin de que el mundo no “esté al revés” y no altere la vida familiar, que se resiente de esa moralidad social, y que precisa de una clara delimitación entre los amos y los sirvientes.

En este contexto, el desprecio de Carmen tiene un doble destinatario: las clases inferiores y Mario. Así hay que entender la virulencia con que condena a los pobres, merecedores de las sospechas y los malos tratos de la policía, a los "paletos", no merecedores, en cambio, de calefacción y ascensores, e incluso a los negros y a los chinos, individuos de "cabeza cuadrada" que no deben rozarse con los blancos.

Las diferencias políticas e intelectuales entre los personajes son, tal vez, más agudas que las sociales. También aquí Carmen encuentra un buen arsenal de críticas que lanzar al marido. Sus recuerdos se retrotraen con mucha frecuencia a los años de la guerra, en parte porque muchas situaciones impresionaron su imaginación, en parte porque en ellas se encuentra el fundamento de su configuración ideológica. De ahí deriva un vocabulario dotado de connotaciones políticas muy claras para el español contemporáneo. El archiconocido "rojo", alude no sólo a los que durante la guerra militaron en el bando republicano, sino también a toda persona que muestra unas opiniones contrarias a las establecidas oficialmente. Por eso, para Carmen, "la mayor parte de los chicos son hoy medio rojos". Con análogo sentido despectivo se pronuncia al aludir a personas sospechosas por sus actos o sus ideas, como don Nicolás, un "hombre de la cáscara amarga", o José María, un "significado". Términos nacidos para describir grupos o actitudes políticas adquieren en el lenguaje de Carmen un sentido claramente condenatorio: "Que todas estas cosas las traman los librepensadores", "Todo esto... está organizado por la Masonería y el comunismo", "Buena frase para un diputado comunista".

Orden y disciplina resumen la concepción de la vida pública que tienen algunos sectores del país. Carmen se identifica con esta postura, así como otros personajes a quienes cita: "Una autoridad fuerte es la garantía del orden", "El mundo necesita autoridad y mano dura", "¿Es que crees que una poquita de Inquisición no nos vendría al pelo en las presentes circunstancias?", "Para que un país marche, disciplina cuartelera".

Las diferencias de orden religioso entre ambos esposos derivan no de problemas doctrinales, sino de un modo distinto de entender la función de la Iglesia en la sociedad. Mario propugna una revisión del papel desempeñado por la Iglesia española en torno a cuestiones sociales y políticas. Frente a su actitud posconciliar, ostenta Carmen otra mucho más tradicional. Habla del "dichoso Concilio que todo lo está poniendo patas arriba", desdeña "la Iglesia de los pobres", aborrece las preocupaciones de "estos curitas jóvenes

que no dan importancia a nada, sólo a si los obreros ganan mucho o poco” (77), y abomina del recuerdo de Juan XXIII, que “ha metido a la Iglesia en un callejón sin salida”. En su intolerancia llega a añorar la Inquisición, “porque nos obligaba a todos a pensar en bueno, o sea en cristiano” y se escandaliza ante la idea de que se considere a los protestantes como simples seres humanos provistos de otras opiniones, y no como encarnaciones del mal.

Carmen se queja de muchas otras cosas que la atormentan durante su matrimonio, como la falta de comunicación entre ambos que es injusto atribuir solo a Carmen. Mario, tan bueno y comprensivo para todos, niega a su esposa todo apoyo y comprensión. Es interesante notar que aún en el nivel de crítica social, esta doble lectura del personaje de Carmen le da mayores significados. No se trata del insuficiente criterio de la España retrógrada y negativa hacia la España progresista o liberal, sino una muestra de la falta de comprensión y convocación o valoración entre las dos Españas.

La radical incompreensión de Menchu con respecto a las ideas de su marido procede de la total incomunicación existente entre los dos, motivada por la diferente educación e ideología y, sobre todo, por su absoluta incompatibilidad de caracteres, que provoca un choque constante de mentalidades antagónicas y temperamentos contrapuestos. Es evidente sin embargo, que el principal motivo determinante de la profunda desavenencia conyugal que les separa es la distinta jerarquía de valores que sustenta cada uno, no sólo en lo que respecta a su diferente modo de enfocar la conducta moral, sino el hecho de que cada uno de ellos posee una concepción del mundo y de la vida radicalmente distinta. En ambos casos, esta distinta jerarquía de valores está basada en la afirmación dogmática de sus propias ideas y creencias, elevadas a verdades absolutas.

En la afirmación de su ideología, Carmen suele echar mano de lugares comunes y expresiones de fácil circulación. Además, con frecuencia atiende más a atacar al contrario que a exponer sus convicciones. ¿Defecto de la esposa o del sistema de valores al que se adhiere? ¿O de los dos a la vez? En cualquier caso, cuando se dirige a Mario la embargan sentimientos de muy distinta índole, y en sus palabras existe una gran emotividad. En su soliloquio abundan ciertos rasgos lingüísticos que expresan nítidamente el rechazo del mundo de Mario y reflejan su turbación emocional.

Carmen es todo lo contrario a un narrador imparcial. En sus comentarios y descripciones ofrece su particular versión de los hechos, que el lector no sabe qué grado de

deformación han alcanzado. Lógicamente, la protagonista se esfuerza ante todo por hacer prevalecer sus ideas y atacar las del marido. De este modo, sus palabras reflejan mejor su actitud subjetiva que la realidad objetiva a la que aluden.

Así, página tras página, a través de ese monólogo tenso y vibrante, revelador y amargo, en que Carmen no sólo desnuda las intimidades de su alma, sus propias ideas y opiniones, ambiciones y fracasos, sino, al mismo tiempo, lo que ha sido ante sus ojos su marido en los años de matrimonio, Mario va creciendo, iluminándose, proyectándonos una imagen singular, en marcado contraste con la versión negativa que ella trata de presentar con sus reproches y sus críticas acerbas. Hombre esencialmente honesto, sencillo, humano, considerado, modesto, débil, tímido, a ratos hasta inseguro. Escritor que puso siempre su pluma al servicio desinteresado de los desvalidos, de los desheredados, de los humildes. Profesor en quien privaron la rectitud de conciencia, la limpieza ideológica y la honradez de principios por encima de todo. Pese a los tintes negativos con que Carmen dibuja sus rasgos y ensombrece su figura, su personalidad se alza ante nosotros con perfiles admirables. Delibes, sin embargo, se cuida mucho de no idealizarlo. No nos presenta un hombre perfecto, que no existe en la vida real. Nos ofrece sencillamente un ser humano, con virtudes y debilidades, con méritos y defectos, con grandezas y pequeñeces, con debilidades y limitaciones como toda persona. Al cabo, Mario es un pobre derrotado, vencido por la incomprensión del medio, empezando por su propio hogar.

La más implacable de las acusaciones contra él, el juicio menos piadoso sobre lo que él ha sido, parte de su propia esposa, su compañera de más de veinte años y madre de sus hijos, como amargo balance de su vida. Hay un enorme abismo de incomprensión entre ambos, que Mario apenas intentó salvar, como se ve en el hecho de que ni siquiera le mostraba a ella sus versos. La patética situación refleja el fondo de falsedad y resignado conformismo que puede existir en un matrimonio aparentemente feliz y bien llevado, la trágica realidad que a veces se esconde bajo un exterior normal y dichoso.

Delibes ha configurado en *Cinco horas con Mario* a dos personajes mutilados, aunque por distintas causas. Carmen sufre las consecuencias de su mentalidad reaccionaria, que la incapacita para entender la evolución social y para ser solidaria con su marido, y además padece las limitaciones y agobios de una mujer tradicional de la clase media, subordinada al hombre. Mario, por su parte, no sólo padece las constricciones del entorno:

las aumenta con su conducta de exacerbado militante progresista, capaz de inmolar todas sus energías en aras de una lucha estéril y, en última instancia, estrictamente testimonial. Su deformación intelectual acaba cegando en él el fervor vital.

Se puede afirmar que *Cinco horas con Mario* es la historia de una larga y trágica incomunicación. Si nos remontamos al comienzo de la relación amorosa entre Mario y Carmen es obvio desde un principio que las diferencias personales e ideológicas entre ellos son tan grandes que, en efecto, cuesta entender cómo llegaron a casarse. Desafortunadamente, estas diferencias no se borran, sino que se acentúan aún más con el paso de los años, con lo cual la relación entre ellos se deteriora hasta que se llega a la incomunicación total. Al final, la comunicación entre ellos se ha reducido a un diálogo de sordos; no sólo hablan de cosas distintas, sino que ya ni se interesan por las ideas del otro. Al final, Mario ya ni se molesta en explicarle ciertas cosas y la trata con bastante displicencia e intolerancia. Carmen, que no es tan fuerte como parece, va gradualmente perdiendo confianza en sí misma y mostrándose cada vez más insegura ante él.

Las diferencias que separan a los dos cónyuges son hondas, pues comprenden rasgos de carácter e inclinaciones ideológicas. El choque de mentalidades es total, y en su soliloquio Carmen rechaza todo el mundo de Mario. Así pues, siendo tan diferentes como pareja y siendo tan hondas las diferencias del matrimonio, cabe la siguiente interrogante: cómo es posible que se hayan conocido y se hayan casado estos dos seres con mentalidades tan irreconciliables, por qué y cómo, siendo Carmen y Mario personificaciones de dos actitudes tan opuestas han venido a unir sus destinos en una relación familiar sólo quebrada por la muerte, o en otros términos, el problema de la convivencia de la mujer simple (insensata, necia) y el hombre complicado (intelectual, tímido). La simple y el complicado, la coqueta y el tímido, la segura y el vacilante ¿se reclamarían a pesar de la incompreensión o a causa de esta incompreensión?, ¿se reclamarían para ser dos y no uno, para mantener encendida la chispa de la provocación contradictoria?

Hay matrimonios de colaboradores, se recomiendan por su solidez y utilidad, pero que tienen más que ver con el trabajo y la costumbre que con el amor. Los matrimonios por semejanza o por contraposición son imprácticos, espinosos y aun catastróficos, pero arraigan en la atracción hacia lo distinto, en la necesidad del “otro”, en un amor que acabará deteriorándose pero que fue amor y puede seguir siéndolo hasta la muerte.

La imagen que Delibes nos ofrece a través de las palabras de Menchu es el retrato de un hombre bueno, visto por una mujer con la que ha compartido veintitrés años de matrimonio, la cual no sólo ha experimentado en su propia carne la dificultad de convivir con él, sino que ha tenido que soportar las desagradables consecuencias que han tenido para ella su puritanismo fanático e intransigente y su quijotesco afán redentor y justiciero. En ese aspecto, Menchu aparece claramente como la víctima de un matrimonio desigual y equivocado, entre personas pertenecientes a una misma clase social pero de ideologías contrapuestas, separadas no sólo por su diferente formación, carácter y mentalidad, sino por el distinto nivel intelectual que existe entre los dos y la dispar jerarquía de valores que sustentan, de donde procede su absoluta incapacidad para comprenderse.

Carmen es totalmente ajena a los rasgos negativos de su personalidad, mismos que su marido jamás le ha recriminado, tal vez por considerarla incapaz de cambiar, después de haber comprobado la imposibilidad de enmendar unos defectos que forman parte integrante de su manera de ser, es evidente que Menchu no tiene la menor idea de cómo es realmente. De igual modo que ha sido incapaz de comprender las cualidades personales y humanas de su difunto marido, al que en el fondo respeta por su innegable integridad moral, pero a quien desprecia como intelectual y como hombre, no es consciente en absoluto de las razones del desvío afectivo de éste, que no ha llegado a romper la intimidad sexual existente entre los dos, pero que se traduce en un divorcio sentimental entre ambos.

Sin salir del tema matrimonial, podemos observar el monólogo de Carmen como confesión de su culpa. Se ha escrito tanto acerca del problema político e ideológico que se plantea en *Cinco horas con Mario* que es fácil olvidarse de que el monólogo es esencialmente la confesión de Carmen de su pecado ante Mario, es decir, un penoso intento de confesarse a sí misma que ha estado a punto de cometer un adulterio y, por tanto, de traicionar sus principios morales y religiosos, esos mismos principios que con tanta vehemencia ha defendido siempre ante Mario. La supuesta caída de Menchu, que nunca llega a consumarse, aunque algunos lectores de la novela la han dado por cierta, no es un pecado de obra sino de pensamiento, pues sólo si aceptamos que con la intención basta es posible decir que esta mujer, ya entregada y rendida, en un momento de ofuscación moral producida por la ciega oleada del deseo, ha caído en el pecado del adulterio. Pecado que no llega a cometer, pero en el que estuvo a punto de sucumbir, y que todavía pesa en su

conciencia y por el cual se siente culpable ante el cadáver de Mario, cuyo perdón quisiera obtener y ante el cual desea desesperadamente justificarse. Así explica Delibes la función del monólogo varios años después:

Probablemente, Menchu llega a irse con otro, pero en el momento culminante se detiene. El único principio moral que rige su existencia es el sexto mandamiento. Y lo quebranta. Ella acepta solamente un freno: la fornicación. Si se lee con atención el libro, se verá que en el monólogo, el soliloquio mental que terminará por ser verbal, cuando el muchacho encuentra a su madre de rodillas, culmina en este último capítulo, es decir, cuando ella pide perdón al marido muerto, por lo que ha hecho. Todos los reproches que a lo largo del monólogo componen la novela aspiran a ser una justificación de su caída: una justificación de sí misma.³⁶

Esta explicación que proporciona Delibes debe ser tomada más bien como un propósito que se vio ampliamente superado en la práctica. Pues si bien es cierto que la protagonista intenta justificar su casi adulterio con Paco, no lo es menos que defiende con arrogancia su concepción del mundo, que contrapone, como hemos visto, a la del marido fallecido. Junto al sentimiento de culpabilidad de Carmen hay otro, mucho más poderoso, de frustración, el cual posee una variada gama de matices. Esta frustración se produce porque la mujer considera que su marido la ha postergado injustamente, no ha mostrado comprensión hacia sus ideas y sentimientos y ni siquiera ha atendido a sus más íntimos afanes. Y, ante el cadáver de Mario, hace valer su yo en términos enérgicos.

No comienza el monólogo como confesión y súplica de perdón, pero así termina, y visto a la luz de este final, casi todo el discurso podría estimarse una digresión destinada a eludir hasta el último momento la verdad, o como un pliego de cargos contra Mario a fin de equilibrar en la balanza de la justicia el cargo principal que la acusadora tiene que hacerse a sí misma antes de solicitar la absolución. Otro de los más notorios valores dramáticos de esta novela, pues todo drama es un proceso judicial a la vista del público.

En efecto, Carmen no se atreve a confesar su grave falta y por eso tarda tanto en salir la verdad. A pesar de su miedo a confesar su infidelidad, la verdad pugna por salir desde el primer momento y ya en el primer fragmento del monólogo aparece el tema del adulterio, pero la referencia es tan vaga que no adquiere significado hasta el final del monólogo cuando Carmen le pide perdón por haberle sido infiel.

³⁶ César Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 88, en Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, p. 89.

Y comienza así la ceremonia ritual. Porque de un rito se trata: de un rito expiatorio. En todo ritual funeral la colocación de los atributos de la ceremonia, la situación del espacio ritual y la preparación del cadáver resultan esenciales. Los paños negros cubren el despacho-cámara mortuoria, la lamparilla alumbraba, y Carmen coge el libro, la *Biblia*.

Así pues, la confesión sobreviene ocupando por completo el capítulo final, desde el contraste —irónico hasta el sarcasmo— del texto paulino: "vestíos del hombre nuevo".

La confesión de Carmen en este último capítulo refiere el segundo encuentro (parece ser que una semana antes de morir Mario) que sostiene con Paco y repite todos los motivos que antes fueron apareciendo en los anteriores capítulos. Resume lo conversado, las miradas, los recuerdos comunes, cómo Paco le enseñó sus cicatrices, la abrazó, le dio un beso apretadísimo, bajaron, se sentaron detrás de una mata grande, y él le confesó que estaba solo, y ella le compadeció, y él la abrazó y empezó a estrujarla por el suelo, diciéndole que llevaba veinticinco años soñando con aquellos pechos, y ella decía "pobre", y él le rompió la ropa y todo: "pero no era yo, no hace falta que te lo diga, perdóname, nada de culpa, que le rechacé, te lo juro", "le mandé a paseo", y "no paso nada de nada, puedes estar tranquilo, te lo juro, que le recordé a nuestros hijos, o a lo mejor fue él, vete a saber, ya ni me acuerdo"; "aunque hubiese hecho algo malo no era yo", pero "a él le correspondía", y él dijo "no quiero perjudicarte": "y se levantó, que yo avergonzada, sí, así fue, bien mirado, fue él, pero que fuera uno u otro es indiferente, cariño, lo importante es que no pasó nada, te lo prometo".³⁷ Y de ahí hasta el fin todo es pedir a Mario que le crea, que la mire, insistiendo en que fue Paco quien se retractó a tiempo, pero ella iba a hacerlo, y que ella no está engañando a Mario, no hizo nada malo, pude "llevar la cabeza bien alta"; y juramento tras juramento, pedirle que la mire.

De esta confesión deducirá el lector seguramente que si el adulterio no se consumó fue por la reacción del hombre, pues la mujer ya estaba entregada. Como haya sido, lo importante al juzgar la conducta de Carmen no es condenarla ni absolverla, sino observar cómo ha conducido su defensa: la ha conducido en forma de acusación la mayor parte del tiempo, y para confesar su "caída" (que ella parece reducir a la fornicación) ha procedido por rodeos, retardando la declaración de la verdad, soltándola a trozos con infantil cautela,

³⁷ Cfr. Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, pp. 180-181.

regateándola, corrigiéndola, embrollándola, haciendo protestas de honradez y sembrando celos acerca de la conducta de Mario.

Otra cosa que observamos de esta confesión es que además de poner en evidencia la fragilidad de la virtud más firme, siempre expuesta a caer en la tentación, revela al propio tiempo la entrañable humanidad de Menchu y la importancia decisiva de la insatisfacción sexual y de la incomunicación sentimental y afectiva que separa a los dos esposos.

Este punto de vista permite abordar la novela desde la perspectiva existencial que estuvo en su génesis y la modela por entero. El monólogo nace, en efecto, para dar una explicación. Pero todo el proceso subsiguiente equivale a levantar acta de una vida amputada, sumida en soledad radical.

De ahí el sentido expiatorio que posee el largo monólogo de Carmen. Porque su acusación contra el marido de cuerpo presente acaba tornándose lamento doloroso, que no indica sólo sentimiento de culpa por el frustrado adulterio: expresa también la angustia por la propia vida arrasada, quemada con bastante más pena que gloria. Las cinco horas del monólogo son el tiempo de una expiación del que sale cambiada; el tiempo de la derrota y la desesperación. En efecto, Carmen emerge de la noche transformada: “Se siente indefensa, blanda y maleable”; “cuando mira, mira de soslayo, como amedrentada”³⁸ y aún añade el autor: “Las mejillas de Carmen se han desplomado y a los lados de la barbilla y por debajo de ella se le forman unos papos blandos, gelatinosos, como bolsas donde se acumulase alguna secreción. También bajo los ojos tiene Carmen unas fofas y arrugadas inflamaciones cárdenas.”³⁹ Más adelante el narrador la verá “doblada por la cintura, como entregada, como si los pechos que empujan tercamente el entramado de lana negra, y que siempre ha soportado gallardamente, la pesasen ahora demasiado”.⁴⁰ La aceptación de la verdad acaba destruyéndola.

Carmen Sotillo es una criatura de ficción a la cual se le puede calificar de eminente y memorable, y sobre Mario como personaje de la misma novela tiene todas las desventajas éticas que son obvias, pero la ventaja no sólo de estar viva, sino la de aparecer más vívida, completa y con mayor relieve: en el marco del monólogo, pero sobre todo en su largo discurso monologal.

³⁸ Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, p. 183.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibidem*, p. 185.

La acción de *Cinco horas con Mario* se eslabona en una exposición retrospectiva, acusatorio-defensiva, y una solución confesional que presenta la culpa como inocencia y, no obstante, como culpa necesitada de perdón. Condensa la tensión psicológica, ideológica e histórico-social es una y varia, y aun rebasa esos planos remontándose al plano universal de un conflicto perpetuo: la incomunicación. Ese pequeño mundo, encerrado en los límites de un hogar y en el ámbito reducido de una familia, puede ser una representación, en miniatura, de la sociedad entera, de la compleja red de prejuicios y convencionalismos que atan, dividen y enfrentan a los hombres en el campo más amplio de la vida social.

Carmen aparentemente egoísta y superficial se queja con más o menos injusticia de su esposo muerto. El carácter de éste se perfila a lo largo del monólogo de Carmen como un hombre altruista y demasiado elevado para la comprensión de su simple esposa, pero también pasivo y silencioso, lo que revela la incomunicación del matrimonio. El diálogo, base primaria de la comunicación, no se realizó en vida del marido por haber faltado en Carmen el objetivismo y el interés que toda conversación conlleva. Carmen en su soliloquio nos va descubriendo cómo su narcisismo le hizo evitar planos de realidad que no encajaban dentro de su actitud egoísta.

Quién sabe si ya se cumplió su pronóstico en cuanto a la nueva manera de pensar de los jóvenes imponiéndose a los viejos prejuicios. Lo que sí sigue siendo actual es la complejidad de Carmen, cuyo conflicto se presta a varias interpretaciones y perspectivas. Posiblemente el punto de vista del lector de hoy difiere del de hace casi cuarenta años que es cuando la novela fue escrita, por lo tanto en lugar de sobresalir el conflicto histórico-social, quizá sea más patente el conflicto individual y matrimonial de Carmen y Mario.

Evidentemente el problema real entre Carmen y Mario se debe sobre todo a la presión del medio histórico-social más que a la diferencia de caracteres. Carmen experimenta un íntimo sentido de incompreensión ante su esposo que la humilla con su pedante superioridad y no la escucha ni se esfuerza por acortar el alejamiento espiritual que existe entre ambos. Trata en vano de reafirmar su individualidad, acusando a Mario y tratando de justificarse ante éste, pero el punto de vista sobre los valores que cada uno refleja pueden cambiar para un lector futuro.

Miguel Delibes ha sabido trascender la osamenta ideológica de su criatura inyectándole tanta vida que consigue hacer olvidar a la reaccionaria que habita en Carmen

para que el lector se quede sólo con su palpitación existencial. En la creación de Menchu estriba el acierto mayor de *Cinco horas con Mario*. Inseparable de ese acierto es el mensaje que la figura transmite: la pasión vital está por encima de todo.

Al margen de su frustración sexual y amorosa, que evidentemente existe, aunque Delibes haya afirmado que la más profunda insatisfacción de Menchu no es propiamente carnal, es esta faceta humana y real del vivir de cada día la que ha motivado la decepción primero y el manifiesto desdén después, con que la protagonista contempla el utópico idealismo de Mario, que se desvive por hacer el bien a los demás, pero que es incapaz de hacer nada práctico para ayudar a los suyos. El hecho resulta plenamente acorde con la realidad personal y humana de Carmen Sotillo, que, al tomar la palabra para contar la historia de sus veintitrés años de matrimonio, ha superado ampliamente las expectativas de su creador y nos ha revelado de pronto una personalidad mucho más rica y compleja de lo que él mismo había previsto.

Frente al marido hace valer lo que, para ella, son poderosas razones. Es muy significativo que entremezcle sus opiniones políticas, sociales y religiosas con alusiones a menudos incidentes de la vida conyugal, sin pretender distinguir entre éstas y aquéllas, ya que son parte constitutiva de su persona. Determinar en muchos momentos quién tiene razón, si el marido o la mujer, es imposible y las simpatías del lector se dirigen, o al uno, o al otro, todo lo cual da a la novela un carácter de duda, de ambigüedad, como sucede cuando chocan dos apreciaciones distintas de un mismo hecho.

En *Cinco horas con Mario* generalmente sólo se ha visto lo que tiene de crítica de una sociedad, de unos postulados tradicionales, de unos modos de vida que encarna maravillosamente Carmen, la protagonista. Por contraste, parece que el difunto Mario queda como paradigma ideal de conducta humana. Sólo algunos críticos han intentado la defensa de Menchu. No todo es negativo en su manera de ser, no todo es oro en Mario. Hay varios planos de crítica que se entrecruzan en la novela, y el blanco a que se apunta es variable. El cuerpo central de la novela —la autodefensa y reconversión hecha por Carmen en su soliloquio— pone literalmente en primer plano los aspectos de Mario (y lo que él representa) que desde el punto de vista de Menchu (y su mundo) son censurables. Por antífrasis son las propias convicciones de Carmen las que resultan criticadas en este nivel, pues es considerable la desproporción que guardan los móviles materiales, instintivos y

rutinarios de ella frente a los altos y utópicos ideales del marido. Pero si se examinan las actitudes y acciones de Mario criticadas por su mujer, independientemente de las convicciones que ésta sustenta, resulta que el novelista también contempla con censura los excesos de Mario. Menchu es, sin duda, producto de un irracional concepto caduco de la vida, ajustado a normas unilaterales y monolíticas, que conduce a la falta de autenticidad del hombre. Pero Mario no es resultado menos unilateral y absurdo de ciertas concepciones nuevas, en principio más racionales y de sentido opuesto. Las dos ópticas son exageradas y polares. Delibes hábilmente, critica las dos y nos demuestra que Mario es un iluso y Carmen una rutinaria, que uno por lo que ha aprendido y la otra por lo que le han enseñado, tienen telarañas para ver la realidad en su conjunto. Por defecto o por exceso, son incapaces de ejercer la convivencia y de realizarse como seres humanos íntegros y plenos.

Henos ante la historia de un fracaso vital y una protagonista que la refiere, sentida interiorizada. Se trata, en última instancia, del fracaso de dos vidas. A Mario Díez no le ha helado el corazón una de las dos Españas solamente, según se ha dicho. Ese es el tipo de lectura reduccionista contra el que quisiéramos prevenir. Si *Cinco horas con Mario* no fuera más que una sátira del franquismo sociológico, no sería el texto rico y complejo que es. Naturalmente, no emerge de sus páginas una imagen amable de ese entramado social. Pero la cuestión fundamental no es esa. La cuestión estriba en el fracaso de dos vidas. Mario Díez era, sin duda, un demócrata, pero perdió su única oportunidad sobre la Tierra; Carmen Sotillo tenía un fervor vital digno de un mejor destino.

Pero lo que no puede dejarse de lado, independientemente de la postura que se quiera tomar con respecto a este personaje, es que Menchu es la clave de bóveda de *Cinco horas con Mario*. Si el texto sigue hoy en pie, a casi cuarenta años después de su publicación, se debe a la invención de Carmen, sustentada en la recreación de la lengua coloquial que hace Miguel Delibes. No leemos a Carmen: le escuchamos. *Cinco horas con Mario* es básicamente una novela para el oído, para ser leída en voz alta. Tal es su secreto artístico. La cadena verbal así concebida era incompatible con un personaje seco o plano.

Cinco horas con Mario es la crónica de un desastre cotidiano. La provincia es de nuevo el marco en que se desarrolla, el contexto provinciano nutre el universo del escritor. De la España de la preguerra y guerra civil hemos pasado ahora a la España posterior al conflicto; en *Cinco horas con Mario*, un hombre y una mujer se hunden sin heroísmos ni

esperanzas, en los años largos y oscuros de la posguerra. Pero la historia aquí, aun no siendo soslayable, dista de ser el factor determinante. De hecho, la historia, la misma historia española, no logró cercenar la hermosa relación que existió en la pareja protagonista de *Señora de rojo sobre fondo gris*, una de las últimas novelas de Miguel Delibes, que en cierta medida vuelve al revés la fábula, atroz en su mediocridad, que se cuenta en *Cinco horas con Mario*.

Delibes retoma en la última etapa de su producción novelística el relato en primera persona, que cuenta con antecedentes en su propia obra como el diario del bedel Lorenzo o el mismo soliloquio de Carmen, ahora lo vemos en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* y en *Señora de rojo sobre fondo gris*. En aquella mediante el procedimiento epistolar; en esta a través de un monólogo. Esta última resulta muy instructiva de la flexibilidad con que el autor emplea su recurso. Éste es el mismo, sin duda alguna, que el utilizado en *Cinco horas con Mario*: un diálogo con un interlocutor mudo (el difunto esposo en el caso de Carmen; la hija silenciosa en la relación del pintor de *Señora de rojo sobre fondo gris*). La identidad del procedimiento se debe a la semejanza de la situación (las reflexiones de un miembro de la pareja ante el fallecimiento del otro), que se nos transmite desde una misma perspectiva, la confesional. Comprobado el éxito de la manera de articular el discurso en Mario, podría haberlo repetido en *Señora de rojo*, y, sin embargo, la diferencia entre ambos textos es enorme. El parlamento de Carmen tiene un ritmo repetitivo, obsesionante, coge y deja los asuntos y su sintaxis expresa el desorden mental de la mujer. El del pintor es escasamente digresivo, pasa de unos asuntos a otros no sólo por asociaciones, sino por lógica, y la sintaxis, sin perder la frescura conversacional, resulta más ordenada. En *Cinco horas con Mario* la pasión autoexculpatoria produce ese fluir torrencial y descontrolado; en *Señora de rojo*, la contención emocional, el sentimiento elegíaco tiene una cadencia reposada. La actitud de Carmen y del pintor no puede ser más distinta aunque compartan una misma situación; son como las dos caras de la moneda.

CONCLUSIONES

A sus 87 años, Miguel Delibes tiene una obra narrativa y ensayística ya consolidada y puede decirse que definitiva. Por muy distintas que sean sus temáticas de ficción hay entre ellas, y en correlación con su obra ensayística, constantes estructurales y estilísticas que lo distinguen como un autor con una estética propia definida en términos de las distintas formas de interrumpir el proceso de comunicación, es decir, de la incomunicación.

¿Qué importancia tiene esta interrupción del proceso de comunicación en la obra de Delibes, de dónde surge esta preocupación y cómo se construye?

Para responder a estas interrogantes diremos que Delibes desde niño vive obsesionado con la muerte del padre, lo cual le crea un gran temor que lo vuelve introvertido y le hace difícil la comunicación con él. Su adolescencia y primera juventud están marcadas por el trauma de dos guerras: la civil española y la segunda guerra mundial; en ambas los bandos se atrincheraron en su “verdad” sin hacer ningún intento de conciliación, lo que rayó posteriormente en la incompreensión y la intransigencia. A Miguel Delibes, durante la guerra civil española, le toca vivir en una sociedad en donde el odio cainita era una constante, en donde la convivencia social se ve truncada por el hecho mismo de la guerra, en donde por la histeria, que lleva a las neurosis a su máximo, se aumenta el espíritu de venganza de ciertas almas enfermas y en donde la población civil se vio privada de su libertad en una y otra zona del conflicto. Experimenta, junto con otros miles de personas, el miedo, el terror y la humillación, y al acabar la guerra es testigo del clima de terror psicológico que se adueña de los vencidos, sus familiares y amigos, ve cómo los vencidos son incomunicados, reprimidos, denunciados, ve cómo se les cierran las puertas y se les arroja a la indigencia.

Delibes encuentra que la incomunicación, el no querer escuchar “las razones del otro”, es la causante de todos los males y la interrupción de la comunicación se da por muchos factores, y a esa incomunicación es a la que llega, de forma inconsciente, en cada una de sus obras.

Por eso, el escritor quiere comunicarse con los otros, y, a su vez, quiere ser esa voz de varios sectores de españoles a los cuales no se les ha permitido comunicarse; él quiere expresar en cada obra lo que sienten y lo que piensan; Delibes quiere que todos aprendamos a escuchar “sus razones”.

¿Qué pretende Delibes con que aprendamos a escuchar las razones del otro? Desea establecer un puente que es la comunicación, quiere establecer un diálogo con la gente por medio de cada historia, quiere transmitir una sola idea “aprendamos a escuchar los motivos de los otros” y no nos aferremos a nuestras verdades, pues esto puede llevarnos a la intransigencia, como sucedió durante la guerra civil española o durante la España de Felipe II, hechos que narra en *Madera de héroe* y *El hereje*.

De esta forma, toda la obra de Delibes puede resumirse en una búsqueda de la verdad-verdad, la cual se encuentra a través de un proceso dialéctico (diálogo) en donde se concilian las verdades de cada uno de los interlocutores, dando como resultado la verdad objetiva o la verdad-verdad que se logra sólo al saber comprender las razones del otro.

Una vez estudiado el *corpus* literario propuesto para este estudio bajo la perspectiva de la psicocrítica de Charles Mauron, descubrimos en la obra de Miguel Delibes una serie de constantes fundamentales, que Mauron denomina metáforas obsesivas, que son a manera de sistemas de representación. Una vez analizados estos sistemas de representaciones metafóricas, podemos ver cuál es su jerarquía y cuál su funcionamiento en la producción global del escritor.

En este ordenamiento, la primera metáfora referida al proceso de incomunicación en la narrativa de Delibes es la que se refiere a la muerte, que se presenta como el miedo a la ausencia de algo (la naturaleza) o alguien (muerte de los seres queridos), lo cual provoca una introyección en los personajes y, por tanto, la incomunicación.

El mundo novelístico de Delibes se abre con una grave preocupación, o, mejor dicho, obsesión: la muerte (ausencia de los seres queridos). Aunque las raíces de tal obsesión se encuentran en la infancia del autor, en el miedo a la muerte del padre, esta preocupación es mucho más que una obsesión ya que por medio de la meditación sobre la muerte Delibes alcanza su visión del mundo.

La mencionada constante o metáfora queda ejemplificada de forma evidente en la novela *La sombra del ciprés es alargada*, en donde el personaje principal; Pedro, es enfrentado a la muerte desde la niñez. Huérfano de padre y madre, es educado, en primera instancia, por su tío y, posteriormente, es abandonado al cuidado de un tutor, quien lo introduce en una filosofía del desasimiento en donde es mejor no tener para no resentir lo que se pierde. En el caso de Pedro, de lo que se carece es de los seres amados y los afectos.

Pedro decide ensimismarse, no comunicarse con los demás, voluntariamente para no tener que sentir la pérdida de ellos. Para este personaje la vida es sufrimiento y para evitar éste lo mejor es permanecer al margen y no involucrarse. Pedro se sitúa ante la vida como mero espectador y no se esfuerza por comunicarse con los demás. Por causas que ignora, se cree condenado a vivir en la soledad, víctima de un sino trágico que le impide sostener una relación normal con el mundo y con el prójimo.

Para Delibes, la muerte es una de las situaciones que es capaz de reducir al individuo a la soledad, a la incomunicación. De ahí la importancia que Delibes concede al enfrentamiento constante de sus personajes ante el hecho inevitable de la muerte, ya que es la forma más cruel de interrumpir la comunicación entre los seres humanos; este hecho se vuelve más trágico cuando los muertos son los niños. Por eso en novelas posteriores a *La sombra del ciprés es alargada* insistirá de modo casi patológico en el fenómeno de la muerte, siendo el principal motivo el enfrentamiento de los personajes infantiles con este hecho, como puede verse en novelas como *El camino*, *Las ratas*, *La hoja roja*, *El príncipe destronado*, *Las guerras de nuestros antepasados*, *Madera de héroe*, *El hereje*, y en cuentos como “La mortaja” y “El conejo”.

La frecuencia con que Delibes vuelve una y otra vez sobre lo mismo es prueba manifiesta de su obsesión con este asunto, la muerte.

Por otra parte, la ausencia de la naturaleza es otra vertiente de esta primera metáfora. La naturaleza, en la obra de Delibes, participa de un sentido elegíaco de significación, pues en cada novela el espacio rural se presenta como un último reducto que queda ante el progreso y la industrialización que cada día crecen más y de manera alarmante, como puede verse en obras como *El camino*, *Las ratas*, *El disputado voto del Señor Cayo*, *Los santos inocentes* o *El tesoro*.

Para el autor vallisoletano la falta de comunicación (comuni6n) con la naturaleza causa en el hombre graves trastornos en su personalidad. En la actualidad al ser humano le cuesta trabajo fundirse (comunicarse) con lo natural, sólo los niños tienen esa capacidad en sus novelas. En las obras de Delibes niñez y naturaleza son una misma cosa, cuando el hombre quiere encontrarse consigo mismo, lo hace en un ambiente rural, nunca lo hace en un ambiente urbano. En Delibes, la naturaleza es ese “espacio feliz”, ese entorno donde reinan todavía la autenticidad y la inocencia edénicas; es el espacio-refugio (símbolo y

añoranza del claustro materno) que acompaña persistentemente la imaginación de sus personajes.

La constante preocupación de Delibes por la naturaleza es llevada a su máximo en *Un mundo que agoniza*, su discurso de entrada a la Real Academia Española de la Lengua. Sus obras han de verse como grandes parábolas sobre la salvación del individuo, a través del respeto y comunión con la naturaleza, y también sobre la salvación de toda la raza humana.

La naturaleza en la obra de Delibes nunca se presenta sola, aislada. Sobre ella va dibujada una sociedad rústica. Todo un mundo de personajes populares desfila ante la lente del narrador. El pueblo y sus habitantes están profundamente unidos al sentimiento de la naturaleza. Delibes no ama el campo por ser campo, sino porque sus pobladores están en una desolada marginación. Estas gentes, casi siempre muy pobres, no pueden descubrir sino una tierra mísera por la cual se arrastran sus muchas necesidades. Cierto: estos hombres no pueden ser nunca ejemplares, pero la culpa es de quienes aún permiten que así sigan viviendo. Sin embargo, su maldad de seres primitivos o su ternura de inocentes es con lo único que cuadra un paisaje mísero y desolado. Si algo salva a esta pobre gente es su fidelidad a la tierra. Así, novelas como *Las ratas* o *Los santos inocentes* son verdaderas denuncias de las condiciones, a veces infrahumanas, en que se desenvuelve la vida rural.

Esto último se encadena a la segunda constante o metáfora obsesiva que hay en la narrativa de Delibes, la cual se refiere a la soledad, que se manifiesta a través de ciertos personajes marginados (niños, ancianos, mujeres, campesinos, enfermos mentales) a quienes no se les permite comunicarse o no quieren comunicarse debido a su condición de marginados.

La soledad se presenta como una constante en todos los personajes de la novelística de Delibes, desde *La sombra del ciprés es alargada* hasta *El hereje*, considerándose como un sentimiento del cual no pueden separarse estos seres, máxime los marginados: niños (Pedro, Sebastián, Orenca, Daniel, Sisí, Eloy, Nini, Jacinto, Quico, Pacífico Pérez, la Charito, Gervasio, y Cipriano Salcedo); mujeres (la Desi, Carmen, la Régula y el numeroso grupo de criadas que pueblan su obra); ancianos (Eloy, el señor Cayo, Lorenzo), y campesinos (los habitantes de *El camino*, *Las ratas*, Azarías, Paco, el bajo).

Así pues, en cada obra de Delibes encontramos de forma insistente a estos seres de ficción sumergidos en la soledad y la incomunicación; algunas veces el aislamiento es

voluntario, como un recurso para mantener la individualidad frente a la masificación del ser humano (Pedro, Sebastián, Daniel, Mario, Jacinto San José), pues todo cambio supone una pérdida de la personalidad inicial. En el caso de Pedro y Sebastián, éstos se asoman al mundo, y el espectáculo contemplado es tan desolador que resuelven desentenderse de él por completo y buscar refugio en un hermetismo total e intransigente en donde sólo hay cabida para la relación con Dios, en otras palabras, nos encontramos ante la presencia de héroes solitarios los cuales se refugian en su soledad como camino de realización. En otras situaciones la soledad se asume como algo inevitable, y, en otros casos, el alejamiento de estos seres es producto de la falta de solidaridad del hombre para con el hombre, que da como resultado la marginación (Sebastián, Eloy, Nini, El señor Cayo, Azarías), en estas ocasiones, los personajes cobran conciencia del desamor humano y los hace sentirse aislados. Pero esta soledad no se da solamente a nivel individual sino de forma colectiva; en estas situaciones, la comunidad fracasa en su intento por relacionarse y comunicarse, pues cada uno mira demasiado por lo propio y nadie quiere mover un dedo en beneficio de los demás, lo que resulta en que el individuo aun hallándose en una colectividad está irremediamente solo (por ejemplo en los habitantes de *El camino*, *Las ratas* y *Los santos Inocentes*).

Hasta novelas anteriores a *Las ratas*, la soledad, en la que se ven envueltos los personajes y que los sume en la incomunicación, es producto de los cuestionamientos ontológicos (existenciales) de los protagonistas; a partir de *Las ratas* esta soledad será resultado de la marginación y el egoísmo humano. En otras palabras, si en un inicio la soledad es fruto de un pesimismo existencial, posteriormente lo será de un pesimismo político-social.

La falta de solidaridad humana, el poco interés que demuestran algunos sectores de la sociedad por el grupo popular, la muerte, la falta de comunicación entre individuos y el problema de la vejez son factores que contribuyen a la soledad del hombre. Ésta deriva en la falta de comunicación con los individuos, ya que el personaje está angustiado con sus preocupaciones, y se vuelve un ser introvertido que no se comunica con la sociedad. Todos los personajes de Delibes participan de una trágica incomunicación. Son seres herméticos que monologan en vez de sostener una conversación.

Esta reiteración de un mismo motivo (niños solitarios, ancianos solitarios, adultos solitarios, hombres y mujeres solitarios), y que va de texto a texto, adquiere otro sentido mucho más profundo, pues nos lleva a pensar que no se trata tan solo de un tema del autor, es decir, no se trata de un simple hallazgo o una simple creación del escritor, sino que obedece a procesos más profundos localizados en el inconsciente del novelista, pues en el caso de los personajes solitarios los lleva hasta fronteras inimaginables, incluso a la animalización como consecuencia de la soledad, pero esta reiteración es buscada, es querida, pues es una sublimación de una angustia (complejo) personal del autor la cual viene desde su infancia y de la que quiere liberarse, evidencia la catarsis del propio escritor quien necesita urgentemente exorcizar sus miedos, lo cual el mismo ha expresado: “desde mi infancia [...] me han poseído unos sentimientos de soledad, de incompreensión y de miedo”.¹ Es decir, estos seres solos, miedosos e incomunicados son formas de compensación, de huída, para el escritor, cada personaje le ofrece una vía para dar salida a esta fijación y así sublimar este sentimiento de soledad.

El mejor ejemplo de esta metáfora se encuentra en la novela *Los santos inocentes*. En donde el personaje central Azarías, un débil mental, al cual por su misma condición de marginado se le ignora y no se le permite comunicarse, es un desecho de la sociedad y, como tal, no tiene derecho a expresar ni siquiera sus sentimientos. Azarías es un hombre no aceptado por la sociedad que lo rodea; desde luego no es aceptado por los señoritos quienes no tienen la menor contemplación de despedir a este inocente cuando ya no pueden sacarle ninguna utilidad. Nadie comprende ni quiere comprender su amor por los pájaros y su manera, admirable, de entenderse con la naturaleza.

Los santos inocentes es la amorosa elegía de un espacio vital y social en el cual empieza a sentirse, más que nunca, como utópica la equilibrada comunicación del individuo con su semejante, del hombre con su medio.

Azarías vive en un mundo sórdido, el mundo de los pobres, de los desheredados, de los marginados por la cultura. Son los santos inocentes, hombres sin formación, pero con una peculiar sabiduría de lo natural, como puede verse también en los personajes de *El camino* y *Las ratas*. Y estos seres solitarios, humillados y ofendidos, como Azarías y la Niña Chica, que están “fuera de la historia”, tienen un mensaje que decirnos: hay vida fuera

¹ Miguel Delibes, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, p. 165.

de la historia, fuera del decurso del progreso humano, en la cual el individuo vive en función de sí mismo y de la naturaleza.

La obra de Delibes es un culto al infrahombre donde la marginación es casi su única opción, o sea, la marginación como medio de salvación en un mundo donde el progreso amenaza con acabar con todo.

Esto nos lleva a la tercera constante o metáfora obsesiva presente en la obra de Delibes, la cual se refiere al miedo de los distintos personajes, que se hace patente a través de distintas formas de enajenación mental y a través de ciertas neurosis; en algunos casos, verdaderos ataques de pánico, que conducen a los personajes al aislamiento y a la incomunicación.

En el caso de Miguel Delibes, el miedo es el sentimiento predominante de su personalidad y de la de muchos de sus personajes. Éste se encuentra ya presente en su infancia y se intensificará con el transcurso de los años debido a los siguientes factores: su obsesiva fascinación con la muerte, su hiperestesia y la numerosa serie de desastres ocurridos en Europa en el siglo actual. El autor mismo ha definido al miedo como “un dragón de múltiples cabezas”.

El miedo es una emoción tan fuerte en el autor que pasa enseguida a sus obras, a manera de sublimación para poder superar este sentimiento, para convertirse en un elemento esencial en muchas de ellas o como un elemento arraigado en el sustrato profundo de otras tantas. En su primera novela el miedo es ya la emoción principal del protagonista, y, a partir de entonces, será siempre un sentimiento subyacente en la estructura profunda de buena parte de sus obras, si no es que de todas. Si bien es cierto que el miedo es una emoción innata y normal en el ser humano, en Delibes adquiere unas proporciones fuera de lo común, obsesivas y un tanto alarmantes, como lo demuestra no sólo su obsesión con la muerte, sino ciertas fobias que padece. Delibes desplaza su sentimiento de miedo a cada uno de sus personajes y explora este sentimiento a través de cada uno de ellos, por eso pone a sus criaturas, desde su más tierna infancia, en experiencias traumáticas relacionadas con esta emoción.

El miedo, en la narrativa de Delibes, adquiere distintas características y formas: desde el simple temor de los personajes, hasta verdaderos ataques de angustia y pavor que les aquejan. Asimismo, las causas de estos miedos en los personajes son variadas: Es miedo a

la muerte del ser querido (un amigo, la mujer) en *La sombra del ciprés es alargada*; miedo a la vida (sólo mitigado por la fe) en *Aún es de día*; miedo a errar el camino abandonando familia y amigos, y miedo a la pérdida del amigo y al fúnebre teatro de la muerte, en *El camino*; miedo a la descendencia y miedo al malogro, efectuado, del hijo único, en *Mi idolatrado hijo Sisí*; miedo, nuevamente, a la muerte de un hijo en un compañero de Lorenzo el cazador, miedo de éste, en su diario de un emigrante, a deshacerse de la tierra nativa, así como miedo, en su diario de un jubilado, a la soledad y la pobreza; miedo a la acelerada aproximación de la muerte y a la soledad sin familia, en *La hoja roja*; miedo al cambio y a la pérdida de lo poco que se llegó a poseer, en la obstinada negativa del tío Ratero, en *Las ratas*, a desalojar su cueva; miedo radical a la vida en su injusticia y en sus contradicciones por parte de ese hombre cuyo cadáver vela Carmen Sotillo, en *Cinco horas con Mario*; miedo a la tiranía y a la deshumanización en Jacinto San José, condenado —por tímido— al encierro en un seto mortal que lo transformará en un borrego; miedos infantiles en *El príncipe destronado*; miedo a la violencia, al atropello, a la mentira (y casi a la libertad) en el Pacífico Pérez de *Las guerras de nuestros antepasados*; miedo a las falsificaciones de la civilización intoxicada de sí misma y a la política electoral bisoña y bravucona en *El disputado voto del señor Cayo*; miedo a la soledad, al desamparo, a la crueldad egoísta, en *Los santos inocentes*; miedo al matrimonio, pero también a la soledad y a la enfermedad en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*; miedo a la muerte, a la soledad y a la pérdida de facultades y de la inspiración por parte de un pintor en *Señora de rojo sobre fondo gris*; miedo al padre, a la persecución religiosa, a la intolerancia en *El hereje*.

Muchos personajes de Miguel Delibes tienen un conocimiento temprano del miedo y padecen los síntomas típicos de éste. La insistencia con que el autor trata esta constante en sus novelas pone de manifiesto su obsesiva preocupación con el miedo. Si en un principio tiene el miedo una proyección casi exclusivamente personal, Delibes poco a poco sublima su obsesión con el miedo hasta que este sentimiento adopta gradualmente una dimensión más social y universal. Ya no le interesa sólo novelar su problemática personal, sino explorar y exponer las tendencias deshumanizadoras presentes en la sociedad actual que contribuyen al predominio de la falta de amor entre los hombres.

El ejemplo más característico de esta metáfora es el de Gervasio García de la Lastra, personaje central de *Madera de héroe*, quien tiene un miedo incontrolado, que lo vuelve un niño retraído e introvertido. La forma en que Gervasio manifiesta este miedo irracional es mediante horripilaciones (se le erizan los vellos de los brazos, se le pone la piel de “gallina” y se le encrespa el cabello, poniéndosele literalmente los “pelos de punta”), las cuales debe ocultar y guardar en secreto de la gente, pues en muchos casos estas ostentaciones producen miedo y horror en las personas que las presencian. Estas ostentaciones se le ocultan incluso al padre de Gervasio, lo que llevan a éste a una incomunicación con él y a no entender sus razones, aunque la incomunicación con el padre es propiciada, también, por la educación que recibe Gervasio en su infancia.

En *Madera de héroe* quedan ejemplificadas las consecuencias que pueden traer en la mentalidad de un individuo una educación mal enfocada y perniciosa, así como la violencia (la guerra y el uso del miedo para educar) y el conjunto de circunstancias socioculturales. De este modo, un muchacho despejado y sensible se convierte en alguien hiperestésico y neurótico, lo que le sucede también a Pacífico Pérez, personaje de *Las guerras de nuestros antepasados*.

Para Delibes la educación del niño es un factor determinante del individuo ya que es para toda una vida, y si el miedo y la violencia son una constante, desarrollan una imaginación sobresaltada y un carácter hipersensible, deforman el carácter de los niños y los enajenan mentalmente volviéndolos seres neuróticos, angustiados y con miedos obsesivos, lo que los lleva a retraerse y a incomunicarse.

La experiencia del miedo en el niño es explorada constantemente por Delibes, debido a que es en este periodo en que el individuo es más susceptible al miedo, para algunos personajes la experiencia del miedo supone un fuerte trauma psicológico del que no se recuperan por el resto de sus días, como el caso del viejo Eloy en *La hoja roja*.

Pero ¿cómo conocemos lo que piensan y sienten los personajes si voluntariamente se rehúsan a comunicarse o no se les deja comunicarse? Como lectores lo logramos saber a través de la construcción de perspectivas. Éstas le sirven a Delibes para introducir en la narración la percepción de personajes marginados por la sociedad (*Los santos inocentes*), puntos de vista que aún no han sido acuñados por el sistema de valores sociales o que están en vías de serlo (el de los niños, en *El príncipe destronado*), o bien formas de pensar

automatizadas y limitadas a tan sólo algunos de estos valores (*Madera de héroe* y *Cinco horas con Mario*).

Asimismo, Delibes aprovecha sistemáticamente la composición de perspectivas para introducir al lector en formas de pobreza comunicativa y las causas que la generan. Mediante la elección de un punto de vista que se aferra a la superficie de los hechos, se incita al lector a descubrir los motivos no explícitos que justifican el comportamiento; la incapacidad para el diálogo y estructuras de relación enfermizas.

Lo que nos lleva a hablar de la cuarta y última metáfora obsesiva en la obra de Delibes que se refiere al enfrentamiento de los personajes a claros procesos de incomunicación que se dan al poner a éstos en posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas, lo cual deviene en ámbitos de acentuada separación (incomunicación), y que se reflejan de forma estilística en el uso de monólogos, diarios íntimos, epistolarios o la falta de recursos lingüísticos en los personajes.

Delibes vivió desde niño la radicalización de posiciones ideológicas, así como el antagonismo de posturas, tuvo un abuelo liberal y otro carlista. Su padre era liberal y su madre era muy católica. De este modo, la oposición de ideas es la constante en su niñez y esta dicotomía la lleva en la sangre, como tantos españoles de clase media. Asimismo, el autor vallisoletano considera que la división tajante de opiniones ha sido un problema endémico de los españoles. Por estas razones para Delibes el enfrentamiento de ideas o el encontrarse en posturas antagónicas han constituido una de sus principales preocupaciones (obsesiones). Aunque hay en toda la producción novelística de Delibes un indudable sustrato ideológico que provoca la polarización de dos actitudes, también es innegable que esta última obedece a un proceso más profundo en el escritor, el cual es inconsciente y revela una obsesión del autor, que es la incomunicación; por esta razón, el novelista, para poner en evidencia la radicalización de posturas, se vale de los personajes, poniéndolos en situaciones antagónicas o posiciones ideológicas encontradas, lo cual trae como consecuencia dos ámbitos de acentuada incomunicación; de este modo, la radicalización de posturas se convierte en una constante en la novelística de Delibes y en *Cinco horas con Mario* esta radicalización alcanza un grado sumo.

En *Cinco horas con Mario*, muestra inequívoca de ésta última metáfora, encontramos retratada una incomunicación evidente entre Mario y su esposa, pues él está muerto y su

esposa intenta entablar un “diálogo” (monólogo) con él frente al ataúd; en vida, Mario no puede “entenderse” con su esposa, pues hablan códigos muy distintos y hay, por tanto, una incompatibilidad de caracteres; esta incomunicación matrimonial es trascendida al plano social y adquiere el carácter de símbolo, y viene a representar la incomunicación que se da en la España de posguerra, la cual queda dividida en dos Españas o bandos que están incomunicados entre sí, y por último, la incomunicación (ya sea matrimonial o la que viene a simbolizar de las dos Españas) queda retratada en la misma estructura de la novela, un largo monólogo que hace más angustiosa esa necesidad de comunicarse y no poder hacerlo.

De este modo, las obsesiones de Miguel Delibes giran en torno a seres enfrentados a procesos de comunicación interrumpidos, éstos se producen por la muerte, la soledad, el miedo y por el enfrentamiento de los personajes a posturas antagónicas o posiciones ideológicas encontradas; estos seres se encuentran irremediabilmente sumergidos en esa incomunicación de la cual no quieren, no pueden o no se les deja salir por más que lo intenten. Resumidas estas constantes o metáforas obsesivas en torno al eje central de la incomunicación encontramos el mito personal de Delibes, el cual está cimentado en la comunicación y las distintas formas de interrumpirla, este mito personal se define en términos de: la deshumanización o alienación del ser humano a través de la incomunicación. Asimismo, el mito personal de Delibes se define como la necesidad de comunicarse con las otras personas.

Los personajes de Delibes están instalados reiterativamente en estos procesos de incomunicación, y nos muestran una y otra vez cómo esa incomunicación está presente en sus vidas y los determina. Todos estos personajes son, lo que Mauron llama “figuras míticas”, especies de “espectros afectivos”, formas distintas de su propio yo inmiscuido en ellos para cumplir la urgente necesidad de comunicación. Esta nueva relación establecida entre el yo social del escritor y su yo creador genera estos fantasmas que afloran de su inconsciente para satisfacer sus más íntimas necesidades. La estructura inconsciente que revela cada obra es la fatalidad de la cual quiere evadirse el escritor, que en Delibes es la deshumanización producto de la incomunicación.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Francisco. “Apuntes sobre el estilo y la lengua de Miguel Delibes”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- ALARCOS LLORACH, Emilio. “La novela de Miguel Delibes”, en Emilio Alarco Llorach, *Ensayos y estudios literarios*. Madrid: Ediciones Júcar, 1976 (Sindéresis, 6).
- ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*, tomo I. Madrid: Taurus, 1963 (Persiles).
- ALCALÁ ARÉVALO, Purificación. “El léxico y la evolución estilística de Miguel Delibes en su narrativa”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- ALVAR, Manuel. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid: Gredos, 1987 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos 354).
- AMORÓS, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. México: Red Editorial Iberoamericana, 1993 (Serie Universitaria).
- . “Pegar la hebra con Miguel Delibes”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- ARNSCHEIDT, Gero y Pere Joan Tous. “Una de las dos Españas...” *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz. España: Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- BACHE CORTÉS, Yolanda, y Fernández Arias, Irma Isabel. *Pascual Duarte y Alfanhuí, dos actitudes de posguerra*, presentación de Ana Elena Díaz Alejo. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979.
- BAUDOUIN, Charles. *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires: Psique, 1976.
- BARTOLOMÉ PONS, Esther. *Miguel Delibes y su guerra constante*. Barcelona: Ámbito Literario, 1994.

- BASANTA, Ángel. *Literatura de la postguerra: La narrativa*. Madrid: Cincel, 1990 (Serie Literatura, Cuadernos de Estudio 26).
- BEISEL, Inge. “La composición de perspectivas en la obra narrativa de M. Delibes como procedimiento eficaz para el desarrollo de la incapacidad comunicativa”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- BELTRÁN-VOCAL, María Antonia. *Novela española e hispanoamericana contemporánea. Temas y técnicas narrativas: Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes*. España: Betania, 1989 (Colección Ensayo).
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, traducción de Silvia Furió. Barcelona: Crítica, 2005.
- BUCKLEY, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*. Barcelona: Península, 1973 (Ediciones de Bolsillo).
- . *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, prólogo de J. M. Castellet. Barcelona: Península, 1982 (Serie Universitaria, Historia ciencia sociedad 177).
- BURUNAT, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980 (Colección “ensayos”).
- BUSTOS DEUSO, María Luisa. *La mujer en la narrativa de Delibes*. España: Universidad de Valladolid-Caja de ahorros de Salamanca, 1991 (Serie: LITERATURA, núm., 16).
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, prólogo de Daniel Múgica. España: El Mundo, 1999 (Colección Millenium, las 100 joyas del milenio, núm 77).
- CARDONA, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. “El esperpento valleinclanesco: La función histórica del espectáculo”, en John P. Gabriele (ed.), *Suma Valleinclaniana*. Barcelona: Consorcio de Santiago-Anthropos, 1992 (Autores, textos y temas 15).
- CARDONA, Rodolfo (ed.). *Novelistas españoles de postguerra*. Madrid: Taurus, 1976 (Persiles 96).
- CELMA, María Pilar (ed.). *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003.
- CELMA, María Pilar, (ed.). *Nuestros Premios Cervantes: Miguel Delibes*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Junta de Castilla y León, 2003.
- CLANCIER, Anne. *Psicoanálisis, literatura y crítica*, prólogo de Yvon Belaval, apéndice de Carlos Castilla del Pino. Madrid: Cátedra, 1976.

- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y Enrique Baena (eds.). *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- DELIBES, Miguel. *Aún es de día*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994 (Destinolibro 179).
- *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Barcelona: Ediciones Destino, 1983 (Áncora y Delfín 574).
- *Castilla como problema (Las ratas, El tesoro, El disputado voto del señor Cayo)*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001 (Mis libros preferidos III).
- *Castilla, lo castellano y los castellanos*. España: Espasa, 1999 (narrativa del siglo XX en lengua castellana).
- *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004 (Áncora y Delfín 281).
- *Cinco horas con Mario*. España: Salvat-Alianza editorial, 1971 (Biblioteca General Salvat 13).
- *Cinco horas con Mario* (versión teatral), estudio introductorio de Gonzalo Sobejano. Madrid: Espasa-Calpe, 1982 (Selecciones Austral).
- *Cinco horas con Mario*, comentado por Antonio Vilanova. Barcelona: Ediciones Destino, 1998 (Clásicos Contemporáneos Comentados, volumen 1).
- *Cinco horas con Mario*, introducción Antonio Vilanova, guía de lectura Enrique Turpín. Madrid: Austral-Destino, 2007 (Austral Narrativa 599, ediciones didácticas).
- y Joseph Vergés. *Correspondencia, 1948-1986*, prólogo de Antonio Vilanova. Barcelona: Ediciones Destino, 2002 (Imago Mundi 8).
- *Diario de un cazador*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005 (Áncora y Delfín 1038).
- *Diario de un emigrante*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001 (Destinolibro 44).
- *Diario de un emigrante*. Barcelona: Círculo de Lectores, s/f.
- *Diario de un jubilado*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000 (Destinolibro 434).
- “Discurso de recepción del premio Miguel de Cervantes”, Universidad de Alcalá de Henares, 25 de abril de 1994, en *ABC*, 26 de abril de 1994, p. 65.
- *El camino*. México: Ediciones Destino, 1993 (Destinolibro 100).
- *El camino*, edición de Marisa Sotelo, guía de lectura Fernando de Miguel. Madrid: Austral-Destino, 2006 (Austral Narrativa 571, ediciones didácticas).
- *El hereje*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000 (Áncora y Delfín 827).

- . *El príncipe destronado*. México: Ediciones Destino, 1994 (Destinolibro 203).
- . *El príncipe destronado*, introducción y guía de lectura Antonio A. Gómez Yebra. Madrid: Austral-Destino, 2007 (Austral Narrativa 596, ediciones didácticas).
- . *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004 (Áncora y Delfín 1000).
- . *La hoja roja*, prólogo de Francisco Umbral. España: Salvat-Alianza Editorial, 1982 (Biblioteca Básica Salvat 4).
- . *La mortaja*, prólogo de Miguel Ángel Pastor. Madrid: Alianza Editorial, 1970 (El Libro de Bolsillo).
- . *La mortaja*, edición de Gonzalo Sobejano. Madrid: Cátedra, 2001 (Letras Hispánicas 199).
- . *La partida*. Madrid: Alianza Editorial, 1996 (El libro de bolsillo 60).
- . *La primavera de Praga*. s/l, Bibliotex, 1998.
- . *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1970.
- . *Las guerras de nuestros antepasados*. Barcelona: Ediciones Destino, 2005 (Destinolibro 196).
- . *Las ratas*. México: Ediciones Destino, 1994 (Destinolibro 8).
- . *Las ratas*, comentario de Amparo Medina-Bocos. Barcelona: Ediciones Destino, 1996 (Clásicos Contemporáneos Comentados 8).
- . “Los personajes en la novela”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de diciembre de 1980, p. 5.
- . *Los santos inocentes*. México: Origen-Seix Barral, 1984 (Obras Maestras del Siglo XX 41).
- . *Los santos inocentes*, edición de Domingo Ródenas de Moya. Barcelona: Crítica, 2005, (Clásicos y modernos 8).
- . *Madera de héroe*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994 (Áncora y Delfín 607).
- . *Madera de héroe*. España: RBA Editores, 1993 (Narrativa Actual 37).
- . *Mi idolatrado hijo Sisí*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006 (Destinolibro 31).
- . *Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990 (Áncora y Delfín 638).
- . *Pegar la hebra*. Barcelona: Ediciones Destino, 1991 (Áncora y Delfín 664).
- . *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992 (Áncora y Delfín 677).

- . *Siestas con viento sur*, comentado por Amparo Medinas-Bocos. Barcelona: Ediciones Destino, 1998 (Clásicos Contemporáneos Comentados, volumen 29).
- . *Tres pájaros de cuenta y tres cuentos olvidados*, introducción de Amparo Medina-Bocos. Barcelona: RqueR editorial, 2003.
- . *Un año de mi vida*. Barcelona: Ediciones Destino, 1972 (Destinolibro 67).
- . *Un mundo que agoniza*. España: Plaza & Janes, 1994 (Ave Fénix 186).
- . *Viejas historias de Castilla la vieja*. Madrid: Alianza Editorial-Lumen, 2001 (Literatura 5045).
- . *Viejas historias y cuentos completos*, prólogo de Gustavo Martín Garzo. España: menoscuarto, 2007 (reloj de arena 19).
- . *Vivir al día*. Barcelona: Ediciones Destino, 1968.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. “U.S.A. y yo de Miguel Delibes”, en Guillermo Díaz-Plaja, *La creación literaria en España. Primera bienal de crítica: 1966-1967*. Madrid: Aguilar, 1968 (Estudios literarios Aguilar).
- . “*Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes”, en Guillermo Díaz-Plaja, *La creación literaria en España. Primera bienal de crítica: 1966-1967*. Madrid: Aguilar, 1968 (Estudios literarios Aguilar).
- ELIZALDE, Ignacio. “La actitud de Miguel Delibes ante la realidad”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- Entrevista a Miguel Delibes registrada en video, serie Autores españoles contemporáneos, Centro de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, 1987.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel. *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. España: Universidad de Santiago de Compostela, 1992 (Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 169).
- FLOECK, Wilfried. “De la parodia literaria a la formación de un nuevo género. Observaciones sobre los esperpentos de Valle-Inclán”, en John P. Gabriele (ed.), *Suma Valleincliniana*. Barcelona: Consorcio de Santiago-Anthropos, 1992 (Autores, textos y temas 15).
- FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*, traducción de Guillermo Lorenzo. España: Debate, 1990 (Serie Pensamiento).
- FRANCO BAGNOULS, Lourdes. *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México: UNAM-Plaza y Valdés Editores, 2001 (Letras del siglo XX).

- FREUD, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- *El delirio y los sueños en "Gradiva" de W. Jensen*. Barcelona: Grijalbo, 1977.
- *Introducción al psicoanálisis*. México: Promexa, 1979 (Col. Las grandes obras del siglo XX).
- *La interpretación de los sueños* (1, 2, 3). Madrid: Alianza Editorial, 1981 (Col. El libro de bolsillo 34, 35, 36).
- *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1973.
- FROMM, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. México: Paidós, 1994 (Paidós Studio, 7).
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969 (Cuadernos de Joaquín Mortiz núm. 4).
- GABRIELE, John P. (ed.). *Suma Valleincliniana*. Barcelona: Consorcio de Santiago-Anthropos, 1992 (Autores, textos y temas 15).
- GALLIOT, Jean Le. *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*, traducción de Sara Vasallo y Eduardo Villamil. Argentina: Hachette, 1977.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón (coord.). *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo (Seminario y exposición de la obra en castellano y en otras lenguas)*. España: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003.
- GARCÍA-POSADA, Miguel. "Cinco horas con Mario: una revisión", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- GARCÍA VELASCO, Antonio. "El disputado voto del señor Cayo: técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- GARCÍA-VIÑÓ, M. *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama, 1967 (Colección Punto Omega 4).
- *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*. Madrid: Libertarias / Prodhufi, 1994 (Anexos de la revista "heterodoxia" 1).
- GARRIDO, Antonio. "Teoría narrativa delibesiana", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura*

- Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991.*
Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- GARRIDO, Miguel Ángel. *Investigaciones temáticas: las novelas de Delibes y la cultura católica.*
España: CSIC-Madrid, Universidad de Murcia, 1997.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A. “Retrato de la mujer ideal: Señora de rojo sobre fondo gris”, en
Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el
lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de
Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991.* Barcelona: Anthropos-Universidad de
Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- GÓNZALEZ ARCE, Teresa (coord.). *Tras la noche. Estudios sobre literatura española
contemporánea.* México: Universidad de Guadalajara, 2006.
- GONZÁLEZ BERNARDO, Antonio. *Parábolas de identidad; realidad interior y estrategia
narrativa en tres novelistas de posguerra.* Estados Unidos de América: Scripta
Humanística, 1985.
- GONZÁLEZ, Juliana. *Ética y libertad.* México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 1989
(Colección Seminarios).
- GREENFIELD, Summer M. “Reflejos menores en el espejo cóncavo”, en John P. Gabriele (ed.),
Suma Valleincliniana. Barcelona: Consorcio de Santiago-Anthropos, 1992 (Autores, textos
y temas 15).
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y
hoy).* Barcelona: Tusquets, 2005 (Marginales Tusquets 229).
- GUILLERMO, Edenia y Juana Amelia Hernández. *La novelística española de los 60.* España:
Eliseo Torres & sons, 1970, (Torres library of literary studies).
- GULLÓN, Agnes. *La novela experimental de Miguel Delibes.* Madrid: Taurus, 1980 (Persiles 128).
- GULLÓN, Ricardo. “El naufragio como metáfora”, en *Novelistas españoles de postguerra*, Rodolfo
Cardona (editor). Madrid: Taurus, 1976 (Persiles 96).
- . *Espacio y novela.* Barcelona: Antoni Bosch, editor, 1980.
- JAMES, Henry. “El arte de la novela”, en *Obras escogidas*, traducción del inglés y prólogo de
Amando Lázaro Ros. España: Aguilar, 1958 (Biblioteca de Autores Modernos).
- JIMÉNEZ LOZANO, José. “Algunos incordios sobre Miguel Delibes”, en Cuevas García, Cristóbal
y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V
Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15
de noviembre de 1991.* Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos
Literarios/Ensayo 45).

- LANGA PIZARRO, M. Mar. *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999. Análisis y diccionario de autores*. España: Universidad de Alicante, 2000.
- Las mejores novelas contemporáneas XII (1950-1954)*, selección y estudios de Joaquín de Entrambasaguas y María del Pilar Palomo. Barcelona: Planeta, 1971.
- MARQUET, Antonio. *Archipiélago dorado. El despliegue creador de la obra narrativa de Agustín Yáñez*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1997 (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades, Serie Literatura).
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego. “Miguel Delibes: La sencillez de un maestro”, en Diego Martínez Torrón, *Estudios de literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1987 (Ámbitos literarios/ensayo, 18).
- . “El naturismo de Miguel Delibes”, en Diego Martínez Torrón, *Estudios de literatura española*. Barcelona: Anthropos, 1987 (Ámbitos literarios/ensayo, 18).
- . “Naturaleza y hombre en tres novelas de Delibes”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- MAURON, Charles. “La psicocrítica y su método”, en *Tres enfoques de la literatura*. Buenos Aires: Carlos Pérez (editor), s/f.
- . *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, traducción de María del Carmen Bobes. Madrid: Arco/libros, 1998 (Perspectivas).
- MONTERO PADILLA, José. “Notas sobre *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- MORENO MARTÍNEZ, Matilde. “Análisis de ‘El sol’ (cuento de Miguel Delibes) según una lingüística del hablar”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- NAVALES, Ana María. *Cuatro novelistas españoles. M. Delibes, I. Aldecoa, D. Sueiro, F. Umbral*. España: Fundamentos, 1974.

- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. “*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- . “Miguel Delibes y las dos Españas. Releyendo *Madera de héroe*” en Arnscheidt, Gero y Pere Joan Tous. “*Una de las dos Españas...*” *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz. España: Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*, tomo I (1902-1916). Madrid: Revista de Occidente, 1946.
- ONTAÑÓN, Paciencia. “El psicoanálisis como instrumento para la crítica literaria”, en Esther Hernández Palacio (comp.), *Literatura y psique*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990 (Doble Espiral 4).
- Otras visiones de España*, compiladora Pilar Folguera. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1993.
- PARDO GARDUÑO, Gloria. “Psicoanálisis y Literatura”, en Mauricio Beuchot y Ricardo Blanco (compiladores). *Hermenéutica, Psicoanálisis y Literatura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1990.
- PAUK, Edgar. *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Gredos, 1975 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos 228).
- PFLEGER, Sabina. “Literatura y cine: la perspectiva del narrador desde un punto de vista lingüístico-psicológico”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de una teoría narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2005.
- PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la. *Castilla en Miguel Delibes*. España: Universidad de Salamanca-Junta de Castilla y León, 1986 (Biblioteca de Castilla y León, Serie Literatura, 2).
- REY, Alfonso. *La originalidad novelística de Delibes*. España: Universidad de Santiago de Compostela, 1975 (Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 33).

- RICOEUR, Paul. "Hermenéutica y psicoanálisis" en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, traducción de Alejandrina Falcón. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2006 (Sección obras de filosofía).
- . *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traducción de Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 2006 (Lingüística y teoría literaria).
- RÍOS, César Alonso de los. "Entrevista a Miguel Delibes", en *El Semanal*, 2 de abril de 2000, s. p.
- . "Delibes: periodismo y testimonio", en *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1993.
- ROBERTS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid: Gredos, 1973 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos 182).
- RODRÍGUEZ, Jesús. *El sentimiento de miedo en la obra de Miguel Delibes*. España: Editorial Pliegos, 1989.
- ROMERA CASTILLO, José. "Escritura autobiográfica de Miguel Delibes", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- RUBIA BARCIA, José. "El esperpento. Su signo universal", en John P. Gabriele (ed.), *Suma Valleincliniana*. Barcelona: Consorcio de Santiago-Anthropos, 1992 (Autores, textos y temas 15).
- SÁNCHEZ-REY, Alfonso. *El lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*. Madrid: Mapfre, 1991 (Colección idioma e Iberoamérica).
- SANZ VILLANUEVA, Santos. "Hora actual de Miguel Delibes", en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- . "Novelistas españoles del siglo XX (XVI). Miguel Delibes", en *Ensayo*. Boletín Informativo de la Fundación Juan March, agosto de 2003, puede consultarse en Internet: www.march.es
- SCHMITZ-EMANS, Monika. "Conjuros de espíritus. Metáforas de la memoria en Miguel Delibes (*Cinco horas con Mario*), Antonio Tabuchi (*Sosotiene Pereira*), Peter Härtling (*Finden und*

- Elfinden*) y Marcel Beyer (*Spione*)”, en Arnscheidt, Gero y Pere Joan Tous. “Una de las dos Españas...” *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas*. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz. España: Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- SOBEJANO, Gonzalo. “Direcciones de la novela española de postguerra”, en *Novelistas españoles de postguerra*, Rodolfo Cardona (editor). Madrid: Taurus, 1976 (Persiles 96).
- SOLER SERRANO, Joaquín. *Escritores a fondo. Entrevistas con las grandes figuras literarias de nuestro tiempo*. Barcelona: Planeta, 1986.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. “377A, madera de héroe: la ambigüedad del heroísmo”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- TORRES NEBRERA, Gregorio. “Arcadia amenazada: modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, prólogo de Carlos Blanco Aguinaga. Barcelona: Ediciones B., 1988 (Libro Amigo. Narrativa).
- VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luces de bohemia*, edición, introducción y notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa-Calpe, 1979 (Clásicos castellanos).
- *Tirano Banderas*. México: Ediciones Quinto Sol, 1992.
- VALLS, Fernando. “Los efectos de la historia: 377A, madera de héroe, de Miguel Delibes”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- VILANOVA, Antonio. “Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).

Bibliografía

- WOGATZKE-LUCKOW, Gudrun. “La evolución de las posiciones ideológicas en el repertorio de personajes en la obra narrativa de Miguel Delibes (1947-1987)”, en Cuevas García, Cristóbal y Enrique Baena (eds.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1991*. Barcelona: Anthropos-Universidad de Málaga, 1992 (Ámbitos Literarios/Ensayo 45).
- XIRAU, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM, 1995.
- ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000, (Lengua y Estudios Literarios).