

USA Y MIGUEL DELIBES

th any type of
Although it is
t. 22, 1964, you
national Revision
cessed of a select
bers with your-
this committee
single meeting,
you called at
Area Council
told us also of
sacred over the
representation
sident hall sit-
scent Six. You
it there would be
ov. 15, 1964, in
the constitution
en and that we,
cil Presidents,
concerned were
Unfortunately,
his meeting and
standing that we
be included in
your campaign
stated that "The
Student Gov-
litation itself."
strong concern
his basic issue
speed at which
siting, the Area
ms met to pro-
and worthwhile
organization. In
presentations of
halls we have
possa into basic
councils are in
scussing.
ation is a prob-
y have many
job may take a
se to solve. It
item, which is
interest group
campus. And
g could be ex-
g to the entire
ould more truly
ocratic thought
offer training

lation such as computers,
Greeks, and resident hall
students. Mr. Mendelson now is
the time for action.
Frank Weatherstone, President
Hill Area Council

Senor Delibes' Stay Honors University

Senor Miguel Delibes, win-
ner of five of Spain's highest
literary awards, is currently
visiting professor in the De-
partment of Foreign Lan-
guages and Literatures. Al-
though he was requested to
teach this fall at Yale Uni-
versity and the University of
California, among other uni-
versities, he will remain at
the University through De-
cember, when he will return
to Spain. Professor Mar-
guerite C. Reed of the lan-
guage department bids De-
libes' stay here "a tribute to
the University."

Delibes' fame as an author
originates from his first
novel, "La Sombra Del Cigro
Es Alargada", which he wrote
at age 27 and for which he
received Spain's coveted
"Premio Nadal" award, simi-
lar to the "Pulitzer Prize".
From 1947 to 1962 he wrote
15 books among which several
have won European writing
awards and have been edited
for college usage. His novel
"Las Batas" is read in 100-
level Spanish courses at the
University.

tion of the part of Simon coupled
with his stunning vocal instru-
ment was a sure winner!
Of the remaining five soloists,
alto Bette Hankin and soprano
Marjapan Marvin can be singled
out in excellence of performance.

Educated in Spain, Delibes
holds a Bachelor of Law de-
gree from the University of
Valadolid (1920) and a Doc-
torate of Law degree from the
University of Madrid (1943).
His seven children, ranging
in age from 1 to 17 years,
have remained in Spain but
his wife, Angeles, is with
him at the University.

In Valladolid, Spain, De-
libes' career extends to teach-
ing and journalism. In the
School of Commerce he
teaches "The History of Cul-
ture". His journalistic career
is derived from "El Norte
De Castilla", Spain's second
oldest newspaper, on which
he is a member of the board
of directors and for which he
writes and illustrates.

Throughout the fall semes-
ter Delibes will teach a grad-
uate seminar on the "Con-
temporary Spanish Novel" and
will lecture publicly on the
novel as a literary form. Most
important, he is lecturing on
the Spanish novel at 4 p.m.,
each Wednesday in room 12
of the languages building.

Lang Lin Restaurant
"Most Friendly Place to Eat!"
Serving the Best
Chinese Dishes



**Wear
Post-
slack
h.**

You'll glance
look lean and
pants. They fit
taper down
are fit - king of
because they're
thentic. Next, I
row-but-not-to
Shaped on sea
can look regal
since they're
45% Rayon.
roarr!
Chemstrand Regis-
tering, that they
locally guaranteed
and made.

AGUSTÍN CUADRADO GUTIÉRREZ
(ED.)

USA Y MIGUEL DELIBES

AGUSTÍN CUADRADO GUTIÉRREZ
(ED.)

USA Y MIGUEL DELIBES



PATRONATO DE LA FUNDACIÓN
INSTITUTO CASTELLANO Y LEONÉS DE LA LENGUA

Junta de Castilla y León, Federación Regional de Municipios y Provincias de Castilla y León, Cámara de Comercio e Industria de Burgos, Universidad de Burgos, Universidad de León, Universidad de Salamanca, Universidad de Valladolid, Diputación Provincial de Ávila, Diputación Provincial de Burgos, Diputación Provincial de León, Diputación Provincial de Palencia, Diputación Provincial de Salamanca, Diputación Provincial de Segovia, Diputación Provincial de Soria, Diputación Provincial de Valladolid, Diputación Provincial de Zamora, Ayuntamiento de Ávila, Ayuntamiento de Burgos, Ayuntamiento de Aranda de Duero, Ayuntamiento de Miranda de Ebro, Ayuntamiento de Palencia, Ayuntamiento de Salamanca, Ayuntamiento de Segovia, Ayuntamiento de Soria, Ayuntamiento de Valladolid, y Ayuntamiento de Zamora.

INSTITUTO CASTELLANO Y LEONÉS DE LA LENGUA

Director general: Gonzalo Santonja Gómez-Agero

Gerente: Luis González Fernández

© Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

www.ilcyl.com

© Textos: sus autores

ISBN: 978-84-92909-31-5

Depósito Legal: BU 145-2021

Maquetación: David Rubio Galindo

Impresión: Podiprint

Grabado de la cubierta: Noticia publicada en *The Diamonback*, diario estudiantil de la Universidad de Maryland, el 4 de diciembre de 1964. La nota de prensa anuncia la estancia de Miguel Delibes como profesor visitante en dicha universidad. Imagen reproducida con el permiso de *The Diamonback* (dbknews.com).

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.— sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

ÍNDICE

Prólogo	9
Nota previa	11
<i>Aún es de día</i> , de Miguel Delibes: el cuerpo enfermizo de la novela Francisco León Rivero, <i>Benedictine College</i>	13
<i>El camino</i> (1950) de Miguel Delibes: lecturas rurales para la Generación <i>Millennial</i> Salvador Oropesa, <i>Clemson University</i>	33
Delibes, Ortega, Franco y <i>Diario de un cazador</i> : de apariencias e “inapariencias” cinégticas Guy H. Wood, <i>Oregon State University</i>	47
Un viaje por el universo fantasmal de la vejez en <i>La hoja roja</i> de Miguel Delibes Sheryl Lynn Postman, <i>University of Massachusetts Lowell</i>	73
La muerte en <i>La hoja roja</i> de Miguel Delibes: el paso del tiempo y el miedo a la soledad en la narrativa existencialista de posguerra Jorge González del Pozo, <i>University of Michigan-Dearborn</i>	101
Un cadáver, un entierro, una viuda: a vueltas con la muerte en <i>Cinco horas con Mario</i> Daniel García-Donoso, <i>The Catholic University of America</i>	117
Carmen Sotillo: ¿víctima en <i>Cinco horas con Mario</i> ? Francisco Manzo-Robledo, <i>Washington State University</i>	137
The Short Fiction of Miguel Delibes in the Non-Literary Undergraduate Major: The Case of <i>La mortaja</i> Mark J. Mascia, <i>Sacred Heart University</i>	167
Miguel Delibes y el señor Cayo: referentes para un modelo de vida sostenible (vs. supervivencialismo) en un mundo pospandemia Agustín Cuadrado Gutiérrez, <i>Texas State University</i>	179
Justicia social, violencia, estructura narrativa y lenguaje en <i>Los santos inocentes</i> de Miguel Delibes Frieda H. Blackwell, <i>Baylor University</i>	199

Yuxtaposición deconstructora de ausencias gramatológicas en <i>Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso</i> Francisco Javier Higuero, <i>Wayne State University</i>	219
Miguel Delibes en USA: impresiones de un ecologista en el país capitalista Nuria Morgado-Sánchez, <i>College of Staten Island & The Graduate Center (CUNY)</i>	235
La mirada del viajero: <i>USA y yo</i> Thomas Deveny, <i>McDaniel College</i>	249
Delibes y Mendoza van de viaje. Destino: Praga Carlos Javier García, <i>Arizona State University</i>	267
Despertar de la conciencia Ramón Buckley	283
Miguel Delibes y Alicia Puleo: dos ecologistas vallisoletanos se sirven de la literatura para sus propósitos ecológicos Roberta Johnson, <i>UCLA y The University of Kansas</i>	295
Delibes and Soccer Timothy J. Ashton, <i>University of South Carolina Aiken</i>	309

PRÓLOGO

Mi primer contacto con la obra de Miguel Delibes correspondió con el primer curso de doctorado que seguí en Indiana University en el otoño de 1972, hace ya casi cuarenta años. Este curso sobre la novela española actual, que fue un hito fundamental a la hora de fijar mi decisión de especializarme en la literatura peninsular contemporánea, incluía obras de la entonces llamada nueva novela española de Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo y Juan Benet. También examinamos obras recientes de autores de las anteriores generaciones que participaban en el viraje narrativo obrado por la nueva novela. Entre estas figuraban *Cinco horas con Mario* y *Parábola de naufrago* del escritor vallisoletano. Desde aquel otoño en adelante, la trayectoria intelectual de Delibes y su obra siempre han estado en el radar de mis quehaceres como profesor tanto en la investigación como en la enseñanza. Creo que así ha sido el caso con muchos otros cuya vida intelectual ha dialogado durante mucho tiempo con la obra de Miguel Delibes.

En las últimas décadas elementos ajenos al valor intrínseco de la obra de Delibes han contribuido a disminuir la sustancial importancia que su obra ejercía entre los críticos y el público lector. Entre ellos figuran el auge de los estudios culturales, especialmente en países de anglófonos. Intervienen, además, algunas cuestiones del mercado cultural y especialmente literario en España que ha bebido de la proliferación de nuevas voces narrativas que captan la atención crítica y del lector. Igualmente importantes son una serie de crisis sociales, políticas y económicas y cómo se han plasmado en la creación cultural española.

“Aquellos que no pueden recordar el pasado están condenados a repetirlo,” una frase atribuida al filósofo de origen español Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana, se aplica muy bien en el caso del estado actual de la apreciación de la obra y figura de Miguel Delibes. En nuestra época, cuando hay una tendencia de privilegiar el presente sobre su relación con el pasado, inmediato y lejano, a veces olvidamos que algunas situaciones que parecen totalmente producto del momento actual tienen antecedentes en situaciones del pasado inmediato y más lejano que eran factores importantes en la creación cultural. Temas candentes y palabras clave en la creación cultural hoy en día como resistencia, precariedad, indignación, ecología, falta de diálogo personal y político, e interdisciplinariedad tienen antecedentes en la obra de creadores como Delibes. Estos términos y muchos más forman el meollo de la obra de Delibes desde sus comienzos.

Por eso este nuevo libro, que rinde homenaje a Miguel Delibes en el centenario de su nacimiento, es tan importante. Hay que felicitar la inversión intelectual que ha puesto en organizar este libro el editor general de la obra, el profesor Agustín Cuadrado. Además, tenemos que felicitar a los investigadores cuyos ensayos forman el cuerpo de este volumen impresionante y las entidades que lo apoyan para poner el enfoque otra vez en la obra de un escritor y voz del cambio tan importante como Miguel Delibes.

Malcolm Alan Compitello
Profesor emérito
The University of Arizona

NOTA PREVIA

Invitado por la Universidad de Maryland y acompañado por su esposa, Ángeles de Castro, en septiembre de 1964 Miguel Delibes se embarcaba en Algeciras rumbo a Estados Unidos. Allí Delibes trabajó durante tres meses como profesor visitante en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras, donde alternó la enseñanza de un curso sobre novela española contemporánea con ponencias sobre la narrativa como forma literaria. Si bien posteriormente recibió alguna invitación más para enseñar en Norteamérica, Delibes nunca volvería a cruzar el Atlántico.

Tras su regreso a España en diciembre del mismo año, Delibes comenzó a escribir crónicas de prensa relativas a dicho viaje que fueron publicadas en *El Norte de Castilla*, en la revista *Destino* y en el diario *La Vanguardia*. En 1966 todos estos escritos aparecerían recogidos en un volumen que llevaría por título *USA y yo*. Tal y como explica el propio Delibes en el prólogo del libro, con estos escritos no pretendía mostrar lo que era Estados Unidos, sino sus impresiones sobre lo que allí vio y experimentó.

Cinco décadas y media después, y con motivo del centenario de su nacimiento (1920–2020), la Fundación que lleva su nombre está coordinando diversas actividades e iniciativas cuyo propósito es el de recordar al escritor castellano y su obra. Uno de los proyectos es la publicación de este libro, en el que han colaborado investigadores que ejercen su labor académica y docente en Estados Unidos y que, en definitiva, sirve para rendir homenaje a un compañero de profesión.

De entre los objetivos de *USA y Miguel Delibes* cabría destacar lo siguiente: revisar la obra del escritor español utilizando nuevas herramientas teóricas y, a través de estas nuevas miradas, ofrecer al docente aproximaciones alternativas que le ayudarán a presentar a sus alumnos la obra de Miguel Delibes; fomentar los valores que Delibes presentó en sus trabajos y que la Fundación Miguel Delibes continúa promoviendo: “libertad, justicia social, solidaridad, humanismo cristiano, periodismo responsable, conservación de la naturaleza, caza y pesca respetuosas con el medio ambiente y defensa del mundo rural, entre otros;” dar a conocer el sitio web de la Fundación (www.fundacionmigueldelibes.es), en especial la gran cantidad de documentos que han sido digitalizados durante los últimos años y que se encuentran a disposición de todo aquel que esté interesado en la vida y obra del escri-

tor; y ofrecer un espacio en el que colaboren destacados estudiosos de la obra de Miguel Delibes junto con jóvenes investigadores interesados en adentrarse en las diferentes facetas artísticas del escritor vallisoletano.

Antes de concluir esta nota previa, me gustaría dar las gracias a la Fundación Miguel Delibes (www.fundacionmigueldelibes.es) y a la familia Delibes por todo su apoyo, al Instituto Castellano y Leonés de la Lengua (<https://ilcyl.com>) por sumarse a esta iniciativa y ofrecerse a incluir *USA y Delibes* en su colección Libros Singulares, y a la Academia Norteamericana de la Lengua Española por apadrinar esta publicación alojándola en su sitio web (www.anle.us). Sirva también este libro para recordar a la hispanista Lía Schwartz, directora de la Cátedra Delibes en Nueva York durante muchos años, que desafortunadamente no pudo participar en este proyecto. DEP.

Agustín Cuadrado Gutiérrez
Texas State University

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: *Aún es de día*, de Miguel Delibes: el cuerpo enfermizo de la novela.

AUTOR: Francisco León Rivero

FILIACIÓN ACADÉMICA: Benedictine College

RESUMEN: *Aún es de día* es una de las novelas delibeanas menos atendidas por la crítica especializada. No obstante, fue uno de los textos más afectados por la censura, lo cual dice mucho sobre su mensaje problemático en la España franquista de los años cincuenta. El presente trabajo analiza la condición enferma de Sebastián y su intento de omitir su diferencia física para asimilarse a su sociedad durante el argumento. Se demostrará que la enfermedad, y su atención por lo corporal, no sólo contribuye a criticar el carácter dogmático de las manifestaciones de la cultura oficial, sino que constituye una característica literaria del propio cuerpo novelesco, cuya indeterminación cuestiona la naturaleza monológica de los discursos franquistas de la época.

PALABRAS CLAVE: Delibes, novela, cuerpo, enfermedad, franquismo, catolicismo.

ABSTRACT: *Aún es de día* is a novel by Miguel Delibes that has not drawn much attention from literary scholars. However, it was one of the texts most affected by the censorship, which speaks to its problematical message in Franco's Spain during the fifties. The present work analyzes Sebastián's disability and his attempt to omit his physical difference in order to assimilate himself into his society throughout the plot. It will be proved that the disability, along with its attention to the body, contribute to criticizing the dogmatic nature of the official culture's manifestations. However, it also represents a literary feature of the narrative body that the novel is, one whose indeterminacy questions the monologic nature of the Francoist discourses of the time.

KEY WORDS: Delibes, novel, body, disability, Francoism, catholicism.

BIOGRAFÍA: Francisco León Rivero, doctor por Arizona State University, es profesor de literatura española en Benedictine College. Ha escrito sobre la novelística de autores españoles contemporáneos como Javier Marías, Eduardo Mendoza y Juan Marsé (entre otros), y sus artículos han aparecido en revistas académicas de primer nivel como *Hispanic Review* y *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Colaboró en la edición crítica de la tetralogía *Antagonía*, por Luis Goytisolo (Cátedra, 2016). Su investigación se centra en las intersecciones entre la literatura, la ciudad y la arquitectura en la narrativa española moderna.

***Aún es de día*, de Miguel Delibes: el cuerpo enfermizo de la novela**

Francisco León Rivero, *Benedictine College*

Emprender una aproximación a *Aún es de día* (1949), de Miguel Delibes, promete ser una aventura tan interesante, dada la calidad literaria del autor, como necesaria, si atendemos a los juicios de Dolores Thion Soriano-Mollá, que afirma ser “un título poco conocido del novelista vallisoletano” (83), y de Enrique Ferrari Nieto, quien señala que “la crítica [...] apenas ha tocado el libro” (“El reverso” 247). Su consideración por el propio escritor, que la calificó de “defectuosa de nacimiento” (cit. en Thion Soriano-Mollá 83), parece correr una suerte paralela a la de su protagonista, un personaje físicamente deforme y ninguneado por sus contemporáneos en la pequeña ciudad provinciana donde vive. La crítica tradicional viene adscribiendo la obra a la llamada primera época de Delibes, que aglutinaría *Aún es de día* (1949) junto con la anteriormente aparecida *La sombra del ciprés es alargada* (1948) y con *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953). Para Gonzalo Sobejano, por ejemplo, se trataría de un período caracterizado por “la obediencia a la narración tradicional, la tendencia al análisis introspectivo, un argumento susceptible de ser contado, un protagonista insolidario que defiende su individualidad” (163). Ramón Buckley, por su parte, emplea el marbete temático de “época negativa,” por el enfrentamiento que los tres textos retratan entre el protagonista y la sociedad (90-91). En diferentes ocasiones se ha señalado el sesgo tremendista de la novela¹ así como su raigambre existencialista, “cuyo objetivo es mostrar las dificultades del individuo para ser y para serse en su trayectoria, para construir un proyecto vital personal al margen o en conflicto con la sociedad, su religión, su moral y sus normas” (Thion Soriano-Mollá 100). Más allá de estas etiquetas, efectivamente, son

¹ La breve caracterización del tremendismo aportada por José María Martínez Cachero coincide, en parte, con algunos de los rasgos del argumento de *Aún es de día*: “Criminales, tarados física y/o psíquicamente, prostitutas; anécdotas espeluznantes, situaciones repulsivas” (113).

muy pocos los estudios consagrados a la obra, en contraste con la ingente bibliografía existente en torno a otros títulos tales como *Cinco horas con Mario* o *Los santos inocentes*. El trabajo de Sue Ellen Moro hace una sencilla comparación entre la descripción del espacio vallisoletano en *Aún es de día* y *El Hereje*,² mientras que Ferrari Nieto se aproxima desde el concepto de instalación metafísica, según el cual el personaje va enfrentándose a los obstáculos presentados por los círculos concéntricos de sus circunstancias hostiles con el fin de lograr “la autonomía del alma, [...] la conciencia del dominio de su propia vida” (“*Aún es de día*” 140). El ya mencionado artículo de Thion Soriano-Mollá resulta especialmente interesante, por cuanto demuestra la dificultad para establecer la versión textual definitiva a partir del examen de las vicisitudes de la gestación, publicación y recepción de la novela.

A partir de las conclusiones de su estudio, llama la atención saber que detrás de la fachada de “narración tradicional” de *Aún es de día*, emparentada con el realismo decimonónico galdosiano, se esconde toda una problemática filológica que tan solo recientemente ha sido identificada, y en la que intervienen los cortes de la censura de aquella época, las decisiones tomadas por la editorial, y las revisiones llevadas a cabo por el propio Delibes. Lo cierto es que, dentro de los límites de la ficción, se da la existencia de otro problema, esta vez de índole narrativa, que pone el acento en la naturaleza singular del discurso novelesco. En efecto, por un lado los exhaustivos retratos de los ambientes y personajes en el argumento evidencian la “pintura fidedigna y detallista” (Sobejano 168) característica de la voz enunciativa de *Aún es de día*, según lo ejemplifican las prolijas descripciones del barrio de Sebastián, que por momentos recuerdan las panorámicas visiones aéreas de Vetusta en *La Regenta*.³ Se trata de un narrador cuya omnisciencia le lleva en ocasiones a corregir la perspectiva de sus personajes: “A veces, a Sebastián le hería la alegría un poco insensata de su barrio. Se decía que aquel jolgorio era puro artificio para envolver las penas y las miserias [...]. *Pero no era cierto*; el barrio tenía una alegría natural, fluida y espontánea” (17, énfasis mío).⁴ Teniendo esto en cuenta, no deja de sorprender, y en cierto modo de inquietar al lector, la ausencia de una cabal descripción del protagonista, aquel sobre cuya deformidad física penden el inicio y el transcurso de la narración.

He aquí un retrato de Irene, la mujer que irrumpe en el capítulo VII:

Tenía el pelo muy negro, recogido en dos cocas por detrás de las orejas. Éstas eran pálidas, rematadas por unos lobulillos rosados y carnosos de los que pendían unos pendientes fulgurantes que avivaban su sensualidad. Del óvalo de su cara, apenas sin maquillar, resaltaban sus pupilas verdes, muy vivas, enmarcadas por unas pestañas

² No me ha sido posible localizar, debido a su reciente publicación, el artículo de Juan José Fernández Domínguez citado en la bibliografía final.

³ Moro ha examinado los diferentes pasajes en que se describe el entorno urbano de Sebastián.

⁴ Todas las citas de la novela proceden de la edición de 1962.

espesas y oscuras. Su nariz pequeña, un poco respingona, se elevaba sobre unos labios graciosamente curvados que se separaban uno de otro, como con pena, cuando su dueña tenía que hablar o sonreír. En estos casos exhibía dos filas de dientes muy blancos y cuidados. (127)

Estas líneas, referidas a un personaje secundario, permiten calibrar, por oposición, lo escurecido que resulta la silueta de Sebastián desde el principio, descrita a través de brochazos fragmentarios que frustran los intentos del receptor por labrarse una diáfana imagen mental de aquel. En la primera página, empezamos enterándonos de que tiene unos brazos cortos y manos deformadas (9); posteriormente, los comentarios en el barrio lo acusan de ser “cargado de espaldas” (19); en otro momento de este capítulo inicial el narrador nos dice también de pasada que era “de corta estatura” (21). Sin embargo, habrá que esperar nada menos que hasta el capítulo VIII para descubrir que también adolece de un vientre abultado corregido gracias a una faja de franela que lleva puesta. A primera vista, la razón del contraste entre ambas descripciones (Irene y Sebastián) cabe buscarla en la estrategia del foco narrativo, es decir, la deliberada voluntad por parte de la voz enunciativa para posicionarse detrás de Sebastián y contemplar el mundo a través de sus ojos.⁵ Ello explicaría el detallista retrato de Irene, motivado por la asombrada mirada de aquel, así como la tardía alusión al voluminoso vientre, al hilo del acto de recordar emprendido por su dueño, cuya mente evoca con tristeza el momento en que fue llamado a filas y hubo de desnudarse ante los oficiales para probar su “inutilidad en la milicia” (152).

Más allá de esta explicación, la tensión entre la omnisciencia narrativa y la vaguedad descriptiva en torno al personaje principal sitúan el texto bajo una paradoja que es fundamental tener en cuenta a la hora de empezar a caracterizar la naturaleza del discurso novelesco en *Aún es de día*. Es decir, en un principio este discurso debe su existencia a la excepcionalidad que Sebastián representa merced al padecimiento de su enfermedad, la cual lo erige en un ser tan *diferente* como atractivo para una trama literaria: “The narrative in question [...] rehabilitates or compensates for its ‘lesser’ subject by demonstrating that the outward flaw ‘attracts’ the storyteller’s—and by extension the reader’s—interest” (Mitchell and Snyder 54). Este fenómeno es lo que David T. Mitchell y Sharon L. Snyder denominan la *prótesis narrativa*, ya que el texto depende de la limitación del personaje y opera a modo de prótesis que busca revelar (compensar, arreglar) el misterio de su *diferencia*, lo cual a su vez implica un deseo de control del referente (la enfermedad) por parte del discurso: “literary efforts to illuminate the dark recesses of disability produce a form of discursive subjugation. The effort to narrate disability’s myriad deviations is an attempt to bring the body’s unruliness under control” (Mitchell and Snyder 6). No obstante, este impulso iluminador parece inhibirse, según se ha dicho, ante el cuerpo del protagonista,

⁵ El empleo del foco narrativo es habitual en la obra de Delibes, de modo que “nos da la visión arraigada de unos paisajes, pero no es la objetivación aprehendida desde fuera, sino la captación interiorizada desde un contemplador ajeno al novelista” (Alvar 23).

cuya representación esquiva la “pintura fidedigna y detallista” de la omnisciencia narrativa y queda fragmentariamente diseminada a lo largo del argumento.⁶

Esta paradoja resume el punto de partida del presente trabajo, cuyo propósito es demostrar que la indeterminación del referente (Sebastián) marca la tónica de un tipo de discurso, el novelesco, cuya complejidad y apertura viene a constituir una alternativa a la naturaleza dogmática de las manifestaciones de la cultura oficial franquista reflejadas en el texto. Estas manifestaciones en *Aún es de día* consisten en el código de concepciones sobre el cuerpo normativo (encarnadas en Irene) y en el ideario cristiano de la religión católica (enunciado por el padre Matías), los cuales marginan el cuerpo de Sebastián al considerarlo *diferente e inferior*, respectivamente. Frente al autoritarismo de ambos sistemas de creencias,⁷ la novela ostentará su incapacidad para contener (y controlar) la subjetividad del protagonista: su imagen en la última secuencia de la trama, dividido entre la pujanza de su sensualidad corporal y los altos horizontes del espíritu, lo elevan a una zona de ambivalencia identitaria que deja abierta la trama de *Aún es de día* y que, por esta razón, produce un discurso tremendamente crítico con el dogmatismo de la cultura oficial de la época.

El carácter protético (Mitchell and Snyder) de *Aún es de día*, es decir, su dependencia de la existencia de Sebastián en tanto individuo fuera de lo común y, por ello, merecedor del interés del narrador, se demuestra en la alusión desde la primera página a su deformidad física, cuando en el segundo párrafo leemos: “Sebastián sacó sus cortos brazos del embozo y se estiró por dos veces [...]. Notó el frío mordándole las pequeñas y deformadas manos” (9). La madre, Aurelia, añade algo más de información al asociar la enfermedad a la ascendencia familiar: “la madre no velaba su desprecio hacia él, su arrepentimiento de haberle engendrado. A menudo se complacía en recalcarle que era a su padre a quien debía todas sus taras físicas. ‘Tu padre, tu padre [...] era como tú, igual que tú, un horrible hombre deformado’” (13). Además, estas y otras frases similares de su madre “machacándole sobre su insuficiencia física” (14) ejemplifican la constante llamada de atención sobre su *rareza* con respecto a las personas *normales*, un aspecto que se hace evidente también para el lector desde el comienzo. La *diferencia* motiva las constantes burlas de las que el protagonista es objeto por parte de la sociedad, empezando por el círculo de su barrio,

⁶ Algo similar sucede con la referencia a las taras físicas del padre, de quien Sebastián ha heredado las suyas. La falta de una descripción precisa de aquellas deja al lector con una sensación de incertidumbre solo paliada por la condición secundaria de su importancia como personaje: “El señor Ferrón era muy bajo, cargado de espaldas y con un algo más, inarmónico y desafinado, en su ser que le hacía, físicamente, repelente y monstruoso” (27, énfasis mío).

⁷ Si el discurso católico determinó directamente la vida de los españoles durante el franquismo, la existencia de ciertas teorías corporales tuvo asimismo sus singulares consecuencias (tal vez no tan aparentes) en la dictadura. Aunque no es objeto de análisis aquí, piénsese, por ejemplo, en las ideas eugenésicas de la época, y en sus diferentes manifestaciones (como los experimentos llevados a cabo por Antonio Vallejo Nágera).

donde las gentes le “designaban por frases conmisericordias como: ‘ese muchachito cargado de espaldas’ o ‘el pequeñín ese,’ todo lo cual le hundía en un lamentable tósigo” (19). El momento más evidente llega cuando, siendo dependiente de los Almacenes, debe correr las cortinas sobre los escaparates y queda expuesto a la mofa de los circunstantes:

Era una situación vergonzante y ridícula la que creaba aquel deber, ya que Sebastián había de exhibirse en la vitrina como un monigote durante unos eternos minutos [...]

Al cumplir este menester, Sebastián soportaba chuffas del peor gusto. Nunca faltaban tres o cuatro mozalbetes estacionados ante los escaparates y la presencia de Sebastián era acogida con ruidosa fruición y una acongojante profusión de muecas alusivas a su hilarante físico. (172)

La permanente referencia a las burlas refleja, de un lado, el importante papel que el humor va a jugar a lo largo de la obra, y, por otro, la existencia de una “tendencia abstracta” (Bajtín 62) en nombre de la cual se lleva a cabo el humor, es decir, la ridiculización y la “denigración dogmática” (Bajtín 95) de Sebastián. Dicha tendencia abstracta se concretaría en la idea teórica del *cuerpo normal*, que Lennard J. Davis considera adscrita a la cultura oficial de una sociedad (la ciudad provinciana de *Aún es de día*), por estar sujeta a un determinado proceso de construcción comunitario.⁸ En su trabajo, el estudioso localiza el origen del concepto normativo occidental del cuerpo en la Europa decimonónica, donde el desarrollo de la ciencia de la estadística permitió la extracción de unos parámetros cuantitativos y cualitativos para formar la imagen abstracta del cuerpo medio o normativo: “The concept of a norm [...] implies that the majority of the population must or should somehow be part of the norm. The norm pins down that majority of the population that falls under the arch of the standard bell-shaped curve” (29). Así pues, la diferencia entre la virtual totalidad de la población y la *mayoría* de la población (“majority of the population”) a la que Davis se refiere delimita el espacio de exclusión donde la tiranía de la norma (“tyranny of the norm” (29)) confina a aquellos individuos ridiculizados como Sebastián.

La tiranía ejercida por el modelo de cuerpo normativo de la cultura oficial se manifiesta en una risa que fuerza al personaje a recluírse en el espacio doméstico, donde sabemos que pasa mucho tiempo para evitar su paso por los lugares públicos: “Aquel barrio significaba, ahora lo advertía, como un pueblo autónomo incrustado en el corazón de la ciudad. Allí todos se conocían, para ser amigos o enemigos, pero lo que no se autorizaba era ignorarse. ‘Si es caso —pensaba Sebastián—, yo soy la excepción; a mí, por mis

⁸ “[T]he idea of a norm is less a condition of human nature than it is a feature of a certain kind of society” (Davis 24).

condiciones, se me ha forzado al aislamiento” (19).⁹ En línea con la “tyranny of norm” apuntada por Davis, las burlas y su papel determinante en este confinamiento forzoso reflejan el castigo, una de las dos vías en que la sociedad lidia con la *otredad* representada por la persona enferma, según Mitchell y Snyder: “Disability cannot be accommodated within the ranks of the norm(als), and, thus, the options for dealing with the difference that drives the story’s plot is twofold: a disability is either left behind or punished for its lack of conformity” (56). Quisiera llamar la atención sobre esta disyuntiva, ya que resume, no solo la situación inicial de Sebastián anteriormente descrita, sino también el paso que va a dar: frente a la reclusión doméstica, motivada por las lacerantes burlas del entorno, el objeto de la novela será mostrar cómo el personaje se propone dejar atrás (*left behind*) su singularidad física con el fin de asimilarse a la cultura oficial.

Si en un principio a nivel espacial Sebastián aparece ligado a la casa, la deformidad corporal determina su subjetividad asociada a la infancia,¹⁰ motivo que es una de las constantes de la obra delibeana (Buckley 95):

A Sebastián le dolía ver cómo pasaban los años sin que su personalidad aumentase por ello; le mortificaba que en todas partes le considerasen como un chiquillo, sin pizca de poder de representación. Parte de ello lo achacaba a su dependencia económica, a aquel no poder desprenderse de dos pesetas sin amenazar gravemente el equilibrio de su asignación dominical. Pero otra parte la llevaba él mismo a cuestras, con su insignificante porte y aquella cara de niño pequeño, de niño triste y atolondrado. Sebastián hubiera deseado sólo por esto, sólo por verse tratado de usted y oírse llamar ‘don Sebastián,’ alcanzar un puesto importante, codiciado, en la vida. (47-48)

La cita resulta muy elocuente, por cuanto resume indirectamente las dos modalidades con que la enfermedad es catalogada desde la cultura oficial y normativa, según Davis. En primer lugar, la “dependencia económica” guarda una estrecha relación con el criterio de funcionalidad, ya que “disability is conceived of as the inability to do something” (Davis 11). Es decir, la inactividad profesional de Sebastián provoca esa falta de autonomía material. En segundo lugar, el “insignificante porte y aquella cara de niño pequeño” remite a la apariencia, ya que, como sostiene Davis, la enfermedad es un momento especular (11): “The person with disabilities is visualized, brought into a field of vision, and seen as a

⁹ Cuando en este capítulo I debe ir a hablar con el señor Suárez para pedirle trabajo, vemos a Sebastián acusando su entrada en sociedad: “Al llegar a la puerta [del portal que da a la calle], Sebastián se alzó el cuello del abrigo. Entraba en el mundo y la sociedad le cohibía. Sebastián se encontraba a gusto cuando estaba solo. La compañía le estrangulaba y le ponía los pelos de punta” (16).

¹⁰ Mitchell y Snyder apuntan en su estudio el papel que la enfermedad tiene en la conformación de la identidad de la persona: “The disabled subject’s navigation of social attitudes toward people with disabilities, medical pathologies, the management of embodiment itself, and daily encounters with ‘perfected’ physicalities in the media demonstrates that the disabled body has a substantial impact upon subjectivity as a whole” (58).

disabled person” (12). Ambos parámetros, la no-funcionalidad y la insignificante fachada, afectan de modo determinante a la identidad infantil que define al sujeto y que este intenta superar (*left behind*) gracias a la oportunidad de trabajar en los Almacenes: “Sebastián pensó en el señor Suárez para animarse. Todo podía cambiar aquella mañana. Sí, podía cambiar” (12).

Resumiendo lo dicho hasta el momento, *Aún es de día* viene a ser una *narración protética* que depende, para su existencia, de la patología del protagonista, la cual lo erige en individuo excepcional digno de atención y también marca la estructura del relato. En efecto, a partir de la inicial marginación social en que se halla Sebastián por su condición de enfermo,¹¹ la novela aventura un patrón similar al del género del *bildungsroman*: el personaje, quien en virtud de su discapacidad se concibe a sí mismo como un niño, emprenderá un viaje de formación¹² hacia una meta, la asimilación a la cultura oficial, que solo será posible en la medida en que deje atrás su cuerpo deforme, risible, *diferente*.¹³

Su incorporación a los Almacenes permite, según se ha dicho, corregir la no-funcionalidad asociada a la enfermedad, de modo que es un escalafón fundamental en este recorrido de integración en el mundo de la sociedad *normal*. Si bien cuando entra en los Almacenes su físico cobra protagonismo al concitar el acostumbrado castigo a través de la mofa,¹⁴ durante la entrevista con don Saturnino Suárez brilla por su ausencia cualquier alusión a su apariencia: “Don Saturnino, que era sin duda el hombre calvo, le trataba con gran consideración, como si no hubiera reparado en su horrenda presencia física” (23). Más tarde, la concesión del trabajo supone un avance en el proceso de asimilación para Sebastián, basado igualmente en la invisibilidad del cuerpo: al ofrecérsele el puesto de mozo de almacén, que opera en una zona retirada del público, puede trabajar sin que este lo vea y juzgue. Su posterior ascenso a dependiente marca un paso más. Sin embargo, ya que desde ese instante el protagonista deberá tratar con los clientes, las instrucciones del señor Suárez resultan muy elocuentes:

No quiero darle ningún motivo de enojo, anótelo bien... Pero sería conveniente... En fin, convendría que usted se hiciese un traje nuevo y... ¡ejem...! dejase de morderse las uñas. Es algo... ¿cómo le diría yo?... denigrante... no, vamos, más bien... desagradable;

¹¹ Este enfrentamiento entre el individuo y la colectividad es característico de las primeras obras de Delibes, según Buckley (91).

¹² Ferrari Nieto también lo considera un *homo viator*, que quiere “avanzar socialmente venciendo los reparos de su entorno” (“*Aún es de día*” 142). En este sentido, en otro artículo el estudioso ha examinado el paralelismo entre la trama de *Aún es de día* y la estructura del género picaresco (“El reverso”).

¹³ En estos términos se plantea en *Aún es de día* lo que es un leitmotiv habitual en la obra delibeana, consistente en el hallazgo del “camino que conduzca a la plena realización de la persona” (Sobejano 165).

¹⁴ “Notó que dos dependientes se hacían señas con el codo y que otro se tapaba la boca para que no lo vieran reír. También la mujer rubia volvió un momento la cara un poco enrojecida” (21).

eso es, desagradable tratar al público con unas manos descuidadas. Las manos de un dependiente de comercio son el secreto del éxito [...]. (86)

La cita, que nuevamente escamotea la alusión a la deformidad corporal, pone de manifiesto el olvido progresivo de esta en tanto premisa obligatoria para integrarse plenamente en la sociedad normativa. Por un lado, Sebastián debe solucionar la *desagradable* apariencia de las uñas, objetivo que logrará más adelante: “Y un buen día se dio cuenta de que sus manos pequeñas y nudosas habían ganado mucho, desde el punto de vista estético, coronadas por aquellas uñas formadas y *normales*” (109, énfasis mío). El segundo aspecto lo constituye la ropa, ámbito en el que el narrador nos hablará de “los progresos de su indumentaria” (123) y confirmará que “[p]ara completar su adecentamiento físico, Sebastián se hizo un traje” (109).¹⁵ La ropa, pues, le permite al protagonista adquirir una presencia *acceptable* para el público de los Almacenes, mitigando su deformidad física, tal y como viene haciéndolo la permanente faja de franela que lleva puesta para contener su abultado vientre.¹⁶

Junto a este proceso de “adecentamiento,” el trabajo en los Almacenes también le brinda un espacio donde visualizar otras personas cuyas figuras “[fall] under the arch of the standard bell-shaped curve” (Davis 29). Es decir, aunque Sebastián es siempre objeto de la mirada burlesca de sus contemporáneos, su papel en tanto foco de la novela genera una perspectiva paralela que observa y aprecia la belleza de las constituciones físicas normativas que le rodean, especialmente la de Arturo, un “joven repeinado y etiquetero” (30) cuyas manos, en oposición a las del protagonista, son “de dedos finos y blanquísimos” (31).¹⁷ Por ello, Arturo constituye en principio el modelo de lo que aquel quiere llegar a ser en sociedad.¹⁸ Sin embargo, posteriormente quedará eclipsado por Irene, cuya visión resultará fundamental, no solo por ser la personificación de la *idea* de norma corporal, sino por dar pie a la irrupción del código religioso como nuevo contexto ideológico en el que se fomenta la ocultación del cuerpo enfermo necesaria para la asimilación a la cultura oficial.

¹⁵ Cuando se lo enseñe a su hermana, su cruda sinceridad (“Eres canijo, Sebastián, y eso no puede taparse con un traje” [110]) desconcertará al protagonista.

¹⁶ Al compás del puesto de dependiente en los Almacenes, el noviazgo con Aurora es el otro gran cambio en la vida de Sebastián. Si bien ello supone para él un nuevo hito en su proceso de integración social, en sus conversaciones no se alude nunca a su enfermedad corporal. De hecho, más adelante el lector se entera de que el sentimiento de Aurora viene inicialmente motivado por su necesidad de ocultar su embarazo, finalidad en aras de la cual ella se habría *abstraído* de la horrenda apariencia de Sebastián, quien a su vez cree adivinar la escondida repulsión que siente en diferentes momentos (ver p. 56, 74).

¹⁷ El capítulo II dedica una sección a la descripción de los compañeros del Almacén. De Martín, otro de los compañeros, se dice que era “un hombre al[t]o y guapo” (32).

¹⁸ “El pobre Sebastián comprendió pronto que era éste un buen espejo donde mirarse; que por muchas vueltas que le diese a la esfera mercantil de la ciudad, no encontraría un maestro con mejores cualidades que las que don Arturo reunía” (30).

El conocimiento de Irene tiene lugar en el capítulo VII, y es un pasaje muy importante a mitad del argumento. No es casualidad que la primera referencia sea a su constitución *bien formada*: “penetró una mujer joven, alta y bien formada, acompasada por el uniforme taconeado de sus zapatos contra los baldosines” (126). La frase, al remitir al cuerpo y a la ropa, parece compendiar las posteriores y más profusas descripciones del personaje femenino, pues al retrato físico de su cabeza citado anteriormente (el pelo, las orejas, las pupilas, la nariz, los labios, los dientes, el cuello),¹⁹ sucede la de su atuendo, como si hubiera “nacido envuelta en aquel espléndido abrigo y calzada con aquellos zapatos” (128). Su presencia concita en Sebastián la imagen de una figura a la que “envolvía una grácil aureola como si se tratase de algo inasequible” (127). Dicho carácter inasequible²⁰ encajaría con la noción abstracta del cuerpo normativo (Davis), y su asociación con la cultura oficial se manifestaría en el papel de Irene en tanto agente de “los gustos y aficiones en la pequeña ciudad,” según la explicación de Manolo al final de la jornada de ese día:

aquella joven equivalía, ni más ni menos, a la prosperidad de los Almacenes. Sin duda, era la mujer más hermosa y elegante de la ciudad, además de pertenecer a una familia distinguida y adinerada. Ella imponía la moda, los gustos y las aficiones en la pequeña ciudad [...]. Tras ella invadían el establecimiento verdaderas turbas de jovencitas que copiaban sus indumentarias con la especiosa esperanza de lograr, al arrojarse en aquellos trapos, el prodigio de trasmutarse en hermosas y atractivas Irenes. (133)

Así, en el recorrido visual de cuerpos *normales* que Sebastián ha estado realizando desde su ingreso en los Almacenes, el de Irene constituye el punto culminante, la encarnación de una “suma perfección” (130) que actúa de virtual baremo para juzgar la apariencia de las “turbas de jovencitas” en la ciudad: “The concept of the norm [...] implies that the majority of the population must or should somehow be part of the norm” (Davis 29). Según esta misma lógica, el protagonista acaba constatando “su risible corporeidad” (136), ya que “in a society where the concept of the [body] norm is operative, then people with disabilities will be thought as deviants” (Davis 29).

Quisiera subrayar la importancia de esta deducción final, la conciencia que Sebastián adquiere de su “risible corporeidad.” Hasta ahora, aquel siempre había sido ridiculizado

¹⁹ “Tenía el pelo muy negro, recogido en dos cocas por detrás de las orejas. Éstas eran pálidas, rematadas por unos lobulillos rosados y carnosos de los que pendían unos pendientes fulgurantes que avivaban su sensualidad. Del óvalo de su cara, apenas sin maquillar, resaltaban sus pupilas verdes, muy vivas, enmarcadas por unas pestañas espesas y oscuras. Su nariz pequeña, un poco respingona, se elevaba sobre unos labios graciosamente curvados que se separaban uno de otro, como con pena, cuando su dueña tenía que hablar o sonreír. En estos casos exhibía dos filas de dientes muy blancos y cuidados” (127).

²⁰ En otro momento, Sebastián la tildará de “muchacha ingravida” (129).

en sociedad por su deformidad física, y esta condena se ejercía a la luz de una determinada “tendencia abstracta” (Bajtín 62), consistente en la idea teórica del *cuero normal* propia de la cultura oficial. En este caso, no obstante, es el sujeto mismo quien se auto-ridiculiza, de lo cual cabe deducir igualmente la presencia de una similar “tendencia abstracta,” solo que esta vez en el ámbito interior del individuo. Para identificar en qué consiste este principio, volvamos de nuevo sobre la secuencia del encuentro visual entre Sebastián e Irene, donde podemos apreciar que la figura de ella suscita en él una singular interpretación: “Sebastián no comprendía cómo la presencia de Irene no trasmudaba a sus compañeros; no les elevaba sobre la rutina rastrera y prosaica de todos los días; él consideraba a aquella mujer como muy capaz de dignificar cuanto tocase, más aún, cuanto rozase la onda expansiva de su lozana y contundente armonía” (129). El lector puede darse cuenta de que esta reacción, con su referencia a la dignificación de la materia, es diametralmente opuesta a la motivada por el maniquí de la trastienda mencionado justo antes de la presentación de Irene: “A intervalos le asaltaba el recuerdo del maniquí abandonado en la trastienda y esta evocación exaltaba su carne. Él movía la cabeza de un lado a otro, pretendiendo liberarla de la acuciante impresión de aquellas curvas turgentes, hinchidas de serrín” (126). Es decir, frente a la exaltación de la carne incitada por el maniquí desnudo,²¹ la visión del cuerpo normativo de Irene bajo los pliegues de la ropa despierta la atención por lo espiritual en Sebastián: “Compulsaba que la contemplación de aquella mujer le elevaba, le purificaba, le hacía ver que por encima del barro existe algo que aletea y redime la materia” (129-30). Es esta nueva sensibilidad la “tendencia abstracta” que se gesta en el interior del personaje, a la luz de la cual juzga como risible todo aquello que implique corporalidad, trátase de su propio cuerpo o de la carnalidad de su relación con Aurora, “la confluencia de ella y él en su común aspiración, burda, ramplona y carnal, de formar un día un solo cuerpo” (136).

El conocimiento de Irene, por lo tanto, no solo supone para Sebastián el encuentro con la personificación de la idea normativa del cuerpo. Además de ello, la figura de aquella oculta bajo la ropa, en directa oposición con la abrumadora desnudez del maniquí de la trastienda, alumbraba un fenómeno de escisión interna que es determinante en la subjetividad del protagonista, cuya acendrada sensibilidad le induce al rechazo de su cuerpo, no ya por ser *diferente*, sino por su misma materialidad, imperfecta y baja.²² Así pues, el proceso

²¹ En su primera aparición, en el capítulo IV, el narrador describió el momento en los siguientes términos: “Entonces le llamó la atención un maniquí femenino, tirado en un rincón, *desnudo* y desamparado *como una mujer pública*” (65, énfasis mío).

²² Podría considerarse que el proceso de escisión interna más bien *se acentúa* ahora, si bien habría empezado desde el instante en que el protagonista, forzado por las burlas del entorno, deja atrás su propia deformidad para intentar acceder a la esfera pública. En cualquier caso, lo singular de este momento (la reacción ante la visión de Irene) es que es el mismo Sebastián quien condena (al igual que lo han estado haciendo sus compatriotas) su propio cuerpo.

iniciado al comienzo del texto por el que el personaje se proponía dejar atrás su deformidad física, principalmente a través del adacentamiento en el vestir, adquiere a partir de este momento una dimensión espiritual que acabará tomando un cariz religioso gracias a la comunicación con el padre Matías en el convento de los capuchinos.

La primera de las dos visitas al convento es relevante por cuanto las palabras del sacerdote sobre la importancia de cultivar el alma y su papel redentor de la carne producen en Sebastián una equiparación con la ropa que confirma la relación que entre el vestir y la espiritualidad había sido anticipada por la visión de Irene:

Por nada del mundo hubiera consentido que su inquietud espiritual mermase su capacidad de trabajo tan generosamente contratada por el señor Suárez. Se movía entre sedas, terciopelos y percales, y llegó a establecer, a fuerza de girar siempre entre sus preocupaciones y aquellas piezas, una relación marcadísima entre los estados del alma y las características de los tejidos.²³ (205)

La segunda visita al convento tiene lugar en el capítulo VIII y es más importante por el paso que supone en el proceso de división interna del protagonista. Su conversación con el padre Matías discurre sobre la separación entre alma y cuerpo representativa del ideario nacional católico de la época: “Y no lo olvide: es el alma lo que merece toda nuestra atención [...]. Recuerde que la carne es sólo una pella de barro y el alma el soplo de Dios” (225). Es de notar que, al interpretar Sebastián las palabras del cura, acuña la imagen de la silueta grotesca como compendio de los vicios de la humanidad: “‘Una pella de barro y el alma el soplo de Dios,’ se repetía Sebastián. Y al pensar en sí mismo, en Hugo, en la Germana, en el señor Sixto y en los mozalbetes de su barrio, se figuró a un ejército de muñecos de arcilla, grotescos y amorfos, desafiando paladinamente la omnipotencia del Creador” (225). Por un lado, si tenemos en cuenta que más tarde estos vicios de la humanidad se cifrarán en la sensualidad,²⁴ la corporalidad de la imagen establece un hilo de continuidad con el maniquí de la trastienda y su excitación de los bajos impulsos. Por otro lado, la alusión a lo grotesco recapitula la asociación que entre el cuerpo y la risa se ha

²³ Este hecho explica que posteriormente, en el contexto de la misión religiosa de redimir a su generación a través de la salvación del alma, cuando Sebastián quiera dignificar a su madre, lo haga a través del adacentamiento en el vestir: en oposición a la “inmunda cazadora [que] apeataba a vinagre y a sudor” (245) característica de Aurelia, su hijo le presenta un día un retal de franela ante el cual la madre “[o]lfateaba el tejido nuevo, el penetrante y agradable olor de las piezas sin mancillar” (248).

²⁴ “Sebastián tuvo una idea muy clara en ese momento de que no eran la ambición y el odio los peores enemigos de la Humanidad. Constató que lo que amenazaba la colectiva existencia, abrazándola en un cerco asfixiante, era la más brutal, ruin y descarnada sensualidad. Una concupiscencia irreprimible, libre, que se expandía por todos los estratos sociales, enervándolos” (275).

dado a lo largo de todo el argumento,²⁵ solo que ahora en directa oposición a la *seriedad* representada por las “almas nobles y honestas, más estimables y meritorias por su escasez” (224), según el padre Matías.

La *seriedad* como característica del ideario católico en oposición a la risa despertada por todo aquello relacionado con lo corporal, es señalada por Mijail Bajtin en su estudio sobre la cultura medieval, donde acusa el “tono de *seriedad exclusiva*” propio del sistema teocentrista de la época.²⁶ La risa, por el contrario, de acuerdo al crítico ruso, va asociada al “*drama de la vida corporal* (coito, nacimiento, crecimiento, bebida, comida y necesidades naturales)” (84) y propone un punto de vista alternativo: “es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante [...] que el punto de vista *serio*” (65). Si el encuentro con Irene había provocado en Sebastián la conciencia de su alta sensibilidad que le había hecho avergonzarse, por primera vez, de su “risible corporeidad,” la conversación con el padre Matías completa la escisión del personaje, en cuyo interior la concepción de su irrisorio físico viene justificada por la conciencia de la trascendencia de su misión volcada en lo espiritual:

Tuvo que sentarse, impelido por el reciente conocimiento de su propia trascendencia. Se miró las manos y sonrió: ‘¡Bah, bah, barro asqueroso!’ se dijo con un hilo de voz (Y deseó muy vivamente reír con todas sus fuerzas [...]). (225)

Habituado a considerarse como un desecho humano sin posibilidad de modificación, acogió la oportunidad de pulir su alma con una secreta alegría [...]. Cabía hacerse un hombre completamente diferente, con una misión y un objetivo definido y escueto. (231)

Al calor de los designios de esta especie de Cruzada individual, Sebastián pretenderá desde este momento combatir la bajeza de la sensualidad de la que adolecen sus contemporáneos (el desliz de Aurora al quedarse embarazada antes del matrimonio, Aurelia y su afán por emborracharse, etc.).

²⁵ En efecto, la asociación entre la risa y lo grotesco ha sido palmaria a través de Sebastián, cuya burlesca figura ha sido calificada en varias ocasiones de grotesca: en el capítulo I, ante la mirada de Orenca (“De repente la niña levantó la cabeza y vio a su hermano en el umbral con el desportillado jarrón en la mano, redondeando su facha grotesca” [11]); en el capítulo III, al pasear con Orenca el narrador nos dice que “Formaban una pareja inefable y grotesca” (43); en el capítulo VIII, por medio del estilo indirecto libre, el protagonista piensa que “Bastaba su cuerpecillo grotesco y ruin para apartarle de la colectividad o para divertir a la colectividad” (157).

²⁶ “[A]scetismo, creencia en la siniestra providencia, el rol dirigente cumplido por categorías tales como el pecado, la redención, el sufrimiento [...] determinaron ese tono exclusivo, esa seriedad helada y pétrea. El tono serio se impuso como la única forma capaz de expresar la verdad, el bien, y, en general todo lo que era considerado importante y estimable [...]. El cristianismo primitivo (en la época antigua) ya condenaba la risa” (Bajtin 71).

La unión con Irene se le antoja la culminación de su *serio* proyecto de pulimiento del alma. En línea con la espiritualidad que la joven mujer despertara inicialmente en Sebastián, pero ahora filtrada a través de la misión religiosa, el amor es tomado como una experiencia con tintes casi místicos: “¿Por qué, Señor, no poder aspirar a Irene cuando su alma había alcanzado un notorio grado de elevación? ¿Qué importaba el cuerpo? [...] Él había encontrado a Dios en los ojos de Irene [...]. Irene no despertaba su carne como la de otros hombres. Él veía en ella un trasunto de la perfección de Dios. Sí, ¿por qué no?” (257-58). Desde ese instante, comienza un cortejo amoroso cuya naturaleza espiritual Sebastián intenta revelar a través de la mirada desde la distancia.²⁷ No obstante, pese a la elevación, el encuentro personal que se produce entre ambos en el capítulo XIII, el último de la novela, dará pie a la incontenible irrupción de lo corporal. En primer lugar, la cercanía física posibilita la irresistible tentación de tocar la mano (cuerpo) de la mujer, a la cual sucumbe el protagonista.²⁸ En segundo lugar, este acaba robando el guante de Irene “y aspiró su aroma golosamente una y otra vez” (288). Es interesante advertir cómo esta injerencia de los embates de la sensualidad contraviene la *seriedad* del proyecto espiritual da pie a la risa bajtiana que sobreviene a Sebastián en su interior:

le pareció recoger una helada carcajada y el sonido mollar y crujiente como de un saco de virutas al ser trasladado. Sebastián no pudo resistir aquella risa viva del maniquí abandonado. Porque la risa provenía de él, a no dudar. Nadie más que él podía reírse con aquellas carcajadas de trapo, frías y cavernosas, que llenaban con sus ecos todos los rincones del establecimiento. (302-03)

Tal y como la cita evidencia, se trata de la carcajada vinculada a la corporalidad desnuda del maniquí. Por su imagen estructuralmente paralela a la de Irene, el maniquí supone la alusión a una relación amorosa, basada en la materialidad del cuerpo, que parodia los supuestos principios espirituales de la relación con Irene. En términos bajtianos, en la medida en que la risa del maniquí procede del interior de Sebastián, es “la naturaleza ‘secundaria’ del hombre la que reía, su aspecto ‘inferior’ corporal y material que no podía expresarse a través de la cosmovisión” de naturaleza seria (73).

La escena analizada demuestra la ambivalencia del individuo, la imposibilidad de comprenderlo a la luz exclusiva del lado *serio* perpetuado por el discurso católico de la

²⁷ “Sebastián observaba a Irene fijamente, con los ojos muy abiertos, casi desorbitados, empujado por un ansia pueril de que no le pasase inadvertido el menor detalle de su espíritu” (261).

²⁸ “Entonces vio allí mismo, a medio metro de él, la mano cuidada, atildada, bellísima de la mujer. No pudo reprimir el impulso que le agitaba: comenzó a enrollar una de las piezas de cretona e, intencionadamente, buscó el contacto. Éste, a pesar de su brevedad, fue para Sebastián como una sacudida eléctrica. Notó la sangre cálida de ella a través de la piel, activando su propia circulación. El roce de aquella piel tersa, fresca, suavísima, terminó de desconcertarle” (287).

cultura oficial de la época. En consonancia con esa escisión sin resolver, cuando en el desenlace leemos cómo el personaje concibe la nueva misión de casarse con Aurora,²⁹ la determinación de realizar este *serio* y trascendente sacrificio queda anulada por el contrapeso ejercido por la sensualidad proveniente del cuerpo, ya que mientras camina por la calle su “mano derecha topó con el guante de Irene e, impensadamente, lo extrajo apuñado en sus dedos cortos y nudosos. Lo contempló a través de la lente de lágrimas y, luego, lo levantó hasta la nariz aspirando con fruición su fresco perfume. Desposeído de todo respeto humano, comenzó a besarlo atropelladamente” (304). En otras palabras, ¿con qué propósito se levantará Sebastián al día siguiente del final de la trama? ¿Será capaz del “incontaminado sacrificio” (304) de casarse con Aurora? No lo sabemos.³⁰

La imagen final del texto será la del protagonista apretando “el guante de crochet de la bella Irene” mientras “[p]or su cerebro, rendido sobre la almohada, desfilaban las palabras del cura [...]. ‘La dignidad y la honradez humana son como el agua en un colador’” (307). El relato, al cerrarse con esta yuxtaposición entre lo risible (asociado a lo corporal evocado por el guante) y lo espiritual (las palabras del cura en torno a la misión del cristiano), manifiesta la indeterminación interna del personaje sobre el que descansa la historia: el narrador “can no longer finalize and close off a character, can no longer construct an integral image of him or provide an artistic answer to the questions, ‘Who is he?’ We see not who he is, but *how* he is conscious of himself” (Bakhtin 48-49).

En este trabajo, he analizado lo que considero el objeto principal de la novela, que es el personaje de Sebastián, cuya enfermedad se manifiesta en una situación de limitada funcionalidad e “insignificante” apariencia (Davis). A partir de aquí, el texto relata el esfuerzo del sujeto por dejar atrás su *diferencia* física como fenómeno paralelo a la integración en los cauces de la cultura oficial de su sociedad. En primera instancia, el olvido del cuerpo se realiza principalmente gracias a la vestimenta, que le permite al protagonista trabajar de cara al público en los Almacenes y con ello empezar a formar parte de la vida social bajo una apariencia mínimamente aceptable. Un día, la visión de Irene, le ofrece una concreción del cuerpo perfecto a la vez que excita su sensibilidad hacia unas esferas inusitadas, elevando el papel de la ropa a una significación espiritual. Esta nueva dimensión

²⁹ “[M]e casaré con ella piense la gente lo que quiera. —Y presentía que era éste el verdadero, auténtico, incontaminado *sacrificio*; que sólo los actos consumados así, en el secreto de la propia conciencia, son actos meritorios y *trascendentes*” (304, énfasis mío).

³⁰ Ferrari Nieto afirma que “Sebastián [...] acaba cumpliendo (o decidido a cumplir) el proyecto de su madre y de la familia de Aurora” (“El reverso” 252). En mi opinión, sin embargo, creo que la ambigüedad final en cuanto a la facultad del individuo para llevar a cabo este propósito ilumina uno de los grandes valores del discurso novelesco de *Aún es de día*. En esta misma línea, tampoco estaría de acuerdo con Buckley, quien considera que en *Aún es de día*, junto con las otras dos novelas de la primera época (*La sombra del ciprés es alargada* y *Mi idolatrado hijo Sisi*), el autor “no crea unos personajes para que se desarrollen libremente” sino que los utiliza “para ilustrar una ideología” (106).

resignifica la omisión de la *diferencia* corporal que el personaje había intentado desde el comienzo, asimilando todo ello a un cariz muy acorde con el ideario católico de la época. En efecto, el discurso del padre Matías le brinda a Sebastián un binomio (alma *vs* cuerpo) muy provechoso, no solo para superar su marginación motivada por su deformidad física, sino para sobresalir en su sociedad con un papel heroico: todo lo corporal es concebido como materia *risible* y despreciable a la luz de la *seria* misión espiritual de salvar las almas de la humanidad. Pese a su esfuerzo para llevar a cabo este proyecto, el fracaso de la unión platónica con Irene (capítulo XIII) demuestra la inevitable coexistencia de la risa y lo serio en el interior del individuo, dotándolo así de una indeterminación con la que se cierra la obra.

Aún es de día demuestra ser, desde el principio, una *narración protética* (Mitchell and Snyder), es decir, su razón de ser depende de la excepcionalidad del protagonista, cuya discapacidad lo hace merecedor de la atención del narrador. De hecho, su idiosincrasia condiciona cabalmente la novela. En primer lugar, la estructura de *bildungsroman* deriva de la identidad infantil en que la enfermedad lo tiene sumido al principio. Por otro lado, la cosmovisión que Sebastián posee como consecuencia de su patología afecta estrictamente a la disposición de los acontecimientos en el argumento: sin su diferencia física, la belleza del cuerpo *normal* de Irene no hubiera tal vez recabado tanto la atención de Sebastián hasta el punto de ser interpretado por este en términos de una perfección espiritual que a su vez le abrió las puertas de la Cruzada personal.³¹ Por lo tanto, de la estrecha vinculación entre personaje y texto cabría deducir que este último nace con el propósito de iluminar el enigma de la *rara* naturaleza del primero. Este impulso por revelar y controlar sería, de entrada, similar al operado por las manifestaciones de la cultura oficial franquista que se aprecian en el argumento: tanto el código de concepciones sobre el cuerpo normativo (Irene) como el ideario cristiano (el padre Matías) son componentes de una misma ideología oficial de naturaleza *seria* a la que Sebastián solo puede acceder dejando atrás, ocultando o mitigando, la *comicidad* de su cuerpo. El discurso de la novela, sin embargo, constata su incapacidad para controlar la subjetividad del personaje al subrayar en su seno la simultánea confluencia de lo serio (sus ansias de espiritualidad) y lo cómico (la pujanza de su sensualidad). Consecuencia de ello es la instauración de una indeterminación final de la que se hicieron eco negativamente algunas reseñas de la época:

Reprocharíamos a Delibes su desenlace brusco e inesperado, un desenlace que no lo es, sino una pausa, porque queda en el aire la solución del conflicto planteado, que exige una segunda parte, una segunda novela con las aventuras de Sebastián en su nueva vida. (Reseña [1])

³¹ Adviértase que la percepción casi mística de Irene *solamente* se da en Sebastián. “Por asociación de ideas advirtió que Irene ocasionaba en los temperamentos de sus compañeros los mismos apasionados furores que en él despertaba el recuerdo del polvoriento maniqué de serrín” (132).

Podría reprochársele a Delibes la precipitación del final, la brusquedad con que corta el relato y lo deja en suspenso, olvidando o desdeñando que toda obra dramática exige un desenlace, porque el que el novelista sirve [*sic*] no puede satisfacer al lector. (Reseña [2])

Precisamente es esta naturaleza abierta e *incompleta*, similar a la de Sebastián, la que caracteriza el relato, el cual choca frontalmente con el carácter autoritario, unilateral y dogmático de la cultura oficial franquista. He aquí donde radica la fuerza del discurso novelesco que *Aún es de día* abandera y defiende.

Obras citadas

- Alvar, Manuel. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Gredos, 1987.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, 1998.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by Caryl Emerson, U of Minnesota P, 1984.
- Buckley, Ramón. *Problemas formales en la novela española*. Península, 1973.
- Davis, Lennard J. *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*. Verso, 1995.
- Delibes, Miguel. *Aún es de día*. 2ª ed., Destino, 1962.
- Fernández Domínguez, Juan José. “*Aún es de día* y el ordenamiento social en la fase autárquica del primer franquismo.” *Derecho y literatura en la novela de Miguel Delibes*, editado por Noemí Serrano Argüello, Aranzadi Thomson Reuters, 2020, pp. 49-78.
- Ferrari Nieto, Enrique. “*Aún es de día*, de Miguel Delibes: la instalación metafísica como mecanismo de denuncia social en la ficción.” *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 30, 2012, pp. 129-45.
- . “El reverso de la metafísica existencialista de Ortega: la ética incapaz de Miguel Delibes.” *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, vol. 54, 2016, pp. 239-59.
- Martínez Cachero, José María. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Castalia, 1973.
- Mitchell, David T., and Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. U of Michigan P, 2000.
- Moro, Sue Ellen. “Viaje al Valladolid de Miguel Delibes.” *Miguel Delibes, entre lo local y lo universal: Actas del Congreso Internacional celebrado en Valladolid del 16 al 18 de octubre de 2007*, editado por María Pilar Celma Valero y José Ramón González, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 303-09.

Reseña [1] de *Aún es de día*, por Miguel Delibes. *Signo*, 21 de enero de 1950.

Reseña [2] de *Aún es de día*, por Miguel Delibes. *Ecclesia*, 28 de enero de 1950.

Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Prensa Española, 1975.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. “*Aún es de día*, condenada de nacimiento.” *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, editado por María Teresa de Pieri y Renata Londero, Cátedra Miguel Delibes, 2014, pp. 83-104.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: *El camino* (1950) de Miguel Delibes: lecturas rurales para la Generación *Millennial*

AUTOR: Salvador Oropesa

FILIACIÓN ACADÉMICA: Clemson University

RESUMEN: Este artículo propone una lectura *millennial* de *El Camino* (1950) de Miguel Delibes siguiendo al ensayista Sergio del Molino y su obra *La España vacía* (2016) donde representa un viaje nostálgico de ésta. Entre 1950 y 1970, la gente abandonó el medio rural, y las consecuencias de esta salida marcan el carácter de la España contemporánea. El *millennial* anda inmerso en la búsqueda de la aldea perdida, y proponemos que el pueblo representado en *El Camino* es una imagen válida de este ideal. Estudiamos la sobrerepresentación ideológica del carlismo en la España contemporánea y el poder de las palabras rurales y su efecto en los lectores modernos. Acertó Delibes en su lectura apocalíptica de la pérdida de población y cultura rurales.

PALABRAS CLAVE: *El Camino*, *millennial*, carlismo, ruralismo, nostalgia, nacionalismo

ABSTRACT: This article proposes a *millennial* reading of *El Camino* (1950) by Miguel Delibes following the *millennial* essayist Sergio del Molino and his seminal work *La España vacía* (2016) [Empty Spain]. Del Molino's is a historical, biographical, and nostalgic journey through Spain's desolate countryside. In just twenty years, between 1950 and 1970, people left Spain's rural areas, and the consequences of this departure mark today's Spain's character, an unfulfilled rural nostalgia. The *millennial* is in a quest to find the lost village, and we propose that the one represented in *El Camino* is a valid image of this ideal.

We study an unintended consequence of this nostalgia, the ideological overrepresentation of *carlismo* in contemporary Spain given its neomedieval condition and presence in the 1978 Constitution. We also learn the power of particular rural words and their effect on modern readers. Delibes was right in his apocalyptic reading of the loss of rural population and culture in Castilla and Spain.

KEY WORDS: *El Camino*, *millennial*, *carlismo*, ruralism, nostalgia, nationalism

BIOGRAFÍA: Salvador Oropesa es catedrático (full professor) de lengua y literatura españolas en la Universidad de Clemson en Carolina del Sur. Estudió Filología Española en la Universidad de Granada y se doctoró en Arizona State University. Ha publicado monografías sobre Ariel Dorfman y Antonio Muñoz Molina, el grupo vanguardista Contemporáneos, la representación de las tiendas y el comercio en la literatura española que va desde el comienzo de la Restauración a la autarquía del franquismo, y con Maureen Ihrie editó en inglés una enciclopedia global en tres volúmenes sobre todas las literaturas escritas en español.

El camino* (1950) de Miguel Delibes: lecturas rurales para la Generación *Millennial

Salvador Oropesa, *Clemson University*

En el centenario de la muerte de Miguel Delibes (1920-2010) se puede afirmar que sus novelas siguen vigentes y de los temas que tocó con mayor profundidad, el de la España vacía es capital en la España de 2020.

En el contexto de este trabajo nos interesan sus novelas rurales, centrándonos específicamente en la que abre la serie, *El camino*, la cual leemos como un compendio de formas de vida ya desaparecidas a partir de la nostalgia y como la representación contemporánea de una sociedad civil que tenía una lógica interna porque era una cultura establecida a pesar de las limitaciones de la Dictadura. La Dictadura siempre fue una tiranía y los libros de las conversaciones de Delibes con el periodista César Alonso de los Ríos y el de su correspondencia con su editor, Josep Vergés, demuestran lo difícil que fue hacer literatura y periodismo libres durante el franquismo. Por ejemplo, las referencias en ambos textos a la censura son significativos, y Delibes explica que el censor es siempre un lector implícito al que hay que buscarle y encontrarle las vueltas en el proceso de escritura. Se cuentan con detalle en estos textos las dificultades que tuvieron publicaciones como *el Norte de Castilla* y la revista *Destino*, el cese de Delibes como director de este periódico, y los secuestros de la revista (Alonso de los Ríos 144, 194; Vergés, Delibes 62, 102, 167, etcétera). Hay que reconocer que novelistas como Delibes o editores como Vergés mantuvieron viva la cultura española durante esos años a pesar de las circunstancias adversas. Dice Delibes:

Torear a la censura era una especie de ‘deporte intelectual’, pero no siempre se podía encontrar la fórmula adecuada para decir lo que uno quería sin encabritarla. Quizá se prohibieron pocas novelas, pero se destrozaron muchas. (194)

Dice Vergés:

Algunas semanas he estado tentado de mandarte las galeradas de censura para que vieras el fino y diabólico trabajo de inquisidor que hace este abyecto y caricaturesco aprendiz de Goebbels, que se hace llamar Demetrio Ramos. Has tenido el honor de ser revisado personalmente por él, como persona sospechosa, igual que un José Pla cualquiera. Trabajar bajo el influjo personal de ese confidente es una delicia. (151)

Es fundamental que el *millennial* entienda que adaptarse a las servidumbres de la dictadura por intelectuales como Delibes nunca implicó la legitimación de esta, independientemente de que el aparato de propaganda del estado quisiera vender una sensación de normalidad a partir de la calidad de una gran generación de novelistas en activo: Camilo José Cela, Juan Marsé, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, un nutrido grupo de escritores que tuvo que sortear los meandros del franquismo.

¿Por qué pensamos que Delibes es una buena opción para los *millennials*? Se entiende como *millennial* a aquellos que nacieron entre 1980 y el año 2000. Los *millennial* españoles nacieron en democracia, en una sociedad avanzada, europea, expuestos a la tecnología digital, e inmersos en una sociedad de consumo nunca conocida antes en el ámbito español (Ruiz Cartagena). Son ya una generación urbana en su casi totalidad ya que en España la transición del campo a la ciudad se había consumado para 1980. 1980 es también el año en que se acaba la hegemonía intelectual del comunismo (Pardo 73), un comunismo sentimental, abstracto y apartidista, que permitía al intelectual ser más reformista que revolucionario y que se movía a partir de la nostalgia de la autenticidad (138). Delibes es un escritor obsesionado con la autenticidad.

¿Por qué *El camino*, en particular, y sus otras novelas rurales, en general? Sigamos la tesis de Sergio del Molino en *La España vacía* (2016) de que uno de los denominadores comunes de la España actual es el mito de la búsqueda de la aldea perdida de la que todos procedemos, y que esta corriente cultural, aunque es relevante y ha producido una importante serie de novelas, películas, ensayos y fotografías, es secundaria (Del Molino 247). Para Del Molino “somos viejóvenes [...] [que] es la conciencia de que procedemos de allí, de un lugar que no existe o ha dejado de existir” (238). En este lugar el paisaje se define como “una invención. El paisaje es literatura. Y esa literatura ha impregnado la educación sentimental de varias generaciones de españoles” (189), entre ellas los *millennials*. Del Molino distingue entre el paisaje que se describe geográficamente de una manera científica y la visión intelectual que construye el paisaje a partir de un cierto vocabulario primando unas partes sobre las otras.

Delibes describe el paisaje a partir de palabras precisas, desusadas para aquellos que vivimos en ámbitos urbanos, pero que en su contexto son precisas y denotan una realidad

objetiva que remiten a herramientas concretas, labores precisas, fauna y flora inequívoca. En palabras de Alonso de los Ríos:

Rastreador de expresiones, está siempre dispuesto a *pegar la hebra* con un campesino para enterarse del nombre exacto de un plegamiento (¿es eso teso o cabezo?), de un fenómeno meteorológico (¿es nieve, cencella, carama, escarcha o rocío?), incluso del distinto sexo de un árbol (¿es nogal o es nogala?) y siempre en el temor fundado de que nombre y cosa estén a punto de desaparecer. (32)

En palabras de Delibes a la pregunta de aquél:

En mis novelas y relatos sobre Castilla, lo único que pretendo es llamar a las cosas por su nombre y saber el nombre de las cosas. Los que suelen acusarme de que hay un exceso de literatura en mis novelas se equivocan, y es que rara vez se han acercado a los pueblos [...] la propiedad con que definen sus problemas o la topografía que les circunda es inusual, infrecuente. Este lenguaje rural—porque no tiene que ver con el popular—sigue aún llamándome la atención [...] el cotarro, el teso, el cueto, no son el cabezo. El cabezo es sencillamente el cueto; el cotarro, la colina que tiene una cresta de monte y monte de encina. Esto puede parecer preciosismo, pero es exactitud. (145-46)

Delibes utiliza estas palabras para crear la división entre el mundo rural y urbano, no para establecer una frontera hostil entre ellos sino para denunciar lo que para él es una situación insostenible, la inorganicidad del mundo moderno, que se puede rastrear en la multiplicidad de políticas agrarias que no han producido una economía sostenible en Castilla, no han frenado la emigración y la despoblación, y lo más importante, la aculturación como desaparición de un modo de vida rural, y, por ende, de un lenguaje rural. Los habitantes de la ciudad decimos árbol o pájaro, lluvia o nieve, sembrar o recolectar, y ahí empieza y acaba nuestro escaso vocabulario (Alonso de los Ríos 146). Los estudiantes de primaria en España van ahora de excursión a granjas para ver animales domésticos, granos, frutas y observar algunas tareas agrícolas básicas. Hay museos para contemplar cómo era una almazara o una albardonería. Hacemos turismo rural y nos equipamos con prendas y zapatos que cuestan cientos de euros para disfrutar de la naturaleza. Delibes vislumbró este colapso, nos advirtió sobre su llegada, y hoy lo leemos desde la nostalgia de la autenticidad. Para Delibes la aculturación en el lenguaje hace que su lugar lo ocupe la televisión, cuya principal característica es la pobreza del lenguaje popular (Alonso de los Ríos 147).

El camino cuenta la historia de cuatro niños en un pueblo cántabro, Molledo, en el norte de España, aunque Delibes lo describe como el lugar donde Castilla se asoma al mar. Delibes tiene una opinión al respecto: “Cantabria, a mi entender, a pesar de sus plegamientos, su feracidad y su nivel de vida más desahogado, es también Castilla, incluso una de las cunas de su idioma” (Delibes, *Castilla* 22).

El protagonista, Daniel el Mochuelo, focaliza la acción desde una diversidad de voces narrativas que refuerzan el carácter coral de la novela. El narrador omnisciente “mediante el estilo directo, el indirecto y el indirecto libre” (González-Ariza 21) nos lleva de un lugar a otro de la acción. No existe contradicción entre la centralización en un solo personaje y el protagonismo compartido de las otras personas del pueblo.

Los compañeros de Daniel el Mochuelo son Roque el Moñigo, Germán el Tiñoso y Mariuca-uca. Este carácter coral de la novela le permitió a Josefina Molina en su adaptación televisiva de 1978 focalizar la historia en la Guindilla Grande (Amparo Baró) en vez de Daniel (Fernando Aguilera), ya que los niños no eran actores profesionales y no podían conducir cinematográficamente la acción. Este cambio no merma la adaptación de la novela, sino que demuestra su carácter colectivo. Concha Alborg califica la adaptación televisiva como “feminista” (8) al darle a las mujeres el protagonismo sin que ello cambie la estructura y mensaje de la novela. La adaptación televisiva muestra de una manera muy pedagógica la importancia que todos los personajes tienen en la novela. Lo mismo ocurre con la adaptación cinematográfica de *El disputado voto de el señor Cayo* (1986) a la que Antonio Giménez Rico y Delibes como guionista le añaden un marco contemporáneo para que sea comprensible. En solo ocho años el aculturamiento de la España rural ha sido tan pronunciado que es necesario añadirle un contexto a la historia para hacerla inteligible.

En este sentido Delibes es muy galdosiano porque los personajes secundarios de sus novelas son personajes redondos y cada uno de ellos podría ser el protagonista de otra novela, no son ni estereotipos ni un simple fondo. Es por esto que Delibes no entra en la nómina del realismo social, porque carece de ese personaje colectivo y uniforme, sus personajes son corales en el sentido literal del término, de que tienen voz.

Y Daniel, el Mochuelo, sabía que por aquellas calles cubiertas de pastosas boñigas y por las casas que las flanqueaban pasaron hombres honorables, que hoy eran sombras, pero que dieron al pueblo y al valle un sentido, una armonía, unas costumbres, un ritmo, un modo propio y peculiar de vivir. (Delibes, *El camino* 101)

El pueblo es una mierda, “pastosas boñigas”, pero la intrahistoria de sus habitantes lo dignifica. Para escritores como Delibes la única historia es la intrahistoria, la otra es una construcción a posteriori hecha por los profesionales de la academia. Como en Unamuno, la intrahistoria de Delibes se define como la suma de todas las vidas y aspiraciones individuales y no puede contenerse en los confines de la Historia.

En las novelas rurales la crítica destaca su uso de los personajes en su hábitat, unido a su precisión lingüística que nos transporta a nuestro pasado inmediato. Francisco Umbral lo ha resumido de la siguiente forma: “Miguel Delibes escribe desde sus personajes” (55) y

“Delibes no escribe el paisaje sino desde el paisaje” (55). La memoria literaria centrada en el hombre y la mujer rural es según Umbral:

El mundo simple en que quizá se refugió huyendo de la complejidad intelectual de otro tipo de novela, se le ha enriquecido de pasiones, sentimientos y verdades. El paleta de Delibes es ya el protagonista humano, demasiado humano, de todo novelista. (102)

Delibes representa a los “paletos”, demos por bueno el término, en una complejidad que trasciende el costumbrismo o la novela social. En ese sentido *El camino* se emparentaría con *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio y *El fulgor y la sangre* (1954) de Ignacio Aldecoa, novelas que van más allá de la novela social de los cincuenta, en tanto que no caen en el maniqueísmo, sin renunciar a la sofisticación de un mensaje político. El lector *millennial* no puede caer en el error de asociar cultura y literatura producida durante la Dictadura como una legitimación de la misma. Delibes es un escritor atípico porque elude las dicotomías políticas, Umbral en 1970 lo llamó “liberal socializante” (41) y explica que son personas que desertaron de la victoria primero, de la guerra después, y de las causas de la guerra en última instancia. Vergés y Delibes lucharon en el bando nacional.

Delibes escapa la polarización, no situándose en un centro imaginario, en la equidistancia, sino todo lo contrario, retando al pensamiento conservador, al socialismo, al capitalismo, a verse en sus espejos y que entiendan que han perdido al hombre, que lo han desarraigado, que lo aculturán, que estamos inmersos en una catástrofe ecológica en lo que él entiende como errores históricos. Delibes, en tanto que escritor no maniqueo, proporciona mucha libertad al lector, lo que no quiere decir que no lo cuestione; piénsese en este contexto en novelas como *Cinco horas con Mario* (1966) o *El hereje* (1998).

Hay *millennials* que todavía conocieron o vislumbraron la última ruralidad: cultivos, caza y pesca “paleolíticos” (Alonso de los Ríos 158-59), apicultura, técnicas de labranza romanas y árabes, la dependencia del tiempo atmosférico, abonos no industriales, uso limitado de insecticidas, animales de carga en vez de maquinaria agrícola, y un cultivo hecho con aperos literalmente milenarios. La lectura de Delibes consigue que los lectores de la tercera década del siglo veintiuno, los viejóvenes de Del Molino, puedan reconstruir la nostalgia de sus padres o abuelos que son los que vivieron esa cultura agrícola. *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina representa bien esa ruptura generacional de los hijos que abandonaron la vida agrícola para convertirse en profesionales urbanos. La mayoría de la emigración de los sesenta fue obrera, tal como vemos en *Diario de un emigrante* (1958) del mismo Delibes; veintitantos años después su visión es más ácida:

La estampa de Castilla desertizada, con sus aldeas en ruinas y los últimos habitantes como testigos de una cultura que irremediamente morirá con ellos, puesto que ya no quedan manos para tomar el relevo (*Castilla* 14).

Hemos matado la cultura campesina pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble. (*Castilla* 283-84)

A la altura de 1979, fecha de publicación de *El disputado voto*, Delibes yuxtapone la aculturación y la cultura ancestral, pero todavía desconocíamos qué ocuparía el vacío de la aculturación que empezó a llenarse a comienzos de los ochenta. Desde ese momento en España se desarrollaron e inventaron innumerables tradiciones neoancestrales para compensar la pérdida de la cultura rural y exaltar el recién descubierto primermundismo: ferias que triplicaban su duración y boato, recuperación del carnaval, mercados de cercanía, mercados medievales, exaltaciones de productos ecológicos y con denominación de origen, el día de la comunidad autónoma, revitalización de los bailes y cantos regionales, fortalecimiento de la Semana Santa con una multiplicación exponencial de los rituales asociados a esta, fiestas patronales, carreras populares, maratones, senderismo, turismo rural, Halloween y un largo etcétera que han sustituido con mayor o menor fortuna la cultura rural milenaria. Antonio Muñoz Molina ha criticado despiadadamente esta desmesura en su ensayo *Todo lo que era sólido* (2013) denominándola “el paroxismo de la fiesta,” y muestra su incompreensión ante la multiplicación inaudita de neotradiciones financiadas con fondos públicos (57-58). Hemos sustituido la colectividad con actos colectivos inorgánicos. Del Molino lo define así: “la tradición no es más que una mentira compartida como si fuera verdad y transmitida con modales religiosos, como también sabía hacer el carlismo” (218). La referencia al carlismo no es inocente porque coincidimos con pensadores como Del Molino, Álvarez Junco, Jon Juaristi, que el gran triunfador ideológico de la guerra civil es el carlismo, que cada día es más influyente en la sociedad española con toda su panoplia neomedieval.

La lectura actual de Delibes es nostálgica y dentro de la clasificación que hizo Svetlana Boym, la de Delibes se denominaría ‘nostalgia restauradora’ ya que evoca el pasado de Castilla. Boym define la nostalgia restauradora como oral, pictórica y exageradamente seria (Boym 49). Estas características se ven claramente en la novelística rural de Delibes.

Delibes maneja palabras concretas que describen la realidad de una manera certera porque representan la economía de la supervivencia: el campesino tenía que saber cuál era el tiempo meteorológico, el árbol, la planta o el animal, porque en ello le iba la vida a él y a su familia. La recepción por parte del lector urbano de estos vocablos no es por un ejercicio de barroquismo estético para sorprenderlo con pirotecnia artística (a Delibes no le impresionó el *nouveau roman*, “no cuenta nada” (Alonso de los Ríos 122)) sino para producirle al lector empatía por un mundo que existió y cuya pérdida irreparable nos condena a la nostalgia y la infelicidad. Delibes presintió que esta pérdida se iba a compensar con un consumismo ilimitado. Podemos adelantar que no consiste en negar a las personas el derecho a una vida digna sino a que no consumamos lo que no necesitamos. Delibes reconoce el simplismo de sus planteamientos económicos literarios pero su excusa es válida, su misión es hacer literatura, proporcionar al lector un placer estético, y hacerlo pensar. Si

analizamos *El sentido del progreso desde mi obra*, su discurso de ingreso en la Real Academia Española, leído en 1975, en el que se encuentra un alegato apocalíptico y pesimista de defensa de la naturaleza frente a los excesos del progreso, podemos ver que muchas de sus predicciones no se han cumplido, especialmente la de que una serie de recursos naturales se iban a agotar a corto plazo, pero el desastre ecológico que anunció, sí ocurrió.

Delibes es un escritor castellano y al hablar de Castilla, el punto cero en la literatura contemporánea es la Generación del 98. Partimos de la base de que desde la Generación del 98 la construcción cultural del paisaje castellano es central a la concepción intelectual de España como fenómeno cultural nacionalista. Esto se une al desarrollo de la Filología Española por Ramón Menéndez Pidal y su descubrimiento de formas protorromances en tierras de Castilla. Menéndez Pidal trajo el lenguaje arcaico, premoderno y su historia al centro del nacionalismo español. Es irrelevante la discusión de si esto fue ciencia o mito, ya que lo que importa es que convierte a Castilla, su paisaje y su lengua, en epicentro del imaginario nacionalista español (Álvarez Junco 174-82) lo que hace que la novelística rural de Delibes quede aparentemente atrapada en esta mitología, aunque, como buen escritor, la trascienda. En este contexto podemos afirmar que la novelística rural de Delibes es filológica en el sentido de que una literatura y lenguaje, evolución e historia, y, sobre todo, la palabra exacta en el mundo rural que Delibes convierte en literatura para nosotros, lectores. En palabras de Delibes:

La atracción de Castilla sobre los del 98 es un fenómeno interesante y explicable. Estos señores encontraron en la pobreza de Castilla la manifestación del problema español. Aquí confluyen vascos como Unamuno, alicantinos como Azorín, andaluces como Machado... Todos ellos hicieron una interpretación estética de Castilla más que sociológica. De manera que, si la orientación hacia Castilla de estos señores me interesa, no me valen sus planteamientos de los problemas. Nunca encontrarás un análisis socioeconómico en ninguno de ellos. (Alonso de los Ríos 143)

Este es un párrafo que hay que leer con atención porque hay que interpretarlo correctamente. Delibes no niega la validez de la sinécdoque noventayochista: la pobreza de Castilla sirve como ejemplo representativo del problema de España. Pero las reflexiones de Antonio Machado, tras consultar con Miguel de Unamuno, entre otros, sobre si es preferible la objetividad de la realidad según Bergson o Kant, no le conciernen a Delibes. Delibes sabe lo que es la realidad (es cazador a rabo, catedrático de derecho mercantil y director de un periódico liberal durante una dictadura) y no le quita el sueño el grado de objetividad de la realidad según Kant, ya que vive en una sobredosis de ella. En Unamuno o en Machado puede haber ocasionalmente una palabra usada por los campesinos, pero en general son estetas modernistas, excelentes, pero su aproximación a Castilla es más literaria que vital.

Al igual que los escritores del 98, Delibes sabe que la pobreza material no significa pobreza literaria, artística, histórica, cultural, ni que Castilla haya sido siempre pobre. En

los poemas castellanos de Machado y Unamuno no hay trenes ni postes de la luz o de telégrafos ni actividades comerciales o industriales. En cambio, Delibes desde *El camino* deja claro que la realidad socioeconómica existe:

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

En su trayecto por el valle la vía la carretera y el río [...] se entrecruzaban una y mil veces, creando una inquieta topografía de puentes, túneles, pasos a nivel y viaductos. (Delibes, *El camino* 95)

Hay que notar el cambio en la focalización de la voz narrativa. Primero se presenta un consenso, las autoridades, como si de escritores del 98 se trataran, desean que el valle sea un ente aislado de la realidad social del país (Castilla, España), y tras ese abrupto “Y,” en mayúsculas, se impone una voz narrativa con más autoridad que el cura, el maestro y el padre de Daniel. Castilla tiene trenes y carreteras que la cruzan y que le traen vida (vitalizaba) y mal (maleaba). La España noventayochista, “parda y reseca llanura de Castilla”, parece un verso de Antonio Machado, sale al Mar Cantábrico. El narrador no se detiene ahí y reconoce que la topografía, es decir, el paisaje alterado por el hombre ha creado una red de “puentes, túneles, pasos a nivel y viaductos” decimonónicos. Antonio Vilanova sostiene que *el Camino* es un cuadro de costumbres (32), pero si lo es, es con la incorporación de la modernidad, más cercana al uso del tren en Leopoldo Alas (¡Adiós, Cordera!) y Benito Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*) que la Castilla carente de trenes de Unamuno y Machado. En Machado el tren es más un espacio liminal que un transporte público.

La economía del pueblo de *El Camino* es simple. Según el narrador hay botica y el boticario además posee una vaquería grande, el palacio del marqués, del que no se especifica que tenga mayor riqueza excepto que donó una campana nueva a la iglesia tras la Guerra, una pequeña zapatería, el ayuntamiento, la tienda de las Guindillas, la fonda, el banco, la finca del Indiano, una cuadra/cine, una taberna, la fragua, la centralita de teléfonos, un bazar, la rectoría, la Iglesia, las escuelas y la casa del maestro (100-01). El rico del pueblo es un indiano que no parece tener inversiones directas en la localidad, excepto ostentar ante los otros miembros del pueblo, el ayuntamiento carece de fondos (101), y el párroco hace las funciones de líder del pueblo, lo que hace que la vida civil y religiosa del pueblo confluyan en una. Las profesiones son tradicionales como la de herrero, zapatero, o la del padre de Daniel, queso. Hay médico, juez y guardia civil. Salvador inculca a Daniel su deseo de que progrese, de que desarrolle su capital humano y que progrese económicamente.

Hay un bar ruinoso, el de Daniel el Manco, en el que se vislumbra que la inflación era un problema. La versión televisiva de Josefina Molina problematiza la lectura patriarcal del texto, como ya hemos indicado. La novela está llena de mujeres cuyo rol es activo. En el padre de Daniel hay que matizar lo que entendemos por clase social en la posguerra donde todavía pervive la diferencia entre trabajar con las manos y el trabajo de escritorio que se considera un no trabajo y un privilegio. Coexiste un elemento que podríamos denominar de casta en el sentido del prestigio social del bachiller sobre la persona que solo ha cursado estudios primarios. Dice la madre de Daniel a éste:

—Cuidate y cuida la ropa, hijo. Bien sabes lo que a tu padre le ha costado todo esto. Somos pobres. Pero tu padre quiere que seas algo en la vida. No quiere que trabajes y padezcas como él. Tú—le miró un momento como enajenada—puedes ser algo grande, algo muy grande en la vida. (82)

Lógicamente en términos modernos sabemos que Daniel tendrá que trabajar cuando sea un adulto, pero desde la mentalidad de su padre el trabajo intelectual no lo es. Tampoco nos podemos escandalizar desde nuestra mentalidad moderna de esta manera de pensar, ya que hay muchos residuos del Antiguo Régimen que perviven en nuestra sociedad, como el neocarlismo del que hablábamos anteriormente. Aunque la realidad franquista solo se representa a partir del alcalde y el párroco (compárese con el rol de estos en *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis García Berlanga donde los papeles se repiten), en la novela hay referencias a bombardeos y a personas que han perdido miembros o tienen cicatrices de la Guerra Civil.

El camino se publicó en 1950 pero la acción se remite a la inmediata posguerra, según Medina-Bocos: “La noche en que Daniel recuerda su vida puede ser situada (sic) históricamente en los años de la posguerra española, entre 1941 y 1944. Sólo así cobra sentido la expresión “cinco años atrás” que, desde el *tiempo real* de la novela, nos lleva al período 1936-39” (29).

Esta horquilla entra dentro del primer periodo del franquismo, el de la autarquía, que va de 1939 a 1952. Esto es importante porque ideológicamente apelaría a la corriente carlista dentro del franquismo, aisladora, antiliberal y heterófoba (Giménez 23-26). En su seminal estudio sobre la autarquía durante el franquismo Michael Richards señala que ésta es central en los primeros años de la dictadura porque fue el elemento que unificó a las diversas facciones: la Iglesia, el Ejército colonial, al carlismo, la Falange, los democristianos de la CEDA y a los de la Lliga de Francesc Cambó. Afirma Richards que la meta nunca fue una política autárquica total, lo que importaba era su aspiración, su fuerza centrípeta, su movilización espiritual, económica y social ya que sugería fe y confianza en las soluciones autóctonas a los problemas de disidencia (96).

Según Del Molino el carlismo representa una cultura que pervivió en el tradicionalismo franquista, en los movimientos nacionalistas vascos y catalán, y que permeó el sistema

constitucional español haciendo que la Constitución parezca no tanto una apuesta de futuro como la recuperación de instituciones perdidas, la mayoría con nombres del Antiguo Régimen: juntas, cortes, foralismo, síndicos (209-18), toda una parafernalia neomedieval que revitaliza el elemento nostálgico y de pérdida que se encuentra en la novelística rural de Delibes porque la pone en consonancia con la parte amable del nacionalismo español: la peculiaridad regional no excluyente. Hay que dejar claro que Delibes ni crea ni desarrolla un *volksgeist* castellano ni español.

Hagamos una digresión y retomemos por un momento la discusión sobre la Generación del 98 y carlismo. Jon Juaristi en su ensayo *El chimbo expiatorio* defiende que *Paz en la guerra* de Unamuno es la novela que contrasta la diferencia de lengua y lenguaje entre la ciudad, Bilbao, y la provincia, Vizcaya, es decir, el contraste en esta novela entre el chimbo citadino y el dialecto vizcaíno del euskera abrió la puerta a la transformación del carlismo al nacionalismo vasco tal como lo entendemos hoy en día basado en la nueva realidad política y económica de la pérdida de los fueros en el País Vasco durante la Restauración, y recuperados en la segunda Restauración constitucional de 1978. Este nacionalismo oscilaba entre la diferencia lingüística y étnica. Esto no es posible en la novela rural de Delibes y su uso del lenguaje porque, como nos recuerda Del Molino, este ruralismo ha sido y es un movimiento cultural secundario mientras que, en los nacionalismos catalán y vasco, es primario. Del Molino considera a España como un todo homogéneo, o, mejor dicho, obvia la intensidad nacionalista del imaginario agrario en los territorios vasco y catalán al encontrarse fuera de la España vacía, o vaciada como prefieren los propios afectados tal como se consensúa en el *Documento de la España vaciada* de agosto de 2019.

La moraleja es que los *millennials* no deben leer la novelística rural de Delibes desde un esencialismo nacionalista español porque, como dice Del Molino, es un movimiento cultural secundario. Por ejemplo, en lo que es solo una aparente paradoja, en *Los santos inocentes* (1981) Delibes justifica que los hijos de Paco el Bajo abandonen la finca y emigren a la ciudad, ya que en la dehesa sus padres no han sido libres sino siervos de la gleba. Anteriormente en *El disputado voto del señor Cayo* (1978) Delibes representaba la derrota final de la España rural, una derrota injusta, pero irreversible. Nótese las fechas, 1978 y 1981 que coinciden con la consumación del éxodo rural en España y el comienzo de la generación *millennial* que ya solo puede tener nostalgia de un mundo perdido que se encuentra en el pueblo; como dice Del Molino, los españoles venimos de un pueblo que hemos perdido y que ya no existe.

El disputado voto del señor Cayo se puede leer como una elegía de la España vacía, la derrota final de un modo de vida que desaparecerá el día que lo haga su protagonista y de la que Delibes rescata sobre todo palabras. *El camino* comienza con palabras que estaban vivas porque eran de uso cotidiano de los personajes y *El disputado voto del señor Cayo* es el caso antropológico del especialista que acompaña al último superviviente de una lengua que va a morir a corto plazo y que se va a convertir en una pieza museística y que los

millennials pueden visitar para darle lógica a la nostalgia de la aldea perdida. El lector puede ver el documental *Miguel Delibes, paisaje con palabras* (2010) de Joan Sella o leer el libro *Diccionario del castellano rural en la narrativa de Miguel Delibes* (2012) de Jorge Urdiales Yuste para entender esta búsqueda.

Es de nuevo el *millennial* de Del Molino el que nos pone en la senda del análisis de *El Camino* y *El disputado voto del señor Cayo*. Los lectores de la primera estaban familiarizados con lo que aparecía en el texto, todo el mundo había visto una fragua, una albardonería, el zapatero que componía unos zapatos, la leche sin pasteurizar y el aceite, el vino, el arroz, los garbanzos o las lentejas que se vendían a granel. El éxito de *El disputado voto* lo fue por el contenido político, pero sobre todo lo es por el lenguaje que abruma al lector. Delibes convierte al señor Cayo en un diccionario ambulante de términos arcaicos, que para el campesino no lo son, conforman su realidad, a la que tiene que nombrar para dominarla, pero que descentra a los personajes urbanos. Cuando salió la novela los lectores necesitaban tener el diccionario a mano, aunque hoy en día lo tengamos que hacer usando el ordenador. En *El camino* aparecen los siguientes pájaros: gran duque, jilguero, rendajo, cuclillo, mirlo, martín pescador, polla de agua, malvís, tordo y verderón. Otras palabras rurales que aparecen en su obra: Entremijo, adobadera (Urdiales 40), varga, boruga (Urdiales 50), ráspanos, majuelos, obradas, almadreñas, acitara, encellas. Estas palabras, al leerlas, se han convertido en un hechizo que nos llevan de nuevo o por primera vez a nuestro pueblo. En el centenario de Delibes hay que leerlo, sobre todo los *millennials*, porque nos retrotrae al mito de nuestra aldea perdida de una manera crítica y no solo nostálgica, porque nos hace disfrutar y pensar, porque cuestiona a ese paleolítico que llevamos dentro, porque Delibes no fue folklórico, porque fue frugal, porque la ruralidad exige un respeto y una toma de conciencia, y porque Delibes fue contradictorio, como lo somos todos.

Obras citadas

- Alborg, Concha. “*El Camino* de Josefina Molina: una interpretación feminista de la novela.” *Monte Arábí*, no. 24-25, 1997, pp. 7-19.
- Alonso de los Ríos, César. *Soy un hombre de fidelidades. Conversaciones con Miguel Delibes*. La Esfera de los Libros, 2010.
- Álvarez Junco, José. *Dioses útiles. Naciones y nacionalismos*. Galaxia Gutemberg, 2016.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2001.
- Del Molino, Sergio. *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue*. Turner, 2016.
- Delibes, Miguel. *Castilla, lo castellano y los castellanos*. Planeta, 1979.
- Delibes, Miguel. *El Camino*. Planeta, 2019.

- Delibes, Miguel. *El sentido del progreso desde mi obra*. Real Academia Española, 2013.
- Giménez Martínez, Miguel Ángel. (2015). El corpus ideológico del franquismo: principios originarios y elementos de renovación. *Estudios internacionales (Santiago)*, vol. 47, no. 180, pp. 11-45.
- González-Ariza, Fernando. *El camino de Miguel Delibes*. Cénlit, 2008.
- Juaristi, Jon. *El chimbo expiatorio (la invención de la tradición bilbaína, 1876-1939)*. Espasa, 1999.
- Medina-Bocos, Amparo. *El camino de Miguel Delibes*. Akal, 1988.
- Muñoz Molina, Antonio. *Todo lo que era sólido*. Planeta, 2013.
- Pardo, José Luis. *Estudios del malestar. Políticas de la autenticidad en las sociedades contemporáneas*. Anagrama, 2016.
- Reuelta de la España Vacía. *Documento España Vacía*, Agosto 2019, <http://eldiariorural.es/wp-content/uploads/2019/09/Documento-Espana-Vaciada.pdf>.
- Richards, Michael. *A Time of Silence. Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge UP, 1998.
- Ruiz Cartagena, José Javier. "Millennials y redes sociales: estrategias para una comunicación de marca efectiva." *Miguel Hernández Communications Journal*, vol.8, 2017, pp. 347-67.
- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Alhambra, 1980.
- Sella, Joan, director. *Miguel Delibes, paisaje con palabras*, RTVE, 2010.
- Umbral, Francisco. *Miguel Delibes*. Epesa, 1970.
- Urdiales Yuste, Jorge. *Diccionario del castellano rural en la narrativa de Miguel Delibes*. Cinca, 2012.
- Vergés, Juan Salvador, y Miguel Delibes. *Correspondencia, 1948-1986*. Planeta, 2017. Apple.
- Vilanova, Antonio. "Inocencia natural y conciencia moral en la obra de Miguel Delibes." *El autor y su obra: Miguel Delibes*, editado por Ramón García Domínguez, y Gonzalo Santoja, Universidad Complutense, 1993, pp. 31-40.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Delibes, Ortega, Franco y *Diario de un cazador*: de apariencias e “inapariencias” cinégeticas

AUTOR: Guy H. Wood

FILIACIÓN ACADÉMICA: Oregon State University

RESUMEN: Miguel Delibes publicó *Diario de un cazador* (1955) cuando el general Francisco Franco consolidaba su poder sobre España. Al pergeñar esta novela, el escritor vallisoletano optó por crear una autobiografía ficticia valiéndose de su pasión por la caza, su costumbre de anotar sus proezas venatorias en un “carnet”, sus labores periodísticas en *El Norte de Castilla* y su admiración por filósofo José Ortega y Gasset y sus nociones sobre la cinégetica. El protagonista, el bedel-cazador Lorenzo, se basó en un prototipo real y un Delibes “rebajado”. Aunque ni ellos ni Ortega aparezcan en la novela, aletean (im) perceptiblemente sobre la historia. Delibes contrasta la pasión venatoria de su bedel con la demencia cinégetica del jerarca para realizar una parodia de un Caudillo verdaderamente espectral. Esta obra maestra venatoria gira en torno a un tema inmemorial: la caza del hombre.

PALABRAS CLAVE: Delibes, Ortega y Gasset, Franco, caza, autobiografía, parodia

ABSTRACT: Miguel Delibes published *Diario de un cazador* (1955) while general Francisco Franco was consolidating his power over Spain. Upon penning his novel, the writer from Valladolid opted to create a fictional autobiography by making use of his passion for hunting, his practice of jotting down his venatic exploits in a “notebook,” his work as a journalist for *El Norte de Castilla*, and his admiration for philosopher José Ortega y Gasset and his thoughts about hunting. The protagonist, the beadle-hunter Lorenzo, was based on a real-life prototype and a “toned-down” Delibes. Although neither they nor Ortega appear in the novel, they hover (im) perceptibly over the story. Delibes contrasts his beadle’s venatic passion with the dictator’s cynegetic dementia in order to carry out a parody of a truly spectral El Caudillo. This hunting masterpiece revolves around a timeless theme: man, hunting man.

KEY WORDS: Delibes, Ortega y Gasset, Franco, hunting, autobiography, parody

BIOGRAFÍA: Guy H. Wood es Professor of Spanish. Es autor de dos monografías—*La caza de Carlos Saura: Un estudio* y *Las armas de Luis Buñuel*—, y numerosos artículos acerca de las obras de novelistas, dramaturgos, poetas y directores de cine españoles. Es, asimismo, cofundador del Proyecto Cine-Lit, además de ser durante muchos años el editor de las actas de sus simposios.

Delibes, Ortega, Franco y *Diario de un cazador*: de apariencias e “inapariencias” cinegéticas

Guy H. Wood, *Oregon State University*

El cazador no puede engañar a los de su oficio. (Dicho popular)

El sueño de cualquier dictador es transformar en borregos a sus súbditos. (Miguel Delibes)

En marzo de 1955, Miguel Delibes publica su quinta novela, *Diario de un cazador*.¹ No solo gana el Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes² (un galardón que afianza su carrera y fama literarias), sino que marca un viraje estilístico clave: el literato se sirve por primera vez de la escritura autobiográfica y un protagonista cazador en una novela.³ Al adentrarse en esta obra, el lector se halla, aparentemente, ante un bedel muy aficionado a la caza llamado Lorenzo, quien se autorretrata en las hojas de su diario. Sin embargo, Delibes admitirá que su protagonista es “un yo rebajado” (*Aventuras* 9), sobre todo en cuanto a su estrecha afinidad cinegética con él: “De inmediato irrumpió la posguerra [...] y la casi imposibilidad para un muchacho de desplazarse al campo [...] harto de esperar, inicié mi carrera de cazador como Lorenzo [...] a lomos de una chirriante bicicleta [...] y con la perrita en el soporte” (*Aventuras* 34).

Era natural que Delibes se valiera de su deporte predilecto en su quinta novela, ya que, como él explica: “[...] basta para darnos un personaje diferenciado, tarea ésta, cada día más espinosa [...]” (*Obra completa II* 9). Asimismo, reconoce que se sirvió de otro recurso autodiegético que se arraiga en el amor propio y el impulso narrativo de los cazadores: la

¹ Una primera versión, para cazadores, de este estudio se publicó en tres entregas en la revista *Trofeo: Caza y Conservación* (números. 594-596) en los meses de noviembre y diciembre de 2019, y de enero de 2020. Los títulos de los cuatro artículos se encuentran en las Obras Citadas. La revista ha tenido la bondad de autorizar la publicación de esta versión de los artículos.

² Debe notarse que, a partir de 1977, el nombre de este galardón se cambió a Premio Nacional de Narrativa.

³ Quisiera dar las gracias a los profesores Rafael de España y Nancy J. Membrez por sus sugerencias y correcciones en torno al texto de este estudio.

costumbre de anotar sus proezas cinegéticas y las piezas cobradas en un “carnet” después de cada cacería. En este *Diario* y a diferencia de lo que ocurre en sus propios “carnets” y “anecdotarios cinegéticos,” Delibes no se desdobra, sino que se oculta detrás de su Lorenzo permitiendo así que su autobiógrafo ficticio se explaye no solo contando sus aventuras venatorias, sino su vida familiar, sentimental y profesional; todo ello a fin de dar a conocer la existencia de este bedel y de dar forma a su novela.

No obstante, este ficticio autobiografiado resulta aún más complejo porque, como Delibes explica, se basa en “un prototipo de carne y hueso” (García Domínguez, *Miguel Delibes de cerca* 314) también llamado Lorenzo y también cazador. Puntualiza: “*No era de mi cuadrilla pero coincidimos en el campo. Fanfarrón y charlatán a más no poder*” (García Domínguez *Miguel Delibes de cerca* 314). Es plausible, pues, que alguna historieta venatoria o existencial relatada al novelista por este cazador inspirador pudiese haber hecho acto de presencia en la novela.⁴

En cuanto a su uso de la narración autodiegética, Delibes afirma: “[...] si al hecho de ser popular se agrega la cualidad de ser cazador, entonces el lenguaje adquiere un último matiz, por lo demás, sabroso. Esto me lleva a pensar que el verdadero protagonista de mis ‘Diarios’ es la palabra, el lenguaje” (*Obra completa II* 13). El Lorenzo real se ficcionaliza en este *Diario* y en los otros dos que se editarán más tarde; siendo siempre un tocayo-narrador cuyo espectro cinegético-lingüístico gravita sobre ellos, pero sin que ni él ni Delibes figuren *stricto sensu* en la trilogía.⁵ Eso sí, el prototipo y el protagonista encarnan lo que el novelista denomina “el cazador fetén.” Y valiéndose de los dos Lorenzos y la forma y las modalidades de venar que practican, intentará demostrar al lector que, para el verdadero cazador, su deporte es: “[...] algo mucho más noble, complejo y apasionante que un mero pasatiempo” (*Aventuras* 128).

Por consiguiente, Delibes y el Lorenzo real han de considerarse hermanos de tinta cuya presencia radica en “la humilde actividad venatoria” (Delibes *El libro* 7) que ellos practican. Resultan ser narradores primarios (el bedel a escala menor) que elaboran al alimón este “carnet” novelesco sobre el que, repetimos, los dos gravitan de manera espectral. *Diario* se basa, pues, en la colaboración, la complicidad y la (in)apariencia de estos dos narradores, una cooperación que, como demuestran el arte rupestre y el que el novelista dedicó esta obra a su propia cuadrilla, caracteriza el oficio cinegético desde tiempos inmemoriales.

⁴ Durante un paseo, Delibes relató a Ramón García Domínguez: “Este es Lorenzo –porque también se llama Lorenzo– me inspiró el personaje no en el físico, sólo en el talante bravucón y parlanchín. No pocas veces me para todavía, como ahora, y me cuenta chascarrillos y gracietas” (*Miguel Delibes de cerca* 314).

⁵ Son: *Diario de un emigrante* (1958) y *Diario de un jubilado* (1995). Sabido es que Delibes había empezado a escribir otro en 1998, titulado *Diario de un artrítico reumatoide*, que describió como: “[...] las memorias de mi absoluta incapacidad deportiva y del enclaustramiento doméstico más completa.” (www.elmundo.es/elmundo/2010/06/02/castillayleon/1275468507, 1). [última consulta: 1-20-2019]



Fundación Miguel Delibes. AMD,124,188 Miguel Delibes Setién con su cuadrilla antes de iniciarse una de las cacerías en Villanueva de Duero (Valladolid).

El novelista señala y aprovecha la complejidad de la caza a partir de la primera página efectuando un doble arranque cinegético/lectivo. Por un lado, *Diario* empieza *in medias res* y un “15 de agosto,” es decir, a pocos días de la apertura de la llamada “media veda” (la de codornices, tórtolas y otras especies menores).⁶ Por otro, este comienzo no solo alude al fundamento venatorio de la novela, sino que obliga al lector a estar atento si quiere apoderarse de esta *aparición autodiegética* que, de repente y como una liebre, salta delante de sus ojos: “Al fin dejé el Instituto. Me viene al pelo porque aquí no están desdobladas las clases ni hay permanencias. Veré de agenciármelas para hacer unas pesetillas por las tardes” (Miguel Delibes, *Diario* 9).⁷ ¿Pero a qué se refiere “aquí”? ¿Qué son clases “desdobladas” y “permanencias”? ¿Y cómo se llama este diarista (que luego se revela en la página 173)? Al parecer y cual pícaro, tendrá que valerse de su inteligencia y maña para medrar.

⁶ Apunta García Domínguez: “La novela arranca el 15 de agosto de 1954, según reza la primera anotación, y termina el 25 de enero de 1955” (*Miguel Delibes de cerca* 314). El biógrafo anota también que el primer título de *Diario de un cazador* fue *Memorias de un cazador* (*Miguel Delibes de cerca* 314).

⁷ Todas las referencias textuales provienen de esta edición. Su número de página se indica entre paréntesis.



Fundación Miguel Delibes. AMD,124,208 Miguel Delibes Setién en una cacería pasada por agua en la finca de Araoz, en Villanueva de Duero (Valladolid). Copyright: © Estudio fotográfico Julio-César.

De pronto su esperanza se torna quimera porque relata: “[...] si las cosas vienen como espero, podré comprarme una Jabalí del 16” (9). A renglón seguido, el lector recibe unas “pistas” que le instan a continuar persiguiendo a este aparecido al tiempo que le permiten rastrear esta “Jabalí:” “Me queda un poco larga de culata [...] es ligerita y los tubos brillan de tal manera que hacen daño a los ojos” (9). Se trata de una escopeta de dos cañones, pero también de una metonimia, ya que el lector tiene entre manos un “diario” que gira en torno al arma emblemática del cazador de especies menores en España. Desgraciadamente, al narrador se le escapará esta “pieza.” No obstante, su persecución del arma a través de múltiples anotaciones adensa el aire cinegético de la novela, además de resaltar la anticipación y excitación generadas en él por el comienzo de la temporada, y por cada partida. Las escopetas irán apareciendo a lo largo de la novela y las hazañas que el diarista fragua con ellas y luego apunta con su pluma, animarán al lector a darle caza.⁸

⁸ En el Prólogo al segundo tomo de su *Obra completa*, el literato señala la importancia del arma: “Día a día, primero de morralero, luego con una escopeta de fulminantes [...] más tarde con una de 12 milímetros y, finalmente –la alternativa– con una *Jabalí del 16*. Me fui entregando al campo [...]” (11, énfasis mío). A partir de la primera anotación de Lorenzo, el novelista constituye una socarrona presencia venatoria (in)visible.



El segundo cazador (im)perceptible: Francisco Franco en una cacería en 1949
(Dmitri Kessel/the LIFE Picture Collection via Getty Images).

A partir de esta primera anotación, Delibes pretende reavivar una segunda naturaleza depredadora en el lector, una que corre pareja con su propia pasión venatoria, así como con su oficio literario. Sobre la desconfianza, rapidez y capacidad de ocultarse de las presas asevera: “En la caza anda por medio *un desafío inexpresado*; es su razón de ser” (*Aventuras* 169, énfasis mío). Por tanto: “La competencia [...] debe establecerse [...] entre las piezas, que aspiran a escapar, y el cazador, que aspira a prenderlas” (Delibes *El libro* 98). Y sobre su ficción en prosa, puntualiza: “Captar la esencia del hombre y apresarla entre las páginas de un libro es la misión del novelista” (Concejo 97). En lo que sigue vamos a sugerir que el apresamiento de especies venatorias, la captación de personajes ficticios y el afán del literato de convertir a sus lectores en cazadores lectivos, no solo apuntalan *Diario de un cazador*, sino que revelan una subrepticia persecución de seres humanos, y una en particular. Por una parte, la de un cazador-novelist(a) (in)visible—Miguel Delibes—que aspiraba a captar la esencia de un dictador-cazador (in)corpóreo: Francisco Franco. Por otra, la del jerarca (y, por extensión, su régimen), que aspiraba(n) a prender al esquivo literato. Precisa don José Ortega y Gasset (1883-1955) en su célebre Prólogo al libro *Veinte años de caza mayor* (1943) del conde de Yebes.: “[...] en la caza se trata siempre de que un animal se afana en

cazar, mientras el otro se afana en no ser cazado” (35). Esta *cacería humana (in)expresada* merece un tratamiento con metodología histórica, filosófica y literaria que lo analice en su evolución antropológico-cronológica y en relación con los acontecimientos y personajes, tanto históricos como novelescos, de aquella España.

A continuación pretendemos llevar a cabo una relectura de *Diario de un cazador* que se basa en: 1) las afirmaciones del novelista acerca de la caza y de este *Diario* en sus libros venatorios (*El libro de la caza menor*, *La caza en España*, etc.) y sus “anecdóticos cinegéticos” (*La caza de la perdiz roja*, *Las perdices del domingo*, *El último coto*, etc.); 2) en las nociones de los estudiosos de Delibes (García Domínguez, Aparicio Nevado, Rodríguez, *et al.*); 3) en los asertos de varios historiadores (Fusi, Tusell, Tejada, *et al.*) y; 4) en las apreciaciones de Ortega y Gasset acerca de la cinegética. Pasamos a sugerir que el novelista funde a dos cazadores verdaderos (él mismo y el Lorenzo auténtico) en su Lorenzo autodiegético para hacer carambola: denostar la penuria de la posguerra, romper una lanza a favor de la libertad de prensa, así como de una España más justa y, algo mucho más apasionante y peligroso, apresar en prosa al que el novelista consideraba el responsable de todo ello: el Jefe del Estado. Aunque Franco no figure *stricto sensu* en las anotaciones de su bedel-cazador, se verá que Delibes se burló de la censura, de la obligatoria y constante presencia del dictador en los medios de comunicación y de lo que Andrés Trapiello denomina “la patología venatoria de Franco” (3) a fin de realizar una subrepticia captura paródica del Caudillo. En *Diario de un cazador*, no solo es una presa mayor sino otro cazador inspirador, siendo estos dos entes (im)perceptibles paradójica y necesariamente (in)visibles. Es preceptivo, pues, darles caza.

La vida profesional de Delibes desempeñó un papel clave en la génesis y redacción de este *Diario*. En 1955, el novelista llevaba catorce años trabajando en el periódico vallisoletano *El Norte de Castilla*. Inició esta carrera ejerciendo de dibujante/caricaturista, luego pasó a ser crítico de cine y, finalmente, se incorporó a la Redacción del diario. Entre sus 390 dibujos se encuentran retratos de Benito Mussolini, Tojo, el mariscal Petain y una caricatura de Winston Churchill. En cambio, las grandes figuras de la vida pública española brillan por su ausencia, como explica el novelista a García Domínguez: “Era muy arriesgado [...] te exponías a que no le gustase al interesado y te sancionaran a ti y al periódico” (“No tan” 29).

En junio de 1953, Delibes fue nombrado subdirector de *El Norte*. Sobre sus labores periodísticas y gestiones administrativas por recuperar la línea liberal del diario, García Domínguez afirma: “[...] no tardó la censura en tratar de pararle los pies al nuevo subdirector” (*Miguel Delibes de cerca* 236). Según este estudioso, el rotativo recibió: “[...] cuatro severas amonestaciones [...] a lo largo de 1954” (*Miguel Delibes de cerca* 236-237), siendo la más significativa esta acerca de la conmemoración del Día de la Victoria (1-04-39): “A la autoridad competente [la Delegación Provincial de Información y Turismo], no le pareció suficiente realce una fotografía de Franco a dos columnas y un breve editorial con similar disposición gráfica” (García Domínguez *Miguel Delibes de cerca* 237).



Retrato de Benito Mussolini firmado con el seudónimo MAX: M de Miguel, A de Ángeles, su esposa, y X como incógnita del futuro que les esperaba a los dos. Y un dibujo más caricaturesco del célebre primer ministro inglés, Winston Churchill. (Cortesía de *El Norte de Castilla*).

En 1955, *El Norte* es objeto de otra, esta vez de la Dirección General de Prensa en Madrid: “[...] por no destacar y apologizar la efeméride [18-07-36] del Glorioso Alzamiento Nacional” (García Domínguez *Miguel Delibes de cerca* 237). Aún más, el Consejero de *El Norte* recibe una carta que reza: “[...] desde que entró en el periódico Miguel Delibes y el Consejo le designó subdirector [...] se ha producido un grave quebranto de la autoridad del director [...] y ello se refleja [...] en los contenidos del periódico” (García Domínguez *Miguel Delibes de cerca* 238).⁹ Estas amenazas, cursadas por el desacato a dos fechas clave para el Régimen, indican que Delibes sabía que se metía en la boca del lobo.

⁹ Puntualiza José Francisco Sánchez:

En ese año [1953] [...] Delibes fue promovido a la Subdirección del periódico. La empresa aprovechó la circunstancia para limitar las funciones del Director que les había sido impuesto traspasándolas al nuevo Subdirector. De hecho, Delibes asumió la dirección del periódico de un modo real, aunque indirecto: seguía habiendo un director, pero casi todos los poderes residían en Delibes. Tal circunstancia le permitió desenvolverse con cierta libertad, sin que recayera en él la responsabilidad directa, ante las autoridades, de lo que *El Norte* publicaba. Más tarde, al ser nombrado director, quedaría completamente puesto. (120)

El nuevo subdirector aunaba sus labores administrativas con las de periodista y dibujante, como explica el historiador Enrique Berzal de la Rosa: “Las trescientas noventa viñetas que Miguel Delibes dibujó en *El Norte de Castilla* entre 1941 y 1958 no sólo dan cuenta de su acreditada pericia con el lápiz y la pluma [...] sino que también sirven de privilegiado testimonio gráfico de un mundo en guerra (caliente y fría) y de una sociedad que se esfuerza por liberarse del yugo del horror y la penuria para emprender el camino hacia un futuro más próspero” (81).



Primera plana de *El Norte de Castilla* del 7 de enero de 1948 con el anuncio del Premio Nadal a Delibes.
(Cortesía de *El Norte de Castilla*).

Al sentirse acosado por una censura que ponía coto a sus supuestos excesos, además de temer que el Régimen se incautara de *El Norte*, cabe afirmar que Delibes escribió *Diario de un cazador* no solo para aprovechar sus conocimientos venatorios (valerse de su propio “carnet” a fin de estrenar un estilo autobiográfico y de crear un protagonista “diferenciado”), sino para hacer frente a esta falta de libertad de expresión. Sus objeciones y aprensiones venían de lejos. En su ensayo “La censura de prensa en los años cuarenta,” el novelista observa que: “[...] las consignas sobre la figura o las palabras de Franco eran las más frecuentes” (164), y pone como ejemplo una que recibió *El Norte* en 1945: “Ese periódico publicará en los próximos quince días nueve artículos firmados por sus mejores colaboradores en la primera plana, comentando el discurso pronunciado por S.E. el Jefe del Estado el día primero de octubre [Día del Caudillo] [...]” (“La censura” 164). Delibes ya había trazado una efigie del Duce y una caricatura de Churchill: ¿por qué no desafiarse y apoderarse del Caudillo y su régimen haciendo otro tanto con su pluma en una novela?

Sin duda, el literato intenta reclamar al lector adentrándole en el complejo y, para él, apasionante y metafórico microcosmos de la caza menor en Castilla. Sin embargo y como mencionamos, este *Diario* es incluso más admirable y atrevido porque gira en torno a una serie de ficticias cacerías humanas: ¿quién apresará a quién? Es decir, Delibes trata algo mucho más trascendente: “El tema del hombre convertido en presa de sus semejantes recorre cada uno de los discursos y artes que han acompañado a la civilización humana desde la Prehistoria” (Aparicio Nevado “La caza” 271). Rememora el novelista: “[...] al cumplir [yo] los quince años llegó la guerra y, al levantarse la veda del hombre, se cerró la del conejo” (*Con la escopeta* 34). En *Diario*, Delibes vuelve a abrir la ancestral veda del *Homo sapiens*, y lo realizará, como detallaremos a continuación, tomando los puntos a Franco y prendiéndolo a hurtadillas en las anotaciones de su Lorenzo.¹⁰

¹⁰ Sobre *Diario de un cazador*, Felipe Aparicio Nevado afirma: “Il est vrai que la régime franquiste n’est pas, loin s’en fau, une préoccupation fondamentale du personnage” (*Miguel Delibes: le chasseur d’histoires* 163).

En 1953, el generalísimo firmó lo que Juan Eslava Galán denomina un “Tratado de Amistad entre España y Estados Unidos de América” (*Los años* 458), documento que aseguraba su permanencia en el poder, así como el futuro del Glorioso Movimiento Nacional. Según este autor, durante ese periodo el dictador vivía “días de vino y rosas” (*Los años* 458) mientras que su país salía a cámara lenta de una larga y penosa posguerra. La víspera del sorteo de Navidad, Lorenzo relata: “Dice Tochano que en la Argentina hay una liebre en cada yerbajo [...]. Si mañana tengo suerte, soy capaz de sacarme un pasaje y hacerme una nueva vida allí” (199).¹¹ Y el “4 febrero, miércoles” escribe: “Al subir a comer me encontré a la mujer de Crescencio enzarzada con la Carmina por unas pinzas de la ropa” (112). Como ejemplifican estas viñetas, para muchos de los que vivían en la llamada Nueva España del franquismo, los días de vino y rosas eran tan escasos como las pinzas de la ropa en las azoteas y las liebres en paramera castellana.

Las anotaciones de Lorenzo acusan una sutil vertiente periodística, ya que a menudo el autobiógrafo puede actuar como un observador o testigo-héroe.¹² Cabe afirmar que Delibes optó por aunar cinegética, autodiégesis y periodismo en su primer *Diario* porque había captado que, de lograr narrar las peripecias de un cazador fetén de forma sucinta y sincera, le brindarían la oportunidad de generar una “realidad” testimonial. Por ejemplo, el bedel inicia la narración de una de sus partidas con dos frases que demuestran la estrechez económica de sus compatriotas al tiempo que pueden apreciarse como una crítica de la infraestructura—en este caso, la red viaria—de aquella España: “Fuimos Melecio y yo en la furgoneta del pescado hasta la Sinoba. La carretera estaba llena de agujeros y el trasto botaba con ganas” (101). Delibes se hizo escritor en *El Norte*, como él constata: “[...] aprendí algo muy importante [...] había que decir lo más posible con el menor número de palabras posibles” (De los Ríos 63). El estilo “lorenciano” es igualmente escueto, pero, en *Diario*, la autodiégesis y las apariencias engañan.

Cabe afirmar que Delibes también optó por traspasar su pasión cinegética a Lorenzo porque sabía que para Ortega: “El cazador es el hombre alerta” (109). Sin duda, el “ojo venatorio” (Ortega 68) del bedel le capacita para ser tan buen tirador como excelente testigo-héroe, ya que nunca deja de *guiñar* e informar sobre lo que pasa a su alrededor. Siendo apenas cazador, el filósofo recalca la importancia de la vista en el deporte citando este aserto del conde de Yebes en su Prólogo: “Hay uno de los sentidos del cazador que en todo instante tiene que actuar infatigablemente. Este sentido es el de la vista. Mirar, mirar y remirar [...]” (Ortega 107). Poco después de ver por primera vez a Anita, su futura novia

¹¹ Esta frase sienta las bases de *Diario de un emigrante*, además de acusar un hecho histórico: “Según distintas fuentes, en la década comprendida entre 1951 y 1960 [...] cerca 600.000 españoles tomaron la decisión de buscar trabajo fuera de España; de ellos el ochenta por ciento optó por países de América Latina y sólo el resto emigró a Europa” (Medina-Bocos 51).

¹² Afirma Gérard Genette: “[...] the autobiographical hero, too, is very often in the position of observer, and the idea of *witness-hero* is perhaps not so contradictory as one might think [...]” (102).

y mujer, trabajando en la buñolería de su padre, Lorenzo da fe de su “mirar venatorio” (Ortega 108): “La chavala tenía las manos torpes y daba lástima. Yo no podía apartar los ojos de ella, y cuando comía los churros mano a mano con la madre, veía sus ojos asustados en el tazón de café con leche” (49). Ejemplifica a la perfección el “mirar, mirar y remirar” del cazador fetén, además de acusar la presencia de Ortega.¹³ Como buena escopeta, Lorenzo ha tomado los puntos a Anita y, por tanto, la pugna entre su pasión por la caza y por ella genera un gracioso punto de suspense a la novela. Concluye con el gracejo que caracteriza su estilo: “También gibaría que la chava esa me hiciera perder la cabeza” (49). Sin embargo, este “¿quién cazará a quién?” reclama la atención del lector instándole a adentrarse en la novela y a volverse más alerta, más venador.

Ortega y Gasset también estaba en el punto de mira del Régimen. En su ensayo sobre la censura, Delibes cita una consigna que todos los periódicos españoles recibieron en 1955: “Ante la posible contingencia del fallecimiento de don José Ortega y Gasset [...] ese diario dará la noticia con una titulación máxima de dos columnas [...] de un solo artículo encomiástico, sin olvidar en él los errores religiosos y políticos del mismo [...] eliminando siempre la denominación de ‘maestro’” (*Pegar* 173). Interesa abundar en cómo el novelista se enfrenta al Régimen apoyándose en las aserciones del “maestro” sobre la cinegética al tiempo que le rinde homenaje.

Un claro indicio de la presencia del filósofo es que la reacción de Delibes ante el acoso del dictador es tan cinegética como orteguiana: “La única respuesta adecuada a un ser que vive obseso en evitar su captura es apoderarse de él” (Ortega 100). En este *Diario*, el célebre cazador de especies menores practica una insólita y paródica modalidad de caza mayor en prosa: camuflarse tras un ficticio “cazador fetén” a fin de apresar por escrito a un auténtico pirómano. Ciertamente, Franco era una pieza mayor digna de la pericia venatoria, periodística y literaria de Delibes, quien se desafía, ya que, según él: “[...] la confrontación con la pieza se hace más meritoria y [...] placentera, cuanto mayor el número de obstáculos que es preciso vencer para conquistarla” (*Aventuras* 38). Veremos que la dificultad y la felicidad son aspectos clave de la caza fetén y de la lectura de *Diario*.

Aunque la pasión venatoria de Franco haya sido muy trillada, algunas muestras de la misma ayudarán a esclarecer la arriesgada captación del dictador y su régimen en *Diario*. Por ejemplo, lo que escribió en su diario el teniente general Francisco Franco Salgado-Araujo, el jefe de la casa militar del Caudillo, su primo hermano y amigo de infancia, pone de manifiesto los ardores cinegéticos del dictador y sus consecuencias:

¹³ Delibes concuerda con el pensador y el aristócrata: “Lo que justifica la caza es el grado de atención y concentración que nos reclama. Ortega habló [...] del cazador como ‘hombre alerta.’ El cazador es justamente eso, un hombre alerta” (*Aventuras* 103-104). *Veinte años de caza mayor* conoció varias ediciones: 1943, 1948 y 1953. Es de suponer que Delibes pudiera haberse leído el tratado y su prólogo en los años cuarenta o cincuenta.

Hoy el Caudillo ha ido de cacería, y así lo hará mientras dura la temporada todos los sábados, domingos y lunes. *Con S.E. van a las cacerías varios ministros y subsecretarios* [...] son doce días laborales los que dedicará a la caza, aumentados con los que emplea en los desplazamientos; descontando los festivos, le quedarán para trabajar a lo sumo diez días al mes [...]. *Cada vez tengo peor opinión de estas cacerías, por el mal que ocasionan al Régimen* [...]. ¿Quiénes son los beneficiarios de estas cacerías? Grandes terratenientes, negociantes, aristócratas [...] importadores, estraperlistas, etc., etc. (Eslava Galán *Historia* 452-53, énfasis mío)

Como demuestran la mini-guerra civil por unas pinzas de la ropa y las malas carreteras descritas por Lorenzo, en efecto, estas cacerías perjudicaban al pueblo español. En un sentido cinegético y sociopolítico, Franco ha de percibirse como otro (in)visible iniciador del impulso narrativo de Delibes.

Si bien resultaría inverosímil que Lorenzo, “[...] un producto del sol y del viento, bravucón y refrenado, largo de lengua y más corto en hechos” (Delibes *Obra completa II* 12), hubiera leído el prólogo orteguiano y lo utilizara en su diario, la captura y mofa de Franco en el mismo se fundamentan en gran parte en esta afirmación del filósofo: “[...] el burgués y el miserable han solido hacer de la caza su más feliz ocupación” (Ortega 17-18). De hecho, esta dicha venatoria permite a Delibes llevar a cabo su apresamiento novelesco de Franco comparando y contrastando dos clases de cazadores igualmente apasionados y espectrales: un bedel modesto, ficticio y “presente” y un jerarca poderoso, histórico y “ausente.” Pero antes de profundizar en estas (in)apariencias, conviene precisar el significado de los sustantivos caza y parodia.

Según Ortega: “*Caza es lo que un animal hace para apoderarse, vivo o muerto, de otro que pertenece a una especie vitalmente inferior a la suya*” (37). En 1955, habría sido impensable que un literato diese caza a Franco en una novela, al menos, en una edición española. No obstante, sí que era posible apresararlo por escrito aludiendo al que fuera “una especie vitalmente inferior.” Delibes realizará esta captura de dos maneras. Primero, hace que Lorenzo practique y recuente en su “carnet” una serie de modalidades de caza que contrastan marcadamente con las del dictador. Segundo, equipara el pedigrí cinegético y la “sangre venadora” (Delibes *Obra completa II* 17) de su bedel con la menguada prosapia venatoria y depravación pirómana del general, todo ello a fin de resaltar la falacia que apuntala la Nueva España del franquismo.

Delibes se mofa de Franco a través de una serie de anotaciones que instan al lector a apreciar a Lorenzo (con contados deslices) como un cazador tan empedernido como conienzudo.¹⁴ Dos ejemplos:

¹⁴ Ante una presa apetitosa, Lorenzo no puede contenerse. Relata: “Bien sabe Dios que salí a [palomas] torcaces, pero la tía [una liebre] se me arrancó en la linde de un majuelo, tan clara y tan pausadita, que no me pude reprimir” (21). Apunta Eslava Galán en *Los años del miedo*: “España va a más, pero sus criaturas más desfavorecidas se siguen ganando la vida a salto de mata, como buenamente pueden” (467). Lorenzo encarna este aspecto de la vida española a la perfección.

La Sociedad de Cazadores era esta tarde una olla de grillos. El presidente leyó un escrito para la prensa contra los cazadores desaprensivos. El artículo estaba bien traído y viene a decir que si los cazadores no respetamos la veda acabaremos con la gallina de los huevos de oro. (24)

* * *

El bando de lo menos veinte [perdices] se me levantó de los pies. Iban apiñadas y yo tiré a bulto y descolgué tres. No me atreví a tirar el segundo [cañón/disparo] por miedo a perder las tres primeras [...]. (46)¹⁵

Esta ética conservacionista y actitud deportiva (nótese la “aparición” del periodismo [¿de Delibes?]) en la primera cita) aluden, por extensión, a los excesos de los que acudían a las cacerías de postín del franquismo. En su libro *Franco confidencial*, Pilar Eyre cuenta una anécdota que le narró el torero Luis Miguel Dominguín, un asiduo de aquellas cacerías: “Era un ambiente tremendo [...] todos iban allí por algo, para sacar un permiso, un enchufe [...]. El centro de todo era su excelencia, ¡era el sol y todos gravitando alrededor suyo como planetas!” (Eyre 549). Estos asertos señalan que el Caudillo y los otros participantes eran blancos idóneos para el parodista. Además, resulta irónico que aquellos sico-fantes encarnasen lo que Ortega llama el: “[...] instinto predatorio que como rudimento pervive en el hombre actual” (Ortega 99). Significativamente, Delibes también pretende despertar este instinto predatorio en sus lectores.

Pero si Franco no aparece en *Diario*, ¿cómo pudo Delibes hacer burla del dictador y los suyos? Según Ortega: “[...] el acto inicial de toda cacería consiste en descubrir la presa y ‘levantarla’” (Ortega 52), una noción que indica la estrecha relación entre el cazador y el parodista, puesto que sus respectivos oficios exigen “hacer que haya presa” (Ortega 52). Para Simon Dentith, la parodia es: “[...] any cultural practice that provides a relatively polemic and allusive imitation of another cultural product or practice” (9). Es un medio de captación que acaba exagerando y caricaturizando a su “presa” con un propósito correctivo o despectivo. Y según Delibes: “[...] la caricatura consiste en hacer feo a quien no lo es y horrible a quien lo es” (García Domínguez “No tan” 35). De ahí que este “acto inicial” orteguiano ayude a explicar cómo Delibes fusiona cinégetica, periodismo, ficción y cine a fin de parodiar, ya que a mediados de los años cincuenta tenía que haber otros muchos españoles hartos de ver imágenes de Franco durante sus cacerías en la prensa y los NO-DO. Esta propaganda intentaba generar un aura de *glamour* y virilidad venatorios, al tiempo que amedrentaba evidenciando que el general seguía dominando España con la fuerza de las armas.

¹⁵ Esta es otra anécdota venatoria que el novelista aprovecha para salpimentar las hojas de su primer *Diario*. Rememora: “En estas condiciones he hecho escasos dobles pero varias carambolas (tres perdices llegué a derribar de un tiro en Boecillo hace muchos años una mañana de vendaval, anécdota que atribuyo a Lorenzo, protagonista de *Diario de un cazador*)” (*Aventuras* 120).

Cabe afirmar que Delibes ni siquiera tuvo la necesidad de sacarle a colación al mandamás en su quinta novela para originar un efecto paródico-caricaturesco porque—contradicciones del franquismo—la cobertura mediática del Régimen llevaba años realizando la tarea esencial de todo cazador y parodista: “hacer que haya pieza.” Ahí está la ya citada consigna sobre la obligatoria aparición de Franco en primera plana que *El Norte* y otros rotativos recibieron en 1945. Irónicamente, no hacía falta que Franco y su cinegética figuraran en *Diario* porque ya estaban presentes *a diario* en la angustia del vivir cotidiano de aquella España.

Además, la (in)apariciencia del dictador remeda reduciéndolo a lo que en muchos sentidos realmente fue: un espectro que gravitaba sobre la vida del pueblo español, como demuestra a la perfección Delibes. Juan Pablo Fusi precisa la importancia histórica de esta ausencia y la potencia paródica que atesora: “[...] la vida de Franco se confundía con la vida de su régimen: él mismo diría en una ocasión que *casi no era persona*” (68, énfasis mío).¹⁶ Para Delibes, Lorenzo es un “celtíbero de raza [...] [y] un ejemplar español incontaminado” (*Obra completa II* 12), lo que le permite al novelista parodiar aludiendo a otra figura realmente incorregible: el Caudillo.

En 1955, era normal que un periodista-novelistas como Delibes no solo se sintiese acosado, sino que intentara evadir esta persecución. De ahí que tuviera que haberse valido de otro aserto orteguiano clave tanto para la redacción de *Diario* como para su comprensión. Según el pensador, cada presa dispone de un: “[...] contramedio [...] que *consiste precisamente en la inapariencia*” (Ortega 41, énfasis mío). Obviamente, el cazador que no detecta una presa no puede abatirla. Cabe afirmar que ante tanta coacción y en su empeño en apresar a Franco, Delibes optó por recurrir a esta instintiva estrategia venatoria mimetizándose en Lorenzo y cediéndole—supuestamente—su pluma porque sabía que a



Portada de *La Vanguardia* del 26 de febrero de 1964 (Cortesía de *La Vanguardia*).

¹⁶ Afirma Edward Malefakis: “Paradójicamente, aunque esa presencia de Franco en la vida de todos los españoles fue constante y profunda, no es menos cierto que su existencia física se hizo, sin embargo, difusa y que no se dejaba sentir de forma tangible. Franco, que nunca fue una persona extrovertida, tendía a limitar sus apariciones en público a actos oficiales [...]” (Prólogo 7).

través de Lorenzo y su “sabroso” lenguaje levantaría una pantalla en prosa que le posibilitase disminuir su presencia y, sobre todo, ocultar sus pullas críticas. La jerigonza del bedel-cazador cobra, pues, un protagonismo mucho más notable de lo que han afirmado su creador y sus estudiosos. De hecho, la (in)apariencia de presas humanas y la oposición captura/evasión atraviesan, si no apuntalan, este *Diario*.

Afirma Jesús Rodríguez sobre Delibes: “[...] el miedo es probablemente el sentimiento predominante de su personalidad [...] subyace en la estructura profunda de buena parte de sus obras” (9). Pero curiosa y sospechosamente, la reacción del novelista ante esta precariedad se asemeja a la de cualquier especie de caza, ya que según Ortega: “[...] la vida entera del animal está modelada en la espera de una agresión: para él vivir es un perpetuo alerta ante el cazador” (41). Al camuflarse tras Lorenzo, Delibes señaló su propia desazón, al tiempo que se volvió un profesional del miedo. Explica Ortega: “[...] mientras el pavor hace al hombre torpe de mente y moción, lleva las facultades del bruto a su mayor rendimiento” (62).¹⁷ Interesa examinar un ejemplo de este embrutecimiento/mayor rendimiento por parte del escritor acosado, ya que demuestra que tenía que haberse basado en la cinegética según Ortega al crear su protagonista “bravucón” y hacerle a este apresar a Franco en su “carnet.”

Lorenzo se revela como una persona tan inquieta como sensible, rasgos característicos que le dificultan conciliar el sueño. Tanto es así que termina dieciocho de sus anotaciones con una frase (o una variante) que simboliza su constante zozobra existencial: “Sentí el exprés de Galicia.” Sin embargo, es mucha casualidad que este tren nocturno se dirija a la patria chica del hombre responsable, a fin de cuentas, de tanto insomnio: Francisco Franco. No es de extrañar que el jerarca envenenara los sueños del literato, si bien y como observamos, seguramente engendró en Delibes la feliz idea y las agallas de mofarse de él traspasando su inquietud a la pluma de su Lorenzo y dejando que metafelizara el espectro del Caudillo en la imagen de un tren.¹⁸

Para que Lorenzo patentara su pedigrí venatorio, necesitaba demostrar un gran dominio de la jerga cinegética. Recrear este lenguaje no presentaba problema alguno para Delibes, pero por muy pintoresco y verosímil que pareciera, emplearlo implicaba correr otro riesgo: despistar o fastidiar al lector. Impertérrito, Delibes lo zambulle en un mundillo tan inaudito como socarrón: modalidades de caza (en mano, ganchitos, a toro suelto [con

¹⁷ Puntualiza el filósofo: “Es posible que algún cazador se me ofenda al presumir que mi definición de la caza implica haberle tratado yo de animal. Pero dudo que, si es cazador de verdad, de verdad se enoje” (90). Este, sin duda alguna, es el caso de Delibes.

¹⁸ Es cierto que Lorenzo menciona otros trenes que pudieran representar su zozobra; por ejemplo: “Esta noche tuvo un percance el correo de Irún” (79) / “Anteanoche cuando pasó el sudexprés aún no dormía” (96). Pero una frase constata la importancia simbólica de un tren en particular: “Rara es la noche que no siento el exprés de Galicia” (96).

hurones], etc.), zoónimos (gallinetas, engañapastores, cagaceites, etc.), cartucherías y puntería (perdigones del sexto, correr la mano, disparar a cascaporriño, etc.), fitónimos y orónimos (tesos, páramos, chaparros, jara, avena loca, etc.). Todo ello carga las anotaciones de Lorenzo de un gran verismo venatorio-naturalista que a menudo y a posta resulta casi incomprensible. ¿Cuántos lectores sabrán lo que es un perdigón del sexto o podrán distinguir un cagaceite de un engañapastores?¹⁹

Este léxico va transformando al lector en un alienígena que, irónica e irremediablemente, va adentrándose en el mundillo y la complejidad de la caza deportiva. Pero esta ininteligibilidad lingüístico-venatoria no solo ofuscaba al lector, sino que servía para despistar y burlar la censura. ¿Qué peligro podría haber en un bedel-cazador que anda por majuelos y pinares en pos de chochas [becadas] y rabonas [liebres]? Ante el espectro amenazante del dictador, Delibes se espectraliza en las anotaciones—sobre todo en las cinegéticas—de Lorenzo. *Diario* gira en torno a las (in)apariencias y ausencias de presas y perseguidores, siendo también un arriesgado juego de escarnio en el que el (¿miedoso?) literato demuestra que tiene un finísimo sentido del humor y madera de héroe.

Otro vínculo cinegético clave entre Delibes y Lorenzo es que para aquel la pasión venatoria solo se adquiere por herencia; una noción que sintetiza con un lenguaje propio de su bedel: “[...] esto de la caza es una pasión que se mama” (*Obra completa II* 10). Es decir, “el arte de la caza” (Ortega 11) se lleva escrito en los genes y se va aprendiendo y desarrollando gracias al fervor y a las enseñanzas de un padre y otros familiares y allegados, también cazadores. De ahí que el novelista haya descrito a su protagonista como “un celtíbero de raza” y un “incontaminado” al tiempo que aprovecha esta consanguinidad para enfatizar que, en cuestiones venatorias, Franco es una especie vitalmente inferior. Sin embargo, para comprender esta insolencia subversiva, es preceptivo explicarla por partes.

Asevera Ortega: “Nuestro tiempo—que es un tiempo bastante estúpido—no considera la caza como un asunto serio” (10), una incomprensión que motivó al filósofo a reflexionar sobre: “¿qué diablo de ocupación es esta de la caza?” (12) y de “dar caza a la caza” (111). De ahí que uno de los grandes desafíos de Delibes, y otra de sus inquietudes estilísticas al elaborar *Diario*, tuviera que ser cómo hacer que su protagonista “bravucón” atinara a expresar: “[...] la complejidad de la caza [y] el fervoroso arrebató que tal actividad puede provocar en el corazón humano” (*Obra completa II* 9). Para salvar este escollo, el literato establece de inmediato cómo el deporte ha moldeado la personalidad y existencia de Lorenzo haciendo que relate un accidente que sufrió su padre—“[...] la guillotina de la imprenta le segó la mano” (13)—que recalca esta gravedad venatoria. El terrible percance impide que maneje debidamente su escopeta y, poco después durante una cacería, el pobre

¹⁹ Acerca del uso de la jerga cinegética, Delibes explica a Alonso de los Ríos: “Es un lenguaje que sólo entienden los cazadores, pero que, por deducción, es comprensible también para los profanos” (187). Resulta difícil concordar con este aserto.



La pasión cinegética se adquiere por herencia. Fundación Miguel Delibes. AMD,124,195 Miguel Delibes Setién con sus hijos Germán y Juan Delibes de Castro tras una cacería en el Taray (Toledo).

conversación con don Florián, Lorenzo revela, asimismo, que el cura fue quien le ayudó a aprender a tirar y cazar “en su mejor estilo” (Ortega 23). Es más, termina el encuentro con esta exclamación del sacerdote: “¡Quién me iba a decir a mí que aquel rapaz sería con el tiempo la mejor escopeta de la provincia!” (18). Según Ortega, el cazador moderno es obligatoriamente mortífero y, por serlo, dista poco de sus antepasados prehistóricos. Tanto es así que la única diferencia entre ellos es que para el hombre primitivo: “[...] cazar era centro gravitatorio de su vida toda” (Ortega 98).²⁰ El lector puede entender que el novelista se sirvió de esta conexión antropológica para hacer resaltar el abolengo cinegético de Lorenzo y contrastarlo con el de Franco.

hombre marra un tiro fácil a un conejo, lo que le hace caer en una depresión que acarrea su fallecimiento. Apunta Lorenzo: “A partir de aquel día empezó a consumirse y se nos fue en tres meses” (13). El médico de cabecera fue incapaz de diagnosticar la causa de su repentina muerte, pero la madre de Lorenzo, conocedora de la pasión venatoria de su marido, se la explica: “Es la pena, doctor” (14). Tres días más tarde, se subraya esta trascendencia cinegética cuando Lorenzo reproduce una conversación con don Florián, el párroco y antiguo compañero de caza de su padre, charla que el bedel remata con este aserto: “Yo pienso que el día que me ocurra lo que a él [al cura], que el reúma o el asma o la historia no me dejen salir al campo, me moriré de asco. Como el padre” (18). Para progenitor e hijo (y Delibes), cazar es una cuestión de suma gravedad: ser o no ser.

A fin de asegurarse de que su bedel expresara debidamente esta seriedad, Delibes inicia *Diario* haciendo que Lorenzo enfatice también su prosapia venatoria. El “20 octubre, lunes,” anota: “En casa, la madre me contó otra vez lo del Gobernador, cuando invitó al padre a cazar y le dijo que *era la primera escopeta del país*” (55, énfasis mío). Y en la ya mencionada

²⁰ Prosigue Ortega: “Este humildísimo reflejo, fósil residuo de un instinto que el hombre conserva de cuando era aún pura fiera, es el supuesto de que hoy, al cabo de incontables milenios, pueda hacer de la caza una forma de su felicidad” (101).

Según Luis Alonso Tejada, el dictador empezó a aficionarse a la caza “después de la victoria del año 39” (24), es decir, cuando tenía 47 años. Un periodista-cazador como Delibes tenía que ser consciente de que, en cuestiones cinegéticas, el Caudillo era un advenedizo, lo que en *Diario* le permitió al escritor remedar dos eventos culturales de sendos plumazos.

Por una parte, el dictador y sus cacerías representaban el hecho de que, para Delibes y Ortega, el deporte: “[...] se ha[bía] hecho en demasía artificiosa” (Ortega 59), una noción que confirma Tejada:

La degeneración de las cacerías de Franco resultó inevitable desde el momento en que la mayoría de los participantes no iban a ellas precisamente para cazar. Que un *personaje de poder tan omnívoro y normalmente tampoco accesible como Franco* se hiciera presente a cuerpo limpio en medio del campo [...] ofrecía extraordinarias posibilidades de aproximación. (26, énfasis mío)

Como corrobora Luis Miguel Dominguín, a causa de su fervoroso arrebato cinegético, en el monte, el dictador espectral se transfiguraba en el “trofeo” que ansiaban “cobrar” los otros escopeteros advenedizos que acudían a aquellas cacerías. Además de ostentar, trabar relaciones y hacer negocios, irónicamente, practicaban otra depredación humana.

Por otra parte, y a causa de esta artificiosidad, tanto el novelista como el pensador temían que el cazador fuese perdiendo: “[...] *la ilusión de andar en faenas y lugares donde no llega la ‘civilización’ [...] la ordenanza, el Estado*” (Ortega 55, énfasis mío). Franco alteraba esta esencia libertadora. Por un lado, su demencia cinegética era tal que: “[...] muy pocos asuntos de Estado tenían para él suficiente importancia como para obligarle a suspender sus excursiones [...]” (Tejada 25). Por otro y como vimos, siempre que salía al campo se hacía acompañar de políticos, importadores, estraperlistas, etc.; un Estado cuya presencia en los cotos no solo contaminaba el monte, sino que corrompía el deporte y el Régimen.²¹ Lo importante aquí es percibir cómo Delibes ironiza y juega con fuego desprestigiando y acechando a un dictador-cazador doblemente advenedizo.

Ortega indica otra vertiente de esta arriesgada cacería humana al sentenciar: “[...] toda caza—sea la que fuere—reclama limitación” (20), es decir, el cazador ha de permitir que: “[...] el animal, pueda, en principio, evitar su captura” (39). Las imágenes mediáticas pos-cacería de las ordenadas filas de presas abatidas durante las cacerías franquistas demuestran que sus participantes habían transformado el deporte en una cruenta farsa trá-

²¹ Puede que las anotaciones de Lorenzo aludan a otro tipo de acecho. A pesar de la (in)apariencia del Caudillo, también gravitaba sobre él un espectro tan indiscutible como implacable. Puntualiza Juan Pablo Fusi: “Franco iba pronto a comprobar [...] lo que era el verdadero problema de su régimen (*algo que iba a perseguirle a lo largo de sus 40 años*): que carecía de verdadera legitimidad moral democrática” (95, énfasis mío).



Caricatura que trazó Delibes en 1956 para su cuento “La perrita Loy,” pointer cuyo dueño podría ser un prototipo de Lorenzo. (Cortesía de *El Norte de Castilla*).

negético-conservacionista y sociopolítica de Delibes, aun sabiendo que su crítica podría costarle muy caro.

Al contrario del dictador que va a tiro hecho, Lorenzo disfruta generando sus propias aventuras en el campo; por ejemplo, apunta: “Prefiero ganarme la caza pateando el campo” (106). O, según Delibes: “El morral hay que sudarle” (*El libro* 10). Asimismo, el literato y su protagonista encarnan otra noción orteguiana ya que, para el pensador, al lanzarse al monte: “El cazador sabe que no sabe lo que va a pasar y este es uno de los mayores alicientes de su ocupación” (Ortega 109). Significativamente, las partidas de Lorenzo son tan variadas como sorprendentes: durante una, abate un zorro; y en otra ¡caza aves acuáticas y gallinetas a la luz de la luna! No solo enfatizan uno de los grandes alicientes del deporte—“lo *azaroso* de cada aventura cinegética” (Delibes *El libro* 156)—, sino que indican que esta diversidad genera un cierto misterio y comicidad que pretenden mantener ojo avizor al lector. Esta variedad constituye otro de los desafíos que se plantea Delibes y

gica. En noviembre de 1954, Franco Salgado-Araujo anotó en su diario: “Ayer [el Caudillo] disparó 6.000 cartuchos y eso es terrible para un hombre de sesenta y dos años” (Tejada 24). Eran orgías de sangre en las que: “Lo importante era disparar y matar como fuera” (Tejada 24). A eso apuntó Delibes al aseverar: “En este negocio de la caza el que se engolosiña y no sabe cortar a tiempo, no es cazador, es un asesino” (*Aventuras* 12).

El novelista subvierte y remeda esta piromanía equiparando la ilusoria magnificencia cinegética de las monterías y los ojeos (in)visibles de Franco con las modestas cacerías que relata Lorenzo. Al cerrarse la veda general, el bedel elabora una tabla que titula “Balance de la Temporada,” y en la que resume sus proezas: “Un total de 103 ‘tiros disparados’ para cobrar 26 perdices, 5 liebres, 3 conejos, una chocha y un zorro” (115). Sin duda, estas piezas recalcan la noción de Ortega de que: “[...] no es matar el propósito *exclusivo* de la cacería” (31). No obstante, las menguadas perchas de Lorenzo contrastan con las matanzas del Caudillo. Por lo tanto, este “Balance” engaña, porque refleja, justifica y mimetiza subrepticamente la inquina periodística, cinegético-conservacionista y sociopolítica de Delibes, aun sabiendo que su crítica podría costarle muy caro.

uno de los pilares de su novelística: reinventarse cambiando de estilos, personajes y ambientes, sin saber nunca si va a “cobrar” lectores. La captura paródica del dictador revela que *Diario* es una aventura cinegético-novelesca muy azarosa.

Lorenzo permite a Delibes compaginar su experiencia venatoria e ideario literario con las aseveraciones de Ortega. La “mismisidad” (Ortega 29) del bedel y su creador estriba en venar y recrearse: primero, divirtiéndose—volviendo a “ser paleolítico[s]” (Ortega 96)—en la naturaleza y, segundo, reviviendo sus aventuras al aunar proezas y amor propio cuando pergeñan sus respectivos “carnets.” Como vimos, los oficios del novelista y del cazador se llevan a cabo con una mezcla de premeditación y esperanza, ya que ambos fraguan dramas y es, precisamente, el afán de *crear actuando* o de *crear trabajando* lo que los emparenta. Para Delibes, al lanzarse al monte, el cazador fetén: “[...] *se satura de oxígeno y libertad [...] siente la ilusión de crear su propia suerte*” (*La caza de la perdiz roja* 351-52, énfasis mío). Se verá que en *Diario* la libertad y la ilusión cinegéticas se cargan de simbología.

Otro aserto de Ortega sobre la caza que no solo indica el empeño paródico-caricaturesco de Delibes, sino que las nociones de los dos hombres sobre el deporte corren parejas es que, para ellos, la caza es: “[...] una disciplina vigorosa y una ocasión para demostrar el coraje, la reciedumbre y la destreza, que son los atributos del auténtico poderoso” (Ortega 20). Franco era un militar vigoroso y valiente; célebre (¿infame?), asimismo, por saber disciplinar y mandar. No obstante, Delibes explota su imagen—bajito, panzón, voz atiplada—para caricaturizar. En 1955, el dictador tenía 63 años y va metamorfoseándose en tirador. Se desplaza a los cotos en coche oficial, ocupa los mejores puestos, los guardabosques tienen localizadas de antemano las reses contra las que va a disparar y los secretarios cobran las perdices abatidas. En cambio, Lorenzo va a sus cazaderos en su “burra” (bicicleta), en autobuses de línea y trenes mixtos, además de patear el campo haciendo que “haya pieza.” Equiparando castas, cazadores y cacerías (in)visibles e (in)auténticos, Delibes apunta, repetimos, a una tozuda verdad: la impostura del Caudillo.

En una de sus anotaciones más significativas (9 noviembre, domingo), el bedel describe un descanso que toman Melecio y él en un cazadero: “Luego nos pusimos de recordatorio [...]. Nos reíamos a carcajadas [...]. Era por doña Flora [una maestra], por la media liebre [una joven], y por el cielo azul intenso, y por el campo abierto a lo largo y a lo ancho y *por nuestras fuertes piernas para recorrerlo* (60, énfasis mío). Delibes hace carambola, ya que estos cazadores no solo encarnan su ideario novelístico—“[...] los tres ingredientes que yo considero inexcusables para la novela: un Hombre, un Paisaje y una Pasión” (*Obra completa II* 9)—, sino su evangelio cinegético: “hombre libre, sobre tierra libre, contra pieza libre” (*La caza de la perdiz roja* 364). En apariencia, la escena representa la alegría que una partida puede originar en todos los cazadores, puesto que: “el burgués y el miserable han solido hacer de la caza su más feliz ocupación.” Sin embargo, para Delibes, la caza acarrea una esencia igualitaria si no democrática, siempre que

todos puedan practicarla y sentir *la ilusión de crear su propia suerte*.²² En 1981 y siendo ya un literato consagrado, esclarecerá lo que seguramente fueron sus intenciones al pergeñar esta anotación: “¿[D]ónde queda [...] un hombre libre, una tierra libre y una pieza libre? *La libertad cinegética, como tantas otras libertades, se acabó con la guerra*” (*Aventuras* 113, énfasis mío).

Delibes remata su parodia de Franco y su régimen al final de *Diario* cuando Lorenzo participa en una tirada de pichón. Este cruento y controvertido concurso de tiro se asemeja al tiro al plato, salvo que se dispara contra palomas vivas. Es otro evento de alto copete que Delibes aprovechó para desprestigiar a sus practicantes, equiparar estamentos sociales y romper otra subversiva lanza a favor de una España más igualitaria.²³ Anuncia Lorenzo: “Tochano dice que para el 17 habrá aquí una tirada de pichón. *Allá iremos a ver remangarse a los señoritos*” (153, énfasis mío). Sin embargo, los amigos deciden que cada uno pondrá 250 pesetas (una suma considerable) para pagar la inscripción de mil pesetas, además de tirar un dado para ver quién defenderá el honor de la cuadrilla.

Es evidente que se creen tan buenas escopetas como los “señoritos” y unen fuerzas a fin de demostrarlo. Lorenzo gana el sorteo, pero se resiste a participar porque le da vergüenza: “Les dije que no tenía escopeta presentable y Melecio quedó en pedírsela a su jefe. Tochano me prometió la cazadora, pues, a estos sitios no puede presentarse de cualquier manera” (157). Son muy conscientes de que pertenecen a “una especie vitalmente inferior.” Sin embargo, Lorenzo triunfa, lo que le convierte en auténtico testigo-héroe. Apunta: “Veinte tíos bonitos dándole al asunto todo el año para que luego llegue un pelado y se lo lleve” (158). Debido a su “sangre venadora” y su experiencia abatiendo las bravas perdices mesetarias, ha demostrado que es la primera escopeta de la ciudad, si no—como su padre—del país.

Delibes aprovecha este episodio para volver a hacer mofa: de su protagonista, de su propio periodismo, de los “tíos bonitos” y de las fuerzas vivas del país. Al día siguiente, el campeón anota: “El periódico trae mi fotografía y una reseña de la tirada. Dice que mi

²² En *La caza en España*, Delibes afirma: “De siempre he sido partidario de la caza democrática y así lo vengo sosteniendo [...] a lo largo de millares de papeles” (111). Y en *La caza de la perdiz roja* (1962), asevera:

La hora de los privilegios está agonizando y todos debemos esforzarnos para que sea la más breve posible.

— ¿Quiere saber usted qué haría yo si fuera Franco algún día?

— [...] si yo fuera Franco [...] pondría un coto aquí y otro allá [...]. Unos cotos cerrados para todos [...] donde no se diera entrada ni al Espíritu Santo. Así la caza criaría desahogada y todos contentos; los pobres y los ricos. (366)

²³ Otro botón de muestra de la importancia de las (in)apariencias en *Diario* es que esta tirada permite atisbar: “[...] el odio de las clases inferiores hacia las superiores porque habían éstas acotado la caza” (Ortega y Gasset 19). Delibes alude a esta tensión clasista-cinegética en *Diario*; por ejemplo, cuando Lorenzo apunta el “8 diciembre, lunes:” “Es bonito lo de Miranda y un buen sitio de liebres. Si tuviera tablillas sería un paraíso. Claro que si tuviera tablillas ni Melecio ni yo tendríamos que hacer allí” (78).

triunfo fue una revelación y que ‘con un estilo furtivo, improvisado y ramplón,’ vencí a las mejores escopetas del país. ¡No te giba! Estos periodistas son la oca.’ (160). Gracia caricaturesca aparte, en esta anotación (obvia “aparición” del Delibes periodista), Lorenzo, al igual que Franco y su séquito cinegético, ha salido en la prensa. Pero por muy pasajera que sea esta fama, se debe a sus propios méritos como tirador y a la colaboración de sus compañeros. Ejemplifica el afán ennoblecedor de su creador y cómo se vale del periodismo, de la caza y de la socarronería paródica para abogar por una Nueva España realmente libre.

En el campo con la escopeta al hombro, Lorenzo encarna la ilusión de crear su propia suerte, lo que alude a una autodeterminación que no existía en el resto de aquella España. De ahí que el cazador y su pasatiempo igualitario cobren una simbología sociopolítica tan importante como necesariamente (im)perceptible. En *Diario*, cinegética, literatura y periodismo no solo se fusionan magistralmente, sino que anticipan y entroncan con: “[...] la denodada labor de alfabetización democrática asumida por la prensa [que] facilitó el tránsito tranquilo a las libertades una vez desaparecido el dictador” (Diego González 1).

Delibes va transformando las hojas de *Diario* en un coto novelesco haciendo que “haya piezas” a partir de la primera anotación. Seguramente, este instar al lector a rastrear y capturar se fundamenta en un hecho antropológico—*el ser del hombre consistió primero en ser cazador* (Ortega 84)—, además de suscitar el ancestral tema de la caza humana. De ahí que estas páginas autodiegéticas se asemejen a la naturaleza que describe Ortega en su Prólogo, un lugar que es: “[...] algo sabido de antemano, donde [...] el hombre silvestre mismo [...] no se presenta como un desconocido [...] sino, al contrario, como nuestro más espontáneo, evidente y holgado *yo*” (98). El “yo” bravucón e incontaminado de Lorenzo establece un sutil pacto cinegético-autobiográfico con el lector que radica en nuestra propia naturaleza venatoria. En apariencia, la autodiégesis de *Diario* se basa en el “carnet” de Delibes, en el amor propio del cazador y en su impulso narrativo. No obstante, acusa una furtiva esencia orteguiana. El filósofo (in)corpóreo desempeñó un (in)visible papel clave en la génesis y redacción de *Diario* porque ayudó a Delibes a explicitar la complejidad de su deporte. Asimismo, el novelista acudió y encomió al “maestro,” un homenaje (in)visible que potencia la prosapia venatoria de Lorenzo y apoya la pericia del literato. Nada más cinegético.

Al hacer que Lorenzo aparente escribir como maneja la escopeta prestada con la que ganó la tirada de pichón—*con un estilo furtivo, improvisado y ramplón*—, burla burlando, Delibes (des)aparece, lo que le permite esquivar la censura y transformar este “carnet” en una cacería de las múltiples presas humanas que se agazapan en sus hojas y han de ser levantadas: Lorenzo, los otros personajes, Ortega y él mismo. A través de esta azarosa pero sabrosa lectura, el literato no solo optó por no llamarse a engaño, sino que pretendió que el lector volviera a adiestrar el “ojo venatorio” del cazador primitivo capacitándolo así para detectar a su presa principal: el Francisco Franco *fetén*. En *Diario de un cazador*, Delibes da una lección magistral: estar alerta o correr el riesgo de ser otro *Homo sapiens* convertido en presa de sus semejantes. De ahí el fantasmal encanto de esta obra maestra cinegética.

Obras Citadas

Aparicio Nevada, Felipe. *Miguel Delibes: le chasseur d'histoires*, EPU, 2016.

---. “La caza del hombre, ’recreación de un motivo legendario, novelesco e histórico en *La caza* de Carlos Saura.” *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, marzo-abril, 2011, pp. 269-77.

Arganzo, Carlos. “Miguel Delibes: Caballo de Troya contra la censura.” *ABC*, abc.es/vo-cento-15-aniversario/abci-miguel-delibes-caballo-troya-censura-201705211929_noticia, pp.1-6 [última consulta: 20-I-2019].

Berzal de la Rosa, Enrique. “Con los ojos de MAX.” En *Delibes dibujante en El Norte de Castilla*. Ramón García Domínguez (coordin.), Fundación Miguel Delibes, 2014, pp. 18-79.

Concejo Álvarez, Pilar. “La labor periodística de Miguel Delibes,” https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/revista_38-39_21-22_91/revista_38-39_21-22_91_11.pdf, pp.91-103 [última consulta: 15-VIII-2018].

Delibes, Miguel. *El libro de la caza menor*. Destino, 1964.

---. *La caza de la perdiz roja. Obra completa II*, Destino, 1966.

---. *Obra completa II*. Destino, 1966.

---. *Con la escopeta al hombro*. Destino, 1970.

---. *Diario de un emigrante*. Destino, 1971.

---. *La caza en España*. Alianza, 1972.

---. *Diario de un cazador*. Destino, 1974.

---. *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*. Destino, 1977.

---. *Las perdices del domingo*. Destino, 1981.

---. “La censura de prensa en los años cuarenta.” En *Pegar la hebra*, pp. 161-84.

---. *Pegar la hebra*. Destino, 1990.

---. *El último coto*. Destino, 1992.

---. *Diario de un jubilado*. Destino, 1995.

De los Ríos, Alonso. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Magisterio Español, 1979.

Dentith, Simon. *Parody*. Routledge, 2000.

“*Diario de un artrítico reumatoide*, la última obra inédita de Miguel Delibes.” elmundo.es/elmundo/2010/06/02/castillayleon127468507.html. [última consulta: 7-8-2018].

- Diego González, Álvaro de. “La prensa y la dictadura franquista. De la censura al ‘Parlamento de papel,’” riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/11297, pp. 1-8 [última consulta: 7-8-2018].
- Eslava Galán, Juan. *Los años del miedo*. Planeta, 2015.
- . *Historia de España contada para escépticos*. Planeta, 2016.
- Eyre, Pilar. *Franco confidencial. Una historia de ambición, de poder, intrigas de palacio e intimidades reservadas*. Planeta, 2015.
- Fusi, Juan Pablo. *Franco autoritarismo y poder personal*. El País, 1985.
- García Domínguez, Ramón, *Miguel Delibes de cerca*. Destino, 2010.
- . “No tan en serio.” En *Delibes dibujante en El Norte de Castilla*. Ramón García Domínguez (coord.), Fundación Miguel Delibes, 2014, pp. 18-79.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse Revisited*. traducido por Jane E. Lewin. Cornell UP, 1988.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, 1985.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. traducido por Katherine Leary, Minnesota UP, 1989.
- Malefakis, Edward. Prólogo. Juan Pablo Fusi, *Franco*. El País, 1985.
- Medina-Bocos, Amparo. “Entre acá y allá: El espacio en *Diario de un emigrante*.” En *Miguel Delibes, pintor de espacios*. editado por María Pilar Celma Valero, Visor Libros, 2010.
- Ortega y Gasset, José. *La caza y los toros*. Espasa-Calpe, 1962.
- Rodríguez, Jesús. *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*. Pliegos, 1979.
- Sánchez, José Francisco. “Miguel Delibes: el novelista como trasunto del periodista.” *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*, editado por María Pilar Celma Valero y María José Rodríguez Sánchez de León, Ediciones Universidad, 2013, pp. 115-24.
- Tejada, Luis Alonso. “Las cacerías del franquismo.” *Historia 16*, núm. 37, 1982, pp. 19-30.
- Trapiello, Andrés. “Retrato de familia.” elpais.com/elpais/2015/02/17/eps/1424197097_432582.html (1-6). [última consulta: 02-III-2015].
- Wood, Guy H. “Delibes, Ortega, Franco y *Diario de un cazador*: Historia de dos cazadores (im)perceptibles,” *Trofeo: Caza y conservación*, núm. 594, noviembre 2019, pp. 30-32.
- . “Ficción, prosa y periodismo en *Diario de un cazador*,” *Trofeo: Caza y conservación*, núm. 594, noviembre 2019, pp. 32-35.

- . "José Ortega y Gasset y *Diario de un cazador*," *Trofeo: Caza y conservación*, núm. 595, diciembre 2019, pp. 50-55.
- . "*Diario de un cazador*: Enseñar deleitando y furtiveando," *Trofeo: Caza y conservación*, núm. 596, enero 2020, pp. 26-28.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Un viaje por el universo fantasmal de la vejez en *La hoja roja* de Miguel Delibes

AUTORA: Sheryl Lynn Postman

FILIACIÓN ACADÉMICA: University of Massachusetts Lowell

RESUMEN: De todas las novelas de Miguel Delibes, *La hoja roja* es quizás la menos comentada. El tener un mayor como protagonista es algo que espanta al lector. El tema de la vejez es uno que impone miedo en el público al percibir, como sugiere el texto de Delibes, que los mayores se convierten en un tipo de fantasma viviente dentro de la vida. Delibes, con *La hoja roja*, teje una historia en que presenta una cara humana, a un protagonista de carne y hueso de la vejez, dejando al lector viajar junto a un ser mayor por un mundo que ése ya no entiende y durante el periodo más difícil de su existencia: el último de su vida.

PALABRAS CLAVE: vejez, viaje de conciencia, neorrealismo, Dante, aislamiento

ABSTRACT: Of all Miguel Delibes' novels, *La hoja roja* is probably the least studied. Having an old person as a protagonist scares the reader. The theme of old age is one that imposes apprehension in the public upon perceiving, as Delibes suggests, that the old become a type of living ghost within the current society. Delibes, with *La hoja roja*, weaves a story that presents a human face, a protagonist of flesh and blood, thereby allowing the reader to travel along with this elderly person through a world he no longer understands, during the most difficult period in his life: the last.

KEY WORDS: old age, voyage of consciousness, neorealism, Dante, isolation

BIOGRAFÍA: Sheryl Lynn Postman es Profesora Emérita de estudios españoles e italianos en la Universidad de Massachusetts Lowell. Se especializa en la novela contemporánea española, la novela contemporánea italiana, la narrativa italoamericana y los estudios comparativos de la literatura española e italiana. Ha publicado varios ensayos sobre la obra de Miguel Delibes. Es la autora de *El viaje infernal en los Diarios de Miguel Delibes*; *Crossing the Acheron: A Study of Nine Novels by Giose Rimanelli*; y *An Italian Writer's Journey through American Realities: Giose Rimanelli's English Novels*. También ha editado varios libros sobre el multiculturalismo en las artes.

Un viaje por el universo fantasmal de la vejez en *La hoja roja* de Miguel Delibes

Sheryl Lynn Postman, *University of Massachusetts Lowell*

De todas las novelas de Miguel Delibes, *La hoja roja* es, quizás, la menos comentada. El tener un anciano, un señor de la tercera edad en el momento de su jubilación obligatoria como protagonista de una novela, es algo que no le interesa o espanta al lector. El tema de la vejez impone miedo en el público, sobre todo al percibir, como sugiere el texto de Delibes, que los mayores se convierten en un tipo de fantasma viviente dentro de la sociedad y nadie los acepta, los tratan como estorbos o como molestia general de la existencia personal. La falta de comentarios críticos o analíticos sobre esta novela también podría aparecer a causa del confrontamiento ante los convencionalismos de la vida social de los años cincuenta. El plantear una relación mutua entre un funcionario municipal y una sirvienta campestre y la diferencia enorme entre las edades de estos dos personajes es un poco escandaloso y pone en duda muchas de las ilusiones de una década tan conservadora (Cuadrado Gutiérrez 254).

La gente de las tres etapas de la vida (niñez, madurez, y vejez) mira a una persona mayor desde perspectivas diferentes. Cada grupo tiene una imagen diversa y ninguno de ellos se corresponde con el otro. Los jóvenes ven a un anciano como una curiosidad divertida o como un moribundo trágico que sufre de muchas enfermedades. El viejo, según ellos, no ofrece nada a la comunidad moderna y solamente existe en el pasado, dentro de un mar de recuerdos, sin querer aceptar el momento contemporáneo y sin prometer nada para el presente o el futuro. La gente de mediana edad observa el porvenir pendiente y aterrador que le espera dentro de pocos años, pero cree que todavía les queda tiempo para cambiar la situación general. La masa de la tercera edad presencia y experimenta el aislamiento social, el abandono por parte de la colectividad y por parte de la familia, haciéndoles vivir en un universo averno que refuerza la idea de la separación y la desconexión creando una

enorme brecha generacional entre ellos y el resto de la población. Delibes, con *La hoja roja*, teje una historia en que presenta una cara humana, un protagonista de carne y hueso de madurez avanzada, dejando al lector viajar junto a un ser añoso por un mundo que ya no entiende durante el período más oscuro y difícil de su existencia: el último de su vida. Delibes crea un personaje que funciona de Lazarillo para guiarnos a través de aquel cosmos laberíntico y desconocido de la ancianidad. La figura que aparece, simbólicamente, en la narrativa para poner en escena estos individuos tan olvidados e invisibles es la del septuagenario Don Eloy, el protagonista de *La hoja roja*.

El estudio de la vejez no es común en la literatura española y aparece en pocas obras tales como *El abuelo* de Galdós, la abuela en la novela *Nada* de Laforet, la abuela en la narrativa *Primera memoria* de Matute y, quizás el personaje más destacado, Alonso de Quijano de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* de Cervantes. Aquellos personajes se manifiestan como personas orgullosas, cariñosas, dominantes y a veces un poco confusas, pero jamás perdidas en un mundo desconocido como el de Don Eloy.

No obstante las pocas investigaciones sobre la vejez en la narrativa española, Vázquez Fernández indica, claramente, que hay una huella literaria del ser mayor dentro de las obras de Delibes, aunque estos personajes, por lo general, son secundarios en la novela en que aparecen. El anciano surge en novelas tales como *Aún es de día*, *Las guerras de nuestros antepasados*, *Madera de héroe* y *El disputado del voto del señor Cayo*. Vázquez Fernández, además, afirma que el viejo de *La hoja roja*, y también el de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, constituye una manifestación determinante y una señal de la enfermedad social que es el ser mayor en el mundo contemporáneo (Vázquez Fernández 137).

Delibes, a través de toda su obra literaria, ha escrito de todas las edades del ser humano expresando, y haciéndonos ver, todas sus ansias e inquietudes. El autor, a una edad todavía joven, muestra en esta novela una precisa y penetrante comprensión de las personas de la tercera edad. En este aspecto, su narrativa es un estudio de un tema muy importante: el ser anciano y su invisibilidad en la vida moderna. Hoy día, la filosofía de la vejez atraviesa los límites físicos y morales para entrar en un nuevo estado sociopolítico mostrando que la gente de tercera edad ya no es imperceptible e inútil, sino que todavía tiene una función viable en la vida y que ellos son ventajas valiosas para la comunidad. Sin embargo, la cuestión arcaica de la ancianidad durante el período en que sale este libro entronca con la preocupación de autores clásicos como Platón, Cicerón y Séneca que Delibes, a causa de su educación tradicional, parece conocer bien.

El argumento de *La hoja roja* es bastante sencillo. La narración se inicia con la jubilación forzada del protagonista. Éste lo ve paralelamente con la hoja roja de los papeles necesarios para hacer los cigarrillos. El protagonista repite varias veces: “me ha salido la hoja roja en el librito de papel de fumar.” Si bien aquella hoja roja indicaba que quedaban pocos papelillos, aquí en este texto llega a ser una metáfora para mostrar que le queda poco

tiempo de vida. Don Eloy, viudo, con un hijo que vive en Madrid (el otro, Goyito, ya se murió), está obligado a jubilarse de su trabajo administrativo. Desde el momento en que ya no tiene que trabajar, el protagonista empieza a buscar algo que hacer. Su jefe y todos sus colegas le dicen que la puerta está siempre abierta, pero cuando aparece por su antiguo trabajo, todos se escapan; nadie quiere pasar tiempo con él. Como resultado de su inactividad, pasa el tiempo con su viejo amigo de infancia, Isaías, hablando del pasado, de las personas ya muertas, y a la vez trata de enseñar a Desi, la muchacha de casa, a leer. Con la muerte de Isaías, su último enlace con las épocas anteriores, el septuagenario decide irse a Madrid para tratar de renovar su relación con su hijo. El viaje es un fracaso. Don Eloy no puede penetrar ni en el mundo cosmopolita de Madrid ni el particular de su hijo. Para esa familia madrileña, el viejo ya es solamente un impedimento. Finalmente, vuelve a su casa y a su relación simbiótica con la joven criada, Desi.

La acción inmediata de la novela transcurre desde principios del invierno de 1955 hasta el principio de la primavera de 1956; un período de tres meses. A través de una serie de “flashbacks,” un estilo que evoca algunas novelas de Delibes como *El camino* y *Cinco horas con Mario*, el lector llega a conocer a todo el mundo relacionado con los dos personajes principales, Don Eloy y Desi. Estos dos personajes son dos caras de la misma enfermedad social: el abandono, el aislamiento y la existencia triste del ser humano en un orbe poblado de gente indiferente. En este mundo insociable la gélida sociedad penetra el alma de las personas y tiene el aspecto de un padecimiento canceroso que causa una muerte veloz y dolorosa.

I.

La literatura confesional, tradición que se inicia con *Las confesiones* de San Agustín, es una característica retórica que muchos escritores europeos incorporan en sus obras. En varias de las narraciones de Delibes, los elementos autobiográficos penetran su producción artística, como en *La sombra del ciprés es alargada*, *El camino*, y *Señora roja sobre fondo gris*. Delibes asimismo declara que cada novela tiene algo autobiográfico porque uno debería distinguir entre lo que ha hecho, lo que podría haber hecho, y lo que quisiera haber hecho (Alonso de los Ríos 72-73). De esta manera Delibes se hace eco de la idea básica de George Gusdorf que declara que toda literatura es, de alguna manera, autobiográfica (31). *La hoja roja*, por consiguiente, podrá sugerir un texto autobiográfico, pero no lo es. El vallisoletano sólo tenía treinta y nueve años cuando la publicó y su protagonista tiene setenta, casi el doble. La autobiografía, según Gusdorf, es el espejo de la vida de un escritor; el protagonista/narrador/ y el autor deben ser iguales, tener la misma voz, y como consecuencia, el autor es el historiador de su vida (33). En *La hoja roja* no existe esta relación congruente entre el autor y el protagonista: nada de la vida del protagonista corresponde a la del autor. Al contrario que Delibes, este protagonista es mayor, funcionario municipal, padre de solamente dos hijos y forma parte de un matrimonio convencional y poco amoroso.

San Agustín explicó que todas las edades del ser humano esperan algo de la vida al envejecer menos la de la ancianidad. Según el santo, cada etapa de la vida desea algo más para su futuro: la niñez, la juventud; la juventud, la madurez; y la madurez aguarda la vejez. Si el hombre realiza estas esperanzas, hay una expectativa de algo superior a lo que le aguarda en el futuro. Declaró, asimismo, que la ancianidad es el único período de la vida en que el ser mayor no espera ver ni conseguir más porque siendo el último, no hay más que anhelar a excepción de la muerte (*L'Osservatore Romano* 11).

Aquella idea agustiniana corresponde a la descripción socio psicológica del protagonista de *La hoja roja*, Don Eloy. Delibes presenta un señor de la tercera edad, aislado e impotente ante la vida. Casi toda la familia y sus amigos ya se han muerto y con la desaparición de ellos, también se esconde su historia personal de toda una vida. Sin un futuro elegante y abundante, Don Eloy no mira hacia delante, sino que se pierde dentro de un mundo de recuerdos. Los señores mayores que se enfrentan a la muerte, por ser inminente, se aferran a la existencia, conscientemente, buscando la compañía y el afecto (Vázquez Fernández 137). Es, como escribe Francisco Umbral, melancólico, lúgubre, que al final de la vida “pesa más el pasado que el presente, y el futuro no pesa nada” (8-9).

Para Delibes, la diferencia entre el jubilado y el no jubilado es el concepto físico, psicológico y espiritual de la vida: la necesidad de comparar las capacidades con las inhabilidades. El autor sigue adelante con el tema universal de la senectud, intentando mostrar, aún en estos tiempos modernos, que el retiro, aunque pone fin al trabajo, no es *la antesala de la muerte*, como dice el protagonista, sino otra etapa de la vida. El autor extiende y desarrolla este juicio más adelante en dos de sus novelas posteriores a ésta: *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* y *Diario de un jubilado*.

Si el lector penetra y estudia bien el texto de *La hoja roja*, entenderá que la jubilación, aunque obligatoria, no es, como cree Don Eloy, el aviso para la terminación de la vida, sino que podrá ser la prolongación de ella. Para poder llegar a este punto de comprensión, Don Eloy, que ya a los setenta años ha pasado por varias etapas de la vida, debería reconocer que va a entrar en otra, y que la mejor manera de traspasar estos niveles es hacer un viaje.

El envejecer es, obviamente, una odisea física y psíquica que transporta al ser humano de la niñez y lo desemboca en la vejez para terminar en su última parada con la muerte. Es, como explicó Cicerón, la observación de la tierra y la llegada al puerto después de un largo viaje (*Letters of Marcus Tullius Cicero* 70). El proceso, que debería ser largo, no ocurre en un solo salto. Para el joven no es bastante rápido y para el viejo se le escapa en un instante. La odisea, como símbolo de la vida, es una idea que también aparece en la obra de Séneca, que estipula que la muerte constituye una parte integral de la vida: cada excursión tiene que terminar (*Letters from a Stoic*, Letter LXXVII).

La tesis de Cicerón ofrece unos sentimientos positivos hacia la vejez. J. G. F. Powell sugiere que es más probable que éstos fuesen totalmente los contrarios de los que expresó

Catón. Cicerón no hizo hincapié a las características negativas de la vejez, aunque las conocía demasiado bien; quería contradecirlas (Powell 3-4). Los tratados hasta aquel entonces eran reflexivos y morales. Antes de Platón, los comentarios poéticos y filosóficos de la ancianidad eran bastante pesimistas; no existía la idea de igualar los efectos negativos con los positivos (Powell 24-25).

Pero ahora este protagonista, como cualquier otro mayor, debe superar los límites físicos para poder entrar en un terreno metafísico. Esta idea, asimismo, coincide con los conceptos de Cicerón. El hecho de que los viejos pasan el tiempo quejándose de su edad, y por consiguiente de su estado físico y económico, tiene más que ver con su carácter personal y no con una edad específica; él que se queja de joven, lo hace de viejo, y él que no se lastima de niño, no lo hace de anciano (*Letters of Marcus Tullius Cicero*, 47). Cicerón añade, por otra parte, que hay cuatro razones por las que la ancianidad puede ser triste: el retiro del empleo activo; la debilidad del cuerpo; la ausencia de los placeres físicos; y, al finalmente, el último paso ante la muerte (50).

En el renacimiento, Dante Alighieri siguió examinando el tema de la ancianidad en su obra *Il Convito*. El florentino muestra, como los filósofos clásicos, que hay, también, cuatro etapas de la vida que él describe con los siguientes términos: la adolescencia, la juventud, la vejez, y la decrepitud (350-52). Al mismo tiempo explica que la vida se apura en su ascenso, pero resiste un poco en su descenso y que la bajada dura tanto tiempo como la subida. Todas estas ideas llegan a ser la base temática de esta séptima novela de Miguel Delibes.

A través de sus dos personajes principales, Don Eloy y Desi, la muchacha de casa tiene escasos veinte años, Delibes deja ver los polos opuestos de la vida: pobre/rico; joven/viejo; campesino/metropolitano; y hombre/mujer. Creando un mundo en que estas dos personas, aparentemente diversas pero que mantienen una relación de interdependencia, el escritor presenta un espectro microcósmico de la vida en que las diferencias sociales son más bien accesorias y no inherentes. La amistad que nace entre estas dos personas tan diferentes es, como explica Janet Díaz, una de necesidad del interlocutor (93). Ramón García Domínguez señala que esta narración es un poco escandalosa precisamente por esta razón. Según García Domínguez, al plantear la posibilidad de una relación mutua entre un funcionario municipal y una sirvienta campestre era demasiado indecente para la gente de aquella época (254). Además, la diferencia enorme entre las edades de estos dos personajes pone en duda muchos convencionalismos de los años cincuenta. A los dos les hace falta una persona que les haga caso y con quien poder comunicarse. Para Don Eloy, Desi es una interlocutora ideal y para Desi, Don Eloy es una persona que le cuenta historias. El autor escribe que un común denominador que aparece en sus obras es el sentimiento del prójimo:

Algunos suelen llamar a este sentimiento preocupación o inquietud social, adjetivo, este de social, que, si no estuviera tan desportillado, tan desgastado por el uso, tan limitado a un aspecto de las relaciones humanas, hubiese adoptado con gusto. Pero es

el caso que la novela social, o lo que hoy recibe en el mundo tal nombre, es un producto “sui generis” que responde a un planteamiento excesivamente primario. (*Obra completa*, III, 7)

II.

Filosóficamente esta novela delibeana contiene varias ideas de los grandes del pasado, pero estilísticamente, hay vínculos a los años cuarenta y cincuenta del siglo XX que hacen pensar en el desarrollo artístico del neorrealismo italiano. Esta escuela nace con la capitulación fascista de su guerra y la exigencia inminente de confrontar su pasado derechista y las consecuencias de aquella política severa en la época posguerra.¹ Delibes, a través de una serie de entrevistas, expone que ha apreciado las novelas neorrealistas de la posguerra civil italiana distinguiendo entre las muchas las obras de Moravia, Pasolini y Pratolini (Alonso de los Ríos 95). Al contrario de estos escritores italianos que querían ilustrar los resultados de una guerra fratricida en la que la política socioeconómica tiene un papel dominante, Delibes no discute las hostilidades españolas y el período precario de la posguerra, aunque la política social sirve de fondo artístico a la novela.

La narración neorrealista tiene una estructura episódica en que su progresión emerge para dejar al lector percibir la precaria situación socioeconómica de la posguerra civil. De igual manera, la organización de esta novela de Delibes es episódica en tanto que el lector llega a saber todo de la vida de sus dos personajes principales y la razón por la que los dos están solos y ahora se encuentran juntos. La presencia de unos elementos neorrealistas no es tan nueva en la obra del escritor y basta recordar que tres años más tarde, en *Las ratas*, el autor pinta un cuadro de la vida campesina que hace recordar a los escritores neorrealistas italianos de los años inmediatamente después de su guerra civil, precisando en la falta de fondos económicos que causó una pobreza extrema que estranguló a la gente (Postman 99-111). Delibes, con *La hoja roja*, no crea un retrato de la gente pobre ni indigente, sino un retrato en que el lector ve, claramente, los varios lados de un problema social que encuadra a muchos, tanto los jóvenes como los viejos: el abandono comunitario.

La ansiedad sociopolítica de la posguerra italiana apareció, al principio, a través del cinema italiano con las películas de Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*) y Vittorio De

¹ El neorrealismo italiano, adicionalmente, es una prolongación del *verismo* del siglo XIX tan importante en las obras de Giovanni Verga. Esas novelas hacen ver los problemas socioeconómicos del sur de Italia que produjeron el grande éxodo del siglo pasado y son aquéllas que influyeron tanto a los escritores neorrealistas. El verismo es igual al realismo y aunque hay, en el siglo XIX, el movimiento literario del realismo europeo, el realismo aparece en la literatura española desde la edad media y pasa por el renacimiento con obras como *El poema del Mio Cid*, *Lazarillo de Tormes* y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, aunque el movimiento literario de realismo aparece en Europa durante el siglo XIX.

Sica (*Ladri di biciclette*). Roma, città aperta, la primera película de la posguerra tenía que ver con la vida cotidiana de los romanos bajo la ocupación alemana muestra la manera en que los italianos de la capital tenían que sobrevivir y su conducta de resistir frente a aquella invasión de bárbaros. *Ladri di biciclette* deja ver la clase obrera de la posguerra y sus dificultades imposibles de perdurar en una época de reconstrucción y el problema que esa reedificación tenía económicamente en el país.

No obstante, *La hoja roja* no es una denuncia política de la España falangista. No habría sido posible en aquellos años hacerla; la libertad de expresión no existía. Sin embargo, Delibes, con este libro, ataca una sociedad apática hacia el aprieto de los señores de la tercera edad. Este apuro es lo que todos temen: estar solo, sin nadie.

La época de la posguerra en España es una de represión sociopolítica; todavía los habitantes de la península sufrían de las fuerzas derechistas y la represalia de aquella política abusiva. Para protegerse, muchos no se interponían en la vida de otros o no hacían caso a su entorno creando de esta manera una sociedad, figurativamente, drogada para no sentir ni saber nada de sus vecinos. Esta idea corresponde a la que Andrés Trapiello declara: la sociedad española de la posguerra estaba anestesiada (Trapiello 131).

Igualmente, los dos países, España e Italia, sufrieron de una crisis económica que duró muchos años. En Italia, este riesgo fue no solamente el producto de la guerra civil (1943-1945) sino también de una política que empezó en el siglo XIX en que el norte restringió fuertemente el desarrollo del sur dejándolo estancado en el pasado de los siglos anteriores, siendo esta una de las razones por la que muchos italianos emigraron a otros países en masa.² El caso de España, sin embargo, fue producto del aislamiento financiero y político del resto del mundo. España emergió de su guerra civil con graves problemas económicos: las reservas de oro y el mercado de divisas fueron casi eliminados. Por más de diez años después de la guerra civil, la economía destrozada y aislada quedó en un estado de depresión severa.

España era un país aislado del mundo entero. Aunque España no participó ni colaboró en la Segunda Guerra Mundial, sus relaciones con los poderes derechistas de Alemania e Italia produjeron una reacción negativa en la época de la posguerra civil. Esta condena excluyó a la península del amparo económico y comercio internacional. Mientras el Plan Marshall de los Estados Unidos funcionó para restaurar la Europa occidental de los desastres de la Segunda Guerra Mundial, España no pudo aprovecharse del proyecto. Las

² Véase las obras de Giovanni Verga que, en el siglo XIX, escribió de este tema (*el problema del sur*) y, más recientemente, la novela *Cristo si è fermato ad Eboli*, de Carlo Levi. Esta narración salió al terminar la guerra (1945), y explica a fondo la vida campesina durante los años 30 en un pueblo olvidado (en aquel entonces) del sur de Italia. El tema del *problema del sur* llegó a ser un discurso nacional al concluir la segunda guerra mundial.

Naciones Unidas sancionaron a España y muchos países rompieron relaciones diplomáticas con el estado franquista. Para poder establecer un sistema económico operativo en la península, Franco decidió seguir una política económica de autarquía.

Sin embargo, en los años cincuenta, España dejó de ser un país cervantino (Trapiello 129-30). Si bien la expulsión de los moriscos fue el momento culminante en el siglo XVII, la devastadora guerra civil del siglo XX fue igual para los españoles del período moderno. La situación estatal empezó a cambiar en 1953 cuando los poderes políticos firmaron el Pacto de Madrid. Este acuerdo estableció una alianza de comercio y militar entre España y los Estados Unidos. Dos años más tarde, en 1955, España entró en las Naciones Unidas. Al terminar esta década, España aprobó El Plan de Estabilización y salió, finalmente, de veinte años de autarquía.

El cine para Delibes era más que un ambiente de escape en la inmediata posguerra. Le puso en contacto, sobre todo, con la fábula cinematográfica (García-Abad García 214). En este arte creativo vio la manera en que los italianos podían superar las circunstancias arduas de una sociedad represiva. Aún el autor expone la importancia del cine en su vida narrativa:

No creo que sea la primera vez que escribo influido por el cine. El neorrealismo italiano—escuela que me fascinó—está en muchas de mis obras. *La Strada*, *Cuatro pasos por las nubes*, *Milagro en Milán*, *Ladrón de bicicletas* son películas que no pasaron sobre mí sin dejar huella. El neorrealismo es para mí, con el cine centroeuropeo de los 70-80 y el americano de los 40-50 lo más importante que ha dado el séptimo arte. Sin olvidar a Bergman, por supuesto. (Alonso de los Ríos 183-84)

A pesar de su interés en las novelas del movimiento neorrealista italiano, es, sin embargo, el cine el que presentaba un interés para el escritor vallisoletano y, como establece García-Abad García, había una fascinación recíproca entre el mundo cinematográfico y el autor (213).

Ramón Buckley indica que hay un paralelo decisivo entre este libro de Delibes y el filme neorrealista español *El pisito* del italiano Marco Ferreri y el español Rafael Azcona. La película española/italiana se estrenó en 1958 durante el período en que Delibes empezó a componer su novela. Hay un fragmento preciso dentro del filme que hace creer que Delibes vio la película y aprovechó algunas secuencias para la historia que escribió (91). El filme, sin embargo, fue un fracaso total y tuvo muchos problemas con la censura, pero, hoy en día, ha llegado a ser una obra de culto (92).

Delibes hace referencia específica a dos películas de Vittorio De Sica: *Milagro en Milán* y *Ladrón de bicicletas*. Esas películas se estrenan en España en dos temporadas distintas: 1951 y 1953 (ambas antes de *La hoja roja* de Delibes) y a la presentación de muchas de

las películas asistieron los directores, como De Sica, que hablaron con el público, explicando y aclarando su producción artística (Pavlović et al. 84). Sin embargo, después de inaugurar esas películas en los *cines clubs*, en aquel clima de la opresión política y el contexto social de la península, la recepción de estos filmes era problemática y ambigua. El neorrealismo español, a diferencia del italiano, no permitió desarrollar la postura política radical del movimiento artístico italiano (Pavlović et al. 85).

Cesare Zavattini, colaborador con De Sica en *Ladrón de bicicletas* y *Umberto D*, desarrolló una teoría sobre un nuevo heroísmo que buscaba en las películas. Para Zavattini el protagonista no es la persona extraordinaria sino la que no lo aparece: el individuo que lleva una realidad rutinaria y ordinaria que podría identificarse con cualquiera (Mackenzie 124-33). El héroe, según la teoría de Zavattini, no es un “cierto hombre” sino el “hombre común.”

La película *Umberto D* es la última parte de una trilogía de filmes que hizo De Sica sobre la soledad (Bondanella 62). Sin mucha explicación, Alonso de los Ríos sugiere una relación entre esta película y *La hoja roja*. Sería fácil ver una conexión tangible con *Umberto D* y el impacto notable que tal celuloide tiene en esta narración de Delibes.

Umberto D (1952) empieza con la huelga de los trabajadores jubilados gubernamentales que exigen mejores pensiones y la llegada de la policía que se interpone físicamente con los mayores para dispersarlos. Por falta de fondos económicos y enlaces personales, Umberto vive en una residencia desgraciada. La propietaria, una mujer que Umberto ayudó en los años anteriores, le es, ahora, muy antipática y finalmente le echa de casa sin tener otra posibilidad donde vivir. Su único contacto personal es con la muchacha de casa, María, una lamentable chica, encinta y soltera, que tiene una situación social quizá peor que Umberto. A través de la película, la audiencia ve el hundimiento socioeconómico de los señores que fueron, en otros tiempos, dignos, pero ya con la falta de dinero y el gobierno que no hace nada para mejorar la circunstancia financiera, llegan a tener que mendigar para poder tener algo que comer, algo para sostenerse. A Umberto le da vergüenza pedir dinero a las masas y prefiere suicidarse que avergonzarse perdiendo su honor en el mundo actual. Para este señor el concepto de *bella figura*³ es muy importante. Cuando trabajaba siempre tenía fondos monetarios para pagar sus cuentas, pero ahora la situación ha cambiado ya que tiene que arreglarse con una pensión limitada del gobierno. Este protagonista no se suicida porque no encuentra a nadie que cuide del querido perro suyo, ni tampoco tiene el coraje para sacrificarlo antes de extinguirse a sí mismo. La película tiene que ver, según Peter Bondanella, con el problema de los ancianos en una sociedad moderna, pero categóricamente el filme niega hacer una perspectiva excesivamente sentimental (Bondanella 62-63). La figura de Umberto Domenico Ferrari hace ver al público el abandono

³ Para los italianos, el concepto de *bella figura* (la figura guapa) es una filosofía que domina su vida. *Bella figura* es más que la imagen física: es una manera de comportarse bien y con gracia en cualquier situación social o pública. Mostrar buenos modales, discreción y elegancia son componentes esenciales.

político y la tristeza socioeconómica de un señor mayor que no tiene nada ni nadie más allá de su querido perro, Flike.

De semejante manera, Don Eloy no tiene nada ni nadie. Ya jubilado, su mujer y un hijo se le murieron. Sus amigos también van muriendo y el único hijo vivo prefiere no estar con él y reside lejos de su padre. En la película, la única persona con quien Umberto pasa tiempo, y le es simpática, es la muchacha de la casa donde reside, una muchacha del campo, sin educación formal y dejada encinta por un soldado que pensaba era su novio. De la misma manera Don Eloy pasa tiempo con la empleada doméstica, Desi, una chica del campo, sin educación y con un novio que no quiere hacer nada. Aunque Don Eloy tiene más dinero que Umberto, y también tiene una casa privada, los dos señores se preocupan mucho por la economía y hacen todo lo posible para poder sobrevivir con una pensión restringida privándose de cosas elementales y necesarias. André Bazin comenta que no es la pobreza lo que acrecienta la desesperación de Umberto sino la sociedad en que él vive: la clase media con su miseria secreta, el egoísmo y la falta de compañerismo que caracterizan a sus miembros. Umberto avanza, paso por paso, hacia la soledad (*André Bazin and Italian Neorealism* 115) y de igual manera lo hace también Don Eloy.

El caso de Umberto es mucho más inseguro que el de Don Eloy; Umberto no tiene dinero, casa, familia, amigos ni tampoco deseo de vivir, y Don Eloy, por el contrario, tiene algunas de estas cosas sin apreciarlas, pero como Umberto, ya no tiene amigos ni contacto social. La película italiana hace ver que el problema económico de los pensionistas nace con el gobierno mientras el libro español lo muestra como problema social de un período moderno.

Estas dos personas ven la muerte desde dos perspectivas distintas: Umberto quiere suicidarse y no esperar la muerte y Don Eloy aguarda la llegada de la muerte como un amigo que viene a visitar. Aunque hay varias diferencias entre estos dos protagonistas, los dos comparten unos rasgos sociales muy importantes: los dos son mayores, jubilados, olvidados, e ignorados de una sociedad indiferente hacia los mayores en un mundo que no quiere hacer nada para cultivar ni mejorar su situación social.

III.

El tratamiento del tema de la muerte, asunto recurrente en las primeras novelas de Delibes, en *La hoja roja* difiere enormemente al presentado en la primera novela del autor. En *La sombra del ciprés es alargada*, el protagonista, Pedro, desde la niñez hasta la madurez, está obsesionado, irracionalmente, con el fallecimiento de sus seres queridos. A diferencia de esta preocupación, Delibes crea ahora un personaje, Don Eloy, en el que el miedo a la desaparición nace como resultado de su jubilación y el haber llegado a una etapa precisa de la vida: la tercera edad (Rodríguez 46). Ya que no trabaja, no hay relación personal ni

simpatía con la familia, y sus amigos mueren. El concepto de la muerte aparece constantemente. Pero la compulsión agonizante de Pedro no desaparece hasta muy tarde en su vida; la obsesión moribunda que penetra el alma del viejo Eloy empieza a disiparse dentro de pocos meses. Irónicamente, ese borrado casi coincide con el fallecimiento de su último amigo de toda su vida, Isaías.

Aunque exista esta diferencia de la preocupación anormal del fallecimiento en estas dos novelas, en ambas, para ver la luz de la verdad de una situación y, por consiguiente, encontrar el camino hacia la felicidad, los dos protagonistas tienen que hacer un viaje de conciencia.

En las obras delibeanas para hacer ver la odisea necesaria del personaje principal, Delibes crea un ambiente en que vienen, según Mircea Eliade, destacados dos mundos totalmente distintos el uno del otro: el sagrado y el profano (*The Sacred and The Profane* 10). Tradicionalmente estos dos universos aparecen con el conflicto que existe entre el campo y la ciudad. Esta polémica emerge en novelas como *La sombra del ciprés es alargada*, *El camino*, *Las ratas* y otras más. El universo típico de la obra delibeana no es una ciudad mecanizada⁴ sino un pueblo que queda dentro de unas fronteras que parece pertenecer a otra era histórica. Concibiendo un mundo arcaizante dentro de la historia contemporánea se disponen varios niveles del tiempo narrativo. En su primera novela, el autor presenta la amurallada ciudad medieval de Ávila, y en su tercera, *El camino*, un pueblo encerrado en un valle. En ambos casos, el desarrollo psicológico y emocional gobiernan el ambiente de los protagonistas.

La existencia de esos dos orbes tan diferentes el uno del otro, no es tan clara en *La hoja roja* como en las otras narraciones. Delibes no define el país de Don Eloy, pero el lector percibe que es una pequeña ciudad castellana. Sin embargo, aquel mundo es distinto al único nombrado en la obra: Madrid, la ciudad capital que impone terror en el anciano.

La realidad de los dos universos aparece, sin embargo, a través de los dos personajes principales, Eloy y Desi, y la manera de ser de los dos. Desi viene del campo y tiene todas las características sociales de alguien que viene del mundo rural: se golpea el muslo al hablar, ríe a risotadas y habla con expresiones pueblerinas. Eloy, al contrario, es de esa ciudad pequeña, tiene las características sociales de una persona urbana: tenía un empleo municipal, tiene una casa grande, pasea diariamente con los amigos, y pasa tiempo en el parque aprovechando del calor diario y las amistades de una vida. Desi no tiene educación y tendrá que pasar toda la vida trabajando para poder sobrevivir, económicamente, en un mundo moderno; por otro lado, Eloy tiene la educación y tenía el trabajo municipal que

⁴ El autor anota la frialdad del mundo moderno en el prólogo de su *Obra completa* (Tomo III): “Una cosa hay cierta: la máquina calienta el estómago del hombre, pero enfría su corazón. En ningún momento de la historia el hombre ha estado tan alejado del hombre como en nuestros días” (10).

le permite disfrutar de una vida en que la pensión es posible y no tendría que trabajar más para subsistir. La disparidad entre estas dos personas es que la persona rural, Desi, no tuvo la posibilidad de ir a la escuela porque le hacía falta dinero para vivir y tendrá que trabajar toda la vida, mientras la persona urbana, Eloy, viene de una familia que insistió en la educación para poder avanzar socioeconómicamente en el mundo y, ya jubilado, no tiene que preocuparse tanto por el dinero. Es una novela en que el lector está delante de la reunión entre dos mundos (el rural y el urbano, el del pueblo y el de la burguesía, el de la juventud y el de la vejez, y el de los señores y el de los criados) que hubiese podido a Cervantes (Trapiello 131).

Sin embargo, aún con esta desigualdad social, hay paralelos en su vida: los dos, desde la niñez, sufren de la soledad por ser huérfanos. El padre de Eloy se le murió el mismo día en que nació, y el de Desi, misteriosamente, se murió ahogado. De las madres, no hay nada que explique su desaparición. Toda la vida, los dos buscan el contacto humano que podría llenar el espacio vacío del amor familiar. Los dos llegan a ser amigos a causa de la necesidad tremenda de tener una persona con quien poder pasar tiempo y no estar solos.

Delibes mismo explica que las personas nacen para disminuir la soledad de otras y que las fronteras de clase y educación son convenciones que no tienen razón de existir (Alonso de los Ríos 74). Esta idea corresponde a la nueva teoría sociológica y médica contemporánea de que los seres humanos no deben estar abandonados. El problema del aislamiento personal es universal; existe la necesidad humana para integrarse, formar parte de una red social y tener contacto personal. Sin una relación interpersonal, la soledad llega a controlar la vida del ser mayor y toma la forma de un virus bacteriano que puede atacar el cuerpo y causar una muerte repentina.

El contraste entre estos dos mundos, aunque surge, sutilmente, entre los dos personajes principales, emerge aún más a comparar las dos mujeres que el autor destaca dentro de la narrativa: Desi, la criada, y Suceso, la nuera de don Eloy, las dos de la misma generación. Suceso es el polo opuesto de Desi. Desi viene del campo y ve todo lo bueno que hay en una persona mientras Suceso viene de la ciudad y prefiere criticar y juzgar a la gente, como lo hace con el suegro. Suceso no tiene que trabajar porque tiene un marido que mantiene a la familia. Desi, al contrario de Suceso, tiene que trabajar porque no tiene nadie que la apoye o proteja.

Las mujeres durante la Guerra Civil empezaron a trabajar para poder llevar el dinero a casa para poder sobrevivir durante aquella crisis. La mayoría de los hombres tuvieron que luchar en el conflicto y las mujeres que se quedaron en casa hacían todo lo posible para mantener la unidad de la familia. Esto no fue un fenómeno singular aplicable solo a España, sucedió por todo el mundo durante la Segunda Guerra Mundial. Las mujeres, en todas partes, tuvieron que sostener a la familia. Hay, sin embargo, dos distinciones entre lo que sucedió en España y los demás países: el régimen conservador de Franco y el atraso

de las zonas agrarias. No había muchas posibilidades laborales para aquellas mujeres y las que había, pagaban mal.

Mircea Eliade afirma que hay un rito perenne en las sociedades primitivas que los jóvenes deberían hacer para poder pasar del mundo juvenil al mundo adulto. Este ritual es el de la iniciación, una ceremonia en que el mozo debería rechazar el orbe matriarcal para poder hacer el pasaje al cosmos patriarcal. Durante este rito tradicional, sucede un tipo de muerte figurativa: la separación repentina del niño de su madre es el fallecimiento de la niñez (*Birth and Rebirth* x). Elizabeth Rogers establece que la jubilación de Don Eloy es un rito de iniciación en orden reverso; Don Eloy, de este modo, participa en una ceremonia del *no iniciado* (93). Don Eloy es, obviamente, demasiado viejo para hacer este rito. Sus padres se le murieron cuando era muy niño y lleva años en el orbe patriarcal ya que es padre, aunque no tiene una relación con su hijo. Si el rito de iniciación sucede en orden reverso, como expone Rogers, la identificación del espacio sagrado, la casa, debería ocurrir, igualmente, en orden reverso: al final de la narración cuando el viejo, finalmente, se da cuenta de su importancia.

La casa, durante las edades arcaicas, tiene el aspecto del *imago mundi*. Esta imagen del universo llega, al fin y al cabo, a representar el cosmos (Eliade, *Rites and Symbols of Initiation* 69). Para reforzar el concepto de la inviolabilidad de este hogar sacro de la casa de Don Eloy, cuyo patio tiene un “aspecto siniestro,” Delibes subraya una relación extremadamente familiar con Desi, igual a la que comparte el viejo al terminar el texto:

En la casa, del siglo pasado, se abría verticalmente un patio de luces de aspecto siniestro al que las voces y risas espontáneas de las chicas de servicio imprimían una alegre vivacidad. Para la Desi, la muchacha, aquel patio constituía una importante razón de existir. (*HR* 23)

El domicilio del viejo, aunque no lo es hasta muy tarde, llega a ser el lugar venerable de su vida monótona y el viejo trata, al principio de la novela, de amplificar este espacio sacro metiéndolo y mezclándolo dentro del orbe de su trabajo, el mundo profano. En este sitio que debería ser tan sagrado, mueren su mujer, que no le ha comprendido jamás, y uno de sus hijos a una edad bastante joven. El hijo restante, Leoncito, se le escapa andando fuera de casa y lejos del padre para vivir en la capital. Hasta la llegada de Desi (cuando ya no hay nadie en casa), la residencia no tenía el aspecto consagrado. Al contrario, es, como explica tantas veces, “[...] la prolongación de la oficina,” y la oficina pertenece, aunque no lo sepa el viejo hasta poco tiempo después de jubilarse, al mundo profano. El dilema del viejo es que no se da cuenta de que no puede combinarse lo sagrado con lo profano porque al hacerlo, blasfema lo sacro.

Pero, aunque la casa de este jubilado llega a ser su cosmos consagrado a una edad avanzada, la cocina, dentro de este mundo divino, es lo que Mircea Eliade denomina el

axis mundi de su existencia (*Images and Symbols* 39). Eliade establece que esta zona es la que unifica, simbólicamente, los tres niveles del mundo: el infierno, el purgatorio y el paraíso (*The Sacred and The Profane* 36-37), y la representación de esa imagen dentro del texto es una escala. La cocina de este domicilio, con su patio “vertical,” crea esta ilusión, de tal modo refleja la idea del antropólogo. Es el centro, el lugar más consagrado dentro del mundo sacrosanto, y es Desi quien lo reconoce. Allá en la cocina, Eloy y Desi pasan horas conversando, escuchándose el uno a otro, aprovechando del calor físico y social de este espacio que les ayuda a existir en un mundo hostil y sirve del contacto humano tan necesario en la vida humana. La cocina es el sitio en que Eloy propone a Desi de quedarse en casa y seguir en sus mutuas relaciones. Además, aún de niño, el primer calor que sintió el ya viejo era el de la Antonia, la muchacha de casa que le ayudó a crecer después de la muerte de su padre. Don Eloy, que en aquel entonces era el joven Eloy, y aquella mujer pasaron tiempo juntos, también en la cocina, exactamente igual a lo que hace ahora en el momento contemporáneo con Desi.

La casa de su hijo en Madrid no produce el mismo efecto de bienestar que su propia casa haciendo ver que los dos edificios tienen perspectivas distintas: una es sagrada y la otra, profana. La casa de Madrid tiene otra personalidad con gente desconocida o emocionalmente lejana, y se transforma en un orbe profano a causa de la vida nocturna, mecánica y caótica de una ciudad moderna. Aquel cosmos en desorden le inspira un instinto de terror que no le permite pasar fuera de las puertas de casa. Además, aquel domicilio tiene el aspecto de una prisión personal en la que Eloy no tiene contacto humano con nadie y su familia parece ser los alcaides dirigiéndole su horario particular del día y la gente con quien puede relacionarse. Para hacer ver más claramente la falta de santidad que existe en aquella casa, aparece un gato siamés con el nombre de Fausto. El gato, según el viejo, le persigue con los ojos, sin parpadear, y salta entre los muebles impidiéndole su retirada del salón de la casa, como la guardia de la cárcel que impide salir a sus presos. El nombre del animal hace pensar al lector en la historia alemana de Goethe en que el médico Fausto hace un pacto con el demonio por el que en el instante que éste llega a experimentar el apogeo de la felicidad humana, Mefistófeles puede llevar consigo su alma, conjeturando que aquel momento de la felicidad suprema jamás lo lograría. De esta manera, este gato demoníaco que inspira tanto terror en el viejo muestra que la casa de su hijo pertenece al mundo profano y no el sagrado.

El escritor reitera la imagen del Fausto en otra novela años más tarde, *Diario de un jubilado*, en forma variada, pero también con un señor de la tercera edad. En aquella composición, las figuras literarias vienen al contrario de aquella novela medieval. Faustina, la prostituta, hace el papel del demonio tratando de robar el ánimo del jubilado, Lorenzo. Aquel señor mayor busca la juventud perdida y se la da, sin pensar en las consecuencias, a la mujer endemoniada. De igual manera, el Fausto de esta narración, aunque no es un ser humano sino un gato, parece ser lo contrario de lo establecido. Este Fausto, como Faustina en *Diario de un jubilado*, impide el camino que el viejo debería seguir para llevarle fuera de las puertas del infierno y dejarle entrar por la cancela del paraíso.

La oficina donde trabajó el jubilado ya se ha convertido en un lugar desconocido y prohibido:⁵ El espacio pseudo sagrado del despacho, que según Don Eloy era “la prolongación del hogar,” ya es un sitio que despierta una sensación de miedo en el viejo: “Sin mayor motivo la oficina le aterraba” (*HR* 105). La reacción del anciano hacia el trabajo ahora en su jubilación es igual a la que tenía al pasar unos días en Madrid: pánico. Además, la mujer de Eloy, Lucita, no veía la santidad entre la casa y el trabajo, ni siquiera la posible relación que el marido vio entre los dos sitios. Al contrario, cada vez que el marido hablaba con ella de su trabajo, un empleo que se trataba de la basura, ella le criticaba y se enfadaba, diciéndole de no hablar más del desperdicio.

IV.

Una serie de recuerdos personales ayuda al lector a entender que el viaje “espiritual” de Don Eloy empieza a verter la luz años antes de su jubilación, aunque él no lo reconozca, y coincide con los paseos diarios que da con Isaías:

Los paseos cotidianos del viejo Eloy y su amigo Isaías databan de 1929, cuando la muerte de Poldo Pombo, el sportman. Hasta entonces su relación fue constante pero discontinua. A partir del 9 de febrero de 1929 se regularizó y ambos se encontraban a las cuatro de la tarde en los soportales, junto a la papelería de Afrodísio Niño. (*HR* 75)

Curiosamente, la muerte inesperada del amigo a una edad joven invoca la historia, en forma variada e invertida, de la amistad de los tres niños de *El camino*. En aquella novela, Germán, el Tiñoso, muere, repentinamente, de una caída inesperada y deja perplejos a los dos restantes amigos, Daniel, el Mochuelo, y Roque, el Moñigo. En *La hoja roja*, aunque los tres amigos de esta narración no son niños, uno también muere joven e improvisadamente y deja, igualmente, conflictos a los que quedan, Eloy e Isaías. Germán era niño enfermizo, y Poldo, el amigo de Eloy, era atlético, pero el fallecimiento imprevisible sucede a los dos y tiene un impacto tremendo en la vida de los protagonistas de ambas historias.

Ahora en la ancianidad, los paseos que empezaron a causa de la muerte sorprendente del amigo durante su mocedad comienzan a tomar otra perspectiva para Don Eloy: volver a vivir el pasado. El anciano Isaías, sin embargo, es el polo opuesto de su amigo, cuyo

⁵ No obstante, había sufrido entonces una dura decepción. Él imaginaba que su irrupción en el Negociado tendría una acogida calurosa:

El viejo se apeó del tablado y se arrimó al radiador. Hubiera querido estar muy lejos de allí pero no se decidía a marcharse. Observaba la vieja oficina con sus suelos polvorientos y sus mesas carcomidas y sus gigantescos rimeros de impresos—SERVICIO DE LIMPIEZA, PARTE DE TRABAJO, VISA-DO DEL VIGILANTE DEL VERTEDERO—como si fuera la primera vez que los veía. (102-03)

interés no tiene que ver tanto con el pasado, sino con el presente. Isaías, el amigo de la juventud, aprecia el pasado, pero también respeta el presente y estos elementos son los que lleva al ser humano al futuro que todavía le aguarda.

La idea de abrazar el pasado y mirar hacia adelante corresponde al concepto de Dante en *La vita nuova*. El poeta muestra la importancia y la necesidad de estimar y considerar la memoria para poder existir en el presente y, al fin y al cabo, para poder caminar y seguir hacia adelante y el futuro.⁶ Los recuerdos son una herramienta que puede abrir una senda más amplia en la vida. Sin la comprensión de ellos, uno no puede superar los límites personales de un momento definitivo; está encadenado a aquella historia sin la posibilidad de avanzar y progresar psíquica y emocionalmente. El amigo Isaías advierte, como el profeta bíblico, que el individuo tiene que comprender el pasado para poder marchar hacia adelante, hacia un futuro que todavía le aguarda.

Al inicio, el viejo pensaba hacer una nueva vida en Madrid con su hijo, Leoncito, olvidando que jamás tuvo una relación buena ni íntima con él. El vínculo con su nuera era aún peor que el que tenía con su hijo. Hay un trato familiar, pero nada vibrante ni cariñoso. Todo parece ser vacío y distante. Después de pocos días, se da cuenta de que, para hacer esa nueva vida, tendría que hacerla en su vieja casa al lado de la joven Desi, la única persona que le presta atención y que le acepta sin querer cambiarlo. Allá en su residencia, el anciano es comunicativo y tiene una existencia en que alguien le cuida y le escucha. Ya ha aprendido la lección imprescindible: los seres queridos no son necesariamente los parientes, sino las personas que no les abandonan y que les tienen cariño. Eloy, a los setenta años, ha llegado a ese momento, y las palabras sabias de Dante reverberan en la vida de este añoso: *incipit vita nova*.

El viaje de conciencia, tema universal y literario, aparece en la obra de Delibes. A través de sus novelas preliminares, sobre todo *La sombra del ciprés es alargada*, *El camino* y *Las ratas*, el lector comienza a ver una relación constante entre la narrativa delibeana y la obra de Dante. No obstante, la conexión existente en *La hoja roja*, aparentemente oculta, pero entendida a causa de la educación clásica del escritor, viene a luz en formas heterogéneas de la obra maestra, *La divina comedia*. El punto clave de esta unión se ilumina en el personaje de Isaías, nombre escogido por razones evidentes.

El peregrino por excelencia comienza su trayecto espiritual cuando tiene treinta y cinco años, la mitad de nuestro anciano personaje. Dante establece que la edad de setenta años es la vida total de un ser humano basándose en los versos bíblicos de los salmos. Al contrario de Florentino, Don Eloy la inicia al tener setenta años, exactamente la edad bíblica de la duración de una vida. Ya Eloy reconoce que su vida empieza de nuevo, pero esta vez no con familia de sangre sino con amistades de personas que quieren pasar tiempo con él.

⁶ “In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*” (Alighieri, *Vita Nuova*, 30).

Allen Mandelbaum clarifica que la razón por la cual el florentino debería pasar por las puertas del infierno tiene que ver con el libro bíblico de *Isaías* (Mandelbaum 344). Si para Dante el libro de *Isaías* es una base de su obra maestra, entonces la presencia de este personaje en la novela, con el nombre idéntico, lleva al lector a ver la posibilidad de un enlace con la obra clásica. Isaías, igual que Eloy, tiene setenta años, la edad apocalíptica de un ser mayor. Dante, encontrándose *per una selva oscura*, sumergido en el cenagal de la oscuridad, ve la luz del sol que le asista a salir y caminar, paulatinamente, hacia tal iluminación indicativa.⁷

En esta narración, el sol calienta a los viejos porque ya llevan el frío de la muerte dentro.⁸ El sol, de tal manera, llega a ser una parte del leitmotiv del calor que Eloy busca, y así pasa el día, con Isaías, persiguiéndolo.

Para escapar del mundo sombrío, a Dante le hace falta un guía que, al principio, se presenta en la figura de Virgilio. Pero si bien Virgilio era el guía del peregrino medieval, ahora Isaías lo es para el perdido Eloy, que ya se encuentra en la “sombra” de su vida. Desgraciadamente, al principio de la narración, Don Eloy había escogido un guía equivocado: el amigo Pepín Vázquez. En 1930, veinticinco años antes del retiro de Eloy, éste proclamó que la jubilación era la antesala de la muerte. Ahora con el retiro de Eloy, parece que, a causa de esa declaración, éste espera la muerte. La ironía es que aquel amigo murió poco después de haber pronunciado esas palabras tantos años antes. El viejo amigo, cuyas palabras hacen eco en la mente de Eloy y le causan tanta pena y tanto miedo, jamás llegó a una edad avanzada. Murió joven, y Eloy e Isaías siguieron caminando juntos hacia el futuro.

La enfermedad repentina del amigo espanta tanto a Eloy que se siente como un niño perdido en una *selva oscura*:

— ¡Isa, Isa! ¿No me oyes? ¡Soy yo, Eloy!

Se sentía tan impotente como si le llamase desde otro planeta y, al propio tiempo, tan abandonado como un niño que viera a su madre extraviarse en la espesura del bosque.
(HR 176-77)

Eloy ya va entendiendo que Isaías es su único vínculo al pasado, y el pasado va borrándose con la gravedad médica del amigo. Esta enfermedad pone al viejo Eloy en un mundo gris,

⁷ guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle. (*Inferno* I, 16-18)

⁸ “[...] los viejos se ponen al sol porque ya llevan el frío de la muerte dentro” (HR, 83).

sin pasado y sin futuro.⁹ Solamente existe un presente, y, además, uno que está en sombras. Sin embargo, la muerte del ser querido hace que el viajero confronte su vida:

[...] Era difícil tratar de hacer comprender a la chica que no era el amigo, sino el calor, y que no era sólo un hombre lo que yacía en el ataúd, sino Madame Catroux, la francesa, y su colegio de párvulos, y Poldo Pombo y su anacrónico biciclo y las poleas gimnásticas del Dr. Sandon, y su hermana Elena, y la Antonia, y el tío Alejo y sus bracitos de enano; y la Rosina, y el tío Hermene y el Banco Cooperativo; y Pepín Vázquez y la Paquita Ordóñez y la Casa de Baños; y Lucita y Goyito, su hijo menor y toda una vida. (HR 183-84)

Allá en el cementerio, donde Eloy ya “tenía más amigos allí que en la ciudad,” éste reconoce que la mayoría de su vida ha pasado. Infelizmente la muerte de este último enlaza con los años muy anteriores y sirve de ímpetu para llevar a este peregrino solamente hacia un pasado más cercano. Don Eloy se encuentra en un mundo que no existe, y todavía no ha entrado en el actual.

La excursión a Madrid, con el propósito de renovar una relación con su último y único vínculo de sangre, es un desengaño general. Después de poco, el jubilado entiende que este parentesco no es suficiente para estar fuera de su esfera sagrada y, al fin y al cabo, decide volver a casa y a Desi.¹⁰

Al comenzar su odisea fuera de la selva oscura, tres animales impidieron la senda de Dante para escapar la profundidad de Infierno: el león (*il leone*), el leopardo (*la lonza*), y la loba (*la lupa*). Estos conciernen a tres de los pecados originales: el orgullo, la lujuria y la avaricia, tres características que abundan en la casa del hijo de Eloy. Leoncito, como su nombre sugiere, tiene mucho orgullo a causa de su trabajo y vivir en la gran ciudad de Madrid. Sin embargo, su empleo es parecido al del padre: el padre funcionario municipal y el hijo, funcionario del estado. La mujer, Suceso, cree pertenecer a un nivel social más alto que los demás. Igual que su mujer, Leoncito desea ser más que un notario y cree ser mejor que otros. Ambos, el marido y la mujer, son mezquinos durante el tiempo que pasan con el anciano, el cual prefiere estar con otros. Le dejan estar solo, no hablan con él, y

⁹ Esta idea de Delibes, examinada cuidadosamente en la novela, ya aparece en un libro de estudio sobre la vejez de Betty Friedan, *The Fountain of Age* (Simon & Schuster, 671). En una entrevista con Diedre Carmody, la famosa escritora de *The Feminine Mystique* expone: “Just as darkness is sometimes defined as the absence of light, so age is defined as the absence of youth” (*New York Times*, September 15, 1993, p. C.1).

¹⁰ “...A menudo le asaltaba a contrapelo el recuerdo de Madrid y el viejo lo espantaba con un movimiento brusco de cabeza. En cambio, si pensaba en su casa, en la lumbre crepitante y en el taburete junto al fogón, sonreía de manera imperceptible, con esa sonrisa de los viejos más parecida a una mueca que a una sonrisa, y evocaba a la Desi con inefable ternura e imaginaba lo que haría si, al llegar a casa, la chica le había abandonado” (HR, 227).

cuando otros vienen a casa, le prohíben aparecer. El comportamiento de estos parientes hace recordar los tres obstáculos del gran poeta y como éste escapó de aquellos elementos.

Dante, al empezar su aventura, debería pasar por las puertas del infierno que se encuentran en la ciudad de Dis. Para Eloy, Madrid, como la ciudad de Dis, es una urbe que inspira terror, horror y desorden. Es el mundo de los grandes pecadores y el viejo encuentra los tres peores en la casa de su hijo. Para escapar del infierno, Dante debería pasar por las puertas de Dis. Eloy, por lo contrario, ni siquiera puede pasar por las puertas del salón a causa del gato, Fausto.

La ciudad de Madrid es, para este viejo cansado, *la città dolente*. Para Dante es la primera parada en su excusión a través del *Inferno* para poder seguir adelante hacia el paraíso. Charles S. Singleton explica que *la città dolente* es la ciudad de Dis, el polo opuesto de la ciudad divina de Paraíso que Virgilio describe a Dante en el primer Canto (123-36). La odisea a Madrid, por lo tanto, es llegar al infierno, y su polo opuesto, su paraíso, es su pequeña ciudad. Aunque Eloy hace el viaje a Madrid para renovar la relación con su hijo para volver a empezar de nuevo, la experiencia es un fracaso total. Leoncito no quiere pasar tiempo con el padre y su mujer, Suceso, es aún más distante. Al marcharse de la capital, Madrid tiene otro aspecto, uno negativo para este viejo.¹¹ Aquel éxodo en tren es evocativo de la travesía del poeta por el río Aqueronte, el primer río del Infierno. Al marcharse de *la città dolente*, Carón llevó a Dante y Virgilio al otro lado del río para poder pasar y seguir adelante hacia la luminosidad del otro cosmos. Es el primer paso del peregrino en su itinerario averno. De manera semejante, Eloy coge el tren para escapar del mundo infernal de la capital y para poder subir fuera del abismo lúgubre en que se encontró y llegar, finalmente, a su luminoso destino divino.

El *Dolce Stil Nuovo*, movimiento literario al que pertenece el gran poeta, ilustra la mujer como la *lucente stella*, la estrella radiante del poeta medieval. Creando a una mujer de este tipo, el poeta le da a ella dos complementos: el primero, una mujer tan hermosa que todos los hombres viven bajo su influencia; y el segundo, que pertenece a una especie de espíritus celestiales. Es un vínculo con el cielo y su influencia tiene un significado cósmico (Valency 233).

Delibes presenta una variación del mundo dantesco en la figura de las mujeres. La mujer de Eloy no es la *lucente stella* de su vida, como podría sugerir su nombre. En cualquier caso, Lucita era una mujer muy particular y exigía demasiado de la vida y cuando su

¹¹ “Las crestas de granito desfilaban vertiginosamente detrás de la ventanilla y el viejo Eloy las contemplaba desde su asiento, con plebeya fascinación. El asiento era rígido y duro y él se sentó en el borde para proteger la próstata de su empuje, pero de este modo se le dormían los pies y de vez en cuando había de levantarse para estirar las piernas y facilitar la circulación. A menudo le asaltaba a contrapelo el recuerdo de Madrid y el viejo lo espantaba con un movimiento brusco de cabeza” (HR, 227).

marido la decepcionaba, le imponía duras penitencias [...] (157).” El narrador la describe con “un calor áspero, pero comfortable.” Esta imagen es la contraria del *Dolce Stil Nuovo*. Lucita no es una señora que inspira grandes cosas en su marido sino una que mantiene el *statu quo*. Es, como su hijo y la nuera, una egoísta que sólo piensa en sí misma: ante todo, ella. Esta mujer, además, parece ser un esbozo general para otra que el autor desarrollaría, detalladamente, siete años más tarde en su novela *Cinco horas con Mario*: Carmen, la mujer del difunto maestro, Mario. Carmen, como Lucita, no motiva al marido y solo piensa en sí misma; tanto que incluso durante el velorio del marido, se queja de él. El marido, según esa mujer, no pensó en los artículos lujosos que ella quería para poder brillar y para parecer ser de una clase social más alta a la que pertenece. Carmen es egocéntrica mientras que Mario no lo es. Para Mario, la clase social no tiene ninguna importancia y nunca cedió a las súplicas sociales de su mujer ni a las de la sociedad. A diferencia del matrimonio entre Lucita y Don Eloy, Carmen sobrevivió a Mario lamentándose todo el tiempo, mientras Don Eloy, que sobrevivió a Lucita, no protestó ni criticó a su mujer.

Desi, a pesar de ser muchacha de casa y analfabeta, es una chispa de una llama que ilumina el camino fuera del averno en este último círculo de la vida de Don Eloy. Su imagen, física y espiritualmente, es el polo opuesto de Beatrice, la *donna angelicata* de Dante. Beatrice, la figura “divina,” lleva a Dante hacia el paraíso a ver la cara de Dios. Desi es más bien una mujer terrenal, aunque ayuda con la aventura del septuagenario. Su presencia, su calor, es lo que inspira a Eloy a seguir adelante y reconocer que no está solo. Desi hace todo para que la casa sea un lugar consagrado. Las dos mujeres, una de la tierra y la otra del cielo, comparten la cualidad de la bondad. De todas maneras, aunque existan unos paralelos entre éstas, el trayecto del florentino es político teológico, mientras el propósito de Delibes es representar, realística y espiritualmente, algunas características de la vida de este mundo. No obstante, es la relación entre el anciano y la joven lo que sobresale:

Era extraña la confianza que unía al viejo con la Desi. Muchos de sus recuerdos que se había reservado durante setenta años, los revelaba ahora, ante aquella burda y elemental muchacha, sin hacerse la menor violencia, sin someterse a la menor presión. (158)

Los nexos entre las dos personas, aparentemente tan distintas, modifica el vivir del hombre. Eloy finalmente se da cuenta de que esta pobre chica, esta *donna angelicata*, le puede salvar la vida protegiéndolo de la soledad y del frío eterno durante los pocos años que le quedan.

Desi, de esta manera, se convierte en una pseudocómica *donna angelicata* para este perdido peregrino. Desi no es la figura elevada de la *donna angelicata*, como Beatrice. Al contrario de Beatrice, que pertenecía a la clase alta y viene de la ciudad, Desi es una mujer de la clase baja y viene del campo. Sin embargo, es, para Eloy, su *donna angelicata* de la vida por su bondad y cariño.

La mujer de Don Eloy, Lucita, nombre alegórico, jamás tuvo, irónicamente, una relación brillante con su marido:

[...] Lucita, su mujer, nunca debió casarse con él; debió hacerlo con un hombre un poco más decorativo. El la hizo vivir en un plano de extremada modestia. En realidad, el viejo Eloy vivió 36 años junto a Lucita, pero jamás llegó a comprenderla del todo. (10)

Dante siempre andaba hacia adelante, hacia la luz presente y eterna de Beatrice. Pero Lucita no es Beatrice, no es la iluminación eterna de la vida de este viejo; Desi lo es. Esta pobre, inculta empleada doméstica le inspira a seguir adelante en su trayectoria. Hasta ahora este peregrino no ha penetrado los límites del pasado para poder entrar en el mundo presente. Esta idea corresponde a la que Manuel Alvar explica: “Luces y sombras de un personaje que se iluminan o entenebrecen con la presencia de una mujer ensoñada, no son sino un trasunto del dolor de vivir.” (Alvar 22).

El número tres, tan esencial en la obra de Dante y, desde luego, en el mundo medieval, inspira también a Delibes. El autor juega con el número de maneras distintas, todavía y siempre reverberando el camino clásico y el dantesco. Erich Auerbach expone que la estructura del gran poema consiste en tres sistemas fusionados y entremezclados que vienen concebidos como correspondientes del orden divino. Hay un sistema físico, otro ético, y otro histórico político; cada uno tiene que ver con la síntesis de tradiciones diferentes (Auerbach 101). Para Dante y la tradición medieval, el número tres tiene una gran importancia y consecuencia. En su ensayo *The Theology of Dante*, Christopher Ryan explica la solemnidad del número:

For Dante, the striving of the human being both to come to individual perfection in knowledge and love, and to reach the perfection in and through a community, *has* its source in the already perfect life of the Trinity. (151)

La cifra tres tiene una importancia tremenda, desde el principio de *La hoja roja*, para la historia de este anciano. El protagonista avisa, al inicio de la narración, que en su vida solamente en tres ocasiones fue protagonista de un acontecimiento: su boda; su ingreso en la Sociedad Fotográfica; y ahora, la fiesta en honor de su despedida. Durante la cena de su retiro, Eloy proclamó tres veces que un buen funcionario municipal “debía demostrar su condición a toda hora, porque la oficina debía ser la prolongación del hogar y el hogar la prolongación de la oficina...” (16). Al mismo tiempo, tres años después de la muerte de Pepín Vázquez, el amigo que pronunció las palabras espantosas, Eloy entró en la Sociedad Fotográfica, un club social de importancia para el viejo. Por otra parte, Don Eloy en su juventud formaba parte de “una sólida y apretada entidad” de amigos cuyo número era cuatro. Ya con la muerte de Isaías, Don Eloy, el superviviente, perdió a sus tres únicos amigos de niñez. Aún en su familia inmediata había otras tres personas: sus dos hijos,

Goyito y Leoncito, y su mujer, Lucita. Sucede que Eloy perdió a estas tres personas: Goyito murió cuando tenía veintidós años; Lucita, su mujer que murió a los sesenta y dos años a causa de una “menopausia repentina y muy tardía”; y también a Leoncito, que, aunque todavía, físicamente, vive, su relación con su padre es comatosa. El casamiento entre Eloy y Lucita dura treinta y seis años, una cifra que corresponde a la edad de Dante al hacer su itinerario espiritual, una odisea que inicia en el infierno y termina, por fin, en el paraíso. Esta relación podría sugerir que el matrimonio entre Eloy y Lucita le hizo vivir en una casa infernal y ahora, con la muerte de ella, es libre para marcharse fuera de las puertas de esta unión maligna. La importancia de este número sucede también en su búsqueda perpetua del calor humano; solamente lo encuentra en tres personas: Antonia, la empleada doméstica durante su niñez; el tío Hermene, también de ese período; y ahora en Desi, con quien el jubilado pasa la mayoría del tiempo. La época de la narración corresponde, igualmente, al número tres en que toda la acción inmediata sucede durante la primera estación del año, el invierno. Según el texto, las actividades comienzan al principio del invierno y terminan al principio de la primavera, un período de tres meses.

El viaje espiritual de Dante dura una semana, los fines de Semana Santa del 1300.¹² Los siete días de su experiencia transcendental coinciden con el concepto evangélico de la creación del mundo. Aunque el viaje de Eloy haya durado una vida, su conciencia de esto empieza durante la Semana Santa de 1956: “Dos días después llegó la primavera y el viejo la dijo a la muchacha que para celebrarlo cenaría con ella en la cocina como el día de Nochebuena” (233). La primavera, época del renacimiento espiritual, es cuando Eloy se entera de su deseo de dirigirse hacia adelante, hacia un futuro más compensativo. Ya sabe que la mirada hacia atrás, sin comprenderla y sin absorberla, es volver al mundo vacío, muerto y sepultado si no lo pone en su contexto actual. Este maduro peregrino quiere abandonar los grilletos que le atan las manos al pasado para poder entrar libremente en el futuro. Dejando el pasado atrás, sin olvidarse de ello, el anciano puede asegurarse un porvenir más feliz, por más que sea breve, y, al mismo tiempo, reconoce que, para hacer este camino hacia adelante, le hace falta un acompañante para no estar solo y aislado del mundo. Esta compañera es Desi, con quien puede compartir sus recuerdos sin indiferencia y sin burla de ella.

Auerbach explica que la razón por la cual el florentino empieza su excursión tiene que ver con la situación política de la época:

[...] but it was the political catastrophe and its consequences, through which his own destiny became meaningful, which gave that aspect of his personality and talent their full intensity—for him political disaster was the *subito movimento di cose*, the sudden outward change which invariably produces a grave inner crisis. He overcame the crisis and it vastly enriched his personal experience. (83)

¹² Según los dantistas, el viaje del poeta comienza el jueves santo (7 abril) en “la selva oscura.”

Si para Dante las catástrofes políticas estimularon su viaje espiritual a través de los varios niveles del *Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso*, para Eloy su estímulo atañe también a una política, pero a una política social: la de la vejez y el abandono por parte de la sociedad hacia las personas de la tercera edad. De esta manera, el pueblo les hace desaparecer dentro de la tela de la vida como fantasmas de un universo ajeno. Don Eloy no quiere hundirse más en un mar de recuerdos sin la posibilidad de caminar hacia una mañana más iluminante que puede compartir con otras personas.

V.

Hace sesenta años, cuando Miguel Delibes escribió *La hoja roja*, el tema del abandono social y la separación humana de los mayores en la colectividad universal no era un tema importante. La mayoría de la gente no sabía qué hacer con los ancianos y cómo tratarlos. Prefería, sin razón lógica, distanciarse de ellos, de tal manera disociándoles de la comunidad humana porque nadie quería relacionarse con ellos. Pensaban que aquellas personas eran pesadas, fastidiosas, o iban a morir dentro de poco. Los viejos, de este modo, llegaron a ser invisibles, inexistentes en el mundo actual. La gente de la tercera edad se encontró en un estado social desagradable y deprimente. Nadie quería afrontar el problema del aislamiento comunitario de la gente mayor, una condición que causa depresión profunda y la melancolía perpetua que llegan a ser tan devastadores como una enfermedad grave que pone en gran riesgo la vida de una persona. Es, aún en tiempos recientes, un asunto que ha cobrado mucha relevancia. ¿Qué hacer con los mayores para que no desaparezcan ante nuestros ojos?

Al leer *La hoja roja* el tema clásico de los individuos de edades avanzadas reverbera, pero va más allá de la filosofía y los debates éticos y académicos. El libro de Delibes entra en el objetivo de reconocer la desgracia que la comunidad humana ha impuesto sobre la gente de la tercera edad y la manera de incorporarlos, física y psicológicamente, dentro de la comunidad para que sean, todavía, útiles en la vida. A los mayores les hace falta más que la memoria; les hace falta un propósito para vivir. La narrativa de Delibes es precursora de un movimiento social en el siglo XXI en el que el mundo ahora reconoce que no debería distanciarse o aislar a la gente mayor. Delibes, a diferencia de otros, sugiere una manera para permitir a los señores de una edad avanzada florecer y no desaparecer ante nuestra vista: compartir e impartir su conocimiento y su experiencia personales a una nueva generación. La gente de la tercera edad, de esta manera, vuelve a ser provechosa y los jóvenes, al mismo tiempo, reciben los beneficios de su veteranía. Al mostrar que las dos generaciones podrían beneficiarse, Delibes ilustra que el ser humano podrá salvar la distancia sociocultural entre las dos generaciones que les ha separado desde hace siglos.

Obras citadas

- Alighieri, Dante. *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno*. Traducido por Allen Mandelbaum. Bantam Books, 1980.
- . *The Divine Comedy. Inferno, 2: Commentary*. Translated with a Commentary by Charles S. Singleton. Princeton UP, 1970.
- . *The Banquet (Il Convito)*. Traducido por Katharine Hillard. Kegan Paul, Trench & Co., 1889.
- . *Vita nuova. Rime. A cura di Fredi Chiappelli*. Gruppo Ugo Mursia Editore, S.p.A., 1965.
- Alonso de los Ríos, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Destino. 1993.
- Alvar, Manuel, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Editorial Gredos. 1987.
- Auerbach, Erich. *Dante: Poet of the Secular World*. Traducido por Ralph Manheim, The U of Chicago P, 1988.
- Bazin, André. *André Bazin and Italian Neorealism*, editado por Bert Cardullo. Continuum, 2011.
- Buckley, Ramón. *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo*. Destino. 2012.
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. Frederick Ungar Publishing Co, 1985.
- Cicerón, Marco Tulio. *Letters of Marcus Tullius Cicero: With his Treatises on Friendship and Old Age*, traducido por E. S. Shuckburgh, y *Letters of Gaius Plinius Caecilius Secundus*, traducido por William Melmoth. P.F. Collier & Son Corporation, 1909.
- Cuadrado Gutiérrez, Agustín. “Memoria, Soledad y Muerte en La hoja roja.” *Castilla: Estudios de Literatura*, 2, 2011, pp. 73-90.
- Delibes, Miguel. *La hoja roja*. Destino, novena edición, 1990.
- . *Obra completa*, Tomo III. Destino, 1968.
- Díaz, Janet. “Presencia y funciones del interlocutor en la narrativa de Miguel Delibes.” *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, editado por María Pilar Celma Valero y José Ramón González, Cátedra Miguel Delibes, 2010, p. 93.
- García Domínguez, Ramón. *El quiosco de los helados*. Destino, 2005.
- Eliade, Mircea. *Birth and Rebirth: The Religious Meanings of Initiation in Human Culture*. Traducido por Willard R. Trask, Harper and Bros., 1958.
- . *Images and Symbols: Studies in Religious Symbolism*. Sheed and Ward, 1969.
- . *Rites and Symbols of Initiation*. Translated by Willard R. Trask, London: Harper & Row, Publishers, 1975.

- . *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Traducido por Willard R. Trask, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1959.
- García-Abad García, María Teresa. "Miguel Delibes o El escondrijo íntimo del narrador: el pálpito cinematográfico en *Las ratas*," en *Siglo XXI. Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*: Valladolid, 2003, p. 214.
- Gusdorf, Georges. *Conditions and Limits of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, edited by James Olney. Princeton UP, 1980.
- Mackenzie, Scott. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. U of California P, 2014.
- L'Osservatore Romano*. Weekly Edition in English, 23 January 2008, p.11.
- Pavlović, Tatjana, Inmaculada Álvarez, Rosana Blanco-Cano, Anitra Grisales, Alejandro Osorio, Alejandra Sánchez. *100 Years of Spanish Cinema*. Wiley-Blackwell. 2009.
- Postman, Sheryl Lynn. "Un camino fuera de las tinieblas en *Las Ratas*." *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*, editado por María Pilar Celma Valero y José Ramón González, Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- Powell, J. G. F. *Cato Maior De Senectute* de Marco Tulio Cicerón, editado con introducción y comentarios de J. G. F. Powell, Cambridge UP, 1988.
- Rodríguez, Jesús. *El sentimentalismo del miedo en la obra de Delibes*. Editorial Pliegos, 1979.
- Rogers, Elizabeth, "An Archetypical Interpretation of La hoja roja," *The University of Dayton Review*, Volume 15, Issue 1, 1981, p.93.
- Ryan, Christopher. "The Theology of Dante." *The Cambridge Companion to Dante*, editado por Rachel Jacoff, Cambridge UP, 1993.
- Séneca. *Letters from a Stoic (Epistulae Morales ad Lucilium)*. Traducido y con una introducción de Robin Campbell. Penguin Books, 1969.
- Singleton, Charles S. *The Divine Comedy. Inferno, 2: Commentary*, de Dante Alighieri, traducido y comentado por Charles S. Singleton, Princeton UP, 1970.
- Trapiello, Andrés. "Cadencia de un apaño (a propósito de *La hoja roja*)." *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*, editado por Pilar Celma, Universidad de Valladolid. 2003.
- Umbra, Francisco. Prólogo. *La hoja roja* de Miguel Delibes, Salvat (col. R.T.V.), 1969.
- Valency, Maurice. *In Praise of Love*. The Mac Millan Company, 1958.
- Vázquez Fernández, Isabel. "El personaje del anciano en la novela de Miguel Delibes." *El papel de la literatura en el Siglo XX* (1º Congreso Nacional Literatura y Sociedad), Universidade da Coruña, 2001.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: La muerte en *La hoja roja* de Miguel Delibes: el paso del tiempo y el miedo a la soledad en la narrativa existencialista de posguerra

AUTOR: Jorge González del Pozo

FILIACIÓN ACADÉMICA: University of Michigan-Dearborn

RESUMEN: La revisión de *La hoja roja* sirve como excusa para tratar la diferencia de clases de sus personajes y ofrecer oposiciones binarias entre lo rural y lo urbano, así como lo individual y lo colectivo. Este estudio replantea el humanismo cristiano de Delibes y, basándose en los planteamientos filosóficos de Martin Heidegger y Søren Kirkegaard, analiza la diatriba de un anciano que, lejos de recordar el pasado ante la inminente muerte, se plantea el sentido de la vida. El inexorable paso del tiempo y el concepto latino *ubi sunt* planea sobre la narrativa de Delibes que muestra a un protagonista aferrándose a la vida y no al espiritualismo religioso, en contra de la corriente clerical generalizada de la época.

PALABRAS CLAVE: muerte, Heidegger, Kirkegaard, *ubi sunt*, aclericalismo, humanismo cristiano

ABSTRACT: The revision of *La hoja roja* serves as an excuse to discuss the class difference of its characters and to offer binary oppositions between the rural and the urban, as well as the individual and the collective. This work rethinks Delibes' Christian humanism and, based on the philosophical approaches of Martin Heidegger and Søren Kirkegaard, analyzes the diatribe of an old man who, far from remembering the past in the face of imminent death, considers the meaning of life. The inexorable passage of time and the Latin concept *ubi sunt* hovers over Delibes' narrative showing a protagonist clinging to life and moving away from the religious spiritualism predominant at the time of its publication.

KEY WORDS: death, Heidegger, Kirkegaard, *ubi sunt*, aclericalism, cristian humanism

BIOGRAFÍA: Jorge González del Pozo es catedrático de literatura y cultura española en la Universidad de Michigan-Dearborn donde ejerce desde 2007. Desarrolla crítica literaria y fílmica contemporánea española principalmente, con más de 50 artículos publicados (Iberoamericana, Hispanic Studies Review, Hispanic Research Journal, Letras Hispanas, Bulletin of Spanish Studies, Bulletin of Hispanic Studies, Romance Studies o Romance Quarterly, entre otras). Ha coordinado numerosos volúmenes editados sobre los filmes de Pedro Almodóvar, el cine quinqué o la mujer y el cine en España. En 2015 publicó un manuscrito: *Adicciones en la gran pantalla: Drogas ilegales en el cine español desde el fin del Franquismo hasta los inicios del s.XXI* y actualmente trabaja en un manuscrito sobre la gastronomía nacional y su representación.

La muerte en *La hoja roja* de Miguel Delibes: El paso del tiempo y el miedo a la soledad en la narrativa existencialista de posguerra

Jorge González del Pozo, *University of Michigan-Dearborn*

“One *knows* about the certainty of death, and yet ‘is’ not authentically certain of one’s own.” (Heidegger 302)

“El viejo Eloy sabía que el hombre es un animal de corta vida por larga que sea la que se le conceda.” (Delibes 149)

“[...] el retiro es la antesala del otro mundo.” (Delibes 19)

La muerte, uno de los temas recurrentes en la narrativa del castellano ilustre Miguel Delibes, se esboza de forma directa y sin ambages en *La hoja roja*, obra premiada por la Fundación Juan March en 1959, dentro del universo particular que ya en novelas anteriores tratara este autor. Esta obsesión por el paso del tiempo y el fallecimiento se centra en un cuestionamiento sobre la esencia de la vida y la diferencia de clases de sus protagonistas, para ofrecer unas oposiciones binarias entre lo rural y lo urbano, la vida y la muerte, así como lo individual y lo colectivo. Estas dicotomías, propias de la época de publicación de la novela, aunque no tanto en la bibliografía no tan polarizada de Delibes,¹ eliminan buena parte de los planteamientos más mundanos que rodean las vidas de los personajes para afinar su profundización existencialista hacia el miedo a la soledad y en el descreimiento religioso a medida que la última hora se acerca. Este estudio replantea el humanismo cristiano de Delibes y, basándose en los planteamientos filosóficos de Søren Kierkegaard y

¹ La reflexión que exige al lector la obra de Delibes pasa desapercibida por la aparente simplicidad de la trama en un principio, pero la realidad es que la identidad representada a través de sus personajes ofrece un aplomo contundente en cuanto a la instalación en el mundo en las que novelas como *La hoja roja* ahondan:

That is, we *make* or *create* our own essence on the basis of our ongoing choices and actions. Who we are is not determined by any trait or characteristic that we are born with. It is, rather, up to the individual to shape his or her own identity by choosing projects and taking action in the world. Only after we make choices do we become someone, a responsible employee, a mother, or a caring friend. But these identities are never secure; they are always subject to future choices. I can, after all, always decide to quit my job, leave my family, or abandon my friends. (Aho 63)

Martin Heidegger,² analiza la diatriba de un anciano que, lejos de plantearse simplemente el pasado y una recolección de la existencia ante la inminente muerte, discute el sentido de la vida, o, más bien, lo absurdo de la misma: “La literatura existencial ofrece a las generaciones de la posguerra un profundo análisis de la condición humana a través del tema central del absurdo. Pero también les da nuevas razones para esperar e incluso para luchar por unos nuevos valores solidarios” (Alemany Sánchez-Moscoso 27-8). El inexorable paso del tiempo y el concepto latino *ubi sunt*, que cuestiona dónde se hallarán aquellos que han muerto, planea sobre la narrativa de Delibes que implícitamente debate a través de su protagonista, Eloy, el valor y el peso de un individuo en sociedad, así como la poca relevancia de una existencia particular. A su vez, no deja de sopesar la tremenda carga que tiene la vida y la relevancia de cada individuo en la formación del tejido social con todos sus matices y variaciones. La obra, avanzando de manera cada vez más explícita hacia un desligamiento de la religión, abraza la introspección personal. Así, el protagonista trata de aferrarse a lo único que le conecta con la vida: las relaciones personales y sociales, pero no el espiritualismo religioso, en contra de la generalizada instalación en el mundo típica de la posguerra española mediante la cual el catolicismo y clericalismo dominaban la vida cotidiana: “Death destroys the possibility—the only place where closeness, that dream—horizon of love, feels at home. Death is, in this sense, the ultimate bankruptcy of love, insolvency which will never be redeemed. But, at the time, it is eternal suspension, and thus a perverse victor over it freezes the hope at a point just short of ultimate frustration and surrender” (Bauman 206). Esta revisión de *La hoja roja* plantea la reflexión sobre la vida en la antesala de la muerte destacando la vigencia todavía hoy del texto que trata un tema universal y atemporal que nadie puede ignorar, aunque lo intente.

La novela de Delibes se demuestra más vigente que nunca puesto que la muerte no se pasa de moda y el camino hacia ella no deja de ser un proceso personal con múltiples facetas y vericuetos que no avanza a medida que la sociedad lo hace, circunscribiéndose a lo individual, lo privado en muchas ocasiones y lo íntimamente recluido al espacio personal: “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” (Umbral 8-9). A medida que la sociedad se va avejentando en paralelo a la esperanza de vida, también la soledad cerca del final de la muerte va aumentando. La vida contemporánea en la que las familias cada vez aparecen más desplazadas, bien sea

² El existencialismo, desde la lógica filosófica tradicional, surge como un sistema ambicioso para articular de forma racional cómo los seres humanos habitan el mundo, aunque desde esta corriente se niegue la racionalidad de la existencia, en favor de los sentimientos. Ya desde Heidegger, este rechazo a la cosmovisión organizada parte de una falta de definición cerrada del movimiento y una percepción de los existencialistas como agentes que verbalizan una suerte de proto-antisistema según su observación (cf. Tanzer 1-2). Este pensamiento, unido a la nebulosa en la que se desarrolla la filosofía existencialista, hace que la subjetividad prime a contracorriente en un entorno eminentemente estructurado como es el contemporáneo.

geográfica o emocionalmente, dando paso a la individualidad, ha desarrollado una generación de ancianos que se acercan a la muerte en soledad y que terminan sus días aislados o incluso encuentran sus cadáveres días o semanas después de haber muerto, tal y como Eloy se cuestiona a lo largo de la narrativa objeto de análisis.³

Desde luego, la muerte en la literatura es un tema recurrente, tradicional y que trasciende la narrativa. La literatura que trata la muerte se despliega a diferentes niveles, tanto en el texto, como en el imaginario de tantos autores como lectores y también a nivel metafórico. La temática de la muerte supera con creces el discurso de la ficción para conectar con problemáticas sociales y emociones con las que el lector se puede identificar. La literatura recoge y conecta las memorias de vidas pasadas con las actuales, tal es el caso de *La hoja roja* sin duda,⁴ desarrollando una forma de inmortalidad, ya que basa su permanencia en el texto, sin obviar el ocaso del individuo para destacar cómo nuevas generaciones de lectores retoman cuestiones universales como las que Delibes trata aquí (cf. Hakola x). El autor entronca directamente con el concepto de *ubi sunt* desde el momento en que con su protagonista Eloy proyecta no solo la preocupación personal en el camino hacia la muerte, sino también la interconectividad del ser humano atemporalmente con respecto a los congéneres que le precedieron y a los que le sobrevivirán. La contradicción entre el deseo de vivir y la asimilación del fin de la vida propia se dan cita en el texto del vallisoletano desde la mayor educación posible, pero sin perder un ápice de su aplomo:

There is hardly a thought more offensive than that of death; or, rather, of the inevitability of dying; of the transience of our being-in-the-world. After all, this part of our knowledge defies, radically and irrevocably, our intellectual faculties. Death is the ultimate defeat of reason, since reason cannot ‘think’ death—not what we *know* death to be like; the thought of death is – and is bound to remain—a contradiction in terms. (Bauman 12-13)

De esta forma, con la muerte como excusa, y con la paradoja de la razón que aplica Delibes en los soliloquios de su protagonista contrapuesta a la irracionalidad indefectible de la

³ La realidad para buena parte de los ancianos en el territorio nacional es que se encuentran solos y residen en soledad casi absoluta; tal es así que las noticias en prensa relatando el hallazgo de personas mayores muertas en sus domicilios días, o incluso semanas, después de su defunción sin que nadie se de cuenta son cada vez más frecuentes.

⁴ Francisco Umbral, en el prólogo a la novela, hace patente su admiración por la figura literaria de Delibes y su peso en cuanto al contexto local y provincial que ofrece regularmente. Incluso Umbral va más allá refiriéndose en su pieza introductoria a los factores personales que él cree fundamentales para comprender esta novela:

Cuando Delibes da *La hoja roja*, es ya un novelista consagrado, tiene unos cuantos libros en la calle; entre ellos, varias de esas crónicas noveladas de la provincia. Parece que, para escribir *La hoja roja*, el escritor se apoya más o menos en la figura de su propio padre, describiendo el calvario de un hombre en la última etapa de la vida, entre la jubilación y la premuerte. Esta apoyatura biográfica pudiera ser una de las claves para explicar la conmovida humanidad del protagonista, Don Eloy, y del libro todo. (Umbral 5)

muerte, establece el *continuum* de la vida, adherido a la muerte, aunque la sociedad moderna quiera ignorarlo, para retomar una cuestión que no cesa con el final de la vida, como bien Eloy redescubre cada vez que da un paso mental más hacia su final.

Las representaciones de la muerte y la reflexión sobre la misma permiten apreciar cómo el arte y la literatura, como es el caso de la novela objeto de estudio, han producido durante siglos una forma de acercarse y ofrecer humildes y parciales respuestas, nunca definitivas, al final de la vida. Teólogos y filósofos han buscado desde el principio de los tiempos formas de afrontar la muerte tratando de comprender y articular lo que los seres humanos piensan, pero también lo que les define, la certeza absoluta de la muerte, aunque no se quiera reconocer (cf. Heidegger 256). Las palabras de Heidegger anclan las cuestiones metafísicas que atraviesan la narrativa de Delibes, tal es así, que la fábula como tal rápidamente queda en un segundo plano para centrarse de manera directa en la cuita que genera el ocaso de la vida. El momento en el que Eloy asimila que la muerte es cierta y está cerca, esta se materializa prácticamente como un “objeto” que ocupa un espacio y que se palpa en el ambiente.⁵ La aprehensión que genera en el protagonista es la propia de una evidencia negada, aunque solo sea por mera supervivencia materializada para confirmar no solo el fin de una existencia, sino la propia vida, a modo de corolario del paseo por el mundo terrenal de cada individuo (cf. Heidegger 281). Así, la historia personal de un hombre como Eloy se destila en sus recuerdos y se enfatiza a través de la soledad de su última fase para hacer un balance vital, un juicio sumatorio personal, que Delibes narra desde todas las perspectivas que el contexto de la novela le permite.

⁵ La realidad de la muerte sigue disociándose de la vida cotidiana, de la esfera pública y, en progresión creciente, incluso de los entornos privados, limitándola y obviándola en la medida de lo posible, siempre en paralelo con el avance de las sociedades contemporáneas, que ya no soportan este aspecto esencial de la vida. Obras como la que es objeto de este estudio ofrecen al lector, desde la distancia que permite el arte, acercarse de manera segura al ocaso sin temer por la vida física y la angustia por sufrir:

Death, our oldest fact of life, is central to discourses of religion, philosophy, biology, anthropology, and much else that is less self-evident, including politics and art and all creative endeavor. Moreover, it has long been known that religion, science, and literature have constructed stories to make sense of death, ranging from forms of spiritual afterlife and generic survival, on to fables of reincarnation, moral achievement and spiritual reward. Almost all of these spend as little time as possible with death itself, but rather move on to disguised life-scenarios, whether they take place in heaven, genetic arrangements, or history. Death as cessation, and dying as entropic fate of living creatures, are severe starting points for any kind of narrative, even though dying itself is a lifelong activity that does have obvious shape and form, as a casual glance at the and not-so-old makes overwhelmingly clear. Artistic and literary performances both challenge and add to our database in this area by giving us accounts or even renditions that are sharply at odds with the biological ending that awaits us. To be sure, a poem or short story will not stop death, but it may well add furnishings and stock to the minds of who will die. Above all, art's depictions of death and dying open what is closed, afford us imaginative footholds and beachheads in campaigns that our bodies are fated to lose. (Weinstein 294)

La religiosidad y su conexión con la filosofía, concretamente a través del existencialismo,⁶ ofrece una etapa final de la vida afrontando la muerte sin un más allá, la muerte como una forma de vivir en esta novela de Delibes: “[...] mortality is not the same as death. It is preeminently human condition and as such can even become a matter of pride. Musings on mortality are not to be mistaken for meditation on death or obsessions with the macabre. Confronting morality paradoxically implies being alive, questioning how to live, raising moral issues” (Brombert 165). La moralidad conectada con la mortalidad cuestiona la forma de vivir y los juicios de valor sobre cómo cada persona afronta el final: “The awareness of the finitude of life may thus lead us to ponder the human condition or to structure our lives in a meaningful way” (Hakola y Kivistö viii). El final, como una nueva oportunidad no generada antes por las vicisitudes de la vida, se establece en la novela de Delibes de forma que la muerte, en cierta manera, invierte las sensaciones y dispone a los seres humanos, como es el caso de Eloy, a entregarse a determinados aspectos sociales que no parecían posibles sin el ocaso presente en el horizonte cercano debido a los estructurados y, en muchas ocasiones conservadoramente excluyentes, entornos y ambientes de la Castilla más tradicional.

El contexto castellano, de ciudad de provincias, conservador y tradicional desplegado por Delibes en buena parte de su obra, al menos la desarrollada en el entorno urbano, no difiere en el caso de *La hoja roja*, pero sí conecta con un existencialismo que lejos de espiritualismos sin fundamento se apoya en el pasado y en la memoria personal como elementos fundamentales para entender la vida personal:⁷

Su relación estaba hecha de silencios y acuerdos tácitos. Se criaron juntos, crecieron juntos, vivieron el mismo ambiente y al cabo de los años ninguno de los dos se sentía

⁶ El existencialismo, como casi cualquier movimiento ideológico o cultural en España, no tuvo calado suficiente hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX debido a la cerrazón dictatorial, el aislamiento durante el Franquismo y el conservadurismo de sociedades como la castellana en la que Delibes desarrolla su creación: “Existentialism is a primarily European philosophical movement that flourished around the middle of the 20th century. Although existentialism is a 20th-century movement, the founders of existentialist philosophy were both 19th-century figures—Søren Kierkegaard (1813-1855) and Friedrich Nietzsche (1844-1900)—whose philosophical principles did not take root in mainstream academic philosophy until the 20th century” (Tanzer 1).

⁷ El existencialismo, a pesar de su relevancia en el panorama filosófico europeo, no deja de presentar serias dificultades de asimilación a los que se aproximan a él, ya que no ofrece soluciones concretas a cuitas humanas, más bien lo contrario, abriendo la puerta a la reflexión sobre la complejidad espiritual y emocional del ser humano, incitándole a abrazar ese proceso mental de forma activa, con la complejidad que ello conlleva: “Ultimately, existentialism gives us a picture of the world and of our place in it that might not be terribly palatable to most of us. The world of the existentialist makes less sense than we might like it to. The life endorsed by the existentialist is more difficult to negotiate. But this is certainly no reason to reject the existentialist’s position. All, the degree to which a belief makes us comfortable is not a measure of its truth” (Tanzer 96).

ya capaz de sorprender al otro. Fue necesario llegar a la vejez para que de nuevo todas las cosas les parecieran asombrosas y dignas de ser contadas. Y con el recrudescimiento del diálogo, llegó la discrepancia. Isaías no le entendía o no quería entenderle. Isaías se negaba a elaborar su presente con su pasado. Era cierto que los tiempos habían dado un viraje radical, pero ello no justificaba que Isaías hubiera cambiado con ellos. Al viejo Eloy le dolía esa identificación de Isaías con una época que no era la suya, una época que no admitía parangón con la de su juventud. (Delibes 61)

Las distancias personales que se vuelven manifiestas a lo largo del desarrollo de la novela entre los distintos personajes que interactúan con Eloy, no hacen más que demostrar que la cotidianidad, el paso del tiempo y la realidad de la muerte más o menos inminente es un viaje personal que cada individuo lleva a cabo como puede. Eloy se aferra al pasado en un principio de forma simbólica para evitar acercarse hacia la muerte; en contraste, su amigo Isaías se adapta mejor a los nuevos tiempos, quiere mantenerse vivo, joven y actual todo lo posible, aferrándose a la vida, algo que Eloy no consigue hacer, consumiéndose como el tiempo y alejándose de grandes orígenes o de grandes cierres a una vida, algo que define a la perfección la normalidad que caracteriza la obra de Delibes y la humildad de personajes como el de Eloy.⁸

Uno de los momentos centrales en la novela, el que le da título y marca el principio del fin para el protagonista, es el pasaje que relata cómo Eloy se da cuenta por alegoría con su librito de papel de fumar de que su ocaso, tal y como el del papel, está cerca: “[...] a mí me ha salido la hoja roja en el librito de papel de fumar [...]” (Delibes 19). El símbolo no deja de representar tanto al personaje, como a su época, así como a su momento vital y su forma de resignarse ante una realidad inapelable. Frank Kermode en su tratado sobre literatura acerca de la muerte la denomina como el principio y el fin de los eventos fundamentales, usando la acústica del tic-tac de un reloj como el elemento que no sólo marca el tiempo sino los momentos críticos de la vida:

[...] within human time one can distinguish between the *chronos* of mere successive-ness and the *kairos* of high days and holidays, times or seasons that stand out (red-letter days, as one used to say) as belonging to a different temporal order. It was my belief that in referring to the sound of a clock “tick-tick” but as “tick-tock” we substitute a fiction for actual acoustic event, distinguishing between genesis of “tick” and apocalypse of “tock,” and conferring on the interval between them a significance it would otherwise lack. (192)

⁸ La vida cotidiana conoce la muerte como un evento que acaece constantemente pero alejado de la realidad individual de cada ser humano ya que gentes desconocidas mueren diariamente. No obstante, la muerte comparece como un evento carente de cualquier notoriedad en la vida actual reduciéndola a momentos fugaces y reprimiendo la consternación que se siente hacia ella (cf. Heidegger 269).

Lo que Kermode trata como *kairos*, estos momentos álgidos o efemérides de la narrativa o incluso de la vida, suponen el detonante de la novela y el punto de inflexión para el novelista a la hora de desarrollar su diatriba acerca de la muerte. Marcados en rojo en los calendarios, en las memorias personales y en el mismo librito, evolucionan partiendo de ser un mero paso del tiempo hacia aperturas y cierres de etapas cruciales para la vida, incluyendo la muerte. Delibes, en su universalidad y atemporalidad, no deja de lado su compromiso con su contexto, tanto sincrónico como diacrónico, dejando una obra para la posteridad:

La mejor definición de la literatura comprometida, en suma, a mi parecer, estaría dada por aquellas obras donde el escritor es fiel a su época—sometiéndola a un proceso crítico—y donde tiende asimismo a traducir su afán de lo absoluto, sin engañar su lucidez relativista. Lo demás, aquello que suele adscribirse, erróneamente como fundamental, a la literatura comprometida, la intención moral o política, inclusive cierto espíritu de comunión humanista, es ya secundario. (De Torre 245)

La revisión de este texto no la tilda de obsoleta, más allá de su contexto, ya que su intención moral y humanista, de gran profusión en el prolífico Delibes, permite al lector actual acercarse a una realidad que para nada le es ajena y pensar, a través de las preocupaciones de Eloy, cómo serían las propias cuando la consciencia de la muerte se torna presente.

La empresa basada en razonar la muerte a la que se lanza Delibes por boca de Eloy parte de la jubilación, otro *kairos*, que establece no solo el vacío ocupacional, sino también la carencia de recursos que la exigua pensión que Eloy recibe supone: “El viejo Eloy, desde la cama, captaba cada mañana el glacial silencio de la calle. De vez en cuando emitía una bocanada de aliento solo por el capricho de verlo cuajar por encima de él en deleznables nebulosas blanquecinas. Desde hacía una semana se levantaba más tarde que de ordinario. La jubilación no alcanzaba y había dado instrucciones a la Desi para no prender la lumbre hasta las once” (Delibes 67). La mortalidad disfrazada de fin de existencia toma cuerpo en la casa de Eloy, convirtiéndose en otra dimensión más de la alegoría de la hoja roja, desplegada como un cese de la actividad, independientemente de los seres humanos que rodeen a Eloy: “Death destroys the possibility—the only place where closeness, that dream—horizon of love, feels at home. Death is, in this sense, the ultimate bankruptcy of love, insolvency which will never be redeemed. But, at the time, it is eternal suspension, and thus a perverse victory over it freezes the hope at a point just short of ultimate frustration and surrender” (Bauman 206). La muerte paulatinamente va apoderándose del horizonte vital, de las relaciones emocionales para demostrar cómo la frustración y la rendición ante el final de la vida dominan la poca existencia que le queda al protagonista de la novela. En su razonamiento, la lucha interna de Eloy se hace patente en cada pasaje del texto de forma que cuanto más se reflexiona ante la muerte, más transparente se vuelve la vida: “The excitement is at once intellectual imaginative: how does the mind make sense of death? of dying? How can we imagine, visualize these issues? Responses to this inquiry are stun-

ningly varied, and therein lies what I have called ‘instruction.’ Thinking about death and dying brings life into focus as nothing can” (Weinstein 291). Esta paradójica clarividencia ante la existencia se plantea tras los acontecimientos vitales que antes parecían menores o intrascendentes:

Mientras la nieve se descolgaba, el viejo Eloy pensó que la vida es una sala de espera y que, como en las salas de espera, hay en la vida quien va de la Ceca a la Meca para aturdirse y olvidarse de que está esperando. Hacía una semana que se recreaba en estas lucubraciones. Un día se le ocurrió que los viejos se ponen al sol porque ya llevan el frío de la muerte dentro. La depresión que en su ánimo pudieran producir estos pensamientos se compensaba por la creencia de que eran unas ideas lúcidas e inteligentes [. . .] Ya Pepín Vázquez afirmaba en 1930 que la jubilación era la antesala de la muerte y, sin remontarse tanto, Carrasco, su compañero de negociado, cada vez que cruzaba ante los muros de San Ildefonso, decía cínicamente que los viejos y los ajusticiados se arrimaban a la pared para tener donde apoyarse en el momento de la caída. (Delibes 68)

La manera de entender la vida, como un viaje y un progreso, o como un tránsito hacia un estadio de muerte se vuelve una presencia constante para Eloy una vez que la hoja roja ya ha aparecido y las actividades que antes resultaban cotidianas y naturales, ahora se tornan decadentes y vacías, ya que lo único que realmente se espera es la muerte, pasando lo demás a un plano secundario.⁹

No obstante, y a pesar de la presencia inminente de la muerte, resulta contradictorio y liberador para el protagonista redescubrir la vida en las cuestiones más básicas, tal y como otro escritor vallisoletano, Gustavo Martín Garzo, aclarara en una breve nota a raíz de la obra del cineasta iraní Abbas Kiarostami *El sabor de las cerezas* con la que traza un paralelo conectándola con la de Delibes: “un campesino que se va a suicidar colgándose de un árbol, descubre que sus ramas están llenas de cerezas y distraído empieza a comerlas. Y este hecho le salva, pues el sabor delicado y dulce de las cerezas le devuelve de nuevo al mundo que estaba a punto de abandonar. La obra de Delibes no sería concebible sin esos intercambios constantes entre el hombre y la natural” (20). A mayores, Martín Garzo comenta cómo: “El hombre antiguo se sentía formando parte del mundo natural, y transformaba esa intuición en hermosos relatos que le ayudaban a vivir. Hoy apenas nos acordamos de ellos. Hemos transformado la naturaleza en algo que vemos, y de lo que podemos servirnos, pero que ha dejado de alimentar nuestros sueños” (20). El contraste con lo nuevo y con lo actual, de la misma forma que en la pantalla hiciera Kiarostami

⁹ Delibes manifestó su entendimiento de la muerte de forma clara en *La hoja roja*, alejándose de la pasividad y resignación común, para reflexionar sobre la importancia del final de una vida, desde el momento en que se es plenamente consciente de que va a ocurrir, como desarrolla a través de su protagonista: “[...] our engagement with death as a conceptual ‘agenda item’ deserves a wake-up call, and that the arts can be surprisingly vital here” (Weinstein 332).

posteriormente, abre una nueva vida para Eloy: “Ya en Los Almendros empezaba la ceremonia de la repoblación y cada niño con una azadilla plantaba un arbolito y rodeaba su débil cintura con un cordel y una plaquita con su nombre y la fecha” (Delibes 113). El contraste entre la fuerza de la nueva vida que se abre paso y el ocaso al que se enfrenta el personaje principal de Delibes, no hace más que refrendar la dicotomía necesaria de la existencia:¹⁰ no es posible la vida sin la muerte, y viceversa.¹¹ Esta realidad que desvela Eloy le libera y apacigua su ansiedad ante el final, para conectar de manera directa su vivencia.

La salud, como factor que marca inconfundiblemente el acercamiento hacia la muerte, es otro de los hitos que usa Delibes para avanzar la narrativa hacia el final:

En la segunda quincena de febrero el viejo Eloy empezó a notar frecuencia en las micciones y un pasajero escozor y se dijo: “La próstata.” Al llegar a cierta edad, ya se sabía: “La próstata o la vida,” o sea que él todavía andaba de suerte. A Isaías le dijo: “Me escuece al orinar,” pero Isaías le replicó: “Tanto tú como yo tenemos cuerda para los ciento, no te preocupes.” Y sonreía al sol y a la vida con sus tres dientes de oro y le decía agitando en el aire su bastón: “Andando poquito a poco.” Más el viejo Eloy caminaba con aprensión, despatarrado, temeroso de exacerbar su padecimiento incipiente. En otra circunstancia hubiera acudido al médico, mas ahora pensaba que sus recursos no daban para esos lujos. (Delibes 141)

Una visión un tanto más contemporánea y actualizada es la relativa a la vida desplazada e infravalorada de los hombres y mujeres de un siglo XXI que a día de hoy rozaría lo miserable, entre un viudo solitario y su sirvienta de bajo estrato social, aplicando la misma obsolescencia a las personas que se utiliza para los bienes de consumo. Eloy ha visto cómo su hijo no ha seguido sus pasos y, a pesar de su conexión y grado de involucramiento como gobernante local con el desarrollo de la ciudad, ha aceptado el proceso de urbanización y el

¹⁰ El carácter único, casi anómalo, del existencialismo cruza los límites entre ideología y literatura más allá de lo que normalmente lo hacen otros movimientos filosóficos, siendo autores de la talla de Fyodor Dostoyevsky, Franz Kafka, Albert Camus, Samuel Beckett, o Jean-Paul Sartre los que más claramente han implementado esta forma de entender la vida plasmando esta filosofía en sus obras (cf. Tanzer 1).

¹¹ Cada autor plantea la muerte desde su instalación en el mundo, su experiencia y sus creencias, para ofrecer una visión de la muerte única, pero común; los paralelos entre Delibes y Tolstoi son dignos de mención y de un estudio dedicado a ellos en profundidad:

Every writer brings a different set of beliefs, experiences, and observations to their writing about death. Tolstoy's desire to share with others what it's like to die apparently extended beyond literature. He supposedly came up with a series of codes, including eye movements, so that when his time came, he could describe to the people around him what it was like to die. Tolstoy wished for a singular death and he eventually got one. At eighty-two, he died of pneumonia in the stationmaster's house at a small-town train station. Some of his final days were recorded on film, and his last words were said to be “How do peasants die?” (Danticat 30)

relativamente bajo impacto de su trabajo en retrospectiva (cf. Squires 211). Los personajes de *La hoja roja* han quedado reducidos a arquetipos de un tiempo pasado que las generaciones posteriores ya han olvidado, la sociedad no está interesada en Eloy, ni en Desi, su criada. Así, tal y como el protagonista aclara, en la vida unos entran y otros salen: “[...] que la vida era una sala de espera y que todos andaban en ella, y que, de cuando en cuando, alguien decía: ‘El siguiente,’ y de esa manera, poco a poco, el mundo se iba renovando, porque unos entraban y otros salían, pero que más tarde o más temprano a todos les llegaría el turno” (Delibes 145-6). Este trasiego que Delibes retrata no deja de afianzar el viso existencialista de la novela, más allá de las limitaciones de su contexto y teniendo en cuenta el ciclo de la vida y que nada ni nadie es permanente.¹²

El concepto de Kierkegaard mediante el cual la enfermedad lleva a la muerte, se aplica en el caso de Eloy, pero solo parcialmente.¹³ Más que físicamente, se desarrolla de manera psicológica; es decir, el sufrimiento temporal desde que aparece la hoja roja hasta la muerte afecta al protagonista en cuanto a sus enfermedades, pero también y más profundamente en cuanto a su miseria y penurias, así como a la adversidad, el tormento y la agonía mental del sabedor de que la muerte está cerca (cf. Kierkegaard 38). Esta pena y dolor propio del ser humano se puede considerar incluso más grave que la misma muerte, ya que esta supone un descanso, al menos desde el punto de vista cristiano que el filósofo danés despliega:

Only the Christian knows what is meant by the sickness unto death. As a Christian he has acquired a courage unknown to the natural man, a courage he acquired by learning to fear something even more horrifying. That is always how a person acquires courage: when he fears a greater danger he always has the courage to face a lesser. When one fears a danger infinitely, it is as if the others weren't there at all. But the truly horrifying thing which the Christian has learned to know is the 'sickness death.' (Kierkegaard 39)

¹² La conexión entre existencialismo y literatura ha sido estrecha desde un primer momento dada la versatilidad y libertad que los textos literarios permiten a los autores a la hora de acercarse a la vida primando las emociones y los sentimientos desde el razonamiento empírico de las sensaciones, tal y como el existencialismo genera, para ofrecer manifestaciones artísticas en la línea de la analizada en este trabajo que surgen de la sensibilidad vital:

Los grandes novelistas son novelistas filósofos, es decir, lo contrario de escritores de tesis. Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux, Kafka [...]. La elección que hacen, al escribir con imágenes, más que con razonamientos, revela cierto pensamiento que les es común, persuadidos como están de la inutilidad de todo principio de explicación y convencidos del mensaje enseñante que posee la apariencia sensible. Consideran la obra de arte como un fin y como un comienzo. Es la consecuencia de la filosofía inexpressada, su ilustración y su culmen. (De Torre 152)

¹³ El paso del tiempo es un elemento crucial en *La hoja roja* y se marca de forma implícita para que el lector adivine el espacio de tiempo recorrido objetivamente: desde unos días antes de navidad hasta la llegada próxima de la primavera (cf. Taberner 140).

Según Kierkegaard, el miedo a algo de tanto calado como la muerte es peor que la muerte en sí misma, y esto es en lo que se centra Delibes a la hora de explorar los vericuetos mentales que desarrolla el ser humano de avanzada edad hacia el ocaso de sus días. Más allá de que los planteamientos religiosos de Kierkegaard no encajen tanto en el contexto contemporáneo como lo hacían en la época de publicación de la novela debido al ateísmo de facto incipiente en la sociedad española, la realidad es que *La hoja roja* trata, sin ambigüedades, una duda existencial fundamental para el ser humano.

En la sociedad contemporánea, como ya escenificara Delibes en esta novela, la mera supervivencia en sí misma no es deseada si no viene acompañada del entrono social y del resto de congéneres con los que se ha hecho el camino vital (cf. Bauman 38). Eloy comienza a pensar en cómo ha sido la evolución de sus amigos y familiares hasta llegar a ese punto en el que la soledad y la muerte están presentes. La cotidianidad de la muerte y el hecho de ser consciente de ella en el día a día hace que el comportamiento cambie (cf. Heidegger 269). Eloy, como ser humano simbólico en esta narrativa ante el tiempo, debe ser consciente de su finitud para aprovechar la vida que le queda y desarrollar las relaciones que no ha disfrutado anteriormente, quizá por no ser plenamente consciente del final de sus días. La existencia se potencia en intensidad a medida que el tiempo tiende a terminarse, mostrando la evolución de Eloy hacia la muerte con el objetivo de saborear la vida al máximo. Los capítulos finales demuestran que la temporalidad percibida por los personajes de *La hoja roja* puede asumir, sin embargo, otra cara: la incertidumbre del futuro encuentra consuelo en la inmutabilidad del presente que, a pesar de sus banales costumbres, consigue garantizar cierta forma de seguridad. El hecho de haber perfilado la vida de Eloy y de Desi como una rutina, como un continuar mecánico de horas inertes donde no existen fuertes emociones, se contrapone finalmente al tiempo *vivo*, el que los dos personajes, *el viejo* y *la joven*, deciden compartir juntos de manera plena y concreta (cf. De Pieri 66). La ruptura de barreras sociales entre Eloy y su sirviente, Desi, se hace fehaciente al final de la novela, cuando los prejuicios y las rígidas estratificaciones sociales no importan porque la esencia de la vida es lo que manda en una liberación de clase poco común en el momento de publicación de la obra. A través de estos personajes Delibes deja ver los polos opuestos de la vida con las dicotomías pobre/rico, joven/viejo, campesino/urbanita, mujer/hombre creando un mundo de aparente interdependencia y formulando unas diferencias accesorias y no inherentes (cf. Postman Lynn 593). Esta relación natural se desvela en la obra paulatinamente de forma que Delibes presenta la muerte como detonante de posibilidades de conexión entre individuos y, a pesar de el miedo y la tristeza que genera, abre las conciencias y las sensibilidades a otro tipo de interacciones imposibles de no ser por la proximidad del final.

El tañido a muerte, narrado de manera específica y detallada por Delibes, hace que la cadencia de la vida cobre un peso específico en el individuo:

Cuando sonó la campana del camposanto, el viejo Eloy, levantó la cabeza, y dio dos vueltas sobre sí mismo antes de incorporarse a la realidad. Saltando de tumba en tumba,

de recuerdo en recuerdo, le había sorprendido la puesta de sol. Los cipreses negaban sobre el cielo brumoso por encima de su cabeza. Torpemente se desabotonó el abrigo, extrajo el pañuelo y se limpió el extremo de la nariz [...]. (Delibes 153)

Este pasaje permite a autor, protagonista y lector plantearse la preocupación filosófica esencial sobre lo que significa el ser humano, en su ser y en cuanto a su experiencia (cf. Tanzer 32): “Hubo un silencio durante el cual se oyó, con breves intermitencias, el gotear del grifo en la pila. Al final 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” (Delibes 189). Este ser se destila en *La hoja roja* en la pérdida de comunidad y en la soledad que imprime la sociedad actual; el Delibes más visionario ya palpaba lo que se ha venido acrecentando en las últimas décadas, teniendo en cuenta que la soledad en la etapa final no hace más que tomar posesión de cada vez más individuos.¹⁴

En definitiva, *La hoja roja* retrata la antesala que les espera para los que serán también víctimas inocentes de la sociedad, más concretamente víctimas del desamor inherente a esa sociedad que al desentenderse de ellos los condena a la soledad y al abandono. Se ha dicho en multitud de ocasiones que la muerte, la infancia, la naturaleza y el prójimo constituyen los pilares de la novelística de Delibes. En *La hoja roja* dos son los sentimientos que sobresalen: el sentimiento de la muerte y el miedo hacia ella, así como el miedo al desamor. El miedo de Eloy es comprensible y natural por haber alcanzado una edad en que la amenaza de la muerte adquiere un carácter más tangible e inmediato. Siempre ha sido consciente de esta amenaza, pero nunca ha supuesto la preocupación hacia la muerte el factor determinante de su actitud ante la vida. Eloy, en esa sala de espera, sabe que será uno de los primeros en ser llamado. Como se verá más adelante, la idea de pasar los últimos años de su vida en la más absoluta soledad le produce más miedo que su propia muerte. Su miedo a la muerte es parcialmente reducido cuando el protagonista vuelve a la práctica religiosa. Eloy se siente más tranquilo después de haberse confesado, reconoce con tristeza que de todas esas vidas no quedan más que unos nombres y las fechas de su fallecimiento, pero

¹⁴ *La hoja roja* no se trataba de una novela de acontecimientos sin más, al contrario y entroncando con la mayoría de la producción de Delibes, el texto se centra en la esencia del sentido humano que se despoja a pasos agigantados por el progreso industrial de las sociedades que deshumanizan a las personas y sus relaciones, como ya lo hiciera el escritor vallisoletano en obras como *El disputado voto del señor Cayo* (1978):

El análisis estructural revela los intereses del escritor. La novela es una meditación compasiva y emocionada—y también denunciadora y crítica—ante la desaparición de una cultura tradicional, valiosísima antropológicamente hablando, de la cual todos somos responsables. La cultura industrial nos ha concentrado en grandes urbes, nos ha facilitado servicios, pero no nos ha perfeccionado en un sentido humano, nos ha traído otras carencias y, sobre todo, no nos ha liberado de ese signo de identidad, el cainismo, que nos define como pueblo. El progreso material no vive acompañado del progreso espiritual. Así se conectan los dos temas fundamentales del texto. (Marín Martínez 104)

nada, absolutamente nada más. La evocación que hace el protagonista de la vida pasada de los muertos que yacen en el cementerio constituye un ejemplo del tópico medieval *ubi sunt*, cuyo antecedente más famoso son, sin duda, las coplas que Jorge Manrique escribió a la muerte de su padre (cf. De Pieri 64-5). Pero, a diferencia del padre del poeta, cuyas obras en la vida le valieron fama terrena, a los conocidos de Eloy nada ni nadie les puede salvar del olvido: todos sus actos están condenados a la nada. Esta conexión con el viaje hacia la muerte de Heidegger y que Delibes desarrolla, asimila el principio heideggeriano de que el ser humano es un “ser hacia la propia muerte” y se ve computando de manera minuciosa lo que le queda todavía por vivir.

La ensoñación acerca de la perpetuidad a medida que la muerte apremia se basa en la memoria y su fuerza en ascenso directamente proporcional al paulatino apagado del cuerpo: “For as life is extinguished, it enters into memory, which preserves it and thus gives it permanence. The idea is universal: death bears witness to life, ‘mors igitur vitae est testimonium,’ as the church father Ambrose put it in his treatise on the ‘good’ of death, *De bono mortis*” (Guthke 252). De esta forma Delibes transforma en su novela la ansiedad que genera el camino hacia la muerte en una visión positiva de la muerte, como un recuerdo de la vida, sin pesimismo y entroncando con los planteamientos metafísicos de Heidegger.¹⁵ Parafraseando a Tolstoi, Edwidge Danticat, en su tratado sobre la muerte en la literatura y sus múltiples formas de representar el final, recordaba una verdad absoluta como es la relativa a la muerte y cómo esta llega por igual a todos los seres humanos: “How do peasants die? Or how do mothers die? Even when we’re there to witness a physical death, we’re not 100% percent sure. Each death is as singular as the individual who is dying, and in the end we will get no definitive answers. Lacking absolutes, all we have is our faith and belief and imagination to either haunt or comfort us” (30). La necesidad de apaciguar el miedo hacia la muerte que se apodera del protagonista de la obra de Delibes es una constante en esta narrativa. El modo cotidiano de encarar la muerte, como un horizonte final alejado de cualquier negatividad, abrazándola como algo orgánico y no como una amenaza (cf. Heidegger 269), es el proceso que muestra Delibes, guiando a su personaje principal, y también al lector. El posicionamiento del ser humano con cierta perspectiva hacia su propia muerte es lo que permite al escritor, a Eloy o a cualquier persona que se acerque al discurso del autor castellano, comprender la gravedad y naturalidad de la muerte que, indefectiblemente, llegará a cada ser humano, en soledad y, con la ayuda de Delibes y su hoja roja, sin miedo.

¹⁵ El sufrimiento previo a la muerte, desde el punto de vista psicológico, debe alinearse con la asimilación de la muerte, tal y como Delibes por boca de Eloy despliega, mostrando el proceso de reconocimiento pleno de la finitud de la vida propia, según los existencialistas: “When suffering brings us before our own freedom and death, the therapist does not simply want to manage or control these feelings with medications or psychiatric techniques. The aim, rather, is to accept and integrate the feelings into our lives because they are part of what it means *to be* human. As we will see, is only then that we can be freed from everyday forms of fear and self-depiction and be opened up to deeper and more meaningful ways of living” (Aho 122).

Obras citadas

- Aho, Kevin. *Existentialism: An Introduction*. Polity Press, 2014.
- Alemany Sánchez-Moscoso, Elena. *Del existencialismo al best-seller. Introducción a la literatura y el teatro contemporáneo*. Publicaciones del Departamento de Filosofía de la U.N.E.D., 2003.
- Bauman, Zygmunt. *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*. Standford UP, 1992.
- Brombert, Victor. *Musings on Mortality. From Tolstoi to Primo Levi*. The U of Chicago P, 2013.
- Danticat, Edwidge. *The Art of Death. Writing the Final Story*. Greywolf Press, 2017.
- Delibes, Miguel. *La hoja roja*. Salvat, 1982.
- Guthke, Karl S. *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge UP, 1999.
- Hakola, Outi. *Death in Literature*, editado por Outi Hakola y Sari Kivistö, Cambridge Scholars Publisher, 2014.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Harper & Row Publishers, 1962.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. Oxford UP, 2000.
- Kierkegaard, Søren. *The Sickness unto Death. The Sickness Unto Death: A Christian Psychological Exposition of Edification and Awakening by Anti-Climacus*. Penguin, 2004.
- Martín Garzo, Gustavo. "Miguel Delibes, el hombre y el escritor." *El Ciervo*, Año 59, No. 709, Abril 2010, pp. 16-20.
- Marín Martínez, Juan María. *Delibes, una elegía a la muerte de la cultura rural*. Arbor, 1980.
- De Pieri, María Teresa. "Las facetas del tiempo en la prosa de Miguel Delibes." *Verba Hispanica*, Vol. XX/2, 2012, pp. 61-77.
- Postman Lynn, Sheryl. "Reverberaciones literarias en *La hoja roja* de Miguel Delibes." *Analecta Malacitana*, Vol. 20, 1997, pp. 591-602.
- Squires, Jeremy. "Obsolescence in Town and Country in Miguel Delibes's." *Neophilologus*, Vol. 100, 2016, pp.197-212.
- Taberero, Rosa. "*La hoja roja*: de la novela al drama." *RILCE*, Vol. XI. 6. 1, 1990, pp. 111-42.
- Tanzer, Mark. *On Existentialism*. Thomson-Wadsworth Publishers, 2008.
- De Torre, Guillermo. *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en la literatura*. Ediciones Guadarrama, 1968.
- Umbral, Francisco. "Prólogo." *La hoja roja*, Salvat, 1982, pp. 5-10.
- Weinstein, Arnold. *A Scream Goes Through. What Literature Teaches Us About Life*. Random House, 2003.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Un cadáver, un entierro, una viuda: a vueltas con la muerte en *Cinco horas con Mario*

AUTOR: Daniel García-Donoso

FILIACIÓN ACADÉMICA: The Catholic University of America

RESUMEN: Este capítulo enfatiza la centralidad de la muerte en *Cinco horas con Mario* desde una perspectiva que visibiliza sus nexos materiales con la cultura, sociedad y política de la España de los años sesenta. Este análisis explora tres vértices concretos de la novela dentro del complejo espacio-tiempo inaugurado por el acontecimiento de la muerte: el cadáver como espacio en tensión significativa con el cuerpo vivo y activo, y como elemento agente en el teatro político e ideológico español; el velatorio como ceremonial nacional en declive en un contexto de crisis y transformación; y la viuda como depositaria de una afectividad política originada a raíz de la asimétrica maquinaria franquista de conmemoración de los caídos del bando nacional durante la guerra.

PALABRAS CLAVE: muerte, velatorio, cadáver, viudedad

ABSTRACT: This chapter focuses on the centrality of death in Delibes's *Cinco horas con Mario* from a material-based perspective that reveals its ties with the cultural, social, and political configuration of 1960s Spain. This analysis explores three core material elements in the novel within a spatiotemporal complex that the death event initiates: the corpse in meaningful opposition to the living body, and as an active agent in the Spanish political and ideological theater; the home vigil as a waning ritual in a context of crisis and transformation; and the figure of the widow as symbolic depositary of a kind of political affectivity rooted in Francoism's asymmetric commemoration of the national fallen.

KEY WORDS: death, funeral, corpse, widowhood

BIOGRAFÍA: Daniel García-Donoso es Profesor Titular de Español en The Catholic University of America. Es autor de *Escrituras postseculares* (Biblioteca Nueva, 2018), y ha co-editado los volúmenes *The Sacred and Modernity in Urban Spain* (Palgrave, 2016) y *Rite, Flesh, and Stone: The Matter of Death in Contemporary Spanish Culture, 1959-2020* (Hispanic Issues & Vanderbilt UP, 2021). Sus investigaciones sobre literatura y cine españoles han aparecido en revistas como *Afro-Hispanic Review*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Romance Studies*, o *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*.

Un cadáver, un entierro, una viuda: a vueltas con la muerte en *Cinco horas con Mario*

Daniel García-Donoso, *The Catholic University of America*

En conversación con Javier Goñi sobre el proceso de composición de *Cinco horas con Mario* (1966), Miguel Delibes recordaba en los siguientes términos el momento revelador que le había ayudado a concebir el eje estructural definitivo de su novela:

Me paré a las cien cuartillas porque aquello no funcionaba con Mario vivo. Afortunadamente esa vez vi la luz, ayudado por la censura, porque lo que decía Mario no lo iba a permitir la censura y en esa ocasión ésta me sirvió para que encontrara la solución: matar a Mario y verlo a través de su mujer, cuyos juicios eran oficialmente plausibles. (cit. *Exposición* 36)

Para cualquier lector familiarizado con la novela de Delibes, resulta sorprendente que el que es con toda probabilidad su elemento estructurante fundamental—el hecho de que Mario esté muerto—no hubiera formado parte del proyecto concebido inicialmente por el escritor. Tal es el grado de imbricación y dependencia mutuas entre forma y contenido en la novela, que resulta casi imposible para ese lector pensar en una versión de esta en que Mario no sea el pasivo receptor, ya cadáver, del largo monólogo de su viuda durante la noche de su velatorio. Y sin embargo, es la obviedad con que la muerte se presenta en *Cinco horas con Mario* la que ha contribuido a que aquella se torne transparente y, hasta cierto punto, invisible a la lectura y el análisis. Partiendo de esta contradicción, este capítulo plantea un retorno a la absoluta centralidad de que goza la muerte en la novela de Miguel Delibes desde una perspectiva que vuelva visibles sus nexos materiales con la cultura, la sociedad y la política de la España de los sesenta, con el objetivo último de abordar una serie de cuestiones aún inexploradas por la crítica especializada.

Dedicar otro ensayo a analizar la idea de la muerte en la narrativa de Delibes puede parecer a simple vista redundante: el propio escritor comentó en distintas ocasiones la importancia de esta temática en su obra, si bien no desde una reflexión filosófica o teórica que la aborde en profundidad, sí desde la exploración de su propia psique y de lo que él mismo llamó una “obsesión” desde su infancia por la muerte (cit. Alonso de los Ríos 55). Por su parte, la crítica también se ha acercado con sistematicidad a los distintos mecanismos mediante los que la obra literaria de Miguel Delibes incorpora, en palabras de Gonzalo Sobejano, “la espesa presencia de la muerte en la vida española con su aparato de mortajas, esquelas, entierros y lutos” (41).¹ El caso de *Cinco horas con Mario*, sin embargo, exige algo más de detenimiento pues esta ha recibido mucha más atención desde puntos de vista que, más que en la muerte, indagan en la vitalidad del retrato narrativo del personaje de Carmen, lo que motiva que una valiosa constelación de significados derivados de la muerte esté todavía por examinar: no hay, hasta donde sabemos, un estudio que trate de comprender realmente *qué hace y cómo se hace* la muerte (encarnada en un cadáver, un velatorio y una viuda) en una novela concebida y publicada en España a mediados de los años 60.

Creemos, pues, necesario retornar a un entendimiento más complejo del contexto histórico en que Delibes concibió su obra y enfatizar cómo la España de los años 60—la del desarrollismo, el turismo y el aperturismo al capitalismo de mercado—es también escenario de una lenta pero profunda transformación de los pilares sociales y culturales que sustentaban hasta entonces la relación de los vivos con los muertos. Cabe recordar, entre otras cosas, que en esta década el *aggiornamento* post-conciliar levantó en España la prohibición que, desde finales del siglo XIX, la Santa Sede había ordenado sobre la cremación, a la vez que se iniciaba una interesante crítica sobre la masificación de los cementerios en las grandes ciudades del país, se cuestionaban las rígidas convenciones sociales del luto por parte de las nuevas generaciones en ámbitos cada vez más urbanizados y se inauguraban los primeros tanatorios que sacarían del ámbito doméstico los rituales de despedida del difunto. Se trata de transformaciones paulatinas en las que están en juego la moral religiosa y las costumbres, pero también la política económica, la ordenación urbana y sanitaria, y la educación y el control social, en una parte fundamental de la historia reciente del país cuyo estudio está aún pendiente de sistematización.

Con esto en mente, este capítulo analizará el impacto que tienen sobre el universo imaginativo de *Cinco horas con Mario* aquellos procesos de cambio, latentes o tibiamente manifiestos, que ya estaban en marcha en la España de los sesenta con relación a la muerte, los muertos y su conmemoración. Desde el punto de vista metodológico, el concepto de “estructuras del sentir” [*structures of feeling*] de Raymond Williams se revela particularmente apto aquí para entender la traslación a formas estéticas, narrativas y simbólicas de aquellas relaciones y experiencias sociales que aún no han adquirido forma específica (política, ideológica, institucional) y que, por tanto, se articulan aún de manera incipiente

¹ Además de Sobejano, véanse los estudios de Alvar; Cuadrado Gutiérrez; Díaz; García-Posada; Pauk (121-48).

en el ámbito informe del presente afectivo del individuo. En el caso concreto de la muerte y su expresión cultural, la situación es aún más compleja por cuanto aquella ha estado frecuentemente revestida de tabúes, desplazamientos y ocultamientos sociales que hacen más difícil aún la precisa identificación de sus contornos. Las estructuras del sentir permiten captar, afirma Williams, “la innegable experiencia del presente: no solo para el presente temporal, la realización de esto y de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, como productos definidores” (150). Es indudable que Delibes concibe *Cinco horas con Mario* desde un presentismo en que lo supuestamente inmutable de la tradición es expuesto a la erosión constante del devenir y el cambio: nada más abrir la novela, la esquila de Mario ubica al lector en un presente casi inmediato (24 de marzo de 1966) al del momento de publicación de la obra, provocando que el carácter *fijo* (documental e institucional) de dicha esquila se diluya al instante ante los ojos del lector. Este se percata de que lo que permanece tras ella es una vida, la de Carmen Sotillo, la viuda de Mario, quien se mueve nerviosa entre los personajes que pueblan el prólogo de la novela y somatiza en su afectividad (física y fisiológica) aquellos procesos de transformación que afectan a la vida de los vivos pero también la de los muertos.

El análisis que se plantea en este trabajo busca entender tres vértices concretos en el complejo espacio-tiempo que se inaugura con ocasión de la muerte: el cadáver como espacio en tensión significativa con el cuerpo vivo y activo, pero también como elemento agente en el teatro político e ideológico de la España del momento; el velatorio como ceremonial nacional en declive en un contexto de crisis y transformación; y la viuda como depositaria de una afectividad política originada a raíz de la maquinaria asimétrica que puso en funcionamiento el franquismo para conmemorar y ensalzar a los caídos de un bando frente al olvido de los del bando contrario.

Un cadáver

El cadáver, por lo que tiene de lugar paradójico que concentra significados en conflicto, de objeto abyecto que, en palabras de Julia Kristeva, “atrae hacia allí donde el sentido se desploma” (8), es todo lo que somos cuando dejamos de ser. El cadáver constituye el espacio en el que se disuelve el ser entendido en su sentido humanista: el ser que solo desde la vida, esto es, desde la posición sagrada que habilita el cuerpo vivo, capaz y agente, dota de sentido a la existencia. Resulta paradójico, sin embargo, que “the primacy of the body,” como advierte Peter Brooks en *Body Work*, “may be most dramatically felt in its failure” (5). El colapso de la vida revela el cuerpo en su desnuda materialidad física, y esto, para la imaginación literaria, constituye una oportunidad para mostrarlo como algo más que el culmen de la abyección: “the deathbed is a privileged literary place,” prosigue Brooks, y el cuerpo “a site of signification—the place for the inscription of stories—and itself a signifier,

a prime agent in narrative plot and meaning” (5-6). El cadáver de Mario Díez Collado, mudo destinatario del soliloquio de su mujer, representa ese lugar de crisis u oportunidad narrativa y, en virtud de toda la panoplia de prácticas y significados que emergen con ocasión de la muerte, convierte la novela de Miguel Delibes en modelo narrativo de ficción desde el que observar cómo la cultura de mediados del siglo XX en España entiende y reformula la idea de la muerte.²

En este sentido, es importante prestar atención primero a cómo la novela enfatiza desde el prólogo las descripciones de una cantidad considerable de cuerpos, tanto vivos como muertos: su fisonomía y sus posturas, así como el dolor, la atracción o la repulsión física que experimentan. El primero, el cuerpo de la protagonista, constituye el centro de la focalización narrativa del prólogo, y la sensibilidad aumentada de esta sección hacia las sensaciones corporales de Carmen servirán de obligatorio umbral que atravesar para, después, confrontar el encuentro con el cadáver de Mario: “tras la última visita, Carmen recuesta levemente la nuca en la pared hasta notar el contacto frío de su superficie y parpadea varias veces como deslumbrada. Siente la mano derecha dolorida y los labios tumefactos de tanto besar;” “Carmen se sienta en el borde de la gran cama y se descalza dócilmente, empujando el zapato del pie derecho con la punta del pie izquierdo y a la inversa. Valentina la ayuda a tenderse y, luego, dobla un triángulo de colcha de manera que la cubra medio cuerpo, de la cintura a los pies” (89); “El suéter negro de Carmen clareaba en las puntas de los senos debido a la turgencia [...], excesivamente pugnaces para ser luto” (94); “Tenía los labios tumefactos de tanto besar” (98). Este énfasis invita al lector a pensar en el cuerpo de Carmen en términos más abarcadores que permitan conjugar lo físico y fisiológico con el contexto histórico inmediato en que se desarrolla la novela.

Cinco horas con Mario es expresión y síntoma de un conjunto de procesos embrionarios que van emergiendo en el franquismo de finales de los años 50, cuando el régimen accedió a promover de forma controlada una serie de nuevos hábitos de vida, basados en el consumo, el ocio y el confort, con los que incrementar el apoyo de las clases medias y populares por medio de la consolidación de unos estándares de vida. En la novela, la somatización física y afectiva más clara de este cambio es el romance hipnótico entre Carmen y Paco Álvarez, el rústico provinciano que años después de participar en la guerra se ha convertido en un atractivo y dinámico hombre de negocios hecho a sí mismo. Este fugaz esgarce amoroso, que constituye el pecado original que atormenta la conciencia de su protagonista pero también la explosión física y fisiológica de lo reprimido, es el trasunto

² Se trata de una característica para nada exclusiva de esta novela o de la narrativa española. Como estudia Lisa K. Perdigo, la presencia de cadáveres en un conjunto ilustrativo de novelas norteamericanas del siglo XX debe interpretarse no como mero accidente, sino como “sites of crisis for narrative transaction” y a esas novelas en modelos para comprender cómo la cultura americana del siglo XX ha ayudado no solo a reflejar sino a articular una conciencia sobre la muerte (1).

narrativo en forma desordenada y circular de ese cambio de perfiles y límites difusos al que apuntábamos más arriba a propósito de las estructuras del sentir de Williams. “Si lo social,” dice Williams, “es lo fijo y explícito—las relaciones, instituciones, formaciones y posiciones conocidas—todo lo que es presente y movilizador, todo lo que escapa o parece escapar de lo fijo, lo explícito y lo conocido, es comprendido y definido como lo personal: esto, aquí, ahora, vivo, activo, ‘subjetivo’” (150-51). Carmen Sotillo ofrece un prisma individual, aunque extensible a una casuística amplia en el espectro social español, con el que entender las reacciones afectivas a esta transformación, y formalmente la novela de Delibes recrea una “disposición latente” en Carmen a adoptar un conjunto relativamente nuevo de convenciones sociales.³

Mario, por su parte, sobresale como un muerto “manufacturado” (91, 96) por su mujer, obcecada en la apariencia física, la indumentaria y, en definitiva, la presentación pública de aquel como cadáver: “Carmen rasuró a Mario con la maquinilla eléctrica, le lavó, le peinó y le vistió el traje gris oscuro, el mismo con el que había dado la conferencia el Día de la Caridad.” Actos de preparación que servirán para que Carmen vaya progresivamente adquiriendo conciencia de hallarse ante un cuerpo sin vida: “aunque el cadáver flexionaba bien, pesaba demasiado para ella sola” (96), “las cejas le cubrían los ojos, y le daban una apariencia cavilosa y sombría, como si el peso del cerebro supusiera una carga insufrible y aplastase los arcos de las cejas sobre sus facciones, achatándolas” (96-97), “Carmen fue a por [las gafas] y se las puso. Entonces advirtió la rígida palidez de las orejas” (103). Pero de la misma forma que el cuerpo de Carmen somatiza unas dinámicas socio-culturales aún informes, el de Mario está muy lejos de ser un simple cuerpo sin vida y encierra, como se verá, un interesante haz de significados de oposición a las transformaciones sociales y económicas que aquella encarna.

Lo que planteamos es un acercamiento crítico al cuerpo sin vida de Mario desde un espíritu teórico que, en perspectiva cultural, profundiza en la siguiente pregunta: cuál es la *labor de los muertos*. Con este término hacemos alusión a la forma en que el historiador Thomas Laqueur reformula en su monumental *The Work of the Dead: A Cultural History of Mortal Remains* (2017) el concepto freudiano de la “labor de duelo” (*Trauerarbeit*) para hablar sobre la “labor de los muertos” en la historia moderna de occidente:

[A] history of how [the dead] dwell in us—individually and communally. It is a history of how we imagine them to be, how they give meaning to our lives, how they structure public spaces, politics, and time. It is a history of the imagination, a history of how we invest the dead—[...] the dead body—with meaning. It is really the greatest possible history of the imagination. (17)

³ El concepto de “disposición latente” [*latent willingness*] también lo tomo de Raymond Williams. Para una discusión a fondo sobre esta idea, véase Higgins 39-42.

Laqueur es consciente de las escurridizas connotaciones del término y advierte del riesgo de entenderlo en un sentido excesivamente literal. Naturalmente, su trabajo se orienta a elaborar una historia cultural de las acciones de los vivos para con los muertos y lo que estas significan, pero también exhorta a superar la idea de que la historia con los muertos es exclusivamente un proceso unidireccional en que los vivos son los únicos con capacidad de agencia: “the dead remain active agents in this history even if we are convinced they are nothing and nowhere. Their ontological standing is of minor importance. They do things the living could not do on their own” (18). La clave compositiva de *Cinco horas con Mario* que citábamos al comienzo del ensayo adquiere nueva luz ante esta afirmación de Laqueur: “matar” a Mario no es únicamente una inteligente ocurrencia para distraer a la censura, y colocar sus restos mortales en el centro de la obra le otorga a esta un estatus existencial distinto, mucho más complejo.

Para Laqueur la labor de los muertos constituye una forma de encantamiento sobre los vivos, y esto en un sentido que trasciende su tradicional asociación con una concepción religiosa del término. En consecuencia, la capacidad de encantamiento de los muertos no mengua a medida que avanzan los procesos de secularización en el mundo occidental desde el siglo XVIII porque aquella no es exclusiva de una cosmovisión religiosa del mundo: “The charisma of the dead [...] exists in our age as in other ages not because of the persistence of old wine in new bottles (we are all still enchanted) but because we have never been disenchanting. This is because the care of the dead governs even where specific beliefs have no purchase” (18). Religión y encantamiento, por tanto, gozan de existencias autónomas y no inextricablemente unidas, como se ha solido entender desde la conocida formulación weberiana⁴; según Laqueur, pues, el cadáver es depositario—material, real, tangible, efímero—de la capacidad de encantar la realidad incluso desde su propia naturaleza radical y abyectamente desencantada: “Just as the dead body has always been disenchanting, it has also always been enchanted: powerful, dangerous, preserved, revered, feared, an object of ritual, a thing to be reckoned with” (4). Traducido esto a nuestro análisis de la novela, si el personaje de Mario encarna en vida una serie de valores incómodos para aquellas mentalidades cinceladas cotidianamente por la ideología política del franquismo, su cuerpo después de muerto es aún custodio de ese *carisma* del que habla Laqueur en términos casi teológicos—“*charismata* [...], the gift of God to man for the building of the church” (18)—por cuanto concentra un poder simbólico de oposición al obtuso confesionalismo de su mujer Carmen

⁴ En su ensayo “Sobre algunas categorías de la sociología comprensiva” (de 1913) se refería Max Weber a la relación entre religiosidad y encantamiento en los siguientes términos: “La religiosidad, a medida que avanza el desencantamiento del mundo, se ve forzada a aceptar cada vez más (en lo subjetivo) referencias de sentido irracionales” (181). Si bien en constante evolución, el sociólogo Richard Jenkins resume el desencantamiento weberiano como aquel proceso histórico por el cual “the natural world and all areas of human experience become experienced and understood as less mysterious [...]. In a disenchanting world everything becomes understandable and tameable [...]. Increasingly the world becomes human-centred and the universe—only apparently paradoxically—more impersonal” (12).

y, de este modo, una promesa de comunidad nacional alternativa a la impuesta por la dictadura.⁵

Nos interesan, pues, estas perspectivas para apuntalar dos aspectos a propósito de la presencia física de un cadáver en el centro de la acción de *Cinco horas con Mario*: el primero, que dicha presencia *hace* cosas en la novela, determina su estructura, genera tensiones y dinámicas actorales; el segundo es que la obra, si bien animada por ciertas cuestiones relacionadas con la fe católica (como la culpa, el perdón o el libre albedrío en la óptica que ordena el mundo de Carmen), no es una novela ni entera ni principalmente religiosa.⁶ El problema que la obra encara es la confesionalidad, la relación de la fe con el poder y sus formas institucionales y políticas, y cómo esta da lugar a formas de sociabilidad hegemónica en un contexto autoritario. En labios de Carmen, las líneas que Mario había subrayado en su Biblia apenas tienen que ver con la creencia en el más allá o la salvación de su alma (la de él o la de ella), sino que son una plataforma para verbalizar sus preocupaciones: mundanas, corporales, materiales y fetichistas. El mundo de Carmen está desencantado en el sentido weberiano del término que mencionábamos arriba, aunque re-encantado en virtud de lo que el historiador Eugene McCarragher llama “the sacramental glamour of capitalism,” “a metamorphosis of the sacred in the raiment of secularity” (91, 89); la labor de encantamiento del cadáver de Mario, en cambio, permanece intacta. El *carismático* cadáver de Mario (quien, como admite Carmen, “tenía un gran cartel entre la gente baja” [97] por su militante conciencia social) reúne en torno suyo a un modesto grupo de intelectuales amigos que lamentan su pérdida como intelectual público y comprometido. Pero también concita reacciones desaforadas como, y especialmente, la de Encarna, que bajo la perpleja mirada de Carmen “fue un acto bárbaro y sin sentido” (97): “Penetró como un torbellino, braceando entre los asistentes. Y voceaba: ‘Dios mío, que éste también se me ha ido. ¡Éste también!’ [...] Encarna ponía a todos por testigos de su soledad. Como una loca” (98). Ante los ojos desencantados de Carmen, que “no sabía qué hacer” (103), lo cierto es que la explosión afectiva y corporal de Encarna está justificada por ese valor añadido que tiene el cadáver en cuanto que objeto abyecto pero encantado, desgajado del encantamiento religioso institucional de la Iglesia que él rehúye, y opuesto al encantamiento capitalista que seduce a su mujer.

⁵ No debe olvidarse que detrás de Mario está la figura real de José Jiménez Lozano, amigo de Delibes y a quien va dedicada la novela. Jiménez Lozano, interesado tanto como Delibes en la cuestión de la muerte, publicaría en 1978 *Los cementerios civiles y la heterodoxia española*, una profunda reflexión crítica sobre la imposibilidad de separar el cuerpo muerto de la política, la ideología y la religión en España desde el siglo XVIII.

⁶ O si es religiosa porque, como opina Edgar Pauk, el monólogo de Carmen obedece a la elaboración de un retrato del cristianismo ecuménico de Mario (144), lo cierto es que las demandas a propósito de la justicia social y redistributiva en las que la religión aparece engarzada favorecen una contemplación del fenómeno de lo religioso en la novela desde una teoría naturalista en detrimento de una teoría propiamente religiosa de la religión. A propósito de teorías religiosas vs. naturalistas de la religión, véase Thrower 1-6.

Un velatorio

Además de la dimensión corporal, un análisis de la muerte en la novela debe prestar atención a los significados culturales, políticos e históricos asociados a la forma en que se institucionaliza el adiós definitivo al difunto. En concreto, la descripción que Delibes hace de la vigilia mortuoria de Mario está elaborada desde la conciencia de tratarse, primero, de una tradición funeraria con un acento típicamente nacional. Algo que ya resaltaba la reseña de la novela del diario francés *Le Monde* cuando hablaba de “la costume espagnole de la veillée mortuaire” (cit. Archivo Miguel Delibes 37, 17, 1, hoja 1), el velatorio que ocupa el prólogo de la novela tiene algo de escena costumbrista y hasta esperpéntica de la modernidad española: la aglomeración de personas con su ir y venir incesante, las conversaciones y discusiones, y el humo de los cigarros—conjunto en el que Miguel García-Posada vio la conformación de un “coro provinciano” (118)—sugiere una visual del evento claramente cinematográfica en la línea del neorealismo italiano, de planos cortos y medios saturados de personajes, que el cine español de los sesenta ya había adoptado como propio. Al mismo tiempo, se trata también de una descripción pictórica cuyo énfasis en las “cabezas” (palabra repetida en numerosas ocasiones en el capítulo introductorio) de los asistentes recuerda a las de los nobles, hidalgos y santos que pueblan el famoso cuadro de El entierro del Conde de Orgaz de El Greco. En el siglo XX, ese atributo nacional de las vigilia mortuorias no es necesariamente causa de celebración ni orgullo para Delibes, quien en un artículo de 1962 titulado “Los entierros” cargaba contra el carácter multitudinario de estos en España. Delibes critica “los formalismos y la hipocresía” que abundaban en los sepelios patrios, plagados de “espontáneos en pésame,” y en defensa de “entierros sencillos, minoritarios, donde el que vaya, vaya por sentimiento y no por educación” (n.p.).

En consonancia con esto, la descripción del velatorio se hace también desde la conciencia de ser parte de un universo fúnebre en declive dentro de un contexto en crisis en que resuenan las batallas culturales y políticas de los años sesenta, y la influencia (buscada) de determinados elementos internacionales en España a raíz del aperturismo tecnócrata. En su ensayo *USA y yo* (1965), que escribió a modo de memoria de su estancia Fulbright en la Universidad de Maryland durante el otoño de 1964, Delibes dedica el último capítulo (“La muerte disfrazada”) a diseccionar la cultura funeraria norteamericana de la segunda mitad del siglo XX como inquietante ejemplo del impulso comercializador—casi profanador—del capitalismo sobre cualquier ámbito no solo de la vida sino también de la muerte. Dentro de un tono general etnográfico que trata de entender la “antipatía hacia la muerte” (150) por parte del estadounidense medio, sus observaciones más críticas giran en torno al pingüe negocio de los *funeral homes* y el progresivo encarecimiento al que estos habían sometido la cultura funeraria, así como el tabú existente en la cultura americana alrededor de la muerte: la infantilización de esta a través de Halloween, el esquematismo de sus esquelas o la sencillez ajardinada de sus cementerios. Carente “de toda gravedad romántica, de toda rigidez fúnebre” (155), la cultura funeraria norteamericana destaca por su actitud de deliberado disimulo y ocultamiento de su propio objeto, de la muerte; por el contrario, la cultura española contrasta con la americana por ser depositaria de enojosas

tradiciones contrarreformistas que hacían de cualquier manifestación cultural y social sobre la muerte un espectáculo abigarrado, ostentoso e insincero.

Como observador de una cultura funeraria ajena, no sería demasiado arriesgado conjeturar que su experiencia americana ayudó a incrementar la distancia crítica desde la que Delibes ponderaba el conjunto de costumbres características del panorama funerario español. La posibilidad de entender de primera mano la relación entre vivos y muertos dentro del contexto cultural norteamericano, cuya influencia en España iba en aumento, probablemente ayudó al escritor a perfilar mejor ante sus ojos y, posteriormente, en su obra literaria la dimensión performativa de las costumbres funerarias españolas. Debe a esto añadirse el valor preparatorio de “incursión en el futuro” que para el lector español medio podían tener las observaciones hechas por Delibes en *USA y yo*, muchas de las cuales pueden—y hasta deben—leerse en clave anticipatoria del impacto que tendría en las costumbres funerarias domésticas el cambio generacional ocurrido en España en los años 60, cuando los hijos de aquellos que participaron en la guerra llegan a la edad adulta.⁷ A la caída en desuso del luto, favorecida por el éxodo rural hacia las ciudades, se unen cambios propiciados por aquel “dichoso Concilio,” como lo caracteriza la propia Carmen en la novela, “que todo lo está poniendo patas arriba” (138). Efectivamente, entre las modificaciones más importantes en este sentido está la que anulaba la prohibición de la Iglesia, desde finales del siglo XIX, sobre la práctica de la incineración de cadáveres.⁸ Y ya pasada la fecha de publicación de la novela, no puede dejar de mencionarse la inauguración de los primeros tanatorios a finales de la década de los 60, iniciando así el declive de la costumbre

⁷ No debe olvidarse que *USA y yo* fue la versión extendida del informe que Miguel Delibes preparó como memoria para el programa Fulbright al término de su estancia en Estados Unidos en 1964 (véase Morán Rodríguez 55). En su estudio sobre la historia del programa Fulbright en España, Delgado Gómez-Escalonilla menciona precisamente el carácter de oportunidad que esta beca presentaba a los becarios españoles como una suerte de viaje en el tiempo: “para los españoles que cruzaron el Atlántico en las décadas iniciales del Programa Fulbright, el acceso a la sociedad americana y su entorno académico tenía unas coordenadas de desplazamiento tan evidentes como la percepción que hoy tenemos respecto a la España de aquellos años. Ahora bien, si desde nuestro presente recordar aquella época supone un ejercicio de retorno al pasado, para quienes viajaron entonces a Estados Unidos debió representar una incursión ‘en el futuro’” (20, citando una expresión de Santos Juliá). Esta “incursión en el futuro” expresa no solo el abismo que, en términos materiales, separaba a Estados Unidos de la España rancia, atrasada y desabastecida de mediados del siglo XX, sino también el ánimo que movía a la iniciativa Fulbright a presentar el modelo económico, social y cultural estadounidense como horizonte necesario de progreso y hacia el que la administración de la dictadura franquista orientaba al país.

⁸ Al dejar de condenarse la cremación, lo que realmente hacía la Instrucción *Piam et Constantem*, de julio de 1963, era dar carta de naturaleza en el régimen confesional franquista a ciertas—aisladas—dinámicas sociales, económicas, políticas y legislativas de salud pública que, ante el crecimiento desaforado de las ciudades, abogaban por nuevas formas de gestión de los cadáveres. Así, el nuevo Reglamento de Policía Sanitaria Mortuoria que firma Franco en diciembre de 1960 contenía ya una provisión para la construcción de hornos crematorios en ciudades de más de un millón de habitantes (cifra que se rebajaría a ciudades de más de 200.000 en 1967 [“Nueva ordenación”]).

nacional de las vigiliias en casas particulares. En definitiva, esta relativa liberalización de la cultura funeraria suponía, por un lado, un recorte de proporciones aún limitadas del monopolio de la Iglesia católica en la gestión de la muerte y la conmemoración de los difuntos; por otro, una apertura al oportunismo del mercado y la privatización de la muerte y el duelo; y, por último, aunque muy tímidamente, las condiciones de posibilidad de formas de disenso político y social respecto del régimen nacionalcatólico.

Este contexto de crisis social y cultural en el ámbito funerario ayuda a enfocar mejor el resuelto énfasis que hace Carmen sobre el respeto debido a las buenas costumbres y las tradiciones funerarias en momentos concretos de la novela y sus airados ataques a la aversión de Mario hacia la costumbre del luto: “mira tú, con tu padre, ¿recuerdas?, buena prisa para quitarte el luto, [...] que con tu madre ni eso” (156). Una resistencia activa y militante contra la tradición que su hijo homónimo ha heredado y de la que hace gala en el propio entierro de su padre, no por falta de respeto a este sino como anticeremonioso homenaje póstumo: “que me saca de quicio ese chico con sus intemperancias, ya ves, su padre de cuerpo presente y él con su suéter de mezclilla, como si nada [...] ¡Ten hijos para esto! Pues ya lo oyes, que le deje tranquilo, como lo del funeral de primera, ¡qué menos por un padre!, ‘vanidades,’ ¿qué te parece?” (156-57).

Esta anticeremoniosidad militante contrasta con el uso político de lo funerario que el padre de Carmen, monárquico convencido, decreta en casa desde la proclamación de la Segunda República en 1931:

que en casa el 14 de abril, como un funeral, que a papá sólo le faltó llorar [...]. El pobre papá se echó diez años encima ese día, [...] que es veneración lo de papá por la monarquía, un culto. Y en cuanto se confirmó lo de la República, se levantó, muy pálido, muy solemne, no sé cómo explicarte, se fue al cuarto de baño y volvió con una corbata negra: ‘No me quitaré esta corbata mientras el rey no vuelva a Madrid,’ dijo, que todas calladas como si se hubiera muerto alguien. Luego tú, qué gracia, te creías, que lo de la corbata era por mamá que en paz descanse. (156)

Esta actitud, en la que resuena con sorna la voz de la Bernarda Alba lorquiana, da forma a un tiempo de luto simbólico en la familia de Carmen que servirá para explicar su educación sentimental en una necropolítica que lo impregna todo. Como veremos en la siguiente sección, Carmen ya es viuda mucho antes de morir Mario y, en virtud de su mentalidad tradicionalista y su cristianismo confesional y militante, debe leerse frente al espejo de viudas emblemáticas de la literatura española (doña Perfecta, doña Juana de Samaniego o Bernarda Alba), cada una a su manera un avatar de la intransigencia religiosa y política nacional (García-Posada 120-21; Highfill 61-68). De manera complementaria a esta visión literaria, elaboraremos a continuación una interpretación de la viudedad de Carmen a partir de las coordenadas concretas de una mujer española educada en el tradicionalismo franquista de los años 30 y 40.

Una viuda

El hecho de que quien concentra el foco narrativo de la novela sea una mujer que acaba de enviudar es fundamental, por cuanto obliga a analizar el lugar de enunciación de la novela dentro de las tensiones que genera el proceso de transición del estado civil de casada, que en el franquismo relegaba a la mujer a un papel de sumisa dependencia del hombre y la convertía en menor de edad a efectos legales, al de viuda, mucho más inestable no solo en términos afectivos y socioculturales para la mujer, sino especialmente para el propio Estado franquista.⁹ Desde la perspectiva que proponemos en este ensayo, se hace necesario calibrar primero las implicaciones que tiene la viudedad en perspectiva histórica para una mujer española de mediados del siglo XX y, después en perspectiva narrativa, la asimilación por parte del personaje de Carmen de un paradigma de comportamiento construido a modo de rígido corsé social por el régimen franquista.

En primer lugar, si la viudedad ha ido aparejada históricamente a un incremento de la situación de vulnerabilidad (económica, social, legal) de la mujer (Ayuso 383), la aparentemente escasa importancia que otorga Carmen a su cambio de estado civil y, en particular, al impacto de este en su situación económica puede resultar llamativa pero no extraña ni inverosímil en su contexto. Tan solo en una ocasión en toda la novela se hace referencia a la cuestión asistencial, y esta con abierta indiferencia, lo que es explicable por la holgada posición socio-económica que le facilita su familia y que le ha permitido vivir de manera despreocupada hasta entonces y que parece que continuará después de la muerte de Mario: “que ésa es la herencia que me dejas, tú dirás, ahora, *si no fuera por papá*, una pensión, a ver, la viudedad ni para el piso” (171, énfasis nuestro). Históricamente, las ayudas a viudas no quedaron fijadas hasta la Ley de Bases de 1963 (llamada Ley de la Seguridad Social en abril de 1966), cuyo apartado sobre “prestaciones para muerte y supervivencia” no entraría en realidad en vigor hasta febrero de 1967 (Valenciano Sal 116). Cabe, pues, considerar dentro de lo razonable que, en este cambiante estado de cosas, Carmen conociera solo vagamente cuál sería el estado socioeconómico asociado a su viudedad y, de nuevo, que este tampoco le causara demasiadas preocupaciones por su red de apoyo familiar.

En cualquier caso, no son ni el entorno inmediato de mediados de los 60, ni tampoco sus implicaciones estrictamente económicas, los que determinan las coordenadas principales dentro de las que encuadra y experimenta Carmen su nuevo estado civil. Para entender desde la psicología del personaje su nuevo emplazamiento social, es más oportuno analizar cómo se construye el lugar simbólico de la viudedad en el imaginario sentimental y cultural de aquella generación de mujeres que, como la protagonista de la novela, se formaron y educaron en los años 30, y alcanzaron la edad adulta durante la guerra civil y la inmediata posguerra. Ya fuera en el ámbito ideológico-social (la Sección Femenina y Auxilio

⁹ Para un análisis de profundidad de la situación de la mujer casada en el franquismo, es imprescindible el estudio de Rosario Ruiz Franco *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*.

Social), religioso-moral (la Iglesia católica y organizaciones afines) o científico-sanitario, la conducta femenina fue objeto de un intenso adoctrinamiento desde una variedad de publicaciones surgidas a mediados de los años 30 y destinadas a la burguesía media española. Melissa Dinverno ya ha analizado pormenorizadamente cómo funciona este universo cultural y editorial en la novela, el cual se inscribe simbólicamente sobre Carmen a la manera de un manual de conducta y que, a su vez, ella emplea como molde textual para elaborar su propio manual (56-57). Este manual de conducta establece el estrecho corsé de pautas tanto públicas como privadas que construyen “the ideal woman, parent, wife, friend, Christian, Spaniard and patriot” (57), un listado de roles de género en el que no hay, sin embargo, una mención ni un análisis específicos del rol de viuda que Carmen “estrena” al comienzo de la obra y, por tanto, aquel con el que menos familiarizado se encuentra.

Si, como afirma Carlos Jerez Farrán, Carmen es “víctima de los condicionantes sociales que tan bien ha interiorizado psicológicamente sin saber que son la causa de su sufrimiento” (226), el de viuda destaca porque este rol combina en el personaje protagonista lo desconocido (apenas transcurren unas horas desde el fallecimiento y el inicio de la novela) con una extraña y problemática familiaridad. El acto enunciativo de la viuda debe percibirse dentro de una temporalidad y una conciencia en crisis propiciadas no solo por la presencia de un cadáver, como se vio más arriba, sino por la propia inestabilidad (económica, jurídica, social, sentimental y afectiva) que le confiere su nuevo estado civil. Este rol, sin embargo, no es totalmente desconocido para Carmen, pues se ha de entender que ella ha sido previamente preparada para la viudedad de manera más o menos consciente: la imaginación de Carmen, como las de casi todas las mujeres de su generación, está colonizada por la ideología franquista y el uso político que hizo de las viudas desde prácticamente el inicio de la guerra, con el añadido en el caso de Carmen de que ese uso político no encuentra el mismo acomodo en la España de los sesenta. A esto cabe incorporar otros niveles de interpretación: Carmen no solo no es viuda de guerra sino que, a su pesar, lo es de un hombre cuyo cadáver aún conserva el carisma de su oposición en vida al tradicionalismo franquista, lo que en parte explica la problemática proyección de los afectos íntimos de Carmen ante su nuevo estatus social. Asimismo, como veremos después, Carmen aprovecha el parentesco con sus dos cuñados—uno “paseado” por republicano (José María), el otro “caído” en el lado nacional (Elviro)—para construir una historia personal de caída y redención que le permite imaginarse como una suerte de viuda de guerra *indirecta*.

Como bien sabe el lector, la transición del personaje de Carmen hacia la edad adulta tiene lugar en un contexto social y político donde la victoria del bando nacional en la guerra civil determinó los distintos rumbos a que estaban destinadas las viudas de uno y otro bando. A ojos de un sistema autoritario androcéntrico, patriarcal y paternalista, la falta de marido para la mujer y de padre para los hijos constituía una fórmula monoparental incómoda que el Estado se veía obligado a controlar, perfilando meticulosamente los límites

de acción de las viudas y sus posibilidades de “fuga.” Esta dedicación no niveló sino que marcó aún más las profundas asimetrías políticas, sociales y económicas que resultaron de la victoria fascista en abril del 39. En la medida en que la nueva comunidad nacional procurada por el dictador debía estar basada sobre una afectividad compartida de luto y duelo, los caídos en el bando ganador eran resignificados como mártires sacrificados en el altar de la patria; al mismo tiempo, la maquinaria de memoria puesta en funcionamiento por el régimen desde la victoria procedió a efectuar un borrado de las muertes de los vencidos en la memoria oficial, así como de sus cuerpos en la creación de una nueva legislación mortuoria y conmemorativa, en lo que Francisco Ferrándiz ha llamado un “apartheid funerario” (S63).

La construcción simbólica de la viudedad en la posguerra no fue un simple reflejo o continuación de este fenómeno de segregación, sino que generó fórmulas propias de represión de los vencidos por parte de los vencedores. Como afirma Irene Murillo Aced,

Si las mujeres republicanas sufrieron una represión específica, en tanto que mujeres y en tanto que republicanas, las viudas de republicanos o izquierdistas fueron la imagen que en cada pueblo y ciudad evidenció la exclusión y la victoria del régimen franquista. Y es que, mientras las viudas del bando vencedor, es decir, las ‘viudas de mártires,’ tuvieron a su disposición un amplio abanico de medidas para reivindicar a sus muertos y beneficiarse de lo que se entendía como compensaciones o premios por los sacrificios por la patria, las ‘viudas de rojos’ fueron el antimodelo. (97)

Común e insidiosa fue la construcción discursiva tanto de “rojas” como de “viudas de rojos” como mujeres de “moral desviada” (y, por tanto, como prostitutas) en el imaginario social y cultural propagado por el bando vencedor dentro de unos parámetros de estricta moral nacional-católica. No fue además infrecuente que viudas recurrieran a la prostitución durante los primeros años de la posguerra como única vía para obtener un sustento para sus familias, lo que redobló el peso de la persecución y el estigma sociales que las viudas de republicanos debieron soportar (Cazorla Sánchez 36, 64). Esto explica, en parte, el retorcido comentario de Carmen cuando recrimina a su difunto marido la estrecha relación que mantiene con su cuñada Encarna, la viuda del caído franquista Elviro (“lo mires por donde lo mires, es una indecentada, entre cuñados, aunque sólo fuese por respeto a la sagrada memoria de Elviro”), mientras resta importancia a una hipotética situación inversa con una imaginaria viuda de rojo (la del republicano José María): “que con la viuda de José María, si hubiera estado casado, parecería lo mismo pero no es lo mismo, es otra cosa, ya ves, un hombre sin creencias” (174).

En el polo opuesto, el luto de las “viudas de mártires” franquistas se exaltó desde distintos focos discursivos como modelo único de conducta para las mujeres en situación de pérdida conyugal. De esta forma, se acentuó aún más si cabe la disímil cartografía de la muerte en la España franquista, dotando a las viudas de mártires de un lugar político,

social y cultural destinado a hacer público y ejemplar su duelo, y asimilándolo a la construcción de la nueva comunidad nacional fascista. El duelo de las viudas nacionales no fue solamente articulado de manera pasiva sobre la mujer, sino que el régimen canalizó e instrumentalizó lo que Estefanía Langarita Gracia califica de auténtico “luto militante” por parte de las viudas franquistas, esto es: un sistema de colaboración con el régimen que habilitó la posibilidad de traducir la experiencia personal de la pérdida en formas de acción política y judicial, conformando así, “desde la asunción de roles diferenciados y su posición de madres y esposas, una comunidad de experiencia y de sentido que contribuyó, con sus límites, a dotar de bases, apoyo y legitimidad a la dictadura” (141).

En el ámbito específico de la cultura popular y de las publicaciones de la Sección Femenina de Falange, la constante exhortación a la contemplación de la muerte por parte de la mujer generaba nexos de necesidad entre la identidad femenina y el rol de salvaguardia de la memoria de los mártires por la patria. Un artículo publicado en la revista *Medina* en 1943 planteaba la urgente necesidad, más de cuatro años después de acabada la guerra, de “procurar sentido y misión a esa legión de viudas intactas, a esa multitud de energías despiertas y sin demanda, herencia, la más triste, la más callada, de la guerra” (cit. Cenaarro 114). En *Y: Revista para la mujer nacional-sindicalista*, quizás la que de forma más directa contribuyó a moldear las mentalidades de y sobre la mujer en el ámbito medioburgués en que se educa la Carmen de la novela delibeana, la mujer nunca aparece separada de la cuestión de la muerte: más bien al contrario, su tradicional papel como parte activa en el cuidado y la preparación de los muertos, unido al de matriz depositaria del recuerdo del fallecido en la memoria colectiva, convierten a la mujer en un vector fundamental dentro de la política de los muertos del franquismo. Entre los reportajes propagandísticos dedicados cada año por la fundadora de la revista, Pilar Primo de Rivera, a recordar a la figura de su hermano José Antonio, el *ausente*, en las páginas de *Y* se mezclan fotografías de cementerios, rutas turísticas que siguen la estatuaría funeraria de mujeres en lugares de culto (medievales o renacentistas), así como textos ensalzadores de célebres viudas nacionales como Juana la Loca. Más concretamente, en la revista se asiste a una construcción de la viudedad como forma de acceso directo de la mujer a la comunidad nacional franquista. En los primeros años de la publicación, destaca la construcción de una viudedad *desde arriba* con semblanzas ensalzadoras de las viudas de algunos de los militares más destacados del bando nacional: Consuelo Bascón, viuda del general Mola; Mercedes Sanz Bachiller, viuda de Onésimo Redondo y fundadora de lo que sería Auxilio Social; Amelia Azarola, viuda de Ruiz de Alda, o Josefina Alonso, viuda del general Goded. Junto a estas, encuentran también espacio las voces de viudas anónimas (aunque posiblemente impostadas) que, representando una viudedad *desde abajo*, escriben a los consultorios sentimental y jurídico-legal de la revista en busca de consejo ante una situación familiar, social y económica cada vez más apremiante.¹⁰

¹⁰ Véanse los siguientes números de la revista *Y*: Bascón en no. 5, junio 1938, p. 4; Sanz Bachiller en no. 6, julio 1938, pp. 50-51; Azarola en no. 8, septiembre 1938, p. 13; Alonso en no. 12, enero 1939, p. 3. Para las secciones del consultorio, véase el número 22, noviembre 1939, s. p.

El resultado era el de una necrofilia de marcado carácter de género con la que se glorificaba la muerte como cemento de la reconstrucción nacional y que se proyectaba simbólicamente sobre el conjunto de lectoras mujeres (viudas o no) para crear, por medio de obligatorios lazos de solidaridad, una comunidad homogénea de duelo fascista.

Por todo ello, el “traje” de viuda no es nuevo para Carmen: conquistada su conciencia por un discurso fascista que habilitaba la redención social para las viudas a través de la muerte y la sangre de los mártires, ella ya lleva varias décadas ensayando este rol. Cuando la auténtica viudedad llega, la realidad es muy distinta y ni el fallecido (Mario) ni las circunstancias sociales en que Carmen enviuda (el desarrollismo) posibilitan ese camino de redención. Parte del problema para Carmen estriba en no ser viuda de un caído por el régimen, lo que impide su plena participación dentro de una comunidad afectiva nacional doliente. Como mencionamos arriba, la novela construye un conflicto entre Carmen y su némesis Encarna, la viuda de Elviro, por la estrecha relación que mantienen esta y Mario. Como bien indica Jerez Farrán, “que la viuda sospechara de adulterio, [...] psicológicamente nos revela más de ella que de Mario” (232); sin embargo, estos celos no pueden disociarse de la codiciada condición que Encarna reviste de ser viuda de un caído en el bando nacional. En presencia de Encarna, Carmen experimenta su viudedad como algo inferior, y es significativo que solo cuando consiguen sacar a Encarna de la casa durante la “escenita” (112) del velatorio, vuelve Carmen “a sentirse viuda” (104).

Si bien Carmen no expresa abiertamente este complejo de inferioridad (y haberlo hecho no habría sido verosímil), lo que sí recuerda sin ningún pudor es la contradictoria madeja de emociones personales y, sobre todo, políticas que le produjeron las muertes respectivas de sus dos cuñados al comienzo de la guerra civil. Así, frente al bochorno público que experimentó Carmen con el fusilamiento de José María a causa de su militancia republicana, Carmen utiliza la muerte supuestamente heroica del franquista Elviro en el frente de guerra para redimirse:

con la noticia de Elviro casi me alegré, fíjate bueno, alegrarme, no, por supuesto, qué tontería, pero me compensó, te lo aseguro, porque estaba harta, en la calle, ‘a tu cuñado lo han paseado por rojo,’ con segundas, a ver, pero yo tan terne, ‘y al mayor le han matado en Madrid, en la Cuesta de las Perdices, con dos días de diferencia, figúrate qué espanto.’ Y todas se quedaban heladas, Mario, te lo prometo, que yo casi disfrutaba, te doy mi palabra de honor. (134-35)

La muerte de Elviro le ofrece a Carmen la seguridad diferida de una viuda del régimen y la confianza en un “luto militante” que técnicamente no le pertenece, pero que ella se arroga de forma simbólica. La propia Carmen busca incluso cierta legitimidad en esta viudedad impostada en su convicción de que Elviro había flirteado con ella antes de empezar a salir con Mario y que Encarna estaba celosa de ella. Como en un juego de espejos, Carmen

se ofrece como la viuda que Elviro nunca tuvo en Encarna (“Me apuesto lo que quieras a que cuando [la muerte] de Elviro no llegó a esos extremos, que a saber qué hubiera tenido que hacer yo” [113]), mientras que Encarna es objeto de la desidia reservada en el discurso oficial para las viudas de “rojos:” “Nunca me gustó Encarna, Mario, ni Encarna ni las mujeres de su pelaje, claro que para ti hasta las mujeres de la vida merecen compasión” (113). Este comentario entronca de manera subliminal con la posterior revelación de que Mario daba dinero a Encarna dada su situación de precariedad, lo que conduce a concluir dos cosas: una, que Encarna no enarboló la bandera de “viuda de caído” ni abrazó el luto militante fascista y, otra, que a pesar del sistema puesto en funcionamiento por el régimen para ayudar a las viudas, este fue insuficiente y relegó a la penuria y la exclusión social y económica a un segmento no pequeño de la población.

En cualquier caso, la versión glorificada de las viudas nacionales ha perdido operatividad en la España los sesenta y, en el caso de Carmen, esto la empuja a encontrar nuevas formas de asimilación de su nuevo estatus. El creciente deseo de Carmen por Paco Álvarez, que encarna el nuevo arquetipo de masculinidad del franquismo, puede ser leído en este sentido como una interesante alternativa. Para Carmen, Paco es el tipo de hombre por el que una mujer puede sacar pecho, tanto figurativa como literalmente, pues es el pecho lo que uno ambiciona del otro: Carmen hipnotizada por el “metrallazo en el pecho” de Paco (180), y este confesándole a ella, “cada vez más frenético [...] ‘veinticinco años soñando con estos pechos, pequeña’” (311). No es casual que en Paco se den cita la carne de héroe nacional y de caído (“en la guerra se portó estupendamente, menudo historial, un hermano caído y él un metrallazo en el pecho y un montón de heridas más, que méritos de sobra” [180]) con el hombre hecho a sí mismo, renacido a través de los bienes de consumo y la actividad económica del capitalismo auspiciado por el régimen autoritario (“aquel chiquilicuatro que hasta trabucaba las palabras, pues no veas ahora, un aplomo, una serenidad, [...] lo que se dice otro hombre” [308]). El problema estriba en que este encuentro amoroso podía arrojar sobre ella una grave acusación por adulterio, que en el franquismo era especialmente penado en el caso de las mujeres. Sin embargo, al colocar su frustrado encuentro amoroso al final de la novela, se sitúa una acción anterior a la muerte de Mario (en el tiempo de la historia) en una lógica temporal posterior a dicha muerte (en el tiempo del discurso). Como resultado, el ilícito romance entre ambos queda proyectado sobre el presente de viuda de Carmen; o, dicho en otras palabras, la narradora Carmen transforma en su propia conciencia una potencial pena de prisión y un estigma social de por vida, en un camino de redención.

Como conclusión, al “matar” a Mario antes de que comience la novela y colocar su esquila como pórtico de entrada a la misma, toda la acción narrativa queda impregnada de una cualidad póstuma. Al final de la obra, la última vez que el lector ve a Carmen, ella está en la puerta de la casa, en un umbral que separa lo doméstico y lo público, pero también la vida de la muerte: “Se hace el silencio. Los muchachos de Carón con el féretro en hombros se abren calle entre los asistentes y detrás, *enmarcada por el dintel*, se ve un momento a Carmen” (323, énfasis nuestro). Después de horas de explosión discursiva en forma de monólogo articulado desde dentro del personaje, el narrador llama al silencio como un director de orquesta

y comienza un último y fugaz movimiento de salida. Con ello, los personajes inician con Carmen a la cabeza su retorno al mundo de los vivos, invitando al lector a imaginar lo leído como algo ocurrido en la otra vida, y en la literatura como un instrumento con el que dar voz y contorno a la, de otra forma, incomunicable experiencia de la muerte.

Obras citadas

- Alonso de los Ríos, César. *Soy un hombre de fidelidades. Conversaciones con Miguel Delibes*. La Esfera de los Libros, 2010.
- Alvar, Manuel. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Gredos, 1987.
- Archivo Miguel Delibes 37, 17, 1, hoja 1. Fundación Miguel Delibes, Valladolid, España. 12 sep 2020.
- Ayuso, Luis. “New Partnerships in Widowhood in Spain: Realities and Desires.” *Journal of Women and Aging*, vol. 31, no. 5, pp. 381-402.
- Brooks, Peter. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Harvard UP, 1993.
- Cazorla Sánchez, Antonio. *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939-1975*. Wiley-Blackwell, 2010.
- Cenarro, Ángela. “La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945).” *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, vol. 37, 2017, pp. 91-120.
- Cuadrado Gutiérrez, Agustín. “Memoria, soledad y muerte en *La hoja roja*, de Miguel Delibes.” *Castilla. Estudios de literatura*, vol. 2, 2011, pp. 73-90.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo. *Viento de poniente. El Programa Fulbright en España*. Comisión Fulbright España; LID Editorial, 2009.
- Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Austral; Destino, 2009.
- _____. “Los entierros.” *El Norte de Castilla* 22 feb. 1962, n.p.
- _____. *USA y yo*. The Odyssey Press, 1970.
- Diaz, Janet. *Miguel Delibes*. Twayne Publishers, 1971.
- Dinverno, Melissa. “Dictating Fictions: Power, Resistance, and the Construction of Identity in *Cinco horas con Mario*.” *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 81, no. 1, 2004, pp. 49-76.
- Exposición Cinco horas con Mario: 50 años de historia [catálogo]*. Fundación Miguel Delibes, 2017.
- Ferrándiz, Francisco. “Unburials, Generals, and Phantom Militarism: Engaging with the Spanish Civil War Legacy.” *Current Anthropology*, vol. 60, suppl. 19, Feb 2019, pp. S62-S76.

- García-Posada, Miguel. "Cinco horas con Mario: una revisión." *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, ed. Cristóbal Cuevas García, Anthropos, 1992, pp. 115-29.
- Higgins, John. *Raymond Williams: Literature, Marxism and Cultural Materialism*. Routledge, 1999.
- Highfill, Juli. "Reading at Variance: Icon, Index, and Symbol in *Cinco horas con Mario*." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 21, no. 1-2, 1996, pp. 59-83.
- Jenkins, Richard. "Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium." *Max Weber Studies*, vol. 1, no. 1, 2000, pp. 11-32.
- Jerez Farrán, Carlos. "Las bodas de doña Carnal y don Cuaresma en *Cinco horas con Mario*." *Neophilologus*, vol. 74, 1990, pp. 225-39.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI, 2004.
- Langarita Gracia, Estefanía. "Viudas eternas, vestales de la patria. El 'luto nacional' femenino como agente cohesionador de la España franquista." *Ayer*, vol. 103, 2016, pp. 125-45.
- Laqueur, Thomas W. *The Work of the Dead: A Cultural History of Mortal Remains*. Princeton University Press, 2017.
- McCraher, Eugene. "We Have Never Been Disenchanted." *The Hedgehog Review*, vol. 17, no. 3, 2015, pp. 86-100.
- Morán Rodríguez, Carmen. "Miguel Delibes, becario Fulbright. Un episodio de la biografía delibesiana conocido solo a medias." *Hispanic Journal*, vol. 36, no. 1, 2015, pp. 51-64.
- Murillo Aced, Irene. *En defensa de mi hogar y mi pan: Estrategias femeninas de resistencia civil y cotidiana en la Zaragoza de posguerra, 1936-1945*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013.
- "La nueva ordenación de los cementerios municipales." *ABC* 1 nov 1967, p. 55.
- Pauk, Edgar. *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Gredos, 1975.
- Perdigao, Lisa K. *From Modernist Entombment to Postmodernist Exhumation: Dead Bodies in Twentieth-Century Fiction*. Routledge, 2010.
- Ruiz Franco, Rosario. *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Sobejano, Gonzalo. Introducción. *La mortaja*, de Miguel Delibes, Cátedra, 1987, pp. 9-66.
- Thrower, James. *Religion: The Classical Theories*. Georgetown UP, 1999.
- Valenciano Sal, Antonio. "Una imprescindible reforma en el sistema de pensiones: la pensión de viudedad, 'su estado de necesidad hacia la dependencia y sus derivados.'" *Temas laborales*, vol. 109, 2011, pp. 111-40.
- Weber, Max. "Sobre algunas categorías de la sociología comprensiva (1913)". *Ensayos sobre metodología sociológica*, trad. José Luis Etcheverry, Amorrortu, 1998, pp. 175-221.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo di Masso, Ediciones Península, 2000.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Carmen Sotillo: ¿víctima en *Cinco horas con Mario*?

AUTOR: Francisco Manzo-Robledo

FILIACIÓN ACADÉMICA: Washington State University

RESUMEN: En este ensayo se efectúa un ejercicio de análisis y comparación entre la novela y la obra de teatro, sin hacer completamente a un lado el que Carmen es una creación literaria, y preguntarnos el por qué Carmen [Delibes] decide ir por esa ruta de cinco horas de argumentación en el vacío con no retorno, ante el féretro de Mario. El mismo Miguel Delibes insinúa, tanto en la novela como en la obra de teatro, que todo ese parloteo es para deshacerse de la culpa de lo sucedido entre Carmen y Paco, pero: ¿Qué sucedió, realmente, con Paco?, y también importante, ¿qué sucedió entre Carmen y Transi?

PALABRAS CLAVE: acto-espacio social, acto-espacio autorial, España vieja, España nueva, Franquismo, adulterio

ABSTRACT: In this essay an analysis and comparison exercise between the novel and the play is carried out, without completely putting aside the fact that Carmen is a literary creation, and asking ourselves why Carmen [Delibes] decides to go down in a five-hours route of argumentation in a vacuum and with no return, before Mario's coffin. Miguel Delibes himself insinuates, both in the novel and in the play, that all this chatter is for Carmen to get rid of the guilt of what happened between her and Paco, but this also begs the question: What really happened between Carmen and Paco? And also, important, what happened between Carmen and Transi?

KEY WORDS: social-act space, authorial-act space, old Spain, new Spain, Francoism, adultery

BIOGRAFÍA: Francisco Manzo Robledo es nativo de Guadalajara, Jalisco, México. Después de cursar hasta el segundo año de Ingeniería Civil en la Universidad Autónoma de Guadalajara, pasó a la *Washington State University* de donde obtuvo la licenciatura (1973), maestría (1974), y doctorado (1980) en Ingeniería Civil. Trabajó en la Universidad Autónoma de Guerrero (1974-1977; 1980-1989) y en práctica privada en ingeniería, para luego regresar a trabajar como instructor en el Departamento de Ingeniería Civil en la *Washington State University*, al mismo tiempo obteniendo una maestría en Literatura Latinoamericana (1992), para, a partir de 1994, pasar a obtener un doctorado en la misma área de la *Arizona State University* (1997), regresando como miembro de la facultad al *Foreign Languages and Cultures Department* (actualmente *School of Languages, Cultures, and Race*), en la *Washington State University*, donde se ha desempeñado en el área de Literatura y Cultura (latinoamericana y española) hasta el presente.

Carmen Sotillo: ¿víctima en *Cinco horas con Mario*?

Francisco Manzo-Robledo, *Washington State University*

En el ensayo “Aspectos formales e ideológicos en la exploración de la conciencia femenina en *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes” se trató el tema de la gnosis creada en esa novela, haciendo uso de la misma crítica al texto, apuntando cómo no había tal conciencia sino el uso de un instrumento, personaje literario (Carmen Sotillo), para una crítica ideológica-política del sistema de gobierno en España.¹ Pueden encontrarse comentarios al respecto como el de Josefa Rivas, en su análisis en *Hispania*: “La identificación del autor con la personalidad egoísta de la esposa defraudada ha alcanzado el grado sumo. Los recovecos de un alma femenina—ilógica y desquiciada—son puestos en evidencia por la verbosidad del carácter extrovertido de la viuda, y todo ello con la exquisita naturalidad de la prosa diaria de Castilla” (370).

Los diferentes tipos de lectura de *Cinco horas con Mario* abundan; por ejemplo, Javier F. Sánchez Pérez propone lo que llama la lectura ética (como propuesta humanística de Delibes), y cita a Gonzalo Sobejano, quien propone lecturas de tipo *histórico*, *testimonial* y otra de tipo *político* (323). Agnes Gullón la considera como una novela experimental, mientras que Amparo Medina-Bocos ofrece una lectura *alegórica* que contiene “el documento de una sociedad, la española de los años sesenta” (VII); Gonzalo Sobejano no admite que esta novela sea una de tesis (*Estudio introductorio* 34). En el presente ensayo se refuerza la mencionada ausencia de conciencia femenina y lo que sucede con el personaje de Carmen de la novela, con la puesta en escena en el teatro.

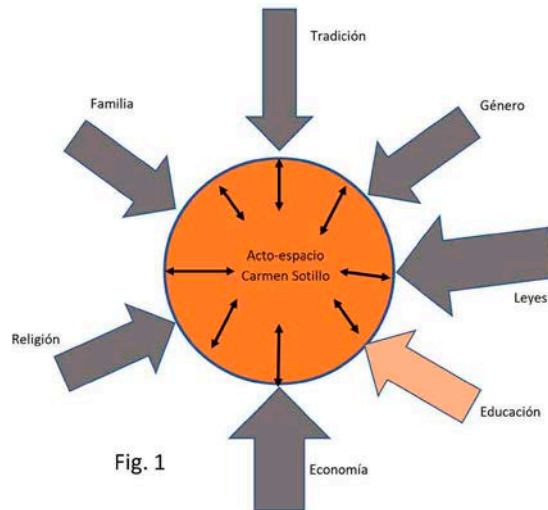
¹ <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero14/5mariob.html>.

Cuando un lector analiza un producto literario y tiene conciencia de la colección de atributos acumulados en un solo personaje, puede surgir la pregunta de si el autor ejerció una especie de acoso literario con el personaje en cuestión; por ejemplo, el caso concreto el de la novela de Carlos Fuentes (Ciudad de Panamá, Panamá; 1928-2012; Ciudad de México, México), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) con su personaje principal Artemio Cruz, moribundo en la cama de un hospital, y sobre Artemio caen una serie de atributos, todos merecidos, que, mientras avanza la novela con sus desplazamientos temporales en la narrativa, se internan más y más hacia lo negativo (soldado idealista, periodista, político, capitalista millonario, prestanombres, todos corruptos). El *bullying* literario que el autor, en su acto—espacio autorial produce, no queda estable, sino que se expande al salir el producto literario al público sobre todo cuando la crítica olvida que los personajes son creaciones del autor en su acto—espacio autorial mencionado, que siendo privado se vuelve público cuando el manuscrito es dado al mercado. La maestría del autor está, más que nada, en crear un modelo de personaje creíble, que resulta verosímil cuando el lector lo confronta con la “realidad” que se vive: en este caso, el “revolucionario” idealista que pasa a ser el prototipo de los hijos de la Revolución de 1910 en México, que se aprovechan de su posición, del caos, y de la corrupción imperante para salir adelante, sin importar a quien maltraten por el camino, modelo que se juzga muy presente en la sociedad política mexicana.

Lo que sucede en la novela (y la obra de teatro) de *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes (Valladolid, España; 1920-2010; Valladolid), con su personaje Carmen Sotillo, y las demás mujeres en la novela, es que el autor, con maestría, convence a los críticos y lectores en general para que las acepten cercanas a los ideales públicos, comúnmente identificados con los franquistas, personajes que de una forma u otra son reconocibles si no como parte directora, sí como seguidores de aquel discurso. Sin embargo, Carmen, o la “la mujer española representativa de la pequeña burguesía de derechas, portavoz de una España orgullosa de su pasado y de su presente” (Sobejano, *Estudio introductorio* 55), como se le denomina en la crítica, está acotada en su acto—espacio, asignado por el mismo autor, aunque, finalmente, elaborado por la sociedad de aquel tiempo. Dice Donald W. Tucker, citando a Janet Díaz: “[...] Delibes intended her [Carmen] to be a stereotype of vain, materialistic, hypocritical, intolerant, and anti-intellectual qualities of middle-class Spain, it is evident that Carmen thinks of herself, first and last, as a woman, wife and mother [...]” (38). Gonzalo Sobejano, por su parte, explica lo siguiente en su estudio introductorio a la adaptación teatral:

Carmen recuerda a Antonia Quijana, la sobrina de Don Quijote, en su estrecha mirada doméstica, en su odio a los libros y en sus celos de Dulcinea. (Unamuno pensaba, en 1905, que era Antonia quien domeñaba y llevaba a los hombres en España, y la llamaba atrevida rapaza, gallinita de corral alicorta y picoteadora, gatita casera, simplona, guardiana y celadora de la ramplonería del corazón. “¿Correr tu marido tras la gloria? Y eso, ¿con qué se come? El laurel es bueno para asaborar las batatas cocidas; es un excelente condimento de la cocina casera,” *Vida de Don Quijote y Sancho*, II, VI. Mario no va en pos de la gloria, sino de la justicia.) (56)

La constitución de un acto-espacio se ha discutido y utilizado en trabajos anteriores;² considerando el acto-espacio asignado a Carmen por Delibes (imitando uno franquista), es decir, el espacio virtual en donde sus actos son juzgados aceptables (actos dentro del círculo) o no (actos fuera del círculo), podría semejarse al que se da en la figura 1, en donde se ven algunas de las fuerzas externas e internas que delinean el acto-espacio. El acto-espacio se considera circular por ser más fácil de imaginar. A continuación, se da una breve descripción de lo que sucede en el acto-espacio para Carmen Sotillo:



Fuerzas internas: Estas fuerzas se dan en el individuo (en este caso Carmen), y podrán ser que empujen o atraigan los límites de acuerdo a la voluntad del individuo. Se muestran actuando hacia fuera y hacia adentro, pero solo actúan en una dirección y es decisión del actante; por ejemplo, es decisión de Carmen vestir con el suéter azul o no, ese que la hace más visible a los hombres fuera de su casa, y nadie le impide que lo use (fuerza externa), independientemente de que no sea culpa de Carmen tener los pechos que “atraen” la atención de los hombres; dice Carmen:

[...] Mira Eliseo San Juan, sin ir más lejos, el de la tintorería, que no hay vez, sobre todo si salgo con el suéter azul, que no se meta conmigo: “Qué buena estás, qué buena estás; cada día estás más buena” [...]. Ni a sol ni a sombra, hijo, que es ceguera la de ese

² Por ejemplo, “El acto-espacio femenino, su definición y la matriz de representación [MR], en *La familia de Pascual Duarte*”: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11061-006-9018-8>; también, “El acto-espacio social con su código de comportamiento en *La familia de Pascual Duarte* (Camilo José Cela).” *Neophilologus*. Vol. LXXXVI, No. 2, April 2002; 249-64.

hombre y, como él, otros que me callo, que no es porque yo lo diga, pero aún estoy para gustar, tonto del higo, que no soy ningún vejestorio [...]; y tú, que si es un tipo vulgar ese San Juan [...], me río yo.” (Delibes 144; versión teatral, con comparable énfasis, 156).³

La voluntad de educarse (no la educación en sí, porque también existe la posibilidad de adoctrinamiento) sería otra de las muchas fuerzas internas. Definitivamente, las fuerzas internas, son aquellas en donde la voluntad del actante las hace valer, ya sea a su favor, agrandando el acto-espacio, o en contra, aminorándolo; por ejemplo, si el aborto es legal y el actante, por sus creencias, no lo considera así, rechazando tal legalidad, ahí está aminorando su acto-espacio. El evento de Carmen yendo con Paco al Pinar, quedaría fuera del acto-espacio de Carmen, por estar casada, pero es un acto de su propia voluntad el ejecutarlo (fuerza interna).

Valoración aparte sería, en comparación, cómo se juzgaría si fuera un hombre el que lo hiciera: Paco queda libre (se encuentra “solo”) y hasta en posición moral más alta que Carmen, aunque, de hecho, los dos están en la misma situación, de ahí que se juzgue, sesgadamente, a Carmen, y que con sus dichos de celos contra Mario, dice Sobejano citando a Fernando Morán, “trata de compensar la inseguridad de la mujer ante el mundo más amplio y crítico de las ideas de su marido, así como su complejo de culpabilidad en que se concreta su sentimiento de inferioridad intelectual y moral” (63) . Pero viéndolo contracorriente, Carmen está, aunque sea sólo en esa circunstancia, ejerciendo su libertad para romper los límites impuestos, esos que los hombres, rompiéndolos con frecuencia, se dan por “normal” en la sociedad, y a diferencia de Carmen, la mujer, no hay novela / obra de teatro, para que se dé al público / crítico para moralizar, como se infiere de lo que el mismo Delibes dice (ver comentario más abajo), o de la cita de Sobejano refiriéndose a la observación de Ramón Buckley con respecto a la novela: “la única progresión temática existente nos la proporcionan las cuatro o cinco versiones del encuentro Carmen-Paco” (64).

Fuerzas externas: del otro lado, están las fuerzas que no dependen del actante, sino que son impuestas desde fuera. Estas aparecen en un acto-espacio social impuesto a todos, pero con diferentes matices de acuerdo al lugar que cada quien ocupa en la sociedad:

- A) Familia:** que viene siendo la primera instancia de imposición de orden y reglas. Carmen con frecuencia alude a la forma en que sus padres, por su actuar o comentarios, influenciaban, de un modo u otro, sobre ella; en la novela, cuando Carmen menciona al padre por primera vez, lo tiene como un hombre de sabiduría:

³ Para una interpretación psicoanalítica de partes del cuerpo femenino, ver el trabajo doctoral de Mila Boyanova Petkova: “La imagen psíquica del cuerpo femenino. Una aproximación psicoanalítica a la anatomía de la mujer,” listado al final.

Y no sería porque papá no te lo advirtiera, bueno es, que leyó tu libro con lupa, Mario, a conciencia, ya lo oyes, y dijo que no, que si escribías para divertirme, bien, pero que si pretendías la gloria o el dinero, lo buscaras por otro camino, ¿te acuerdas?, bueno, pues tú erre que erre. (Delibes 48)

o cuando menciona por primera vez al padre en la obra de teatro, “Pues bueno era papá para eso: ‘Julia, ya está bien, deja un poco para que lo prueben también en la cocina’. Entonces existía vida de familia, daba tiempo para todo, y, cada uno en su clase, todos contentos.” (Delibes, versión teatral 143). En la segunda cita sobre la familia, Carmen dice: “[...] que a veces pienso en la cara que pondría la pobre mamá si levantara la cabeza y mejor muerta, como te lo digo. Habría que oírla: ¡Una criada con cinco criaturas!” (Delibes 52). También sobre la madre: “Y buena era mamá, Mario, que a las pruebas me remito, no he visto otra inteligencia como la suya [...]” (Delibes, versión teatral 151). La influencia del padre y madre es mencionada como elemento de la matriz de representación que aparece más abajo, el cual proviene de varias instancias en la novela, y aparece también en la obra de teatro. Dice Sobejano: “Las frases de mamá integran el acervo más copioso de ‘principios’ para Carmen.” (*Estudio introductorio*, 86)

- B) Género.** El ser mujer en la sociedad española de aquel tiempo (en realidad, en cualquier sociedad y tiempo), ya representaba una fuerza externa que aminoraba el acto-espacio, solo por cuestión de género: una mujer tenía menos libertades que un hombre, y si no era justamente así, algunas adoptaban esos parámetros que las limitaban, como parte necesaria para cuidar su comportamiento. Este asunto de género es por demás complicado, como lo hace notar Judith Butler “To the extent that gender norms are *reproduced*, they are invoked and cited by bodily practices that also have the capacity to alter norms in the course of the citation. One cannot offer a full narrative account of the citational history of the norm: whereas narrativity does not fully conceal its history, neither does it reveal a single origin” (52).
- C) Jerarquía de clase:** también representa ciertas ventajas/desventajas (relativas) para el individuo. Carmen es de clase media, pero con ínfulas de clase alta, por lo cual siempre tiene aspiraciones que se convierten en presiones para que Mario, por ejemplo, le compre un Seiscientos: “Comprendo que a poco de casarnos era un lujo, pero luego... ¡Si lo tenía todo el mundo!” (Delibes, versión teatral 145). Lo de ser de clase media ya la limitaba a poder hacer ciertas cosas. Por ejemplo, su condición económica (independientemente de que la mantuviera económicamente Mario) y ser ama de casa, sin salario, no le permitía adquirir ese deseado automóvil: “¿Es que tanto esfuerzo te hubiera costado ganar para un Seiscientos, di, pedazo de holgazán?” (Delibes 51). Para Carmen, el Seiscientos era un símbolo de clase.

D) Religión: no se puede argumentar que la religión católica no ejercía una influencia sobre el comportamiento de todos, pero en Carmen (y se supone, la sociedad franquista), esa influencia aflora en su palabra, aunque sea en forma tendenciosa y el discurso asignado sea marcadamente contradictorio. Dice Carmen: “Mira tu hijo mayor, ya lo estás viendo, cómo se pone cada vez que habla [...]. Que el día que le oí defender el Estado laico casi me desmayo No quiero entristecerme más de lo que estoy, pero la juventud está podrida, Mario.” (Delibes, versión teatral 157). “Que el Señor no gusta de las medias tintas, Mario, y él me perdone, pero yo creo, y fíjate bien en lo que digo, que Juan XXIII, que en gloria esté, metió a la Iglesia en un callejón sin salida” (Delibes, versión teatral 165).

Puede argumentarse que, en las creencias de mucha gente, especialmente durante el franquismo, el fanatismo llegó como en la reconquista contra los moros, y el resultado es prácticamente el mismo: los cristianos viejos (los franquistas) vs. los infieles (los republicanos); con su propio actuar, el individuo sigue o no los preceptos impuestos. Si los sigue, está actuando dentro del acto-espacio asignado por la sociedad, de otra manera lo hace fuera de él y merece, si no castigo corporal, sí escarnio, si lo hecho cae en el ámbito público contrario a lo que la sociedad impone con sus reglas. En el caso de Carmen, por el papel que Delibes le asigna, ella está destinada al rechazo del lector/espectador, a vivir en la hipocresía y, al parecer, llegar a negarse ella misma ese perdón, intentando encontrarlo en quien ya está muerto, sin potestad (en lo moral), ni cuando estaba vivo, para darlo.

E) Educación: puede liberar al individuo, pero en el caso de Carmen, la educación que haya adquirido, la sujeta más a los mandatos de la sociedad, no la libera para pensar por sí misma (excepto en su intento para romper el cerco del matrimonio, yendo con Paco), y tampoco lo considera beneficioso para su hija Menchu:

[...] a la niña no la tiran los libros, y yo la alabo el gusto, porque, en definitiva, ¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse? Para mí una chica que estudia es una chica sin sexy. ¿Estudie yo, además? Pues mira, tú no me hiciste ascos, que, a la hora de la verdad, con todo vuestro golpe de intelectuales, lo que buscáis es una mujer de su casa. (Delibes, versión teatral 156).

Por otro lado, de acuerdo a Sobejano (*Estudio introductorio* 41), Mario, el profesor de Instituto, logró liberarse, después de la guerra, de la influencia de la ideología imperante y que la misma obra de Delibes (y el lector) pedía la apertura de España (*Estudio introductorio* 33), aunque no podríamos decir que la ideología franquista cesó después de la muerte de Franco.

F) Tradición: la que el autor le asigna a Carmen está asociada al franquismo, convencida ella de que es el mejor sistema para manejo de la sociedad; por eso habla

de La Cruzada (la Guerra Civil), como regresando a las épocas doradas de la defensa de la religión, en contra de los no creyentes.

- G) Leyes:** toda sociedad que se precie de civilizada, está sujeta a códigos legales, obligaciones jurídicas y derechos. Sin embargo, la gran mayoría de las leyes han sido implementadas por hombres; a la par, los problemas sociales y bélicos son producidos por hombres, pero las consecuencias mayores recaen sobre los sectores más desprotegidos de la sociedad: mujeres y niños, quienes no están capacitados para la lucha, y la experiencia (la Guerra de los Balcanes, la última, o en África) muestra que la violación sexual, el secuestro, y adoctrinación (niños convertidos en soldados) a ese sector desprotegido, es una forma de imponer derrota sobre el enemigo.

No obstante, es cuestionable cuando se le achaca al autor real una conexión directa con sus personajes, a menos que haya conocimientos claros para ello. En la novela de *Cinco horas con Mario*, hay un narrador, que aparece brevemente, y cuya función es describir qué sucede antes y después de que Carmen Sotillo se encierre en el cuarto donde se encuentra el féretro del marido. En la obra de teatro sólo se lee la didascalia, no hay narrador. La responsabilidad de lo que Carmen dice en el escenario, se ve más directa en este último género, en donde el personaje sigue un guion y se desenvuelve sin necesidad de intermediarios y de cara al público (o al lector del guion).

Sin entrar todavía en la matriz de representación [MR] para Carmen (que viene más abajo), sí se puede decir que Delibes es el responsable de dicha matriz, y luego Carmen, personaje creado, ensambla (Delibes de nuevo) una [MR] para Mario; producto de una comparación, podría decirse que, en igualdad de condiciones, el acto-espacio para un hombre siempre ha sido mayor que el de la mujer, en este caso tal comparación mostraría que el acto-espacio de Mario era, cualitativamente, mayor que el de Carmen por, entre otras, dos razones importantes: una fundamental en la sociedad franquista, 1) Mario es hombre; y 2) la educación que Mario adquirió lo había liberado de la ideología conservadora del sistema español, permitiéndole, a pesar de que en un principio había estado en el bando nacional, una visión (de acuerdo a lo escrito) más amplia y abierta de la sociedad española.

Cuando la novela es adaptada al género teatral, el acto-espacio de Carmen se disminuye, porque si uno piensa que el lector omnisciente de la novela será contrario a Carmen, puede también imaginar que será peor cuando el espectador, en el espacio teatral, esté frente al personaje creado y personificado en carne y hueso. Este cambio reduce aún más el acto-espacio asignado al personaje, continuando con preguntas relevantes: ¿Por qué una mujer como la España vieja, y un hombre (Mario, muerto, su cuerpo en una caja mortuoria) como la España nueva? ¿Es Carmen Sotillo “la mujer española conservadora franquista,” víctima de violencia literaria? Estas preguntas van en contra de la visión de Ann Davies, quien dice:

Cinco horas [...] is, among other things, a book about reading and interpretation, and gives rise to oppositional readings, one of which is carried out by Carmen herself. My argument is that Carmen, although denied access to the sphere of literary Reading beloved of Mario, nevertheless undertakes a ‘reading’ that exposes the ideological nature of Mario’s penchant for literature and, indeed, the ideological nature of literature itself. (1000)

En este ensayo, se está de acuerdo con lo primero, empero, se le ve a Carmen como una creación literaria manejada y sin libertad de interpretación más allá de la que asigna Delibes, y en todo caso, la que el lector/espectador permite. Aquí se propone un modelo de cómo el personaje, sea cual sea, está delimitado por un acto-espacio, el cual es conformado con agudeza por el autor, con fuerzas del acto-espacio social aceptado (aceptado por un lado, refutado por otro: franquistas / anti—franquistas), y cómo, en la literatura, innumerables veces los personajes son usados como herramienta de crítica socio-política. Con Carmen Sotillo, resultan acto-espacios memorables que se apegan a una realidad-relativa.⁴ En el teatro, estos acto-espacios llegan con mayor impacto al espectador en donde potencialmente hay, de una manera más próxima, acto-espacios (los propios del espectador) contrarios al del personaje en escena: a mayor diferencia entre actos-espacios, menor empatía y mayor repulsión hacia el personaje teatral, en este caso el de Carmen.

Desde el principio de este ensayo se ha propuesto cuál fue la estrategia usada por Delibes para crear este escenario, y aunque suene trillado el argumento, aquí se tiene la mala vs. el bueno: Carmen (franquista) vs. Mario (humanista). La identificación del espectador / lector, en general, seguramente estará con Mario y contra Carmen, la mujer franquista, la España vieja, obsoleta en discurso, creencias y acciones.

La posibilidad de cualquier “benevolencia” hacia Carmen, no escapó el análisis de Sobejano:

Releída varias veces la novela, me cuesta trabajo la interpretación de algunos críticos que, como el propio Fernando Morán, Alfonso Rey y Darío Villanueva, miran el conflicto entre ambos protagonistas con notable benevolencia hacia Carmen Sotillo, y no menos notable antipatía hacia Mario Díez Collado, como un pobre hombre, culpable, o poco menos, de que su mujer sea según es [...] Se trata de prestar nueva atención a los rasgos con que se van ofreciendo los dos y sacar las consecuencias con objetividad. (*Estudio introductorio* 46)

Sí, pero también habría que ignorar que ese fue el plan de Delibes desde su acto-espacio autorial; el argumento, además, hay que reconocer, está colocado al filo de la navaja: con

⁴ Realidad-relativa: cómo un mismo evento ocurrido es interpretado completamente diferente por bandos que lo vivieron en las mismas circunstancias.

posibilidades de argüirse desde otros flancos, lo cual en nada desmerece la obra, por lo contrario, acepta, como toda gran obra, puntos de vista variados con, potencialmente, solidez argumentativa dada la falta de datos concretos en el texto, sobre todo para contestar a la pregunta de ‘¿qué sucede realmente’, entre Carmen y Paco?

Para definir a Carmen y a Mario, aquí se hace por medio de la [MR], cuyos elementos son creación de Delibes, y se utilizará lo que nos provee Gonzalo Sobejano en su *Estudio introductorio* a la obra de teatro: en ese estudio, los elementos de la matriz siguen después de donde Sobejano correctamente dice: “Carmen y Mario podrían configurarse de la siguiente manera” (47); los elementos de la [MR] son sacados de la misma obra y provienen del monólogo de Carmen y recogidos para el intento (págs. 47-62). Entonces, la [MR] de Carmen, contiene los elementos atribuidos a sus dichos y creencias, proponiendo al lector/espectador un panorama por donde Carmen se mueve, y según ella, por donde Mario también actuaba. Al final de la matriz de representación se incluye también el resumen proveído por Sobejano (53), reforzando las palabras de Carmen con respecto a sí misma y Mario. En la [MR], la segunda columna es la parte asignada a Carmen; la tercera columna (producida también por Delibes), corresponde al Mario que Carmen nos presenta. Dice Sobejano: “A través del asedio verbal de la viuda, va surgiendo la figura de Mario como la de un hombre íntegro” (37).

MATRIZ DE REPRESENTACIÓN [MR] DE CARMEN [DELIBES] Y MARIO [DELIBES]:

Elemento	<u>Carmen es Carmen</u> , 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 (Sobejano 55)	<u>Mario es Mario</u> , pero también, en aquel sentido, el intelectual esforzado y el representante de una España que trabaja mirando al futuro (Sobejano 56)
1	Encarece sus sacrificios de ama de casa	Un hombre que todo lo disculpaba
2	Sospechosa de su cuñada	Reservado
3	Desprecia a prostitutas y criadas	Compadecía a prostitutas y criadas
4	Se presenta [falsamente] como mujer de principios	Lo enfocaba todo hacia una meta de mejora social
5	Deseada [sexualmente] por otros	Si no tenía palabras de comprensión para Carmen, tampoco era exigente
6	Se queja de la apatía sexual de Mario	No quería mezclar las matemáticas con el sexo

7	Celosa de una admiradora del pensamiento de Mario	Escribía novelas simbólicas y pacifistas
8	No perdona a Mario el no haber adquirido un coche	Hablaba con los humildes y se reunía en tertulia con sus afines
9	Incapaz de entender las labores de Mario	Defendía a los jóvenes rebeldes y predicaba la convivencia
10	Estima a su padre y madre considerados óptimos consejeros literarios y prácticos	Se negaba a recibir favores oficiales
11	Detesta los contertulios de su marido, críticos del capitalismo	Tenía con Carmen pocas conversaciones serias
12	Prefería que Mario escribiese novelas de amor	La consideraba [a Carmen] ignorante en ciertas cosas
13	Opone, a las economías de Mario, la largueza de sus padres	Juzgaba la guerra civil una tragedia
14	Ridiculiza a Mario por andar en bicicleta y relacionarse con los de fuera de su clase	Temía por sus hijos
15	Lamenta haber confundido la pasión con el amor	Opinaba que las mujeres debían estudiar
16	No entiende a la juventud, tan rebelde	Escuchaba las ideas de los extranjeros
17	Cree que los españoles siempre sobresalieron por su ánimo militar y catolicismo	Deseaba que no hubiese clases sociales y que todos pudiesen formarse en la universidad
18	Admira a sujetos como Oyarzum y Paco, conquistadores del poder o la fortuna	Tenía “gustos proletarios”
19	Condena el republicanismo de uno de los hermanos de Mario, a quien mataron	Entendía la caridad como un “darse”
20	Se queja de la frialdad de Mario y disculpa, con aparente vergüenza, la franqueza sensual de otros hombres	Le angustiaba “no saber cuál es el camino” (86)
21	A los otros hermanos de Mario los ve feos, en cambio guapo a José María, aunque fuera “rojo”	Decía envidiar a los seguros e incomplejos
22	Contrasta la modestia de esa familia, con la alcurnia de la suya; durante la Cruzada (guerra civil) lo pasó muy bien	Sufrió depresiones por “exceso de control emotivo e insatisfacción,” según dictamen médico

23	No comparte los criterios educativos de Mario	Opinaba que lo importante no era la forma de gobierno, sino lo que está debajo
24	Le parece un error el Concilio Vaticano II, que desembocará en la Iglesia de los pobres	Le entristecía el luto
25	Los extranjeros son peores que los españoles	Sus respuestas eran breves y secas
26	Le parece el director de <i>El Correo</i> , un librepensador diabólico	Desenmascaró una votación falseada
27	Le parece bien que un guardia llamara la atención a Mario, poniéndose de parte de la policía	Inflexible, veraz
28	Prefiere la humillante práctica de ayuda a los necesitados con los festivales “a beneficio de”	Si fue virgen al matrimonio, fue por timidez ante todo
29	¿Cómo se explica que Mario se preocupe de los presos y que rechace obsequios a cambio de una recomendación?	Atacaba a la Inquisición
30	¿Será posible que haya rezado en compañía de protestantes?	Ayudaba con dinero a su cuñada
31	Ni protestantes, ni judíos, asesinos de Cristo, merecen trato	Llamaba a Carmen “pequeña reaccionaria,” pero tenía confianza en ella y no era celoso.
32	Se considera una mujer de fibra. La monarquía en que su padre cree, le parece bonita, y la república una ordinarietà	Leía, contradecía, no tenía ambiciones eficaces.
33	Hay que ponerse luto para entristecerse y que los demás lo vean	Rechazó una concejalía porque comprendió que querían sobornarlo
34	Presume de honrada, pero repite los piropos que le dirigen y evoca la atracción que despierta en otros hombres	Trataba de justificar los dos bandos de la guerra civil, en cada uno de los cuales cayó víctima un hermano suyo.
35	Está segura de que España, de donde emigran tantos obreros, salvará al mundo	Pensaba que los niños deben leer
36	Odia la literatura social que se ocupa de los desarraigados	Sentía “asco y miedo” de algo

37	Nunca olvidará que Mario no la abordase la misma noche de bodas	Respetó a Carmen la primera noche, por delicadeza, para dominar al bruto
38	Deplora su falta de ímpetu [de Mario], convencida de que hay que pegar y atacar	Propugnaba el diálogo y la libertad de expresarse
39	Proclama que los padres deben tener el mando sobre los hijos	Conservaba la desaparecida costumbre de liar los cigarrillos
40	Aborrece la crítica	Descuidado en el vestir
41	Los rojos no iban a misa y no pueden compararse a los nacionales	Comía para matar el hambre
42	Antes ver muerto a su hijo que saberle “intelectual”	Copulaba para aplacar el deseo
43	Un poco de Inquisición sería bueno para arrancar la cizaña	Aprensivo
44	El señorío no se improvisa, pero exceptúa a Paco Álvarez, que ha sabido ascender	Le molestaba someterse
45	Asegura que, si virgen fue al altar, fiel ha seguido en el matrimonio	Deseaba las cosas limpias
46	Nunca entendió palabras como “servilismo” y “estructuras”	Decía que por enderezar un mal paso ya valía la pena vivir
47	No perdonará a su marido que desaprovechase la ocasión de adquirir un piso grande para mantener justicia	Le preocupaba resultar cruel con los que entendían de otra manera que él la entendía.
48	No entiende que se ponga de lado de las víctimas	Hizo la guerra del lado que le tocó (el lado nacional), pero volvió triste de la victoria
49	Censura su afán de juzgarlo todo, en lugar de reducirse a su profesión	Creía deber suyo denunciar las injusticias
50	Le envanece que hubiese podido ser infiel si hubiese querido	Tomaba la defensa de los niños, los presos, los trabajadores parados, los pobres
51	A su hermana Julia, seducida por un italiano, la considera una sinvergüenza	Según Carmen, nunca supo darle un gusto en la vida
52	Tampoco perdonará nunca a Mario haberla hecho casarse sin vestido blanco	Pensaba que la boda es un sacramento, no una fiesta, y por eso no quiso que fuera vestida de blanco
53	Opina que la prenda más preciada de la mujer es la virginidad y que las decentes deberían llevar un uniforme que las distinguiera	Compraba cosas innecesarias a los vendedores ambulantes

54	Hay que enlutarse y si se muere una persona de la familia, lo lógico es llorar	Por protestar en un tren, estuvo un día en la Prevención (antecedentes penales)
55	¿Por qué ha de ocuparse Mario de los locos, que ni sienten ni padecen?	Luchaba por mejorar el trato de los locos en el manicomio
56	Cristo no haría nada de lo que hace el puritano Mario	Estaba convencido de que se desfiguraba a Cristo
57	La conferencia de éste en favor de la justicia y contra la caridad de las funciones benéficas, fue un escándalo imperdonable	Se sentía solo y a veces pensaba que hablar era ya ofender
58	Comulgar luego de haber dicho que el cristianismo debería haber apoyado la Revolución francesa, es un sacrilegio	Quería valerse por sí mismo
59	Las mujeres honradas excitan, pero no se acuestan con otros	Como intelectual, hubiera deseado ayudar a pensar a los otros, pero su cabeza era un caos
60	Una chica bien no debe ponerse a fregar, ni un profesor a barrer o hacer compras	Altivo con los altos, modesto con los bajos
61	Los intelectuales están llenos de complejos	Agradecía a Dios tener pan y calor
62	Se ha sentido hipnotizada por un hombre como Paco	Estimaba urgente cortar de arriba y añadir de abajo.
63	Nunca creyó que Mario fuera virgen al matrimonio	Siempre entre libros, no miraba lo que comía.
64	Le imputa infidelidad de pensamiento, “que es adulterio”	Lamentaba la ausencia de sentimiento en la literatura moderna
65	Sospecha que le haya sido infiel con Encarna	Deploraba la frivolidad y la violencia
66	Mario, o parecía un muerto o daba un escándalo	Era una sensibilidad acosada
67	Sus libros le tenían sorbido el seso	Le horrorizaban los días iguales
68	Imposible comprender sus temores, sus vértigos, llantos y náuseas cuando estaba enfermo	Lloraba por todo y por nada
69	¿Depresiones disponiendo de una mujer que todo lo tiene a punto?	Igualaba a sus hermanos, aunque cayeran en frentes opuestos

70	Más valen los negocios que las carreras intelectuales	Escribía libros abstrusos para Carmen y que Esther defendía
71	Los negros serán iguales a los otros en el alma, pero nada más [están hechos de otro barro; para otra clase de oficios, la caña de azúcar y así, que la mayoría, ya lo sabes tú, son boxeadores]	Defendía a los negros
72	Hay que cultivar a los que aplican la ley	Luchó siempre por la justicia, y contra el vicio de las recomendaciones

Elemento	<u>Carmen</u>	<u>Mario:</u> La simplificación muerta: la complejidad que no pudo responder, que nunca podría responder (Sobejano 55)
73	Mario no era “perseverante, idealista y poco práctico,” como lo retrata la grafóloga, sino “testarudo, iluso y holgazán”	Tenía un amigo poeta
74	Carmen se cree mujer de sensibilidad	Hombre en su madurez avanzada (cuarenta y nueve años)
75	Mujer en su madurez (unos cuarenta años)	Temperamento frío
76	Ha leído varias veces la “Memoria” de oposiciones que su padre hizo para Mario	Carácter formado contra las circunstancias
77	Ha leído los versos de un tal Canido, y <i>La Pimpinela Escarlata</i> , y los versos de un amigo de Mario “que no pegaban ni con cola”	Buen hijo
78	No se considera analfabeta	Buen hermano
79	Sensual, excitante para muchos	Marido que acaso no se ha esforzado por educar a su mujer por considerarla incapaz de transformación, o por confiar demasiado en la eficacia de la pura conducta como ejemplo
80	De carácter formado por las circunstancias y nunca contra ellas	Padre liberal
81	Hija mimada	Protector de la viuda de su hermano

82	Hermana nada generosa	Que se sepa, nunca infiel a Carmen
83	Esposa convencional	Burgués de “clase media [...] más bien baja, pero gente educada de carrera” (IV, 70)
84	Madre autoritaria	Propicio a la abolición de la diferencia clasistas
85	Cuñada celosa	Decidido a la conciliación entre los bandos enemigos y a la igualación económica social
86	Adúltera vergonzante	Católico que ha adoptado las directrices del Concilio, y aboga por un cristianismo de caridad y práctica evangélica
87	Pequeña burguesa sociológica e ideológicamente	Eficaz y abierto al respeto de otras creencias
88	Una chica de clase media, más bien alta	Defensor de la justicia y de la verdad a todo trance
89	Derechista conservadora	Lector de muchos libros, y del Libro de los Libros
90	Reaccionaria, fascista	Autor de novelas
91	Católica a machamartillo y al estilo preconiliar	Periodista
92	Conforme con el resultado de la guerra civil	Catedrático de instituto
93	Conforme con la transición del franquismo duro al hablando [sic], seudomonárquico y neocapitalista, que en los años 60 empezaba a coronar de beneficios a sus obedientes	Profesional que rebasa las fronteras de su disciplina para atender a los problemas colectivos
94	Educación pésima, no porque no tenga el bachillerato, sino porque no ha leído, no se ha cultivado, no se ha abierto a las ideas de su marido ni, por descontado, a sus gustos	

Revisando la [MR], podrá observarse que su hechor insistió en crear un modelo de mujer que difícilmente podría lograr alguna identificación con un lector medianamente educado, y ni siquiera un poco de empatía en el espectador en el teatro; su representación es completamente opuesta a la matriz que corresponde a Mario. Además, de acuerdo con Delibes, todo el arreglo de la novela, y por lo tanto la obra teatral, iba encaminada a la “confesión” final de Carmen (Sobejano, *Estudio introductorio*, 60).

En el espacio telúrico del teatro, el personaje de Carmen se encuentra desprovisto de la distancia virtual lector-personaje; esa eliminación de distancia envuelve, bajo estas nuevas circunstancias, una identificación quizá más completa del discurso de Carmen y de su persona: la apariencia física del personaje, su forma de vestir, sus ademanes, su manera de hablar e inflexiones en lo que dice y cómo lo dice. Si la privacidad de Carmen, en el cuarto de velación, se rompe en la narrativa (al hacer el texto público para el lector), en el teatro quedaría más clara la gran carga que Carmen lleva para lograr los objetivos de Delibes, quien la provee de una matriz de representación tan parcial y francamente sin defensa posible y destinada para no otra cosa que el rechazo.

Se tiene entonces la matriz definida para Carmen (Delibes como ventrílocuo (Sobejano 73)), una parte para sí, y la otra para Mario. Carmen presenta, en su "privacidad," lo que para ella son defectos de Mario, pero estos 'defectos' trascienden para, potencialmente, convertirse en virtudes ante el lector de la novela / el público del teatro, nunca invitado por Carmen.

En las representaciones, lo que encontramos es el conflicto entre el acto-espacio de Carmen, confrontado no sólo con el de Mario muerto, sino más bien con el del lector de la novela / espectador en el teatro. Delibes expone deliberadamente a su creación, Carmen, a una contienda desigual, desprotegida, revestida de tachas al por mayor, y la manda a la guerra sin fusil. Por eso nos referimos anteriormente a la maestría de Delibes de convencer con su modelo de mujer española del franquismo, a la cual le crea una sesión de cinco horas de monólogo, en donde pareciera que es Carmen la que somete al cuerpo de Mario a una tortura oral; cita Sobejano a Delibes: "[Mario] un hombre acosado por la mediocridad y la estulticia" (37), y su memoria, a un acoso de cinco horas; más esto no es así: a la postre, es Carmen la que resulta afectada, primero por Delibes, y luego catalogada por la crítica, aunque con mucha razón, abastecida por lo que da su creador, quedando la mujer del lado protervo de la moneda.

Hasta aquí, podrá pensarse, que, por requerimientos prudentes, más por la unidad de tiempo en el teatro, la novela es mucho más extensa que la obra teatral, y también más incisiva en los comentarios de Carmen. Para Carmen, su representación, por la manera concedida, se acerca al esperpento, mientras que Mario se eleva a las alturas. Podría también aducirse que esta última representación sigue el proceso común de enaltecer a las personas cuando mueren, sin embargo, tal enaltecimiento viene con la representación, paralelamente, a la baja, de Carmen.

Una diferencia notable entre novela y obra de teatro, a primera vista, como acaba de mencionarse, es la longitud de lo escrito, pero más aún, los detalles que se agregan en la novela permiten ver a Carmen Sotillo de una manera panorámica, sin querer proponer que en el teatro Carmen solo queda delineada; esto no es así: en los dos géneros, Carmen Sotillo surge con la misma vestimenta de personaje, pero para su correcta interpretación, hay que buscarle, con argumentos sólidos, para ofrecer otra glosa posible y lógica: Delibes

se esmera y tiene éxito para que, parafraseando a Sobejano, “Carmen [sea] es Carmen.” (ver [MR]). Como la apunta Sobejano y lo asiente Delibes, la escena final en ambos manuscritos (narrativa y drama) es central. Aquí se le pone atención a lo que dice Sobejano sobre la escena final, cuando Carmen se va con Paco.

Atendamos ahora dos aspectos temáticos de la novela necesitados de clarificación. Uno es el porqué y el 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). Y el otro aspecto, coordinado a éste, es el del adulterio: adulterio tardío, próximo a la muerte del esposo, ocultado antes de morir y desvelado al fin, poco a poco, ante el cadáver. *Delibes comunicó a Alonso de los Ríos que toda la novela iba encaminada a la confesión final, pero cabe preguntarse por el alcance y la trascendencia de ésta.* (Mis itálicas, 59)

En efecto, así debería hacerse, pero aquí se forjan consideraciones más a lo segundo que a lo primero; además, Sobejano no apunta que Delibes también le dijo a Alonso de los Ríos lo siguiente: “—*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.⁵ *Y lo quebranta. Ella acepta solamente un freno: la fornicación*” (Mis itálicas; Ríos 75). Seguramente esto último no ha trascendido más allá y por cómo se toma lo que dice (y cómo lo dice) Carmen, persiste la duda sobre el suceso; dice Tucker:

Exactly what happened when Paco stopped the car in a secluded place is left somewhat to the reader's interpretation, but it is clear from her thoughts that the “bereaved” widow feels guilt for having compromised herself sexually. Although she wants to believe that the blame is Mario's, the distress with which she concludes the monologue and the vehemence with which she proclaims her innocence, repeating “te lo juro” eleven times during the last two pages of the text, suggest that Carmen has difficulty even in convincing herself. As H.L. Boudreau has argued cogently, the entire monologue is rooted in Carmen's adultery. (Mis itálicas, 39)

Aquí sí, lo que al parecer sucede, es que se le escapó a Delibes su creación, y genera dudas y comentarios varios, porque claramente, teniéndose solamente el dicho de Carmen, a ésta se le cataloga como un carácter que no inspira entera confianza en lo que dice. En la

⁵ Mientras, por ejemplo, la Biblia de Jerusalén y el nuevo Catecismo de la Iglesia Católica dan el sexto mandamiento como “No cometerás adulterio” (Ex 20,14), el antiguo Catecismo, así como traducciones de la Biblia como la de D. Félix Torres Amat, lo dan como “No fornicarás” (Ex 20,14). Cuando estaba en la escuela primaria, pregunté yo a la monja que impartía las clases de religión, que ¿qué era fornicar? Ella ruborizada contestó que era comer carne, indebidamente, durante la Cuaresma.

novela, en la escena que desenlaza la confesión de Carmen,⁶ “te lo juro” aparece 22 veces, en la obra de teatro, son 12 veces. De acuerdo a cómo lo escribe Delibes tanto en la novela como en la obra de teatro, al lector/espectador le deja sólo dos opciones para responder a posibles dudas planteadas sobre si Carmen tuvo o no relación(es) sexual(es) con Paco, y lo más posible es que las dudas persistan de todas formas; las opciones son: a) creemos a lo que dice Carmen; b) no le creemos a Carmen. Veamos:

- a) Si le creemos a Carmen, todo termina ahí, no hubo relación sexual, y la escena final es eso, el decir de voz lo que sucedió y que ni siquiera Carmen deseó tener relaciones sexuales. Sin embargo, Carmen no lo dice, pero de lo que relata (ya que creemos lo que dice), ¿puede uno alegar que fue acosada sexualmente por Paco?:

[...] y él, *como enloquecido, empezó a abrazarme y a estrujarme por el suelo*, y me decía, me decía, ¿sabes qué me decía?, después de todo, Mario, no es ninguna novedad, que al fin y al cabo, fue sincero, que otros lo piensan y no lo dicen, me decía, mira Eliseo San Juan, de siempre, y el mismo Evaristo, que a saber qué tienen mis pechos, yo que le voy a hacer, y *Paco cada vez más frenético*, me decía, ¿sabes lo que me decía?, me decía, “veinticinco años soñando con estos pechos, pequeña,” figúrate, que *yo, como tonta*, “pobre,” esto te dará idea, *que él, como fuera de sí, que hasta me rompió la ropa y todo*, Mario, *pero yo no era yo*, no hace falta que te lo diga, perdóname, *nada de culpa...* (Mis itálicas; Delibes 279; Delibes, versión teatral, con variaciones, 185, ver abajo)

En su narrativa, Delibes desarma por completo a su personaje: “*pero yo no puse nada de mi parte*, como lo estás oyendo, que *estaba como hipnotizada*” (mis itálicas, Delibes, versión teatral, 184), por eso Carmen dice que fue Paco el que puso el remedio al entuerto: ella no tenía arrestos para imponerse a Paco; además, de acuerdo a lo escrito, tampoco tuvo deseo por hacer lo que sucedió de *motu proprio*. Su aparente pasividad y confusión no necesariamente era signo de aceptación: “[...] *que le rechacé*, te lo juro, *le recordé a nuestros hijos, que ni sé de dónde me vinieron las fuerzas porque estaba completamente sin voluntad, hipnotizada*, palabra, *pero le mandé a paseo*, que se debió quedar de un aire, te lo prometo, que me caiga muerta [...]” (Mis itálicas; Delibes 185). Y Carmen no cayó muerta.

- b) Si no le creemos a Carmen, entonces ¿cómo sabemos qué es verdad y qué no lo es de todo lo que dice? ¿Cómo navegamos por toda la novela / obra de teatro? ¿Queda a cada quién decidirlo? Habrá que ser claro en esto, la relación sexual es

⁶ Las referencias específicas fueron tomadas de los textos, pero pueden encontrarse en la escena de la novela/teatro, que aparecen más abajo.

la que, según el Catecismo Católico, define si hubo o no adulterio, aunque también la Biblia menciona que solo con pensar en ello se comete tal pecado. Pero mientras Carmen cuenta lo que sucedió, nunca dice que ella deseaba la relación extramarital. ¿Habrá que culpar a Carmen (Delibes) de omisión? ¿O habrá de ser como la cataloga Sobejano?: “Habla de su virginidad prematrimonial y de su fidelidad después de casada, pero deja aparecer deseos reprimidos, decepciones sexuales, *sensualidad conquistable por cualquier hombre atrevido.*” (Mis itálicas; Sobejano, *Estudio introductorio* 57)

Entonces, de acuerdo a esta opción b), como no le creemos a Carmen, ella pensó en la infidelidad con Paco, tuvo relación sexual, o ambas cosas. Lo que nos queda es lo siguiente: Mario es un cornudo ya muerto (“toro muerto, vaca es,” dice el refrán). Carmen, por su parte, como dice Carrie B. Douglass de una mujer en la situación de Carmen, perdió su “Vergüenza [which], is intrinsic to women; if it is lost, it is gone forever, thus marking the woman and all the males in her family.” (247), y luego, también dice:

In a very real sense, male honor is dependent on containing and controlling the sexual purity of females. However, it is the nature of women to be vulnerable because above all they are sexual beings. Women are passionate—they epitomize passion with their supposed uncontrolled sexual desires. Thus, women are considered socially destructive. The very essence of woman is to seduce and be seductive. (248)

Si Douglass y los que cita en su ensayo tienen razón, Carmen (Delibes) adoptando todo ese sinsentido, no es culpable y la culpa es de Mario que no supo defender su honor, y por eso Carmen dice que el rol del hombre es poner orden en los desatinos sexuales, como sí (de acuerdo a Carmen) lo hizo Paco, aunque éste siguiera en un estado extraño:

[...] puedes estar tranquilo, te lo juro, que le recordé a nuestro hijos, o *a lo mejor fue él*, vete a saber, ya ni me acuerdo, pero para el caso es lo mismo, Mario, que me quitó la palabra de la boca, que ni hablar podía, *estaba desquiciada*, cariño, *tienes que hacerte cargo*, solo quiero que me comprendas, ¿oyes?, porque aunque hubiese hecho algo malo *no era yo*, puedes estar seguro, que *la persona que estaba allí no tenía nada que ver conmigo*, sólo faltaría, pero no pasó nada, nada de nada, en absoluto, te lo juro por lo que más quieras, Mario, créeme, y si Paco no hubiera reaccionado *hubiese reaccionado yo*, ya me conoces, aunque estuviera convertida en una piltrafa, *pero él, después de todo, tenía la culpa, a él le correspondía*, que *cuando se separó tenía unos ojos que daban miedo, echaban chispas*, Mario, *de loco*, pero dijo, “somos dos locos, pequeña, *discúlpame, no quiero perjudicarte,*” y se levantó, que yo avergonzada, sí, así fue, bien mirado, *fue él*, pero que fuera uno u otro es indiferente... (Mis itálicas; Delibes 280; Delibes, versión teatral 185, con variantes)

Dice Carmen [Delibes] en la novela:

A las mujeres nos gustan los hombres con unos pocos más de arrestos, querido, *que defendáis lo que es vuestro, que os matéis por nosotras, si es preciso* [...] que la mujer o la novia deben ser sagradas, como yo digo, ni tocarlas ni que las toquen, aunque contigo esto y mirar al cielo es todo uno, “tengo confianza en ti,” tú ya sabes lo que debes hacer, ¡qué cómodo!, y ¿si se me olvida? ¿Y si un día no me da la real gana de hacer lo que debo hacer? (Mis itálicas, Delibes 125)

La escena final, trae a colación dos situaciones que aparecen en la novela, más no en la obra de teatro, y que, de alguna manera, pensándolo bien, nos pintan un panorama de consideración con respecto al “adulterio” de Carmen (a la cual no le creemos, siguiendo con la opción (b)). Si como dice Delibes que en la escena final no hubo fornicación, entonces todo quedó en besos y caricias. Considérese las dos citas que siguen, tomadas de la novela:

- A) Transi siempre fue un poco así, no te digo fresca, pero no sé, impulsiva, que yo recuerdo *sus besos* cada vez que estaba algo pachucha, *en la boca, ya ves, y como apretados, como de hombre, raros desde luego*, ‘Menchu, tienes fiebre’ decía, pero de cariño, ¿eh?, que los hombres sois muy mal pensados. (67)
- B) [...] en cuanto te marchabas, me daba *un beso* en la boca, bastante *apretados*, desde luego, *raros, como de tornillo*, ‘Menchu, tienes fiebre, no deberías salir mañana’, *que yo no sé si serían celos o qué*, ¿me comprendes? Transi, francamente, no ha tenido suerte, que tendría sus cosillas, y quién no, pero también reúne muy buenas cualidades, ya ves tú, lo de la fiebre, a esa edad, atenciones así no se pagan con dinero. (Mis itálicas, 119)

Por la aparente ingenuidad, pareciera que Carmen misma no ve más allá de lo que Transi pudiera buscar del beso(s) como de “tornillo,” y, siguiendo con la opción (b), si no le creemos a Carmen, ¿qué sucedió, ‘realmente’, con Transi? Cabe entonces preguntarse: ¿por qué se ha puesto tanta atención a la escena en el encuentro con Paco, pero no con Transi, si las dos situaciones llegan, de acuerdo a los dichos de ella (Delibes dice que con Paco no hay copula sexual), básicamente, a los mismo? Obviamente, es porque en esto último estamos hablando de lo que se le podría llamar “el amor sin premio” y “amor sin provecho” (Sherry Velasco 17), donde el pene masculino no tiene ningún papel, no hay posibilidad de fornicación, pero que sí podría, potencialmente, caer en lo que antaño se denominaba como “pecado nefando.”

A continuación, como comparación, se dan las versiones de la novela y de la obra de teatro, de la escena por la cual se le atribuye a Carmen el adjetivo de adúltera.

Versión de la novela

(2637 palabras): *Dejando, pues, vuestra antigua conducta, despojaos del hombre viejo, viciado por la corrupción del error, renovaos en vuestro espíritu y vestíos del hombre nuevo*, lo que se dice otro hombre, que me encantaría que le vieras, Mario, sólo por gusto, que ha echado un empaque que no veas, con una americana inglesa de sport, sacando el codo por la ventanilla, como muy curtido y, luego, esos ojos...;de sueño, vamos!, no parece el mismo, que los hombres es una suerte, como yo digo, si no valéis a los veinte años no tenéis más que esperar otros veinte, yo no sé qué pasa. Y me di cuenta enseguida, no te creas, un Tiburón rojo aquí, imagina, inconfundible, no podía ser otro, y aunque intenté hacerme la tonta, él, ¡plaf!, en seco, un frenazo de cine, ¿eh?, que se quedó un rato el coche como temblando y Paco venga de sonreír, “¿vas al centro?” y yo, toda acomplejada, a ver, que Crescente no hacía más que fisgar desde el motocarro, “sí,” “pues arriba,” y ya con la portezuela abierta, a ver qué podía hacer, me colé, y más cómoda que en el sofá del cuarto de estar, Mario, te lo prometo, que lo que yo le dije, “me chifla tu coche,” que es verdad, que parece que ni tocas el suelo ni nada. Y él, entonces, dio media vuelta y salió como un cohete por la carretera de El Pinar, que yo le decía, “vuelve, ¿estás loco?, ¿qué va a decir la gente?,” pero él, ni caso, cada vez pisaba más y decía, ¿sabes lo que decía?, decía, “déjales que digan misa,” y los dos a reír, figúrate qué locura, en un Tiburón, mano a mano, a ciento diez, que hasta se me iba la cabeza, te lo juro, que hay cosas que no se explican, date cuenta, aquel chiquilicuatro que hasta trabucaba las palabras, pues no veas ahora, un aplomo, una serenidad, hablando a media voz, sin vocear, pero sólo lo justo, como la gente de mundo, si no se ve no se cree, que hay que ver, en dos por tres, lo que ha corrido

este hombre, si es el no parar, ¡Dios mío, aquel chisgarabís! En realidad, Transi ya me lo había advertido, la tarde que la encontré, date cuenta, al mes escaso de largarse Evaristo, y como si nada, pero a esa no la matan penas, claro que siempre fue un poco así, no sé cómo decirte, nunca tomó las cosas demasiado en serio, imagínate qué papeleta, con tres criaturas, pues ella igual, “has visto a Paco? Chica, está majísimo.” Y es verdad, Mario, qué cambiazo, por mucho que te lo diga no te lo puedes imaginar, unos modales, una delicadeza, lo que se dice otro hombre, eso que yo recuerdo por aquellos entonces, “diócesis” por “dosis,” y cosas por el estilo, que era una perfecta calamidad, que yo no sé sus padres, él maestro de obras, si es que llegaba, gente artesana desde luego, de medio pelo, aunque las cosas como son, Paco siempre inteligente, y en la guerra se portó de maravillas, que tiene el cuerpo como una criba, la de metrallazos, no puedes hacerte idea. Bueno, pues le ves conducir ahora y te caes de espalda, ¡qué soltura!, es que no hace ni un movimiento de más, que parece que hubiera nacido con el volante entre las manos. Y luego ese olor que se gasta, como a tabaco rubio mezclado con colonia de fricción, que a la legua se ve que hace deporte, tenis y así, y cuando duma ni se quita el pitillo de los labios, a ver, a ciento diez, loco sería, y guiña los ojos como en el cine, que yo decía, te lo juro, “da vuelta, Paco, tengo un montón de cosas que hacer,” pero él venga de reírse, que tiene toda la dentadura completa, figúrate qué envidia, “demos tiempo al tiempo; la vida es breve,” y, ¡hala!, como un loco, a ciento veinte, que, en estas, nos cruzamos con el Dos Caballos de Oyarzun, que a saber de dónde vendría a esas horas por la carretera, y yo quise agacharme pero estoy casi segura de que me vio, date cuenta qué apuro, y Paco,

“¿te ocurre algo pequeña?” y, luego, “es que estás igual,” y yo, “¡que bobada! fijate la de años que han pasado,” y él, muy fino, “el tiempo no pasa igual para todos,” una galantería, tú dirás, pero que se agradece, por qué voy a decir lo contrario. Y cuando paró no me quitaba los ojos y me preguntó, de repente, que menudo sofoco, si sabía conducir, y yo que muy poco, casi nada, y él, dale, que todos los días me encontraba en la cola del autobús, entre gentuza, que yo no sabía ni dónde meterme, que pasé más vergüenza que en toda mi vida junta, te lo prometo, pero a ver qué le iba a contestar, la verdad, Mario, que quien dice la verdad ni peca ni miente, que no teníamos coche, que a ti eso de los modernismos no acaba de entrarte, y no quieras saber cómo se puso, que me gustaría que le hubieras visto, “¡no, no, no!, como un loco, palabra, dándose coscorriones en la cabeza, natura, que es lo que yo digo, cariño, que hace años, tal vez, pero hoy en día, un coche no es un lujo, es un instrumento de trabajo. Y Paco, venga de encender pitillos, uno tras otro, que si no fumó veinte no fumó ninguno, y “¿qué es de Transi?,” y lo que yo le dije, que no había tenido suerte, y que si se acordaba de los Viejos, bueno, pues Evaristo, el alto, se casó con ella, ya de mayor, y a los cinco años la había abandonado con tres criaturas y él se había largado a América, a Guinea, me parece, que Paco, entonces, “todos nos equivocamos, no es fácil acertar,” que me dejó de una pieza, que le brillaban los ojos y todo, Mario, te lo puedo jurar, que a mí me dio lástima, un hombrón así, que no pude por menos, “¿no eres feliz?” y él, “dejemos eso. Vivo y no es poco,” pero me miraba cada vez más de cerca y yo estaba toda aturdida, a ver, pensando en la mejor manera de ayudarle, que entonces se me ocurrió recordarle cuando paseábamos por la Acera, de nuestros tiempos, Mario, cuando el bárbaro de Armando se ponía los dedos en las sienes y mu-

gía, “¿te acuerdas?, antes de hacernos novios, pues eso, y él, “¡qué tiempos!,” como suele decirse, y, de repente, “tal vez entonces perdí mi oportunidad. Luego, ya ves, la guerra,” como con pena, que lo que yo le dije “pues tú te portaste bien en la guerra, Paco, no digas,” que él, sin venir a cuento, se desabotonó la camisa, que no lleva suéter ni nada, en pleno invierno, y me enseñó las cicatrices del pecho, un horror, no te puedes ni imaginar, entre los pelos, que quien lo hubiera dicho, tan varonil, que de niño era un poco niño Jesús, que me dejó helada, te lo prometo, que eso es lo último que me esperaba, y le dije, “pobre,” sólo eso, nada más, te lo juro, pero él me puso el brazo por detrás, que yo pensé que en buen plan, te lo juro, y cuando me quise dar cuenta ya me estaba besando, visto y no visto, y sí, y sí, desde luego, muy fuerte, que yo ni sabía lo que hacía, como de tornillo, sí, apretadísimo y muy largo, esta es la verdad, pero yo no puse nada de mi parte, como lo estás oyendo, que estaba como hipnotizada, te lo juro, que me había estado mirando sin dejarlo y que sé el tiempo, y luego aquel olor entre colonia y de tabaco rubio, que trastorna a cualquiera, Valen te lo puede decir, que me lo ha comentado un montón de veces, que yo sólo te quiero a tí, no hace falta que te lo diga, pero estaba como atontada, a lo mejor de la misma velocidad, la falta de costumbre, vete a saber, cualquier cosa, como un fardo, lo mismito, y el corazón, paf, paf, paf, como desbocado, no puedes hacerte idea, eso instintivamente, los principios, lógico, y no podía ni menear un dedo, igual que anestesiada, lo mismito, que ni los árboles, imagínate, con los que había, sólo el runrún de sus palabras, cerquísima, desde luego, prácticamente encima, que era como estar en las nubes, una desorientación, y él me abrió la puerta y, muy suave, “baja” y yo como una sonámbula, bajé, pero como te lo digo, ni voluntad ni nada, que era una especie de flojera, a buena hora si no, obedecía

sin darme cuenta, y nos sentamos detrás de una mata, al sol, más bien grande, sí, muy grande, nos tapaba desde luego, y figúrate a esas horas, en día de labor, ni un alma, lo que se dice nadie, que si yo estoy en mis cabales de qué, y Paco insistiendo, “aquí donde me ves, que parece que tengo todo, estoy solo, Menchu,” que yo “pobre,” otra vez, pero conmovida de veras, Mario, que esto es lo curioso, como si no supiera decir otra cosa, claro que no era yo ni Dios que lo fundó, hipnotizada, o lo que quieras, segurísimo, imagínate, buena soy, y él, como enloquecido, empezó a abrazarme y a estrujarme por el suelo, y me decía, me decía, ¿sabes qué me decía?, después de todo, Mario, no es ninguna novedad, que al fin y al cabo, fue sincero, que otros lo piensan y no lo dicen, me decía, mira Eliseo San Juan, de siempre, y el mismo Evaristo, que a saber qué tienen mis pechos, yo que le voy a hacer, y Paco cada vez más frenético, me decía, ¿sabes lo que me decía?, me decía, “veinticinco años soñando con estos pechos, pequeña,” figúrate, que yo, como tonta, “pobre,” esto te dará idea, que él, como fuera de sí, que hasta me rompió la ropa y todo, Mario, pero yo no era yo, no hace falta que te lo diga, perdóname, nada de culpa, que le rechacé, te lo juro, le recordé a nuestros hijos, que ni sé de dónde me vinieron las fuerzas porque estaba completamente sin voluntad, hipnotizada, palabra, pero le mandé a paseo, que se debió quedar de un aire, te lo prometo, que me caiga muerta, que a saber tú con Encarna, en Madrid, perdona, Mario, perdóname, no quise decir eso, pero no pasó nada de nada, puedes estar tranquilo, te lo juro, que le recordé a nuestro hijos, o a lo mejor fue él, vete a saber, ya ni me acuerdo, pero para el caso es lo mismo, Mario, que me quitó la palabra de la boca, que ni hablar podía, estaba desquiciada, cariño, tienes que hacerte cargo, solo quiero que me comprendas, ¿oyes?, porque aunque hubiese hecho algo

malo no era yo, puedes estar seguro, que la persona que estaba allí no tenía nada que ver conmigo, sólo faltaría, pero no pasó nada, nada de nada, en absoluto, te lo juro por lo que más quieras, Mario, créeme, y si Paco no hubiera reaccionado hubiese reaccionado yo, ya me conoces, aunque estuviera convertida en una piltrafa, pero él, después de todo, tenía la culpa, a él le correspondía, que cuando se separó tenía unos ojos que daban miedo, echaban chispas, Mario, de loco, pero dijo, “somos dos locos, pequeña, discúlpame, 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, sólo hubiera faltado, el respeto que te debo y nuestros hijos, por favor, no te quedas ahí parado, ¿es que no me crees?, te lo he contado todo, Mario, cariño, de pe a pa, tal como fue, te lo juro, no me guardo nada, como si me hubiera confesado, palabra, Paco me besó y me abrazó, lo reconozco, pero de ahí no pasó, estaría bueno, te lo juro, y tienes que creerme, es mi última oportunidad, Mario, ¿no lo comprendes?, y si tú no me crees, ¡Mario!, ¿es que no me estás escuchando?, atiende, por favor, nunca he sido más franca, te lo podría jurar, con nadie, figúrate, que te estoy hablando con el corazón en la mano, escucha, para mí el que me perdones es cuestión de vida o muerte, ¿te das cuenta?, no se trata de un capricho, Mario, mírame, anda, aunque solo sea un momentín, por favor, no me vayas a confundir con mi hermana, me aterro solo de pensarlo, te lo prometo, ya ves Julia, una cualquiera, no me digas, con un italiano, que no tiene perdón, en plena guerra, tú me dirás, como quien dice en frío, que al fin y al cabo, Galli, un desconocido, buena diferencia con Paco que perdería la cabeza y todo lo que quieras, pero, en resumidas cuentas, un caballero, Mario, “somo unos locos, pequeña; discúlpame,” un detalle, que me

quitó la palabra de la boca, te lo juro, Mario, te lo juro por lo que más quieras, que yo se lo iba a decir, y eso que estaba como tonta, completamente hipnotizada, ni voluntad ni nada, un fardo, pero se lo iba a decir, palabra, y él, zás, se me adelantó, claro que lo importante, fuese uno u otro, es que no pasara nada, a ver si no, Mario, pero mírame un poco, dí algo, no te quedas ahí parado, que parece como que no me creyeras, que te hubiera engañado o así, y no, Mario, cariño, que en la vida he sido más franca, te estoy diciendo toda la verdad, toda, enterita, te lo juro, no ocurrió nada más, pero mírame, di algo, anda, por favor, mira que eres, me estoy tirando por los suelos, más no puedo hacer, Mario, cariño, que al fin y al cabo, si a su tiempo me compras un seiscientos, ni Tiburones, ni Tiburonas, segurísimo, que con estas restricciones lo que hacéis es ponernos en el disparadero, a ver si no, que cualquiera te lo puede decir, pero perdóname, Mario, anda, te lo pido de rodillas, no hubo más, te doy mi palabra, y sólo he sido para tí, te lo juro, te lo juro y te lo juro, por lo más sagrado, Mario, por lo que más quieras, por mamá, fijate, que más no puedo ha-

cer, pero mírame, un segundo aunque sólo sea, anda, hazme ese favor, ¡mírame!, ¿es que no me oyes? ¿cómo quieres que te lo diga? ¡Mario, que me muera si no es verdad!, no pasó nada, que Paco, a fin de cuentas, un caballero, claro que fue a dar conmigo, pero si yo tengo un Seiscientos, ni Paco ni Paca, te lo juro, Mario, te lo juro por Elviro y por José María, ¿qué más quieres?, en mejor plan no me puedo poner, Mario, que yo puedo llevar la cabeza bien alta, para que lo sepas, pero ¡escúchame, que te estoy hablando! ¡no te hagas el desentendido, Mario!, anda por favor, mírame, un momento, sólo un segundo, una décima de segundo aunque sólo sea, te lo suplico, ¡mírame!, que yo no he hecho nada malo, palabra, por amor a Dios, mírame un momento, aunque sólo sea un momentín, ¡anda!, dame ese gusto, qué te cuesta, te lo pido de rodillas si quieres, no tengo nada de qué avergonzarme, ¡te lo juro, Mario, te lo juro! ¡¡te lo juro, mírame!! ¡¡que me muera si no es verdad!!, pero no te encorjas 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!!

Versión de la obra de teatro

(1392 palabras): Esto fue anteayer, Mario, sí, exactamente el lunes. Y yo no quería, te lo puedo jurar, no por nada, pero la gente es muy mal pensada, y Crescente el de los ultramarinos no hacía más que fisgar todo el tiempo desde el motocarro, pero Paco me abrió la portezuela y yo no tuve valor. Y él, entonces, dio media vuelta y salió como un cohete por la carretera del Pinar, que yo le decía (*se adelanta al público*), “vuelve, ¿estás loco?, ¿qué va a decir la gente?” pero él, ni

caso, cada vez pisaba más y decía, ¿sabes lo que decía?, decía, “déjales que digan misa.” (*Avanza hacia la izquierda del espectador. Entre la silla y el féretro.*) Que yo, te lo juro, “da vuelta, Paco, tengo un montón de cosas que hacer,” pero él venga de reírse, que tiene toda la dentadura completa, figúrate qué envidia, “demos tiempo al tiempo; la vida es breve,” y, ¡hala!, como un loco, a ciento veinte, que en estas nos cruzamos con el Dos Caballos de Higinio Oyarzun, que a saber de dónde

vendría a esas horas por esa carretera, y yo quise agacharme, pero estoy casi segura de que me vio, date cuenta, qué apuro, y Paco, “¿te ocurre algo, pequeña?” y luego, “es que estás igual,” y yo, ¡ que bobada! fijate los años que han pasado”, y él, muy fino, “el tiempo no pasa igual para todos”, una galantería, tú dirás, pero que se agradece, por qué voy a decir lo contrario. (*Se adelanta de nuevo al público y luego va retrocediendo de espaldas lentamente hasta llegar al cadáver por la derecha del espectador.*) Y cuando paró no me quitaba el ojo y venga de encender pitillos, uno tras otro, que si no fumó veinte no fumó a ninguno, “¿y qué es de Transi?,” y lo que yo le dije, que no había tenido suerte, y que si se acordaba de Evaristo, el viejo, pues se casó con ella, ya de mayor, y a los cinco años la había abandonado con tres criaturas y él se había largado a América, a Guinea, me parece, que Paco, entonces, “todos nos equivocamos, no es fácil acertar,” que me dejó de una pieza, que le brillaban los ojos y todo, Mario, te lo juro, que a mí me dio lástima, un hombrón así, que no pude por menos, “¿no eres feliz?,” y él, “dejemos eso. Vivo y no es poco”, pero me miraba cada vez más de cerca, y yo estaba toda aturdida, a ver, pensando en la mejor manera de ayudarle, que entonces se me ocurrió recordarle cuando paseábamos juntos por la Acera, Mario, y él, “¡qué tiempos,” y, de repente, “tal vez entonces perdí mi oportunidad. Luego ya ves, la guerra,” como con pena, que lo que yo le dije, “pues tú te portaste bien en la guerra, Paco, no digas,” que él, sin venir a cuento, se desabotonó la camisa, que no lleva suéter ni nada en pleno invierno, y me enseñó las cicatrices del pecho, un horror, no te puedes ni imaginar, entre los pelos, que quién lo hubiera dicho, tan varonil, que me dejó helada, te lo prometo, que eso es lo último que me esperaba, y le dije , “pobre,” sólo eso, nada más, te lo juro, pero él me puso el brazo por detrás que yo pensé que en buen

plan, te lo juro, y cuando me quise dar cuenta ya me estaba besando (*se arrodilla lentamente. Se oye el tema musical para un instrumento solo, mientras el escenario se oscurece y sólo queda ella iluminada*), visto y no visto, y sí, desde luego, muy fuerte, yo no sabía lo que hacía, como de tornillo, sí, apretadísimo y muy largo, ésta es la verdad, pero yo no puse nada de mi parte, como lo estás oyendo, que estaba como hipnotizada, te lo juro, y luego aquel olor entre de colonia y tabaco rubio, que trastorna a cualquiera, que yo solo te quiero a tí, no hace falta que te lo diga, pero estaba como atontada, a lo mejor de la misma velocidad, la falta de costumbre, vete a saber, cualquier cosa, como un fardo, lo mismito, y el corazón, pon, pon, pon, como desbocado, no puedes hacerte idea, los principios, lógico, y no podía ni menear un dedo, que ni árboles, imagínate, con los que había, solo el runrún de sus palabras, cerquísima, desde luego, prácticamente encima, que era como estar en las nubes (*abre las manos como si volara. Se oye el tema musical de nuevo*), una desorientación, y él me abrió la puerta y, muy suave, “baja,” y yo como sonámbula, bajé y nos sentamos detrás de una mata (*se sienta en el suelo*), al sol más bien grande, sí, muy grande, nos tapaba desde luego, y figúrate a esas horas, en día de labor, ni un alma, que si yo estoy en mis cabales de qué, y Paco insistiendo, “aquí donde me ves, que parece que lo tengo todo, estoy solo, Menchu,” que yo “pobre”, otra vez, pero conmovida de veras, Mario, como si no supiera decir otra cosa, y él, como enloquecido, empezó a abrazarme y estrujarme por el suelo, y me decía, me decía, ¿sabes lo que me decía?, “veinticinco años soñando con estos pechos, pequeña,” cada vez más frenético, figúrate, que yo, como tonta, “pobre,” seto te dará idea, que él como fuera de sí, que hasta me rompió la ropa y todo, Mario, pero yo no era yo (*se arrodilla*), que le rechacé, te lo juro, le recordé a nuestros hijos, que ni sé de dónde

me vinieron las fuerzas porque estaba completamente sin voluntad, pero le paré los pies, que se debió quedar de un aire, te lo prometo, que me caiga muerta, que a saber tú con Encarna en Madrid (*se apoya en el féretro*); perdona, perdóname, no quise decir eso, pero no pasó nada de nada, puedes estar tranquilo, que le recordé a nuestros hijos, o a lo mejor fue él, ya ni me acuerdo, pero para el caso es lo mismo, que e quitó la palabra de la boca, que ni hablar podía, estaba desquiciada; Mario, tienes que hacerte cargo, solo quiero que me comprendas, ¿oyes? (*Se aparta del féretro y continúa de rodillas*), porque aunque hubiese hecho algo malo, no era yo, puedes estar seguro, que la persona que estaba allí no tenía nada que ver conmigo; pero no pasó nada, nada de nada, y si Paco no hubiera reaccionado, hubiese reaccionado yo, ya me conoces, pero él, después de todo, tenía la culpa, a él le correspondía, que cuando se separó, tenía unos ojos que daban miedo, echaban chispas, Mario, pero dijo “somos dos locos, Carmen, discúlpame, no quiero perjudicarte,” y se levantó, ¡y se levantó!, ¡y se levantó! (*Solloza*), que yo avergonzada, sí, así fue, bien mirado fu él...; pero lo importante es que no pasó nada, tienes que creerme, es mi última

oportunidad, Mario, ¿no lo comprendes?, y si tú no me crees, ¡Mario!, ¿es que no me estás escuchando?, te estoy hablando con el corazón en la mano, para mí, el que me perdones es cuestión de vida o muerte; Mario, mírame, anda, aunque solo sea un momentín, por favor, no me vayas a confundir con mi hermana, me aterro solo de pensarlo, ya ves Julia, una cualquiera, con un italiano, que no tiene perdón, en plena guerra, en frío, Galli, un desconocido, buena diferencia con Paco, que perdería la cabeza y todo lo que tú quieras, pero en resumidas cuentas, un caballero; Mario, mírame un poco, di algo, no te quedes ahí parado, me parece que no me creyeras (*llorando muy bajito*), que al fin y al cabo, si a su tiempo me compras un Seiscientos, ni Tiburones ni Tiburona; pero perdóname, Mario, anda, te lo pido de rodillas, no hubo más, te doy mi palabra, que yo solo he sido para tí, te lo juro, te lo juro por lo más sagrado, no tengo nada de qué avergonzarme, ¡te lo juro, Mario, te lo juro!, ¡¡te lo juro, mírame!!, ¡¡que me muera si no es verdad!!; 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!!

De lo que hay en la novela/obra de teatro, aparentemente, poco o nada queda para defender a Carmen (creación de Delibes). Pero aquí se efectúa un ejercicio de análisis, sin hacer completamente a un lado el que Carmen es una creación literaria, y preguntarnos el por qué Carmen (Delibes) decide ir por esa ruta de cinco horas con no retorno. El mismo Delibes insinúa, tanto en la novela como en la obra de teatro, que todo ese parloteo es para deshacerse de la culpa de lo sucedido con Paco, pero: ¿Qué sucedió con Paco?, y también, ¿qué sucedió con Transi?

Podría sugerirse que la actitud de Carmen, ante el féretro, por ejemplo, tuviera que ver con el abandono: Carmen, con cuarenta años a cuestas, y a pesar de su discurso en el vacío (pues Mario está muerto), era dependiente de Mario: su casa era su imperio, y al morir éste, a su edad, se ve abandonada (sin considerar que Mario hubiera tenido para ella salario de viudez, como prestación social), entonces, en esos momento ella se ve desatendi-

da y con unos hijos que posiblemente repitan la historia que ella interpretó del padre. Su discurso sale de la ira de verse “sola”, aunque implique en la novela y en la obra de teatro, que siempre lo estuvo, y no muestra alivio para el quedar así, habiéndose casado a la edad de dieciocho años y estar sometida al matrimonio por casi veintitrés. Pero esto sería escribir otra novela, Delibes corta el discurso de Carmen por la intervención de Mario hijo, que parece, sí absorbió el discurso criticado del padre. Y aquí está el mérito de la novela/obra de teatro, que acepta, dentro de los parámetros lógicos, diferentes visiones críticas.

Obras citadas

- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Davies, Ann. "Who is the Model Reader of Delibes's *Cinco horas con Mario*?" *The Modern Language Review* 94.4, 1999, pp. 1000-08.
- Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Ediciones Destino, 1966.
- . *Cinco horas con Mario, versión teatral: Estudio introductorio de Gonzalo Sobejano*. Espasa-Calpe, 1981.
- Douglass, Carrie B. ““toro muerto, vaca es”: An Interpretation of the Spanish Bullfight.” *American Ethnologist*, 11.2, 1984, pp. 242-258. 4 feb. 2020. <https://www.jstor.org/stable/643849>
- Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Penguin Books, 1996
- Gullón, Agnes. *La novela experimental de Miguel Delibes*. Taurus, 1980
- Manzo-Robledo, Francisco. “Aspectos formales e ideológicos en la exploración de la conciencia femenina de *Cinco Horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes.” *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 14. 28 jun. 2000. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/5mariob.html>.
- . “El acto-espacio femenino, su definición y la matriz de representación [MR], en *La familia de Pascual Duarte*.” *Neophilologus* 91, 2007, pp. 445-57. doi://doi.org/10.1007/s11061-006-9018-8
- Medina-Bocos, Amparo. *Guías de lectura: Cinco horas con Mario*. Alhambra, 1987.
- Petkova, Mila Boyanova. "La imagen psíquica del cuerpo femenino. Una aproximación psicoanalítica a la anatomía de la mujer." *Tesis doctoral. Facultad de Filosofía. Universidad Complutense de Madrid. Madrid*, 2016. 5 feb. 2020.
- Ríos, Alfonso de los. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Destino, 1993.
- Rivas, Josefa. "Review of *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes." *Hispania*. Vol. 51. 2, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, mayo 1968.

- Sánchez Pérez, Javier F. *El hombre amenazado: hombre, sociedad, y educación en la novelística de M. Delibes*. Universidad Pontificia de Salamanca, 1985.
- Sobejano, Gonzalo. *Estudio introductorio de Gonzalo Sobejano. Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, Espasa-Calpé, 1981.
- Tucker, Donald W. "The Emergence of Women in the Novels of Miguel Delibes." *Hispania* 71.1, 1988, pp. 38-42. 3 feb. 2020. www.jstor.org/stable/343191.
- Velasco, Sherry. *The Lieutenant Nun: Transgenderism, Lesbian Desire, and Catalina de Erauso*. University of Texas Press, 2001.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: The Short Fiction of Miguel Delibes in the Non-Literary Undergraduate Major:
The Case of *La mortaja*

AUTOR: Mark J. Mascia

FILIACIÓN ACADÉMICA: Sacred Heart University

RESUMEN: El propósito de este ensayo es examinar cómo los profesores universitarios pueden enseñar la ficción corta de Miguel Delibes a los subgraduados estadounidenses que no van a entrar en un programa doctoral de estudios literarios. Me enfocaré en la colección de cuentos *La mortaja*. Hay varias estrategias exitosas que he descubierto. Primero, hay que discutir el contexto de la España rural de la posguerra. El profesor tiene que hacer relacionables los personajes y la narrativa de Delibes a los estudiantes. Además, hay que hacer conexiones entre los temas de *La mortaja* y la experiencia afectiva de los estudiantes. Por lo tanto, el uso de la tecnología pedagógica merece discusión. En suma, la experiencia de enseñar los cuentos de Delibes en esta situación es tan valiosa como en cualquier otro sitio.

PALABRAS CLAVE: *La mortaja*, subgraduados, ficción corta, tecnología pedagógica, España de la posguerra

ABSTRACT: The purpose of this essay is to examine how instructors can teach Miguel Delibes' short fiction to American undergraduates who will not pursue a doctoral program. This will involve one collection of short stories, *La mortaja*. There are several strategies for success that I have found. Firstly, it is necessary to spend some time discussing the setting of rural Spain during the Franco period to students. In addition, the instructor must make the stories and characters relatable to students. One must make connections between the topics raised in *La mortaja* and the students' own affective experiences. The use of teaching technology will be discussed as well. In sum, teaching Delibes in this setting can be as rewarding as it could be anywhere.

KEY WORDS: *La mortaja*, undergraduates, short fiction, teaching technology, Postwar Spain

BIOGRAFÍA: Mark J. Mascia (Ph.D., Columbia University) es Profesor Titular de español en la Universidad de Sacred Heart. Sus publicaciones incluyen artículos sobre la literatura del Siglo de Oro, la poesía latinoamericana del siglo XX, y la novela española del siglo XX. En cuanto a los estudios del Siglo de Oro, se ha enfocado en el debate conceptismo-culteranismo y la poesía lírica de Lope de Vega. Desde 2012 hasta finales de 2020 fue Secretario-Tesorero en las Américas de la Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry. Además, ha desarrollado numerosos cursos avanzados en su programa (exclusivamente subgraduado) en las literaturas peninsular y latinoamericana.

The Short Fiction of Miguel Delibes in the Non-Literary Undergraduate Major: The Case of *La mortaja*

Mark J. Mascia, *Sacred Heart University*

A question that many faculty members may have regarding Miguel Delibes' short fiction, let alone his entire body of work, is how it can be successfully taught to undergraduate students of Spanish in the United States. This will focus on programs where the Spanish language is usually not their primary language, and in programs which do not focus on the development of literary scholarship and the preparation of future doctoral candidates. I chose Delibes' collection of short stories *La mortaja* to be used as part of a larger course I had developed, Twentieth Century Spanish Prose. I used this particular set of stories in class as I found them to be more manageable for undergraduates and as the course already had contained longer works of prose fiction—yet, naturally, the linguistic and cultural challenges of reading Delibes in the original Spanish remained. The teaching environment in a setting like mine is different from what one might find in the elite institutions of the United States or in doctoral programs. However, I have learned that it is possible to have just as meaningful an experience in my surroundings as it would be in the aforementioned ones, to be teaching Delibes and this one less-taught collection of stories. In order to do so, instructors must adjust their expectations and, to some degree, teaching methods accordingly. This essay will explore exactly how I had accomplished just that.

There are several observations I must make regarding the program and teaching environment—an environment shared arguably by the majority of American colleges and universities. Firstly, the Spanish major is not designed for the preparation of doctoral students. Instead, most of our majors pursue careers in K-12 education, law, or the health professions, for example; many are double majors whose primary major is more career-focused and for whom Spanish is considered a desirable addendum, as it is seen as “useful” as a skill. The major consists of 31 credits, which includes a requirement of only one

literature and one culture course, past the required advanced composition sequence; the remaining credits are comprised of electives (which often include additional literature and culture classes), and a one-credit, online portfolio for seniors, used for final assessment.

Additionally, many students reading Delibes and other Spanish literary texts are doing so for the first time. Many had come from high school programs where relatively little Spanish was spoken in the classroom and where instruction was often very formulaic; for some it may be their first advanced course in a college setting, and reading Delibes may be their first real introduction to literature. A great number are also the first in their families to attend college, and as a result often do not have the privileged cultural background expected of undergraduates at elite institutions. The proficiency level required in order to read Delibes successfully sometimes needs work, as well. For many students in my setting, reading Delibes in any Spanish class would be comparable to reading Shakespeare or Charles Dickens in a survey class of literature in English. Instructors in settings akin to this one must consider all of these factors in due course in order to achieve a successful experience teaching Delibes.

I should note that for many students, taking courses where they are expected to read Delibes and other authentic texts in Spanish is often seen as a vehicle to earn a certain grade or to acquire credits, more so than as an enjoyable learning experience from the start. Understandably, their expectations are often of a practical nature: they focus on what they can learn in order to succeed and continue to develop their communication skills. They may read Delibes simply because his work is on the syllabus and because they see it is a means to an end. This in no way implies any ill intent on the part of students; rather, to them, Delibes might just as well have been replaced by any other Spanish text from the same time period. Reading *La mortaja* would be, for many, a diversion from their required courses in Education, Nursing, or Political Science. Nevertheless, I have learned that teaching Delibes is just as productive and interesting in this setting as in any other. In order to achieve this, I have learned that instructors must alter their expectations and learning outcomes accordingly and understand their students' needs before approaching the original text.

One of the first things the instructor must discuss—either at the beginning of the course or, at the very least, before starting a unit on Delibes—is the social and historical setting of post-Civil War Spain. The stories of *La mortaja* had been composed between 1948 and 1963, and first published as a collection in 1970. Most students are not automatically aware of the trauma that Spain had undergone during its Civil War and in the years of its aftermath, and many do not know that Spain had experienced a dictatorship before transitioning to democracy in the relatively recent past. It is essential to spend some time introducing the students to Spain during the period of Francisco Franco, with at least some historical detail, before entering into a close reading of the short stories. To this end, I spent some time gathering material culled from Vicente Cantarino's book, *Civilización y*

cultura de España, a culture textbook geared towards American undergraduates, to provide background information regarding Spain in the Twentieth Century. Students cannot be expected to know what *tremendismo* was, along with the setting of any of the other texts found on the syllabus (or that other instructors may choose to use) published after 1939. Delibes situates many of his works in a rural environment and often gives his characters colloquial dialogue; the slang terms and manner of speech of many of the characters may initially seem foreign to students who are either still polishing their language skills or may already be fluent. Once I adjusted my expectations as a faculty member, and once I realized that I cannot assume them to have the same background knowledge as PhD students specializing in modern Spanish literature, I was able to undertake the journey of engaging the students with the text.

To provide students with some tools to better understand *La mortaja*, there were several things that I had done. One was to actually tailor the course syllabus so as to not read all the stories. While reading all of them (or at least assigning all of them) is certainly permissible, I chose to focus on depth rather than breadth. This was in keeping with the stated goals of the course, which was not a broad survey course in the Twentieth Century. Rather than overloading the students with voluminous reading assignments condensed into a brief span of time, I believed that it was prudent to capture and maintain their interest by choosing several stories which they could explore in greater detail. In my case, I chose five stories, focusing on them in large part because I felt they contained serious and significant themes relevant to the setting. Upsetting as some of them may seem, the ones I chose numbered five: “La mortaja,” “El amor propio de Juanito Osuna,” “La fe,” “El conejo,” and “La perra.” Many of them contain the common thread of animals and life in rural areas; most of them also directly (and sometimes graphically) treat the theme of death and adult responsibility. Presenting this to them beforehand gave them advance notice of what they were about to read. The economic situation of many rural areas during the Franco years needed some clarification (along with the basic history alluded to above in discussing some of Cantarino’s work). Delibes’ familiarity with living off the land, hunting and fishing, and seeing men and women contend with death in an oftentimes harsh milieu needed some mentioning as well—just as much as I might mention that the author knew the United States and its college environment. Occasionally, some explanation of words or phrases in Spanish that the students may not understand, along with an explanation of characters’ nicknames, was necessary. Instructors naturally may design their syllabus as they see fit, but I found that my model of focusing on several stories (rather than all of them) and of being willing to clarify and explain elements of the text was something that worked.

The next step was to begin our close reading of the stories chosen from *La mortaja*. The linguistic clarification mentioned above was, in some ways, an ongoing activity, though I learned that I could not expect them to understand every idiomatic expression or the meaning behind every word without spending an inordinate amount of time on

explanations. I chose to use the Cátedra edition, edited by Gonzalo Sobejano. The edition worked well with students because it is a very thoroughly researched and annotated critical edition, and has an extensive introduction. I made the introduction optional but was able to draw from it to help provide the students with some of the background knowledge they might find useful. I especially find noteworthy Sobejano's characterization of Delibes' affect in these stories, and the way in which they are directed to his audience, as "El ritmo de la compasión" (*La mortaja* 35). Indeed, this focus on human compassion transcends any historical and cultural detachment that students may have, not being from Francoist Spain and usually growing up in modernized, suburban America. When the instructor factors this in, making sense of the stories' context is more attainable. Using the online program Blackboard (which will be described later in this essay) also helped students prepare for their close reading and in-class discussion of the primary text. We used Blackboard to run weekly discussion boards, where students had to add their reactions to the stories read. This was done for a grade, which kept the students on task and prepared for class without overwhelming them.

The methodology of the course merits attention as well, as Delibes was not the only author to have treated topics on such a serious level. Given the turbulence and trauma of the Twentieth Century in Spain, this is understandable. My course, Twentieth Century Spanish Prose, indeed did limit itself to that century and to prose, but it did not set limits on length of texts nor on the exact placement of a text with respect to the Civil War and the Franco regime that followed. Instructors have the freedom to develop courses as they desire, but I felt that including Delibes in a course focusing on this time period was appropriate as Delibes' works can be seen as emblematic of much of the time period in question—and certainly representative of voices not always heard from nearly as often (above all, the rural poor and children). I began with Pío Baroja's *El árbol de la ciencia*, devoting several weeks to it. I wanted students to get an introduction to the struggles of Spain in the immediate aftermath of the Spanish-American War, along with a study of the existential crisis of its main character and the prevailing philosophical ideas of the day. The novel's conflicts between love and finding meaning in life, and of people being surrounded by despair and death, were worth exploring. It also helped set the tone for Delibes later in the semester. Next, I assigned Miguel de Unamuno's *San Manuel Bueno, mártir*, often regarded as a classic text in American undergraduate major programs and survey courses in Spanish. The struggle to reconcile religious faith and doubt, and the importance of morality and living for others, also fit the mission of my institution, which is a part of the broader category of Catholic higher education. Afterwards, we spent a significant amount of time on another classic Twentieth Century work, one which also helped set the tone in some ways for Delibes: Camilo José Cela's novel *La familia de Pascual Duarte*. The grotesque violence and the environment of ignorance and rural poverty helped prepare students for some of the more unpleasant aspects of *La mortaja*. We then transitioned to two novellas written by Adelaida Garcia Morales, *El sur seguido de Bene*. Finally, we segued to *La mortaja*, ending the semester with the aforementioned short stories. I found that having diverse texts (and not only ones that may seem

depressing or morbid to the uninitiated student) would help in increasing enrollment figures and attracting students to the program.

Once we reached *La mortaja*, I discovered that instructors must draw parallels as much as possible between Delibes' text and the students' own world. This not only helped create an affective understanding for the students, but also helped prepare them to write and to finish their tasks that were necessary for assessment. One way in which I accomplished this was to help students relate to individual characters, their feelings and their choices; this will be described in greater detail. Another was on a more general level, in which students would try to understand some of the same issues in *La mortaja*, superimposed on today's world. Naturally, I would not expect students to ever have experienced the life of an underprivileged rural town dweller whose survival needs consist of living off hunting and fishing, for example. However, an instructor could ask students to picture themselves as a character in that world, envisioning what life might be like in less economically successful areas of the rural United States. Similarly, issues of religious faith and devotion often transcend social class, country, and generation, along with the struggle of hospital patients to be well and to find hope in their situation. The world of many of Delibes' characters is thus not so far removed from our students' own environment so as to make it completely unrelatable. Even though the United States never experienced a brutal civil war in the Twentieth Century, and never had a fascist dictatorship that followed, it is possible to help bring the students' understanding of the text closer to their own knowledge of life. By finding the common ground between our students today and *La mortaja*, the instructor is well on the way to generating student appeal and to finding success.

I had spent the final three weeks of the semester on this collection of stories, usually having two stories on average assigned for a given week. All of the assigned stories, though of varying length, presented a plethora of material to discuss. The eponymous short story "La mortaja" presented the students with a tone of immediacy in the struggle of the central character reconciling with the death of a family member, and gave them a good start to better understanding much of Delibes' narrative. The story was rendered even more relatable when framed as a classic coming-of-age story, as the trope of maturation was certainly not unfamiliar to my students at all even if the story's initial setting is less familiar. The most jarring aspect of the story for my students was, not surprisingly, the physical and immediate confrontation with death, as the child protagonist, el Senderines, confronted the death of his own father. Students are able to reflect on this very sudden transition which forces the protagonist into a coming of age situation—though they may be surprised to realize that el Senderines does not appear to fear death as much as many adult characters do. One of them, a hardened neighbor, el Pinales, gives a terse lesson in life to el Senderines, telling him, "La vida es eso. Unos viven para enterrar a los otros que se mueren. Lo malo será el que muera el último" (101). This element of maturation and growth can easily counterbalance the graphic nature in which Delibes describes death. Other relatable themes include Delibes' concern for the environment, as we see the effects

of industrial waste. Given today's urgency regarding climate change, Delibes' additional concerns are rendered even more relevant for our undergraduates. The story makes for a great entry point into understanding Delibes' setting and provides universal value as well, as students appreciated the notion of learning life's lessons.

Different in tone, and also without the same perspective of children, is "El amor propio de Juanito Osuna." Here, students are confronted with a psychologically damaged man's fragile ego and insecurities. With some background information about the Spanish Civil War, the instructor can help students understand the world of the title character. Juanito Osuna, a wealthy landowner, is permanently scarred by his experiences in the war. His attitude as a privileged member of a landowning elite is easy to react to, and students who may have prior experience studying disciplines like psychology can easily use what they have learned regarding personality to help understand the character. Students might not necessarily know what the "latifundio" is, or its potential for social injustice (119), but instructors can explain this. Of equal importance would be Juanito Osuna's violent tendencies and his unwavering obsession with defeating anyone else in any kind of competition, notably hunting. I ask students whether they may observe any parallels between the Spanish Civil War and the act of hunting animals, and whether the author makes a statement regarding the toxic masculinity of this character. The narrative, resembling a stream-of-consciousness style employed in *Cinco horas con Mario*, may be somewhat haphazard and unexpectedly challenging for students, but the ideas presented therein can easily be extracted for discussion. I also ask what students might know about post-traumatic stress disorder, and whether they may be able to observe some of the same traits in veterans who returned home much more recently from Iraq or Afghanistan (some of whom my students may know, as a number have had family members or acquaintances in the Armed Forces who were deployed in combat).

"La fe" represents yet another setting for Delibes' short fiction, as it treats the topic of love and faith as seen through an older couple, one of whom is a hospital patient newly reinvigorated by religious faith. Students can very easily relate to the notion of prolonged illness, fighting against hopelessness, and finding solace in faith, regardless of whatever religious traditions they may or may not have. The couple, Pepe and Aurea (the latter of whom is hospitalized), have very different ways of looking at faith, and have their strains as a couple, but the bond of love that exists underneath their differences is noticeable. I ask students how they may make sense of Aurea's unshakeable convictions regarding religion and the hope to be well again even just after having seen a religious procession pass by outside the hospital. Students are also tasked with trying to see if they can find a balance between scientific certainty and modern medicine on the one hand, and spirituality and psychological well-being on the other. In a higher education environment like ours (a Catholic university), this story represents a great way to reflect upon the university's mission while deepening one's understanding of Delibes' body of work. Students are asked whether religious faith can help successfully sustain a hospital patient through an other-

wise challenging or even initially incurable health crisis, and whether the couple's relationship is a testament to the resilience of love in spite of adversity. The story is also perfectly representative of what Sobejano had called "el ritmo de la compasión," as stated above.

"El conejo" returns to the rugged rural world of much of Delibes' narrative and the daily challenges of this harsh environment—especially as seen through animals. Here, I ask whether the rabbit is representative of the human struggle of life and death. The world of the human dead is complemented by the animal dead (without Delibes making a false equivalency between the two). Initially, the child characters have their confrontation with death by witnessing a funerary procession and seeing the body of the deceased, and they even see skeletal remains in the burial site of a cemetery. This harkens back to what had been read in "La mortaja" and also lends itself to more of the coming-of-age trope seen so frequently in these works. I also ask whether students might relate to the affective bond between a person and a pet, as most students in my experience have had pets. The rabbit falls ill ostensibly because of the way in which its child character owner had fed it, and then another character, without much warning, very promptly and violently euthanizes the animal. Though graphic in its description, and apparently cold in the way in which we see an animal meet its end, the story is a reminder of the setting in which it was written—one which produced equally graphic encounters with violence (with humans as well as animals), such as *La familia de Pascual Duarte*. At this point in the semester, students are better able to make connections between the texts we read and to start gleaning a greater meaning from these disparate stories. For instance, I have students discuss what lessons they might learn regarding death and its impact on the lives of children.

The last story we read, "La perra," also involves more brutality and specifically the violence faced by animals. This story combines the lives of ordinary hunters and their daily struggles with their rugged existence, along with the relationship again between humans and animals. In reading this story at the end of every other one, students will be able to better understand just what Delibes' world had represented. The rural men herein are not objects of scorn or derision; instead, students can see what they would be facing on a daily basis. The frank brutality of their lifestyle is not spared, and the unexpected element of one of the men knowingly, and not by accident, shooting and killing his dog companion, is the main example of this. However, Delibes does not adopt a judgmental tone, and I exhort my students to do the same. I also ask them to try and understand possible generational and socioeconomic shifts, as posed by one of the characters, who states "Hubo un tiempo en que uno podía vivir de la caza. Hoy no vive la caza ni vive uno" (180). This shows a societal change as much as it might show nostalgia and a longing for a vanishing way of life. I also try and have them explain the pivotal moment where the dog meets her untimely fate and whether it acquires any special meaning. Is there any logic contained in this scene? Is there also any logic in the two men eventually putting the dog's death behind them and quite literally moving on? The concept of closure (or the lack thereof) and the cold cycle of life and death are ideas worth exploring. At the end of our unit on Delibes,

once this story is complete, I ask students to come up with more global ideas about his stories and to try and arrive at material useful for writing analytical papers, their main assessment criteria for the course.

I must make one final set of observations, regarding the use of online technology. In this course, I required students to make one posting of significance on Blackboard per week regarding the texts that were assigned for a given week; these postings counted for a grade. In this instance, as we read various short stories as opposed to one cohesive novel, I gave students the option about posting their observations regarding a story of their choice from the week in question. I helped them in this task by posting sample topic questions of my own, from which they were free to choose. These discussion questions on Blackboard served as preparatory topics for in-class discussion as well, and could help them in arriving at ideas for their eventual papers. As today's generation of undergraduates is very technologically adept, it might be in the instructor's best interests to have a component of their syllabus devoted to work on platforms such as Blackboard. This engages the students more thoroughly in the material they read, and in the end, makes for better-prepared students generally. When students come out of a course like this and have positive comments to make regarding what they did in the course, it bodes well for future course and program development, and in the long run, allays any fears that administrators might have regarding enrollments.

In sum, if the instructor is able to use methods outlined in this essay and is able to adapt to the needs of the student body, teaching *La mortaja* can be as rewarding an experience as any other. Granted, Delibes' work still contains its set of challenges after only a few weeks; students would still have to work through the colloquial speech patterns of many characters, the nicknames, or the often dark subject matter. But after experiencing that, they will be better able to handle not only more contemporary texts (should they continue their studies) but also other works in Spanish, including canonical texts with even more chronological remove, such as ones from the Golden Age. After all, if instructors already do that in demanding survey classes in Spanish and Latin American literature, there is no reason to assume that they cannot do it with *La mortaja* or, for that matter, anything written by Delibes. Making Delibes meaningful to the American college audience is multifaceted, but always involves the willingness to make a connection with the students personally, along with a degree of empathy. As long as instructors are able to incorporate this into their teaching, and also realize that Delibes' work was meant to be felt and not just analyzed for the sake of writing a paper, it is worth including *La mortaja*. This, in the end, makes for a meaningful and enjoyable experience.

Works cited

- Baroja, Pío. *El árbol de la ciencia*. Alianza Editorial, 2002.
- Cantarino, Vicente. *Civilización y cultura de España*. 5th ed., Pearson Prentice Hall, 2006.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Destino, 2003.
- Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*. Edited by Antonio Vilanova, 3rd ed., Destino, 1998.
- . *La mortaja*. Edited by Gonzalo Sobejano, 3rd ed., Cátedra, 1987.
- García Morales, Adelaida. *El Sur* seguido de *Bene*. 15th ed., Anagrama, 1991.
- Unamuno, Miguel de. *San Manuel Bueno, mártir*. Edited by Mario Valdés, 25th ed., Cátedra, 2005.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Miguel Delibes y el señor Cayo: referentes para un modelo de vida sostenible (vs. supervivencialismo) en un mundo pospandemia

AUTOR: Agustín Cuadrado Gutiérrez

FILIACIÓN ACADÉMICA: Texas State University

RESUMEN: A lo largo de su extensa trayectoria como novelista Miguel Delibes adaptó su obra a gustos estéticos cambiantes y géneros diversos, manteniéndose invariablemente fiel a unas características artísticas propias y a una ética que siempre lo acompañó tanto en su faceta profesional como en su vida privada. Sin embargo, el mérito de este “provinciano universal” no termina en haberse creado un estilo propio. Ya desde sus comienzos como novelista anticipó temas y problemas atípicos, algunos de los cuales hoy en día forman parte de las sociedades de prácticamente todo el mundo. Este ensayo se enfocará en dos conceptos que han adquirido cierta relevancia en los últimos meses: sostenibilidad y supervivencialismo. En relación a estos conceptos, y con el propósito de mostrar un nuevo ejemplo de la contemporaneidad de la obra de Delibes, este estudio analizará *El disputado voto del señor Cayo* a fin de presentar a su protagonista como referente de unas formas de vida sostenibles frente a unos modos de existir urbanos condicionados por la quimérica idea de un crecimiento infinito.

PALABRAS CLAVE: Miguel Delibes, señor Cayo, sostenibilidad, supervivencialismo, narrativa española

ABSTRACT: Throughout his extensive career as a novelist, Miguel Delibes adapted his work to changing aesthetic likings and different genres, staying loyal to his own artistic characteristics and to an ethical approach that accompanied his professional facet as well as his own private life. However, the merit of this “universal man from a small city” does not end after having created his own style. From his very beginnings as a novelist, he anticipated topics and atypical circumstances, some of which coexist nowadays in societies of practically all the world. This essay focuses on two concepts that have acquired some relevance in the past few months: sustainability and survivalism. In relationship with these concepts, and in order to show a new example of Delibes’ contemporaneity of his works, this study analyzes *El disputado voto del señor Cayo* with the purpose of presenting his main character as a referent to a sustainable way of life opposing an urban existence conditioned by the chimerical idea of infinite growth.

KEY WORDS: Miguel Delibes, señor Cayo, sustainability, survivalism, Spanish narrative

BIOGRAFÍA: Agustín Cuadrado es catedrático de lengua, literatura y cultura española en Texas State University, donde enseña desde 2008. Es autor de *El imaginario cartográfico en la novelística de Miguel Delibes* (2018), y ha coeditado monográficos y publicado artículos en libros y revistas como *Dura*, *revista de literatura criminal hispana*, *Hispanic Research Journal*, *Crítica Hispánica*, *Castilla. Estudios de Literatura*, *Cine Y...: Journal of Interdisciplinary Studies on Film in Spanish*. Asimismo es codirector de la revista académica *Letras Hispanas* y director editorial del *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Desde 2015 colabora con la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Miguel Delibes y el señor Cayo: referentes para un modelo de vida sostenible (vs. supervivencialismo) en un mundo pospandemia

Agustín Cuadrado Gutiérrez, *Texas State University*

“Pasa—dijo Víctor con una expresión extrañamente reflexiva—que hemos ido a redimir al redentor” (Delibes, *El disputado voto del señor Cayo* 166)

Introducción

A lo largo de su extensa trayectoria como novelista¹ Miguel Delibes supo adaptar su obra a gustos estéticos cambiantes y géneros diversos, manteniéndose invariablemente fiel a unas características artísticas propias y a una ética que siempre lo acompañó tanto en su faceta profesional como en su vida privada. El lector de sus novelas o cuentos que además se haya acercado a sus ensayos o sus escritos periodísticos, o que haya decidido ojear la semblanza literaria y vital que le dedicó Francisco Umbral² o la biografía que escribió Ramón García,³ o que haya revisado las conversaciones del autor castellano con, por ejemplo, César Alonso de los Ríos y Javier Goñi,⁴ se dará cuenta de que en Miguel Delibes es tarea inútil buscar dobleces. Si en algún momento Delibes hubiera decidido escribir un texto al estilo de “Borges y yo,” ese desdoblamiento al que tanto era aficionado el argentino probablemente habría quedado anulado. El título de este ensayo nonato, salvo que se hubiera planteado como obra de fantasía, habría quedado, puestos a inventar, en un escueto “Delibes;” o en un “Delibes y punto,” si ese día el vallisoletano se hubiera sentido generoso con las palabras.

¹ La carrera como novelista de Miguel Delibes abarca desde 1947, año de publicación de *La sombra del ciprés es alargada*, hasta 1998, fecha en que apareció publicada su última novela: *El hereje*.

² *Miguel Delibes* (1970), de Francisco Umbral.

³ *Miguel Delibes de cerca* (2010), de Ramón García Domínguez.

⁴ *Conversaciones con Miguel Delibes* (1971), de César Alonso de los Ríos, y *Cinco horas con Miguel Delibes* (1985), de Javier Goñi.

La novelística de Delibes, por tanto, se fundamenta en una serie de características recurrentes que encuentran su complemento y a menudo su explicación en los escritos periodísticos y en los ensayos del autor castellano. La dicotomía campo-ciudad, la muerte, la infancia, Castilla y sus gentes, su compromiso por el prójimo, la naturaleza, la precisión del lenguaje, la recuperación del habla rural, su antipatía por unas formas de vida vacías y la hondura de sus personajes, por ejemplo, se combinan hábilmente con historias y situaciones que directa o metafóricamente describen el entorno del autor.

Sin embargo, el mérito de este “provinciano universal” (92), como en su día lo llamó Dámaso Santos, no termina en haberse creado un estilo propio. Ya desde sus comienzos como novelista anticipó temas, situaciones y problemas atípicos, algunos de los cuales hoy en día, entrado el siglo XXI, forman parte de las sociedades de prácticamente todo el mundo. En la introducción a *USA y yo* que el autor escribe para la edición de 1980, el propio Delibes, consciente de lo que se acaba de exponer, es decir, de la originalidad y la validez de un texto ante el paso del tiempo, explica que:

Al releer este libro para incluirle [sic] en una nueva colección, advierto que la imagen que di hace quince años de los *USA* no ha dejado de ser válida pero sí ha dejado de ser peculiar, es decir, al cabo de tres lustros y en su aspecto sociológico, todos los países capitalistas del área occidental se parecen entre sí y hasta los menos evolucionados son hoy, en pequeño, un remedo de los Estados Unidos. La aceleración histórica comporta un más rápido contagio no solo de las ideas sino también de las costumbres. Los hechos que ayer, un ayer inmediato de apenas tres lustros, nos sorprendían en América por originales, se han hecho hoy ordinarios y comunes en todos los países de Europa Occidental. Existe en nuestros días una internacionalización de modos y de modas que se hace especialmente notoria en España, uno de los pueblos más permeables y miméticos que conozco. (7)

A las características literarias universales e imperecederas utilizadas por Delibes, habitualmente relacionadas con el ser humano—infancia, prójimo, muerte, naturaleza—y que cualquier lector, occidental o no, reconocerá con relativa facilidad, hay que sumar por tanto su vanguardismo a la hora de presentar temas y puntos de vista novedosos que por lo común no se correspondían, al menos todavía, con las realidades de los españoles de la segunda mitad del siglo XX.

Delibes se adelantó a los modos y maneras de su tiempo, y prueba de ello es que con el paso de los años una parte sustancial de su obra sigue estando vigente, en algunos casos incluso más que en el momento de su publicación. Aquel “mundo que agoniza” donde insiste en el respeto por la naturaleza a la vez que critica el progreso entendido como fin en sí mismo en lugar de como herramienta para construir un mundo más justo, la España vaciada, la soledad de los mayores, la conciencia social, la autocomplacencia y el consumismo son temas que se ajustan a las inquietudes de la sociedad occidental actual, siendo

habitual que aparezcan mencionados en la prensa, en la literatura o en otras disciplinas artísticas.

De entre las obras que mejor han envejecido destaca, por varios motivos, *El disputado voto del señor Cayo*. La novela, publicada en 1978, resume la esencia de la prosa delibeana de una manera bastante completa—por su sencillez y precisión y por recuperar el habla rural—a la vez que presenta temas que cuatro décadas después de su aparición tienen un protagonismo sustancial en el debate sociocultural español. La despoblación de los espacios rurales, la relación entre el campo y la ciudad, la naturaleza, la política,⁵ la democracia y el feminismo son algunos de los temas que pueden apreciarse en el libro y que hoy siguen vigentes.

Otra posible aproximación a *El disputado voto del señor Cayo*, relacionada con algunos de los temas más sobresalientes del autor vallisoletano y a su vez estudiados por la crítica—léase naturaleza, mundo rural, dicotomía campo-ciudad—surge del cada vez mayor interés del llamado primer mundo por la adopción de unas formas de vida más respetuosas con la naturaleza. Este interés se ha visto incrementado en 2020 a consecuencia de la pandemia que está experimentando el planeta. Más concretamente, este ensayo se enfocará en dos conceptos que han adquirido cierta relevancia en los últimos meses: sostenibilidad y supervivencialismo. En relación a estos conceptos, y con el propósito de mostrar un nuevo ejemplo de la contemporaneidad de la obra de Delibes, este estudio analizará *El disputado voto del señor Cayo* a fin de presentar a su protagonista como referente de unas formas de vida sostenibles frente a unos modos de existir urbanos condicionados por la quimérica idea de un crecimiento infinito.

Para concluir con esta introducción, a continuación se incluye una breve hoja de ruta cuyo propósito es facilitar al lector el seguimiento de estas páginas. Primeramente se revisará el compromiso social de Miguel Delibes y se presentará el origen y la evolución de la relación entre Delibes y la naturaleza—y por extensión del mundo rural—; seguidamente se analizarán los antedichos conceptos, supervivencialismo vs. sostenibilidad, así como su presencia en la literatura y el cine; y finalmente se examinará la relación de *El disputado voto del señor Cayo* con el previamente citado interés por un mundo sostenible que coexista en armonía con la naturaleza. A modo de conclusión se incluirán ciertas ideas que ayuden a ubicar este trabajo en el extenso corpus teórico delibeano.

⁵ Es relativamente habitual en época de elecciones encontrarse con titulares periodísticos que hacen referencia a la novela al utilizar las primeras palabras del libro: “El disputado voto de...” Sirvan de ejemplo los siguientes artículos periodísticos: <https://www.elmundo.es/espana/2020/07/08/5f061f81fc6c8385708b465a.html> https://www.diariodesevilla.es/opinion/articulos/disputado-voto-senor-Cassa_0_1480052048.html <https://canarias-semanal.org/art/27939/el-disputado-voto-de-las-feministas>

Compromiso social, mundo rural y naturaleza

Los primeros ejemplos relevantes del compromiso social de Miguel Delibes pueden encontrarse en su etapa como editor y posteriormente director de *El Norte de Castilla* a finales de los años 50 y principios de los 60. Su trabajo en defensa de las gentes del campo castellano no tardó en llamar la atención de la crítica, y en 1976 Ramona F. del Valle Spinka publicó en Estados Unidos el libro *La conciencia social de Miguel Delibes*. Particularmente interesante es el estudio que sobre el tema realizó Miguel Ángel Pastor poco después,⁶ en 1980, en el que analiza las secciones que Delibes creó en *El Norte*, como por ejemplo “Ancha es Castilla” y “El caballo de Troya,” en las cuales se incluían “artículos y documentos de carácter político que muchas veces incidían en la tragedia castellana” (75) y donde hablaba del hombre del campo y de su “marginación, su soledad, su pobreza y su deserción presentes” (75).

De igual forma este compromiso aparece en sus obras de ficción: “Miguel Delibes se siente cada vez más maniatado por la censura de prensa, particularmente en sus campañas de denuncia de la marginación del campo castellano [...] y decide trasladar estas denuncias a la novela. En *Las ratas* dice lo que no le dejan decir en el periódico” (García Domínguez 345). Coincidiendo con el final de Delibes al frente de *El Norte*, por tanto, este sentir social se traslada del periodismo a la novela, circunstancia que acompañaría a Delibes hasta sus últimas páginas, aquellas donde narra la muerte de Cipriano Salcedo. Delibes es, en suma, un escritor imprescindible a la hora de entender el binomio literatura-compromiso social en la España de la segunda mitad del siglo XX.⁷ Asimismo es preciso señalar que Delibes se autoimpuso esta tarea partiendo de unos valores morales que si bien nacen de su educación católica, con el paso del tiempo alcanzan un humanismo transcultural y sin fronteras. Si a esta circunstancia se suma que Delibes no sea conocido por adscribirse a ideario político alguno, es fácil entender el cariño que pueblo e instituciones le han mostrado tanto en vida como tras su fallecimiento.

Esta preocupación de Delibes por el prójimo se proyecta literariamente en una de sus características más significativas: la creación de unos personajes veraces, de gran hondura humana, simples y complejos a un tiempo, y que por lo común conmueven al lector.⁸ Para lograr tal fin, Delibes modela sus personajes ayudándose de una herramienta imprescindible: el espacio que estos habitan. En última instancia, personaje y entorno, sea este rural o urbano, se vuelven inseparables. Esta circunstancia, la importancia que el espacio tiene en narrativa de Delibes, se complementa con el interés que Delibes muestra en sus

⁶ “Castilla en la obra de Miguel Delibes.”

⁷ Otra obra importante para entender el compromiso social de Delibes es *Delibes, una conciencia para el nuevo siglo* (2012), escrito por Ramón Buckley.

⁸ Sirvan de ejemplo Daniel “el mochuelo,” El Nini, Don Eloy y la Desi, Mario y Menchu, Pacífico Pérez, el señor Cayo, Lorenzo el cazador, Cecilio Rubes y su hijo Sisí, Paco “el bajo” y la Régula, y Cipriano Salcedo.

ensayos y en su producción periodística por analizar la vida urbana y el transcurrir cotidiano en el ámbito rural, especialmente la relación entre hombre y naturaleza.

Este último punto enlaza con su infatigable trabajo en defensa de la naturaleza, el cual, si bien ha tardado más tiempo en calar, en tiempos recientes está adquiriendo una mayor visibilidad. De esta forma, conforme pasan los años Delibes se está convirtiendo en un referente fundamental de la literatura ecológica española, y así lo demuestra su mención en estudios críticos sobre el tema así como a través del reconocimiento de otros escritores. Recientemente Antonio Muñoz Molina ha explicado:

Me acuerdo de un artículo que publicó *The Guardian* con motivo de la muerte de Miguel Delibes: decía que Delibes, que entre nosotros tenía una cierta fama de agrario y de rancio, había sido uno de los escritores más avanzados de España, y de toda Europa, porque mucho antes de que se hiciera popular el movimiento ecologista o de que se hablara del cambio climático, Miguel Delibes ya estaba denunciando la degradación irreparable de la naturaleza, la desaparición de las especies animales, de las plantas salvajes, el deterioro de los suelos y de las aguas. En los años ochenta, algunos aspirantes a modernos, entre los que con pena retrospectiva me incluyo, considerábamos que lo importante de verdad, lo que merecía ser celebrado y contado, estaba en los bares, en las ciudades, en la vida nocturna. Delibes era un hombre madrugador que en las fotografías parecía triste, pero que en persona tenía la piel morena y el color de cara sonrosado de quien pasa mucho tiempo enérgicamente al aire libre. Nosotros creíamos que Delibes era autóctono y provinciano. Y con los años descubrimos que era el más cosmopolita de todos, porque pertenecía al linaje de los grandes escritores de la naturaleza, y aunque escribía sobre las profundidades de Castilla estaba mucho más cerca de Thoreau que de Azorín o de Unamuno. (25-26)

En este punto cabría preguntarse de dónde proviene el interés de Delibes por la naturaleza y por el mundo rural.

Cuenta Delibes a Goñi que las primeras vivencias que guarda de Valladolid son las relativas al Campo Grande, parque situado en el centro de la ciudad frente al cual vivía el pequeño Delibes (citado en García Domínguez 51):

Tengo también sensaciones olfativas: el Campo Grande cuando lo regaban; auditivas: cuando en el templete daba conciertos una banda [...]. Es decir, yo veía y sentía el campo grande desde que tenía unos meses y me sacaban al balcón. Después a la hora del paseo, no había más que cruzar la calzada y ya estabas en el parque. Como ves, mi primera relación con el campo, que no era tan grande como dice el nombre, pero que era campo al fin y al cabo, fue mi vida en el parque de mis primeros años de infancia. (citado en García Domínguez 52)

En *Mi vida al aire libre*, Delibes explica que años después de estas primeras experiencias sensoriales fue su padre, Adolfo Delibes, el que le inició en una relación con la naturaleza que tanto influiría en su vida profesional y personal:

A mi padre se le adivinaba una ascendencia europea en su afición al aire libre. No es que fuera un *sportsman*, como se decía a comienzos de 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. El español del novecientos, ese hombre de cocido, cigarro y casino, relacionaba indefectiblemente la idea de campo con la idea de enfermedad.

Mi padre tenía un concepto más moderno sobre el particular: la naturaleza era la vida y era preciso conservarla y disfrutarla. El salía al campo en todas las estaciones del año. [...]

Pero mi padre, antes que ciclista y nadador, fue cazador y, sobre todo, un hombre campero. Desde muy niño lo recuerdo preparando los trebejos de caza las tardes de los sábados. (Citado en García Domínguez 75)

Así pues, desde una edad muy temprana Delibes se familiarizó con la caza, con la naturaleza y con la vida rural.

No debe sorprender, por tanto, que tras la publicación de sus dos primeras novelas,⁹ ambientadas principalmente en escenarios urbanos, Delibes utilizara ese entorno rural que conoce desde niño para situar *El camino* (1950). Aquí se iniciaría una de las dos parcelas literarias¹⁰ que según Francisco Umbral¹¹ dividen la obra de Delibes: “el drama rural vs. la crónica urbana.” A *El camino* le seguirían *Las ratas*, *El diputado voto del señor Cayo* y *Los santos inocentes*.¹²

Lo que sí es llamativo en estas novelas rurales es la evolución en la manera de presentar la vida del campo. El tono nostálgico de *El camino* da paso, como previamente se ha señalado, a un propósito de denuncia que aparece tanto en *Las ratas* como en *El disputado voto*

⁹ *La sombra del ciprés es alargada* (1948) y *Aún es de día* (1949).

¹⁰ Según Umbral las novelas de Delibes pueden dividirse en dos grupos: “He titulado esta charla *Drama rural, crónica urbana*, refiriéndome, obviamente, a las dos parcelas de la narrativa de Miguel Delibes: la pequeña provincia —el burgo podrido, que diría Manuel Azaña— y el campo” (63).

¹¹ Francisco Umbral trabajó, junto con César Alonso de los Ríos y Manuel Leguineche, en *El Norte de Castilla* que dirigía Miguel Delibes pasada la mitad del siglo XX. En 1961 el joven periodista se trasladó a Madrid, aunque mantuvo el contacto por carta con Delibes.

¹² Cabría señalar otras novelas que, aunque ambientadas en espacios urbanos, presentan una estrecha relación con el ámbito rural: los diarios de Lorenzo, *La hoja roja*.

del señor Cayo. En *Los santos inocentes*, sin embargo, el lector se encuentra ante una crítica explícita y despiadada de la situación de miseria en la que viven algunos trabajadores de los latifundios extremeños, y donde se denuncia los abusos que allí se cometen. En cierto modo esta evolución se asemeja a la transformación que experimentó el Realismo decimonónico, un costumbrismo en movimiento en el que el autor se presenta como mero observador de la realidad que lo rodea, hacia un Naturalismo finisecular ideado por Zola donde el autor se recrea en lo abyecto de la sociedad y que el lector, según la época, puede entender como una denuncia de los problemas existentes en la sociedad.

De igual manera que el realismo de sus primeras obras de ficción va dando paso a un naturalismo influido por su compromiso hacia el prójimo, conforme pasan los años comienza a aparecer en Delibes una necesidad por expresar la situación de la naturaleza, para lo cual el autor se ayuda de otros géneros literarios: el ensayo, los libros de viajes, la literatura cinégetica, libros autobiográficos y el artículo periodístico. Aparte de los libros de no ficción en los que trata el mundo rural,¹³ hay que sumar sus libros de caza y pesca,¹⁴ los libros autobiográficos *Tres pájaros de cuenta* (1982) y *Mi vida al aire libre* (1989), las antologías *La caza de la perdiz roja en España* (1988) y *Mis perros* (2009), y la selección de artículos periodísticos *Con la escopeta al hombro* (1970) y *El último coto* (1982).

A medida que el compromiso por el prójimo se consolida como una característica fundamental en sus escritos, aquel protoecologismo en ciernes de sus primeras obras con el tiempo se transforma en una denuncia abierta en favor de la defensa de la naturaleza. Aquí habría que señalar dos textos que presentan de manera contundente este despertar de su conciencia ecológica. En primer lugar habría que mencionar *El sentido del progreso desde mi obra*, discurso que pronunció en 1975 tras ser aceptado como nuevo miembro de la Real Academia Española; y en segundo lugar es preciso nombrar lo que podría considerarse una actualización de aquel discurso: *La tierra herida*.

*El sentido del progreso desde mi obra*¹⁵ se presenta como la piedra roseta que ayuda a entender la obra de Delibes—tanto la anterior como la que escribiría a partir de entonces—y comprender la evolución de su producción escrita desde una perspectiva ecocrítica. En el primer párrafo del discurso Delibes indica abiertamente cuál va a ser el propósito del mismo, y se pregunta “¿Por qué no aprovechar este acceso a tan alto auditorio para unir mi voz a la protesta contra la brutal agresión a la Naturaleza que las sociedades llamadas civilizadas

¹³ *Castilla en mi obra* (1972), *Castilla, lo castellano y los castellanos* (1979) y *Castilla habla* (1986).

¹⁴ *La caza de la perdiz roja* (1963), *El libro de la caza menor* (1964), *La caza en España* (1972), *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* (1977), *Mis amigas las truchas* (1977), *Dos días de caza* (1980) y *Las perdices del domingo* (1981)

¹⁵ Su discurso, pronunciado el 25 de mayo de 1975, sería publicado bajo el título *S.O.S.* (1976) un año después y en 1979 como *El mundo en la agonía* (reorganizado en diez capítulos, ilustrado por José Ramón Sánchez y prologado por Ramón García).

vienen perpetrando mediante una tecnología desbridada?” (*El sentido* 12). Para Delibes “El hombre, desde su origen, guiado por unas miras que pretenden ser prácticas, ha ido enmendando la plana a la Naturaleza y convirtiéndola en campo. El hombre, paso a paso, ha hecho su paisaje, amoldándolo a sus exigencias” (42). Ante estas exigencias, Delibes afirma que

el verdadero progresismo no estriba en un desarrollo ilimitado y competitivo, ni en fabricar cada día más cosas, ni en inventar necesidades al hombre, ni en destruir la Naturaleza, ni en sostener a un tercio de la Humanidad en el delirio del despilfarro mientras otros dos tercios se mueren de hambre, sino en racionalizar la utilización de la técnica, facilitar el acceso de toda la comunidad a lo necesario, revitalizar los valores humanos, hoy en crisis, y establecer las relaciones hombre-naturaleza en un plano de concordia. (14)

Ante la disyuntiva de “la explotación del hombre por el hombre o la anulación del individuo por el estado” (15), Delibes propone “preservar la integridad del Hombre y Naturaleza” y ensanchar “la conciencia moral universal” (58).

Ramón Buckley, presente aquel día y al que Delibes cita en su discurso, ha descrito la sorpresa que causaron dichas palabras: “el día en que Delibes leyó su discurso de ingreso en la Real Academia, en aquella España convulsa de Mayo de 1975, nos sorprendió a todos que el tema de su discurso fuera el Club de Roma y sus profecías sobre el calentamiento global, como si fuera eso—y no los últimos días de la dictadura de Franco—el verdadero problema con el que nos deberíamos enfrentar” (“¿Qué diría?” n. pág.). En medio del estruendo social y político de una Transición a punto de comenzar, y a sabiendas de la repercusión que sus palabras tendrían, el autor vallisoletano, adelantándose a su tiempo, presenta unos temas que en la España de aquellos tiempos carecían de interés.

Miguel Delibes de Castro, quien ayudó a su padre a preparar el discurso, ha señalado que además de por el informe ofrecido por el Club de Roma, el escritor quedó profundamente afectado por la lectura de *Silent Spring*, de Rachel Carson. Considerado como uno de los libros más influyentes del siglo XX, en su *Primavera silenciosa*—silenciosa porque los pájaros han dejado de cantar—Carson denunció el uso masivo de pesticidas, como por ejemplo el DDT. La polémica suscitada por el libro ayudó a que en 1970, con Richard Nixon como presidente, se creara la Agencia de Protección Medioambiental de los Estados Unidos (“Conversación”). Asimismo es preciso señalar que la sensibilidad que Delibes tiene por la defensa de la naturaleza no es un hecho aislado, ya que en 1968 se creó ADENA. Uno de sus fundadores, Félix Rodríguez de la Fuente, se convertiría durante de la década de los 70 en un icono de la conservación de la naturaleza en España.

Tres décadas después de aquel discurso, en 2005, aparece *La tierra herida*, libro que a modo de conversación Miguel Delibes escribió con su hijo Miguel Delibes de Castro. Los peligros sobre los que Delibes advirtiera en *El sentido del progreso desde mi obra* son a

principios del siglo XX una realidad en el debate público, y en esta ocasión se ayuda nuevamente de la autoridad en la materia de su hijo mayor.¹⁶ Como si se tratara de una versión actualizada al siglo XXI de las conversaciones entre el conde Lucanor y Patronio, Delibes padre e hijo hablan sobre la situación alarmante del planeta: el cambio climático, el agujero de la capa de ozono, el efecto invernadero, el deshielo de los polos, la desertificación, la desaparición de especies, etc.:

Aunque ha pasado mucho tiempo, aquella preocupación mía por el medio ambiente no ha disminuido, sino al contrario. Cualquiera que en los últimos lustros haya estado al tanto de mis declaraciones públicas, o leído mis crónicas de caza y pesca, puede atestiguarlo. El abuso del hombre sobre la naturaleza no sólo persiste, sino que se ha exacerbado: agotamiento de recursos, contaminación, escasez de agua dulce, desaparición de especies [...]. Además, nuevos nubarrones, que en los años setenta aún no percibíamos, han aparecido, amenazadores, en el horizonte, especialmente dos: el adelgazamiento de la capa de ozono y el cambio climático. (7-9)

Como escribiera Delibes sobre su visión de los EE.UU. quince años después de su publicación original, la advertencia que en 1975 causó asombro hoy quizás haya dejado de ser peculiar pero sigue siendo válida: el sentir científico más moderado invita a la preocupación, y aunque esta opinión es rebatida por algunos, también los hay que afirman un futuro devastador una vez sobrepasado el punto de no retorno.

Sostenibilidad / Desarrollo sostenible vs. supervivencialismo

A mediados del siglo XVIII comienza en Gran Bretaña la primera Revolución Industrial. Este hecho, que en las primeras décadas del siglo XIX se extendió por Europa y América, propició el comienzo de una profunda transformación económica, tecnológica, política y social que, con el transcurrir del tiempo, daría por concluido el Antiguo Régimen. En los contornos de las ciudades comienzan a aparecer fábricas que emplean a los emigrantes que abandonan el campo, se crean cinturones industriales, aparecen nuevas ideologías políticas, y con el tiempo surgirán conflictos sociales y se desatarán revoluciones y guerras que condicionarán el futuro de los países.

A finales del siglo XIX y principios del XX llega la segunda Revolución Industrial propiciada por la invención del motor de combustión y la energía eléctrica. A partir de entonces se acelera la migración del campo a la ciudad, y el espacio urbano de la segunda

¹⁶ Doctor en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid, profesor e investigador del Comité Superior de Investigaciones Científicas, fue director de la Estación biológica de Doñana de 1988 a 1996, es miembro de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y presidente de la Sociedad Española para la Conservación y estudio de Mamíferos.

mitad del siglo XX comienza a ofrecer algo más que cubrir las necesidades básicas, procurando con el paso del tiempo unos modos de vida más confortables a un cada vez mayor número de personas.

Sin embargo, los avances del progreso—en educación, sanidad, vivienda, laborales, justicia, etc.—no quedan exentos de problemas, y las sociedades deben adaptarse a nuevos retos a menudo condicionados por la aparición de novedosas tecnologías. Así, llegado el siglo XXI, existe un cada vez mayor número de expertos que afirma que el mundo se encuentra ante una nueva revolución industrial, la tercera, cuyas premisas serían unos nuevos modos de comunicación basados en el internet y la progresiva sustitución de los sistemas energéticos contaminantes por energías renovables. Estos cambios en parte se corresponderían con la asimilación por parte de la sociedad de una conciencia ecológica motivada por los anteriormente mencionados problemas sobre los que conversaran Delibes padre e hijo.

El nacimiento de la actual conciencia ecológica podría remontarse al origen mismo de la primera Revolución Industrial, y no es de extrañar que fuera en aquellos países donde se instalaron las primeras fábricas donde comenzaran a aparecer indicios de este sentimiento protoecológico. A falta de un vocabulario propio con el describir los efectos en la naturaleza de una incipiente industria mecanizada, algunos autores realistas y naturalistas presentaban las ciudades como espacios grises y sucios, los cuales coincidían con las condiciones de vida miserables de muchos de sus personajes. Este sería el caso, por ejemplo, de *Oliver Twist* (1838).

Dos décadas después de la publicación de la obra de Charles Dicken, en 1859, aparece *El origen de las especies*, obra que da inicio a un movimiento científico que defiende la evolución biológica de las especies; y poco después, en 1866, el zoólogo alemán Ernst Haeckel, seguidor de las teorías de Charles Darwin, acuña el término “ecología” (*Encyclopædia Britannica*, “Ecology”). Desde entonces ciencia¹⁷ y ecología han ido de la mano, y con el paso del tiempo se ha creado un amplio abanico semántico que se refiere a los problemas medioambientales presentes en la actualidad—sirvan nuevamente de ejemplo los temas tratados por Delibes padre e hijo en *La tierra herida*: cambio climático, el agujero de la capa de ozono, el efecto invernadero, el deshielo de los polos, la desertificación, etc.

De entre los muchos conceptos existentes hay uno que por su naturaleza interdisciplinaria se presenta como referente en la defensa del medioambiente y en cierto modo ha desplazado el vocablo ecología por sus limitaciones: sostenibilidad o desarrollo

¹⁷ En 1865 el médico y biólogo francés Claude Bernard publicó *Introducción al estudio de la medicina experimental*, texto clave para entender la observación y la investigación como medio para crear un método científico de experimentación. Su propuesta sería seguida por otras disciplinas.

sostenible. Para comprender su origen habría que remontarse al Club de Roma que Delibes cita en su discurso de ingreso a la RAE. Creado en Roma en 1968, el propósito de este grupo de científicos, economistas, líderes del mundo de los negocios y antiguos políticos es abordar las múltiples crisis a las que se enfrenta la humanidad y el planeta: “Decades of exponential consumption and population growth have come to imperil the earth’s climate and life-supporting systems, while reinforcing social and economic inequalities and impoverishing billions globally” (www.clubofrome.org). Para lograr tal fin, esta institución patrocina estudios y conferencias a la vez que crea informes, el primero de ellos fechado en 1972 y en el que se Delibes se basa para crear su discurso. El propósito de *The Limits to Growth* (*Los límites al crecimiento*), título de este primer informe, era alertar al mundo de las consecuencias de las interacciones entre los sistemas humanos y la salud del planeta.

Década y media después, en 1987, apareció otro texto fundamental a la hora de comprender la naturaleza multidisciplinar a la que se enfrenta la defensa del medio ambiente. El *Informe Bruntland*, presentado por la entonces llamada *World Commission on Environment and Development*—y cuyo nombre actual es Comisión Bruntland—, presentó por primera vez el concepto “desarrollo sostenible” a la vez que explica cómo lograrlo. A través de este texto, auspiciado por las Naciones Unidas, la comisión explora las causas de la degradación medioambiental, intenta comprender las conexiones entre equidad social, crecimiento económico y los problemas del medioambiente, y desarrolla estrategias que integran las tres disciplinas. El desarrollo sostenible, en definitiva, promueve un “desarrollo que satisfaga las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades” (<https://www.onu.org.mx>).

En los últimos años el término desarrollo sostenible se ha extendido a prácticamente todos los ámbitos de la sociedad, y más allá de buscar la armonía entre naturaleza, sociedad y economía, forma parte de los planes de desarrollo urbano de cada vez más ciudades, es un concepto presente en la arquitectura y es un tema ineludible en el discurso político, en la educación, en las artes, en los negocios, etc. Para comprender el alcance de este concepto bastaría revisar los diecisiete objetivos que propone la Organización de las Naciones Unidas en su Agenda 2030 para un desarrollo sostenible: 1. Fin de la pobreza; 2. Hambre cero; 3. Salud y bienestar; 4. Educación de calidad; 5. Igualdad de género; 6. Agua limpia y saneamiento; 7. Energía asequible y no contaminante; 8. Trabajo decente y crecimiento económico; 9. Industria, innovación e infraestructuras; 10. Reducción de las desigualdades; 11. Ciudades y comunidades sostenibles; 12. Producción y consumo responsables; 13. Acción por el clima; 14. Vida submarina; 15. Vida de ecosistemas terrestres; 16. Paz, justicia e instituciones sólidas; 17. Alianzas para lograr los objetivos (<https://www.onu.org.mx>). En definitiva, prácticamente cualquier elemento de la sociedad puede relacionarse de algún modo con la sostenibilidad. Asimismo, en el mundo de la literatura el libro de Cheryll Glotfelty *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* dio comienzo en 1996 a una nueva escuela literaria: la ecocrítica.

El segundo de los conceptos que se analiza en este apartado es el supervivencialismo.¹⁸ Mientras que la sostenibilidad se refiere, como se mencionaba anteriormente, a un desarrollo que no comprometa el futuro, una definición de supervivencialismo podría ser la actitud, política o práctica basada en la primacía de la supervivencia (www.merriam-webster.com). Otra diferencia radicaría en el contexto en el que presentan ambos comportamientos. Mientras que la sostenibilidad acostumbra a aparecer en situaciones “normales,” el supervivencialismo se asocia a situaciones extremas o incluso apocalípticas, sean estas producto de la propia naturaleza—terremotos, inundaciones, impacto de un meteorito—, de conflictos bélicos—guerra nuclear—, o más cercanas a la ciencia ficción—invasiones alienígenas, zombis, etc. Si bien ambos conceptos comparten ciertas características, las sustanciales diferencias entre ambos términos han calado en el imaginario colectivo en parte gracias a la literatura y el cine.

Los orígenes del movimiento supervivencialista pueden encontrarse tras el uso de armas nucleares durante la Segunda Guerra Mundial. Años más, tarde, durante las décadas de los 60 y 70, aparecieron escritos que invitaban a prepararse ante un posible colapso socioeconómico, el cual habría que contextualizar dentro de la Guerra Fría y la creciente tensión entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, como por ejemplo la crisis de los misiles en Cuba de 1962.

No obstante, si bien el objetivo principal del supervivencialista es la autosuficiencia, cabría distinguir entre dos acercamientos diferentes. El *prepper* se distingue por ser un miembro más de la comunidad y por llevar una vida normal, y se caracteriza principalmente por hacer acopio de provisiones, bien sea comida, herramientas o armas con las que defenderse. Por su parte el supervivencialista opta por alejarse de la comunidad en tanto sea posible, y aunque también hará acopio de provisiones, basará su supervivencia en el desarrollo de una serie de habilidades cuyo objetivo es permitirle ser completamente autosuficiente: caza, pesca, etc.

Desde mediados del siglo XX la literatura, el cine y la televisión han abordado el tema del supervivencialismo con relativa asiduidad, cobrando especial relevancia en las dos últimas décadas. Trescientos años después de la publicación de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, la lista de obras es extensa. Sirvan como ejemplo *The Stand* (1978), de Stephen King; *En el corazón del bosque* (1996), de Jean Hegland; *The Road* (2006), de Cormac McCarthy; y la trilogía *Apocalipsis Z* (2008-2011) del autor español Manel Loureiro. En cine, como botón de muestra cabría mencionar la serie de películas *Mad Max* (1979-2015), *I am Legend* (2007)—basada en la novela del mismo título de Richard Matheson y publicada en 1954—; *10 Cloverfield Lane* (2016); y la película española *Los últimos días* (2013), de los hermanos David y Álex Pastor. En cuanto a series de televisión la lista también es extensa, siendo *Lost* y *The Walking Dead* dos ejemplos recientes de series con una elevada audiencia y gran repercusión mediática.

¹⁸ También llamado survivalismo: adaptación al castellano del vocablo inglés *survivalism*.

Desarrollo sostenible vs. supervivencialismo en *El disputado voto del señor Cayo*

El disputado voto del señor Cayo narra la visita de Víctor, Rafa y Laly a Cureña, un ficticio pueblo de montaña castellano, con motivo de las elecciones generales de 1977.¹⁹ Allí conocen al señor Cayo, un anciano de ochenta y tres años que vive con su esposa. Junto con otro vecino, con quien no se hablan y al que el señor Cayo se refiere como *ese*, son los únicos habitantes del lugar.

La novela, como se mencionó anteriormente, trata diversos temas que posibilitan un análisis desde diferentes perspectivas. Guy Wood, por ejemplo, ha señalado que el interés de la novela “estriba en ser un testimonio novelesco de las elecciones de 1977,” y a continuación habla de “otra transición alarmante—la extinción de la cultura campesina en Castilla” (229). Ciertamente Miguel Delibes se ocupó en sus escritos de las numerosas consecuencias del despoblamiento de las zonas rurales, y los problemas que en su día trató en *El Norte* y que posteriormente trasladaría a novelas como *Las ratas* y *El disputado*, escasos años después aparecían publicados en libros como *Castilla, lo castellano y los castellanos* (1979) y *Castilla habla* (1986) a modo de testamento de una cultura y unos modos de vida cercanos a su extinción. El señor Cayo, en definitiva, es un compendio de todo ese saber, de las personas y los oficios que aparecen en *Castilla, lo castellano y los castellanos*, así como de unas formas de hablar en desuso.

Para diseñar un personaje como el señor Cayo, esencia de un moribundo pasado rural, es imprescindible que lleve una vida aislada de la sociedad. Esto queda resuelto por parte de su creador cuando el narrador explica que el señor Cayo conoció la muerte de Franco cuatro semanas después gracias a Manolo “el de la Coca-Cola.” Las paradas el día quince de cada mes en la ruta del repartidor son, por tanto, la única conexión que el señor Cayo tiene con un mundo ajeno a su microcosmos.

En consecuencia, el señor Cayo y su mujer tienen que ser capaces de llevar una vida plenamente autosuficiente. Los tres forasteros, tras aceptar la invitación del anciano, comienzan un viaje en el que serán testigos de una forma de vida distinta a la que llevan en la ciudad: descubren que el octogenario utiliza agua del manantial, cría gallinas, que la ligera escalera está hecha de madera de chopo, conoce las propiedades curativas de las plantas de su entorno—como por ejemplo la flor del saúco, que “sana las pupas de los ojos” (89)—es apicultor, recoge manzanas y otras frutas que crecen en los alrededores, cuece su propio pan; la lista es larga y continúa hasta que forasteros y anciano se despiden.

Todo este conocimiento, que asombra una y otra vez a los tres visitantes, resume una vida en contacto con la naturaleza y viene acompañado por comentarios del anciano que

¹⁹ Las elecciones de 1977, celebradas dos años después de la muerte de Francisco Franco, fueron los primeros comicios democráticos en España desde 1936. Adolfo Suárez, candidato del Centro de Centro Democrático, sería elegido presidente.

indican la obviedad de lo expresado, o que aquello que el señor Cayo y su esposa hacen carece de mérito. En la simpleza de sus respuestas se advierte una relación de respeto con su entorno y una vida en armonía con la naturaleza. Podría incluso decirse que el señor Cayo forma parte de ese ecosistema pues participa de forma natural en los ciclos vitales de los espacios en los que se desenvuelve.

El señor Cayo, que podrían entenderse como una evolución de otros personajes rurales—como por ejemplo Daniel “el Mochuelo,” Pacífico Pérez y especialmente “el Nini”—, lleva en definitiva una existencia sostenible en cuanto a que su forma de vida satisface las necesidades presentes de la pareja de ancianos sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer las suyas propias, usando la definición anteriormente citada que propone las Naciones Unidas.

Asimismo, el señor Cayo serviría como referente del actual movimiento supervivencialista en cuanto a que cumple con el precepto principal de este modo de vida, la autosuficiencia, lo cual además practica alejado de la sociedad. Víctor, el más impresionado de los tres tras la visita, afirma que “Ese tío sabe darse de comer, es su amo, no hay dependencia, ¿comprendes? esa es la vida, Dani, la vida de verdad y no la nuestra [...]. Hablamos dos lenguas distintas” (179).

La diferencia entre el supervivencialismo actual y el del señor Cayo radicaría en el contexto en el que se produce y, consecuentemente, en el modo de entender dicha autosuficiencia. Mientras que el señor Cayo, como se ha advertido, se presenta como un compendio del saber de unas formas de vida que están desapareciendo y cuyos orígenes se remontarían a los orígenes mismos del sedentarismo—a la revolución neolítica, también llamada revolución agrícola—, el supervivencialismo actual se practica como manera de prepararse ante una posible catástrofe. Así pues, el señor Cayo es ajeno a los problemas del mundo, sean medioambientales o de otra índole, y desconoce a aquellos que se preparan ante una posible catástrofe nuclear. Lo único que le preocupa es que llueva.

No obstante, Delibes, conocedor de esta literatura apocalíptica, presenta al señor Cayo como un supervivencialista que podría servir de personaje en un mundo diferente al que conocemos, no como el final de unos modos de vivir, sino como principio de un nuevo futuro si el mundo tal y como lo conocemos se acabara.

Imagina, por un momento, que un día los dichosos americanos aciertan con una bomba como esa de neutrones que mata pero no destruye, ¿no? Bueno, es una hipótesis, una bomba que matara a todo dios menos al señor Cayo y a mí, ¿te das cuenta? Es una hipótesis absurda, ya lo sé, pero funciona, Dani. Pues bien, si eso ocurriera, yo tendría que ir corriendo a Cureña, arrodillarme ante el señor Cayo y suplicarle que me diera de comer, ¿comprendes?—casi sollozaba—: el señor Cayo podría vivir sin Víctor, pero Víctor no podría vivir sin el señor Cayo. Entonces, ¿en virtud de qué razones le pido yo el voto a un tipo así, Dani, me lo quieres decir? (179-80)

En un arranque de humildad, Víctor, el Diputado, llegará a afirmar que “hemos ido a redimir al redentor” (166).

La novela presenta el encuentro de dos mundos cercanos geográficamente pero separados en todo lo demás. Las “dos lenguas distintas” de las que habla Víctor puede entenderse de manera literal en cuanto a que cada grupo utiliza un lenguaje propio que sirve para desenvolverse en hábitats diferentes, y de una manera metafórica en cuanto a que visitantes y anciano llevan modos de vida diferentes—campo vs. ciudad—y tienen unos modos de pensar y unos modos de entender el mundo que, condicionados por el espacio que habitan, y por las particularidades de cada uno de los tres forasteros, también son diferentes.

La vida de los ancianos carece de los problemas urbanos típicos de cualquier ciudad. De igual forma, en el señor Cayo se observa la ausencia de ideologías producto de sistemas de pensamiento asociados a los modelos sociales, políticos y económicos que dominan el mundo actual. Por ejemplo, la jornada del señor Cayo no se divide en trabajo, ocio y descanso. Este modo de pensar choca con las ideas de Laly. Mientras el anciano resiembraba unas plantas de remolacha, la joven exclama “¡Esto es lo que no se puede consentir!” (107). Ante el asombro del señor Cayo, la joven explica que “Esto—dijo—que un anciano, a los 83 años, tenga que seguir trabajando de sol a sol para ganarse la vida” (107). La respuesta del anciano muestra una manera diferente de entender el trabajo: “Ande—dijo al fin, en tono de soterrada protesta—¿es que también va usted ahora a quitarme de trabajar?” (107).

Otro ejemplo para entender la diferencia de perspectivas entre anciano y el mundo actual puede verse cuando Delibes explica en *USA y yo* cómo la basura es una forma de medir la abundancia: cuanto más basura, más abundancia y, en consecuencia, más bienestar (29-30). Sin embargo, para el señor Cayo la abundancia es tener lo que necesita para sobrevivir; todo lo que está sirve, si no, para qué va a estar.

En conclusión, el señor Cayo modelo puede considerarse como paradigma de sostenibilidad a la vez que modelo de un supervivencialismo plenamente autosuficiente. Asimismo, su modo de vida y su modo de pensar basado en la subsistencia es universal y atemporal, por lo que el señor Cayo podría perfectamente quedar incluido en el selecto grupo de personajes arquetípicos de la literatura española, acompañando a Don Quijote, la Celestina, Don Juan o el Lazarillo. El señor Cayo es un Robinson castellano con la particularidad de que su vida no es consecuencia de un accidente, sino que en él se concentra la sabiduría de siglos de vida rural en contacto con la naturaleza.

Para concluir esta sección cabría preguntarse cómo sería el encuentro entre el señor Cayo y unos políticos en el año 2021. Los políticos posiblemente tendrían una actitud similar, el pacífico del señor Cayo dudosamente habría cambiado, y en estos tiempos de pandemia los conocimientos del anciano podrían resultar más útiles que nunca.

Conclusiones

“En algunas ocasiones he dicho que me conformaría, desde un punto de vista estrictamente literario, que a la hora de mi muerte, en mi epitafio, pudiera inscribirse la siguiente frase: Acertó a pintar Castilla. Porque desde que comencé a escribir, toda mi obra está asentada, ambientada, en esta región” (Salcedo, *Miguel Delibes* 57). Ciertamente la obra de Delibes se asienta en una zona concreta de España, la Castilla urbana y la rural. Este hecho le valió elogios, como por ejemplo el de Francisco Umbral cuando afirma que Delibes desnoventayochiza Castilla, dándole a su tierra una imagen más auténtica que la que ofrecieran décadas atrás algunos autores del 98.

Este localismo, no obstante, se convierte en universal, como ha advertido la crítica y otros escritores—sirva el ejemplo de Muñoz Molina citado en este trabajo—en tanto que su obra, como se explica en la introducción, gravita en torno a temas tan globales como pueden ser la muerte, la infancia, la vejez o la naturaleza. Asimismo, Delibes fue un autor que se adelantó a su tiempo anticipando temas que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX todavía no habían calado en la sociedad española. Por este motivo, muchas de sus obras, tanto narrativa como ensayo, hoy en día siguen sorprendiendo por su contemporaneidad.

Así, en años recientes Delibes se está convirtiendo en un referente de la literatura ecológica. Tras una vida dedicada a la defensa de la justicia social y la naturaleza, su discurso de entrada en la Real Academia Española, *La tierra herida* y toda su obra rural han despertado en la crítica una nueva vía de estudio que convierte a Delibes en un autor más inmortal y universal si cabe. Daniel el Mochuelo, El Nini, Pacífico Pérez, el señor Cayo, Azarías son héroes extintos, alma de un saber milenario y conciencia de una épica rural que el mundo urbano moderno ha perdido.

En marzo de 2020, ante la alarmante noticia de que un nuevo virus se estaba expandiendo por todo el mundo, muchos nos convertimos en *preppers*, llenamos las despensas y vaciamos los supermercados. Mientras se acababan los artículos de primera necesidad, en una actitud supervivencialista, también desaparecían de las tiendas los productos necesarios para la creación de esos artículos de primera necesidad: harina, levadura, semillas, pollos de cría. En Estados Unidos la venta de armas de fuego se disparó, y las estanterías donde se almacena la munición para armas de fuego deben su nombre a las etiquetas con el nombre y el precio del producto que aparecen pegados a las mismas. Es decir, que también quedaron vacías. No tardó mucho en implantarse el teletrabajo como medida para frenar los contagios. Algunos, los que han podido y así lo han querido, se ha ido de la ciudad al campo, como ha ocurrido en los ocasos de civilizaciones antiguas.

No parece que la tendencia migratoria hacia los espacios urbanos vaya a cambiar, al menos a corto plazo. Sin embargo, ese movimiento inverso, el de aquellos que dejan la

ciudad por el campo, aunque quizás inapreciable en cuanto a números, en los últimos meses ha cobrado relevancia gracias a la prensa. Los modos de vida rurales que se están perdiendo y a los que Delibes prestó su voz, enlazan con un interés urbano por llevar una vida fuera de la ciudad. Este camino de ida y vuelta a la España vaciada indudablemente puede beneficiarse de una tecnología que durante dos siglos, desde aquella primera revolución industrial, ha servido para vaciarla. ¿Es posible el repoblamiento de las zonas rurales y la recuperación de ese saber perdido? Dice Ramón Buckley que “suele asociarse la figura de Delibes con sus historias del pasado, pero su mejor legado fueron sus historias de futuro” (n. pág); muchas de estas historias son hoy en día una realidad, pero en otras, aquellas que tienen que ver con la naturaleza, el respeto del medio ambiente, la sostenibilidad, el supervivencialismo y otros temas similares, todavía queda camino por recorrer, y para esta travesía don Miguel Delibes y el señor Cayo son un referente a tener en cuenta.

Obras citadas

- Buckley, Ramón. “¿Qué diría Delibes sobre el coronavirus?” *La Vanguardia*, 26 de mayo de 2020 (actualizado 1 de junio de 2020). Consultado 1 de octubre de 2020. <https://www.lavanguardia.com/cultura/culturas/20200526/481385407969/miguel-delibes-ecologia-destino.html>
- Delibes, Miguel. *El disputado voto del señor Cayo*. Destino, vigesimosegunda ed., 1994.
- . *El sentido del progreso desde mi obra*. Real Academia Española, Miñón, 1975.
- . *U.S.A. y yo*. Destino, 2005
- Delibes, Miguel y Miguel Delibes de Castro. *La tierra herida*. Destino, 2005.
- Delibes de Castro, Miguel. “Conversación telefónica con Miguel Delibes de Castro.” 18 de octubre de 2020.
- “Ecology.” *Encyclopædia Britannica*. www.britannica.com. Consultado el 15 de octubre de 2020
- García Domínguez, Ramón. *Miguel Delibes de cerca*. Destino, 2010.
- Santos, Dámaso. “Miguel Delibes, provinciano universal.” En *Generaciones juntas*, Editorial Bullón, 1962. 92-96.
- Muñoz Molina, Antonio. “El más moderno.” En *Laudatio Naturae*, editado por Joaquín Araujo, La Línea del Horizonte Ediciones, 2019. 24-41.
- Pastor, Miguel Ángel. “Castilla en la obra de Miguel Delibes.” *Nueva Estafeta* 15, febrero de 1980, 75-77.
- Salcedo, Emilio. *Miguel Delibes. Novelista de Castilla*. Junta de Castilla y León, 1986.

Umbral, Francisco. “Drama rural, crónica urbana.” En *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, Ed. Dirección General del libro y Centro de las Letras Españolas, Ministerio de Cultura, 1993. 63-72.

---. *Miguel Delibes*. Epesa, 1970.

Wood, Guy H. “*El disputado voto del señor Cayo*: el extraño caso de unas elecciones góticas.” *Letras peninsulares*. Volumen 10.2-3, Fall 1997, 229-247.

www.clubofrome.org. Consultado el 16 de octubre de 2020.

www.merriam-webster.com. Consultado el 28 de diciembre de 2020.

www.onu.org.mx. Consultado el 16 de octubre de 2020.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Justicia social, violencia, estructura narrativa y lenguaje en *Los santos inocentes* de Miguel Delibes

AUTORA: Frieda H. Blackwell

FILIACIÓN ACADÉMICA: Baylor University

RESUMEN: Aunque su estilo ha evolucionado a lo largo de su carrera literaria, los temas que Miguel Delibes trata en sus obras como la justicia social y la violencia provocada por su ausencia no han cambiado. *Los santos inocentes* (1981), basado en “La milana,” un cuento de 1967, explora la falta de justicia social como consecuencia de estructuras tradicionales de clase. La novela se centra en unos campesinos que viven en cortijos y utiliza una voz narrativa omnisciente, que combina el habla campesina con un lenguaje lírico. Por su estructura novelística, sus técnicas narrativas, su extenso vocabulario ornitológico, sus alusiones bíblicas y su sorprendente conclusión, Delibes, en esta breve novela experimental, denuncia la aristocracia española, mientras que pide cambios sociales fundamentales.

PALABRAS CLAVE: técnicas narrativas, experimentalismo, justicia social, alusiones bíblicas, fauna española

ABSTRACT: Although his style has evolved throughout his literary career Miguel Delibes’ themes of social justice and the violence provoked by its absence have remained constant. *Los santos inocentes* [*The Innocent Saints*], (1981), based on “La milana” [*The Swallow-tail Kite*], a short story from 1967, explores the lack of social equality as a consequence of traditional class structures. The novel focuses on a family of peasants living on large estates of the upper nobility and uses an omniscient third-person narrator who combines colloquial expressions with poetic language. Through his novelistic structure, narrative techniques, extensive ornithological vocabulary, biblical allusions and shocking conclusion, Delibes, in this short experimental novel, denounces Spanish aristocracy while he pleads for fundamental social change.

KEY WORDS: narrative techniques, experimentalism, social justice, Biblical allusions, Spanish fauna

BIOGRAFÍA: Frieda H. Blackwell recibió su doctorado de la Universidad Vanderbilt y es catedrática de Español y Vice-decana para estudios subgraduados en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Baylor. Su especialización es la literatura española del siglo veinte. Ha publicado un libro y varios artículos sobre Gonzalo Torrente Ballester. También ha publicado unos 30 artículos, los cuales incluyen estudios sobre Delibes, Soledad Puértolas, Jardiel Poncela, Valle-Inclán, García Lorca, Carmen Martín Gaité y Almudena Grandes. Es co-autora de *Guía básica a la crítica literaria y el trabajo de investigación*, cuya 2ª edición se espera en el verano de 2021.

Justicia social, violencia, estructura narrativa y lenguaje en *Los santos inocentes* de Miguel Delibes

Frieda H. Blackwell, *Baylor University*

Aunque su estilo ha evolucionado a lo largo de una carrera literaria que abarca unos cincuenta años, los temas que Miguel Delibes trata en sus obras como la justicia social y la violencia que la ausencia de esta provoca no han cambiado. Desde su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada* (1948), hasta *El hereje*, publicado en 1998, Delibes se ha situado en contra de las injusticias de la sociedad en la que vivió, prestando una atención especial a las clases más bajas de la España rural. *Los santos inocentes*, publicado en 1981 pero basado en un relato escrito en 1967, “La milana,” explora la falta de igualdad social como consecuencia de rígidas estructuras de clase social. La novela se centra en unos campesinos pobres que viven en cortijos de la alta nobleza. Probablemente, Delibes no publicó la novela antes del final de la dictadura para evitar los serios problemas que podían ocasionarle los censores por presentar una opinión nada favorable de la aristocracia y de la Iglesia. Escrito en pleno movimiento experimental de la década de los 60, la novela hace uso de una voz narrativa omnisciente, en tercera persona, que aún así, logra captar el habla de los campesinos, y que se combina con un lenguaje lírico. Es de destacar su estructura novelística, sus técnicas narrativas, su vocabulario de la flora y fauna de estas regiones de España, sus alusiones bíblicas y su sorprendente conclusión. Combinando todos estos elementos en una novela breve, mezclando experimentos narrativos con un realismo crudo, Delibes nos ofrece una denuncia contundente de las clases más poderosas de la España tradicional, mientras que recalca la necesidad de cambios fundamentales.

A pesar de su brevedad en contraste con otras obras delibeanas, son muchos los críticos que han señalado las innovaciones narrativas de esta novela. Pedro Carrero Eras observa que “Muy probablemente se deberá buscar la mayor originalidad de esta breve novela en su técnica narrativa y en su atrayente lenguaje” (4). Agnes Gullón alude al hecho de que “el

concepto del lenguaje en sus novelas abarca sobre todo la experiencia verbal del personaje y trasciende la noción del lenguaje literario propio de un estilo determinado” y añade que Delibes escribe para “inquietar” (21-22). Diego Martínez Torrón considera que *Los santos inocentes* es un “texto estilísticamente cincelado, con un modo narrativo que se caracterizaría por su aspecto sintético, sugerente y a la vez dinámico y tenso” y continúa diciendo que “La narración fluye con un estilo ceñido, exacto” (294). Estos críticos literarios y otros muchos apuntan la importancia de la narración misma, de su lenguaje y de su estructura, a la hora de crear el impacto que logra esta novela breve en los lectores.

Los santos inocentes se divide en seis capítulos o <<Libros>> como Delibes los denomina, casi viñetas contenidas en sí mismas, que se centran en personajes o sucesos del mundo de los cortijos de Extremadura, Castilla o Andalucía, un mundo que Delibes conoce personalmente. Los críticos han debatido sobre cuál de estas regiones es el lugar de acción (Schlickers 14), dado que todas tenían cortijos grandes regidos por la alta nobleza con un gran porcentaje de campesinos pobres y sin instrucción formal. Gustavo Martínez dice que la estructura de la novela en distintos libros “tiende a resaltar el carácter unitario y completo de todas ellas, su condición de totalidad autónoma, aunque no autárquica, puesto que forman parte de una unidad superior que es la propia novela” (3). Dentro de su autonomía, los primeros cuatro libros se pueden considerar como una unidad porque establecen el lugar de la acción, la situación vital de todos sus personajes y su forma de ser y actuar. La narrativa discurre lentamente, y en determinados momentos parece que el tiempo no pasa, posiblemente reflejando que los personajes viven una situación estática que no ha cambiado con el proceso de modernización experimentada por el resto del país. Los últimos dos libros, cuya acción transcurre en solo unas semanas, forman otra unidad dentro de la novela, y narran acontecimientos que culminan en la chocante conclusión.

El <<Libro Primero>>, <<Azarías>>, pone en marcha la acción de la obra con su enfoque en un hombre de unos sesenta años y con deficiencia mental. Azarías ha pasado toda su vida en <<La Jara>>, un cortijo cuyo dueño, el señorito Iván, ha permitido que se quede allí, cuidando de sus perros y pájaros de caza. Su pájaro favorito es el “Gran Duque” o “La milana,” como él lo llama. El único suceso reseñable dentro del estatismo de este primer libro, y en sus dos últimas páginas, es la enfermedad y muerte del “Gran Duque,” un búho, dejando a Azarías muy acongojado. De hecho, parece que Azarías vive en un perpetuo presente, inmutable; su situación no cambia, como tampoco la del cortijo. El <<Libro Tres>>, <<La milana>>, se centra de nuevo en Azarías y amplía la descripción de este personaje central. Este libro tiene nombre de pájaro, apuntando la importancia que tiene para él la relación con las aves y otros animales, por la carencia de relaciones humanas excepto con su familia inmediata. Su capacidad de comunicarse con los pájaros, aparentemente en su propia lengua, imitando sus sonidos, muestra el singular conocimiento que tiene Azarías de su entorno, algo de lo que carecen por completo los dueños del cortijo. Al final de este libro, se narra que Azarías ha recibido una grajeta de su sobrino, a la que cuida y amansa, y que cuando la echa a volar vuelve para posarse en sus hombros.

El segundo libro, <<Paco el Bajo>>, y el cuarto, <<El secretario>>, nos presentan otro personaje central de la obra, Paco, el esposo de la Régula, la hermana de Azarías. Como su cuñado, tiene una relación especial con el mundo natural pudiendo seguir el rastro de los pájaros gracias a su fino olfato. En el <<Libro Dos>> se define la personalidad de Paco como alguien orgulloso de su habilidad especial a la vez que servil ante sus dueños, siempre intentando complacerlos. También se describe el contraste entre su conocimiento de los pájaros y sus costumbres y su falta de instrucción formal. El narrador explica así la reacción de Paco a las lecciones de alfabetización: “y Paco el Bajo, hecho un lío, cada vez más confundido, más, a la mañana, ensillaba la yegua y a vigilar la linde, que era lo suyo, aunque desde que el señorito Lucas empezó con aquello de las letras se transformó, que andaba ensimismado el hombre” (37). No ha podido formarse, pero ha adquirido otro tipo de educación de índole natural que le ayuda a vivir en su entorno, como por ejemplo cuando “ensillaba la yegua” y va a “vigilar la linde.” En el cuarto libro, <<El secretario>>, se examina la posición que ocupa Paco el Bajo en relación con los nobles. Por su olfato, es el secretario de caza cuando el señorito Iván se presenta en el cortijo para escaparse de su lugar de residencia en Madrid. Aunque Paco es un poco mayor que don Iván, este le dejó claro a los dieciséis años la gran distancia social que lo separa de su empleado: “de hoy en adelante, de usted y señorito Iván, ya no soy un muchacho (95). A pesar de que el señorito Iván es buen cazador y ha ganado concursos de caza, le faltan el olfato y la sabiduría íntima del entorno natural que tiene Paco. El narrador cuenta que “desde chiquilín [...] le soltaban una perdiz aliquebrada en el monte y él se ponía a cuatro patas y seguía el rastro con su chata nariz pegado al suelo” (92). El hecho de caminar como si fuera un perro de caza da a entender que Paco es igualmente parte del mundo de la naturaleza gracias a su privilegiado conocimiento especial. A la vez, indica que el dueño percibe su función en el cortijo como otro animal de trabajo, sin el respeto debido a un ser humano.

Así pues, los primeros cuatro libros ofrecen una presentación larga y lenta de los personajes y de su situación, estableciendo el mundo del cortijo en el que viven estos campesinos y la dificultad de su vida diaria a causa de su pobreza profunda. Sin embargo, tienen ciertos talentos y sabiduría del mundo natural que les proporcionan una conexión especial con este. Dos tercios de la novela consisten prácticamente en una exposición de la acción, más que en la acción propiamente dicha, manifestando el estancamiento de la vida en el cortijo en cuanto a cambios y presiones sociales para mejorar la vida de la gente rural. Al igual que hay tan escasa acción en estos libros, hay un *status quo* que encadena a los campesinos a una estructura jerárquica rígida en la que ocupan la posición más inferior sin posibilidades de escapar. Martínez comenta que “La primacía conferida a la recreación del entorno por sobre la acción hace posible precisamente, que esta adquiera esa plenitud de sentido que le permite trascenderse a sí misma” (5). Así, al final del <<Libro Cuatro>>, los lectores pueden sentir la inmovilidad en la que viven estos peones.

Los últimos dos libros, <<El accidente>> y <<El crimen>>, definen la acción de la novela y ocurren en el intervalo de solo unas semanas, cuando el señorito Iván llega de Ma-

drid para una serie de batidas durante la temporada de palomas. El accidente al que se refiere el título del quinto libro es la caída de Paco de una encina, tras arrimar el cimbel en la copa, de la que resulta una fractura de la pierna. El narrador resume la reacción del dueño diciendo “pero el señorito Iván iba a lo suyo” (128). No repara en lo grave que es la herida de Paco ni que después de solo unos días, Paco no estará curado ni será capaz de continuar con su trabajo de secretario por mucho que don Iván lo quiera. De hecho, la indiferencia de este causa que Paco vuelva a romperse la pierna, quedándose cojo el resto de su vida. Esta situación abre paso a la última acción de la novela, el sustituto en el papel de secretario para don Iván, con la elección primero de Quirce y, después, de Azarías, llegando a una contundente conclusión. Como comenta Martínez, Delibes intensifica el impacto de la conclusión “mediante un inteligente manejo del ritmo narrativo” (5). La división en libros, cada uno con su ritmo, que progresan desde la lentitud hasta la rapidez de la acción, incrementa la impresión que reciben los lectores al llegar a las últimas páginas.

La estructura narrativa de los libros tiene la función de yuxtaponer el mundo de los campesinos, seres primitivos viviendo en su mundo limitado lejos de la tecnología (aunque los hijos de Paco, Quirce y Rogelio, usan tractores y otras herramientas agrícolas (70, 91)), con el mundo lujoso de una aristocracia decadente e insensible a la miseria en la que viven sus obreros. La obra da testimonio de lo que Delibes ha llamado en otras obras “los sentimientos del Otro,” o sea, un sentido de empatía para quienes están a nuestro alrededor (*Obras III*, 7-8). El uso de la caza respalda esta idea mostrando cómo los campesinos viven en armonía con la Naturaleza, aprendiendo sus secretos y tomando lo que necesitan para sobrevivir, mientras que los nobles solamente entran en este mundo cuando vienen a cazar y a matar, por el puro placer de dominar. Se observa este exceso cuando en una sola batida, como explica el narrador, “Paco, el Bajo, empezaba a acarrearle el botín y se presentaba con sesenta y cuatro de los sesenta y cinco pájaros abatidos” (101). La selección de la palabra “botín” por el narrador apunta a la visión que tiene el señorito Iván del mundo natural: que sus tesoros están sencillamente para su uso. Esta palabra, a la vez, recuerda la imagen de un pirata con un “botín” conseguido por la fuerza y la violencia, que es precisamente el caso aquí.

Es interesante observar que *Los santos inocentes*, según Janet Díaz, es una ampliación de un relato de 1967, protagonizado por un hombre viejo y discapacitado llamado Azarías que tiene una milana que muere cuando el dueño se niega a dejarle buscar cuidados para salvar el pájaro (65). En las dos obras, Azarías vuelve a la casa de su hermana para enterrar al pájaro, aunque en el relato es su sobrino quien ayuda con el entierro mientras que en la novela saca a la Niña Chica, su sobrina profundamente discapacitada, para presenciarlo, al final de lo cual la acaricia entre las cejas diciendo “Milana bonita.” Está claro que el núcleo de la trama ya está presente en el relato (Díaz 72-73) y que Delibes ha ampliado y desarrollado el mundo de los cortijos en la novela, centrándose en los mismos temas y preocupaciones sociales y revisando su estilo narrativo.

Las técnicas narrativas de *Los santos inocentes*, tal como su trama y sus núcleos temáticos, están relacionadas con la experimentación narrativa realizada por Delibes en obras anteriores. Sus novelas de los años 40 y 50 utilizan un estilo narrativo que recuerdan las novelas realistas decimonónicas. La novela neorrealista de los 50 intentaba ofrecer un <<trozo de vida>>, asociándose con la *nouveau roman* de los escritores franceses, tal como las teorías de Gerard Genette la definen. La década de los 60, empezando con *Tiempo de silencio* de Luís Martín Santos (1962), marcó un momento de transición a la novela experimental con sus innovaciones en el punto de vista, el lenguaje, la perspectiva narrativa y otros aspectos del arte del novelista. Aunque en sus obras de los 40 y 50 Delibes tendía a no seguir las modas literarias de sus contemporáneos, en *Cinco horas con Mario* (1966) y *Parábola de un naufrago* (1969) se ven innovaciones que sitúan sus producciones de esta década precisamente dentro del experimentalismo. Dejando atrás las técnicas narrativas de sus novelas anteriores, en *Cinco horas* se sirve, exclusivamente, de un monólogo interior y del flujo de la conciencia. Ronald Schwartz sugiere que la impronta de este cambio pudiera haber sido su contacto con la novela de comportamiento psicológico durante los años que pasó en la Universidad de Maryland, en lugar de influencias españolas (247). *Parábola* experimenta de forma más atrevida con técnicas narrativas mediante el uso de palabras como “coma” y “punto” en vez de los signos de puntuación tradicionales, la eliminación de letras mayúsculas y diálogos que conforman párrafos compactos sin verbos de dicción, burlándose así de los críticos semióticos que aplican teorías lingüísticas para explicar los actos de comunicación (Schwartz 158-59). Los relatos que Delibes compuso durante esta etapa reflejan, aunque en menor grado, su experimentación con las técnicas narrativas. En “La milana,” tal como Janet Díaz explica, “the torrential flow of words, simulating conversation and oral narrative, greatly resembles the flow of consciousness in *Five Hours with Mario*” (140) [el flujo torrencial de palabras, que simula la conversación y narración oral, se asemeja mucho al fluir de la conciencia de *Cinco horas con Mario*]. Aunque varias obras delibeanas de los 70 parecen revertir a la forma de narrativas anteriores, todavía incorporan muchos diálogos y expresiones coloquiales que constituyen un distintivo del estilo de Delibes. En *Los santos inocentes* Delibes regresa a su experimentación narrativa empezada en las obras anteriormente comentadas de los 60 y 70.

Los santos inocentes utiliza una voz narrativa omnisciente cuyos cambios en su enfoque y perspectiva moldean la visión de los lectores del mundo novelístico. Luis González del Valle comenta que “Por todo el texto, se escucha la voz de un narrador omnisciente que guía al lector, interpretando lo que ocurre y penetrando en la mente de los personajes. Junto a esta voz aparecen diálogos, afirmaciones, exclamaciones, preguntas, etc. de los personajes” (144). Como se deduce de este comentario, se percibe constantemente la voz narrativa a lo largo de los seis libros de la novela. Susan Lancer habla del impacto de este punto de vista en la percepción del lector: “Point of view conditions and codetermines the reader’s response to the text” (16) [El punto de vista condiciona y simultáneamente determina la reacción del lector al texto]. En *Los santos inocentes* es el narrador omnisciente

quien determina la visión de los lectores del mundo narrado, de su reacción ante las escenas presentadas y los acontecimientos contados. La voz narrativa cambia en su enfoque sobre ciertos personajes a lo largo del texto, utilizando lo que Santos Sanz Villanueva, comentando sobre otras obras de Delibes aunque aplicable a este texto también, llama así: “a technical game of passing from the objective to the subjective stance without obvious changes in the narrative frame” (274) [un juego técnico de pasar de lo objetivo a lo subjetivo sin cambios manifiestos en el marco narrativo].

Para descifrar cómo Delibes consigue este efecto, vale la pena examinar varios ejemplos. El <<Libro primero>> se narra prácticamente desde la perspectiva de Azarías, dejando notar en la estructura narrativa sus limitaciones mentales. El narrador emplea constantemente el tiempo imperfecto y, repetidas veces, enumera las actividades cotidianas de Azarías, lo que produce el efecto de reducir la velocidad de la narración para presentar la vida en el cortijo como un monótono flujo y reflujo de trabajos serviles que carecen de importancia. Tal percepción coincide perfectamente con la que tiene Azarías de su propia vida. De hecho, parece que el tiempo se ha quedado estancado sin ningún cambio perceptible. Por lo menos dos veces en este primer libro, el narrador enumera con muchos detalles los quehaceres diarios de Azarías repitiendo casi todas de las actividades mencionadas en este fragmento, tomado de unas cinco páginas de texto, sin párrafos ni frases tradicionales:

soltaba a los pavos en el encinar, tras de las bardas, protegidos por la cerca de tela metálica y, luego, rascaba la gallinaza de los aseladeros y, al concluir, pues a regar los geranios y el sauce y a adecentar el tabuco del búho y a acariciarle entre las orejas y, conforme caía la noche, ya se sabía, Azarías, aculado en el tajuelo junto a la lumbre, en el desolado zaguán, desplumaba las perdices o las pitorras, o las tórtolas, o las gangas, cobradas por el señorito durante la jornada y con frecuencia, si las piezas abundaban, el Azarías reservaba una para la *milana*, de forma que el búho, cada vez que le veía aparecer, le envolvían en su redonda mirada amarilla, y castañeateaba con el pico. (11)

Aunque el narrador cambia algo el orden de las actividades en cada enumeración, mantiene la misma estructura narrativa de verbos en el imperfecto, conectado con “y” u “o” para completar el retrato del mundo en el que vive y actúa Azarías. El uso extenso de conjunciones entre verbos o series de sustantivos alarga las descripciones y, por lo tanto, ralentiza el ritmo narrativo. La inserción de la expresión “ya se sabe” contribuye al tono oral y adentra más a los lectores en lo narrado, ya que el narrador parece dar por hecho que estos ya saben lo que va contando.

El diálogo entre Azarías y su hermana la Régula también se repite varias veces en el Libro Primero, lo que transforma la conversación de una forma de comunicación a una fórmula ritualista:

y él marchaba al otro cortijo, donde su hermana, y ella, la Régula, nada más abrirle el portón,
 ¿Qué se te ha perdido aquí, si puede saberse?
 y Azarías
 ¿y los muchachos?
 y ella, (17)

La voz narrativa ha suprimido en este fragmento todos los nexos dialógicos normales. La próxima vez que expone una versión de esta misma conversación, reduce, incluso más, dichos nexos, lo que causa que el lector tenga que reconstruirla, basándose en lo que se acuerda de esta en sus páginas anteriores. Puesto que se trata de una fórmula en lugar de un acto comunicativo, se manifiestan las limitaciones de Azarías para relacionarse verbalmente con su entorno. Ni las actividades ni las conversaciones ni la pobreza ni los abusos de los campesinos cambian en el mundo del cortijo.

En el <<Libro Dos>> observamos otros ejemplos de los efectos de la técnica narrativa de Delibes. La perspectiva del narrador cambia al centrarse en Paco, el Bajo, esposo de la Régula y cuñado de Azarías. Dado que Paco vive en otro cortijo, el narrador puede dejar que los lectores comparen la forma de vivir entre <<La Jara>>, donde está Azarías, y <<La Raya>>, donde trabaja Paco; de hecho, no hay diferencias, especialmente porque los dueños son parientes. Debido a que Paco es más inteligente que Azarías, sus intereses son algo más sofisticados. En las primeras páginas de este libro, el narrador describe los pensamientos de Paco sobre el alfabeto que unos “señoritos” les enseñan a los campesinos en una campaña de alfabetización. Pero, poco a poco, el narrador se centra en los miembros de la familia de Paco en lugar de fijarse en un solo individuo como es el caso en el primer libro. Se detiene en la Nieves, la hija menor de Paco de quince años, que por ser bonita y lista, tiene que empezar a servir en la Casa Grande en lugar de asistir a la escuela. El hecho de ampliar su perspectiva desde la choza de Paco hasta la mansión de los dueños aristocráticos le da al narrador la oportunidad de establecer importantes contrastes entre los dos grupos sociales.

En los libros siguientes, el narrador hace cambios más frecuentes entre las perspectivas de los varios personajes. Además, la presentación de la voz narrativa de sucesos que se desvían de la rutina establecida en libros anteriores llega a tener cada vez mayor importancia en la narración. En los últimos dos libros, estos sucesos pasan a un primer plano, sobrepasando en importancia a la descripción de los personajes. Aunque en *Los santos inocentes* no ofrecen múltiples versiones de un mismo suceso, las perspectivas de varios personajes, las oscilaciones en el enfoque narrativo de estos personajes y los acontecimientos producen un texto multifacético y de múltiples perspectivas. El cambio de enfoque entre la visión de personajes diferentes proporciona a los lectores los fragmentos necesarios para lograr una comprensión mucho más completa del mundo del cortijo y de sus habitantes.

Como ya se ha observado, se suprime el formato normal de introducir los diálogos en un texto literario, usando en su lugar comillas y letras mayúsculas. Ni siquiera aparecen los tradicionales verbos declarativos como “decir,” “preguntar,” etc. Afortunadamente, se utiliza alternativas a estos indicadores dialógicos, especialmente con la disposición del texto en la página misma. Las transiciones que se hacen dentro de la narración omnisciente se perciben claramente porque son bloques de texto sangrado, aun cuando el diálogo esté insertado dentro de una frase más larga. Una conversación entre Paco el Bajo y el señorito Iván ilustra bien esta técnica:

[...] y el señorito Iván pareció salir de su ensimismamiento, sacudió la cabeza como si quisiera expulsar un fantasma y le preguntó a Paco, el Bajo, de sopetón,
 ¿cuál de tus dos chicos es más espabilado?
 y Paco
 allí se andan,
 y el señorito Iván,
 el que me acompañó en el palomo, ¿cómo se llama?
 y el señorito Iván tras una pausa,
 tampoco se puede decir que sea muy hablador
 y Paco. (142)

Una vez que el narrador ha empezado a presentar el diálogo, especificado con el único verbo “preguntó,” el sangrado es el único marcador en el intercambio conversacional. Toda la conversación entre Paco y el señorito Iván aparece incrustada en una sola frase que se extiende página tras página. Se nota que don Iván no espera una respuesta de Paco, dando a entender así que no le importan las ideas de Paco, que no hay verdadera comunicación. Ni siquiera recuerda el nombre del hijo que lo acompañó en la caza. Este formato narrativo da al lector la opción de percibir una serie de acontecimientos, especialmente en relación a las clases sociales, que lo llevarán a un sorprendente clímax.

Como ya se ha visto, el punto de vista de la voz narrativa es crucial en la estructura de *Los santos inocentes*. Lanzer observa esta relevancia de la siguiente manera: “Human perception is always structured upon a relationship of perceiver to perceived—upon a point of view” (4) [La percepción del ser humano siempre se estructura mediante la relación entre el que percibe y lo percibido—en un punto de vista]. De hecho, los críticos de la novela han comentado siempre la importancia de identificar la voz narrativa, o sea, el que percibe, en relación a lo percibido, o la materia narrada. Dado los experimentos narrativos de escritores como Delibes en el último siglo, identificar con precisión la voz narrativa y su perspectiva resulta cada vez más difícil, particularmente debido a que muchos escritores usan una voz irónica o múltiples voces para narrar sus obras. Precisar la voz narrativa de *Los santos inocentes* ofrece dificultades similares. Este narrador, aunque omnisciente a lo largo de la novela, es proteico, o sea, parece cambiar su forma de hablar para asumir el conveniente registro lingüístico según sea el personaje en el que se centra. En un momento

comparte la simplicidad lingüística y la oralidad del lenguaje de cierto personaje, reproduciendo lo que parece su misma habla, y en la siguiente frase, exhibe un lenguaje sofisticado mucho más allá del alcance de cualquier campesino. Por ejemplo, para describir la actitud de burla de la aristocracia hacia la petición de la Nieves de hacer su Primera Comunión, el narrador dice:

y desde entonces, el deseo de la Nieves se tomó en la Casa de Arriba y la Casa Grande como un despropósito, y se utilizaba como un recurso y cada vez que llegaban invitados del señorito, y la conversación, por pitos o por flautas, languidecía o se atirantaba, doña Purita señalaba para la Nieves con su dedo índice sonrosado, pulcrísimo y exclamaba
pues ahí tienen a la niña, ahora le ha dado con que quiere hacer la Comunión. (51)

Aquí el lenguaje del narrador alcanza un alto nivel de sofisticación cuando dice que el lento fluir de conversación “languidecía” y el dedo de doña Purita es “sonrosado” y “pulcrísimo.” En medio de esta descripción altisonante, coloca la expresión popular “por pitos o por flautas,” lo que rebaja el tono elevado del relato entero. De forma similar, en otro pasaje, el narrador describe el despuntar del sol al amanecer de forma muy lírica, diciendo “surgía una raya anaranjada en el firmamento delimitando el contorno de la sierra,” pero añade la expresión muy coloquial “Azarías ya andaba en la trocha” (18). Esta secuencia narrativa termina con la entrada de Azarías en el cortijo, y el narrador apunta “ni los buenos días,” lo que refleja las limitaciones de Azarías de comunicar. Esta constante tensión entre lo conversacional y lo poético indica simultáneamente que, a pesar de su superficial simplicidad, estas personas de campo y sus situaciones son más complejas de lo que parecen. Además, la alternancia del punto de vista omnisciente con la perspectiva individual de algún personaje, como si el narrador fuera partícipe de la acción, permite que el lector vea las tensiones latentes en la sociedad del cortijo.

La yuxtaposición entre expresiones coloquiales insertadas en discursos mucho más elevados de lo que son capaces Azarías, Paco y otros campesinos muestra otra forma de Delibes de moldear el mundo narrado. Normalmente, las expresiones familiares aparecen exclusivamente en el lenguaje oral, lo que le da a *Los santos inocentes* su carácter de oralidad, mencionado anteriormente por Díaz en relación al relato delibeano “La milana.” Por ejemplo, en el Libro Segundo, el narrador describe la reacción de Paco, el Bajo, a la lección de alfabetización del señorito Lucas: “Y Paco, el Bajo, se enojó, que eso ya era por demás, coño, que ellos eran ignorantes pero no tontos, y a cuento de que la E y la I habían de llevar siempre trato de favor, y el señorito Lucas, venga de reír, que se desternillaba el hombre de la risa que le daba, una risa espasmódica y nerviosa” (35-36). Las expresiones “ya era por demás,” “venga de reír” y “coño” suelen limitarse al habla oral, no escrito. Parece que el narrador simplemente reproduce los comentarios de Paco, cambiando el pronombre de la primera a la tercera persona para captar el discurso de forma indirecta. Esta conversación simulada coloca al lector en la posición virtual de actuar como oyente a un narrador

locuaz que, en un gran flujo de palabras, se apresura a contar su historia. La creación de un lector oyente implica que hay un “tú” a quien se dirige el texto narrado. Sugiere la creación dentro del texto de un lector implícito o receptor de la narración, o “narratee” en inglés, cuyo papel ha recibido tanta atención en la crítica de la reacción del lector (Gibson 1-6; Prince 7-25). Los lectores participan en la recreación del texto, asumiendo la posición del “tú” a quien el narrador se dirige, añadiendo las palabras y frases que faltan cuando este repite ciertos diálogos o ciertas secuencias y los acorta. Los lectores tienen que completar los nexos normales entre lo narrado y los diálogos directos de los personajes. Así, los lectores se acercan más al texto, logrando una visión más cercana del mundo novelesco, interrumpida solamente cuando el narrador alterna con un lenguaje más literario que lo distancia de lo narrado.

Incluso el uso repetidas veces del símil por parte del narrador, la más simple de las figuras retóricas, contribuye a la oralidad del texto, puesto que se usan con frecuencia en la conversación. Por ejemplo, cuando Paco, el Bajo, se cae de un árbol, la primera vez, cae “como un fardo,” y la segunda, “como un sapo,” y el tobillo se le hincha “como un neumático” (124, 140, 128). Tales comparaciones poco refinadas refuerzan el tono oral asumido por el narrador en este pasaje, un tono que comparte con los campesinos cuya historia narra. Además, la comparación con un objeto o animal marca la visión que el señorito Iván tiene de su súbdito, que es un animal u objeto para su uso, como cualquiera otra herramienta en el cortijo. Vemos otro ejemplo cuando el señorito Iván lleva a Paco al médico y reacciona malhumorado al decirle este que Paco necesita reposo para curarse. Ante esto, el médico responde “yo te digo lo que hay Iván, luego tú haces lo que te dé la gana, tú eres el amo de la burra” (130). Esta metáfora coloquial equipara a Paco con una “burra,” un animal servil y femenino, que es cómo Iván ve a su secretario, a quien ha insultado desde su accidente, utilizando el descalificativo de “maricón.” En otro caso, el narrador se cuestiona el comentario de la Señora Marquesa, diciendo “o algo por el estilo” y entonces retoma el hilo de la narración (107). Con todas estas técnicas, el narrador se mueve entre el hecho de compartir el lenguaje y las opiniones de sus personajes campesinos y distanciarse de ellos por el uso de un lenguaje mucho más distinguido que el suyo. De forma igual, el lector oscila entre una visión objetiva y subjetiva del mundo novelesco.

El narrador, quien, como ya se ha comentado, presenta a los campesinos por su habla, hace igual con la clase aristocrática, proporcionando un retrato nada favorable de este grupo. Se observa, en la elección del nombre “Iván,” que se relaciona con el zar ruso del mismo nombre, cuyo apodo es “el terrible,” que el señorito Iván será personaje cruel, inmoral y desconsiderado. Desde las primeras páginas queda claro que el narrador tiene simpatía, respeto y cierto cariño por los campesinos del cortijo y que censura el comportamiento abusivo de la alta aristocracia. Sin embargo, generalmente, el narrador no ofrece ningún comentario sobre la clase alta, sino que deja que sus propias palabras los condenen. Por ejemplo, cuando don Iván comenta que “las ideas de esta gente, se obstinan en que se les trate como a personas y eso no puede ser” (52) no hace falta que el narrador añada nada

para que se perciban claramente sus ideas feudales y anticuadas. En otro momento repite estas ideas diciendo que “a los jóvenes les molesta aceptar una jerarquía [...] pero el que más y el que menos todos tenemos que acatar una jerarquía, unos debajo y otros arriba, es ley de vida ¿no?” (144). Claro está, el señorito Iván asume que él es uno de “otros arriba” sin reparar en “unos debajo.” Se observa también que el señorito Iván usa más improperios y palabrotas que cualquier otro personaje, incluyendo los campesinos, lo cual hace resaltar aún más su personalidad grosera, incluso en su forma de hablar. Observa Gullón que “La relación entre el habla y la personalidad se investiga en cada obra [de Delibes] y se demuestra como el condicionamiento verbal y la influencia variable del lenguaje en los medios sociales afecta a los personajes” (20). Para comprobar la crueldad de las acciones de Iván y los suyos, nacidas de sus actitudes de superioridad, el narrador no tiene que añadir nada más que describir cómo don Iván levanta el dedo deformado de la Régula delante de todos sus invitados, durante una demostración de la habilidad de los campesinos para escribir sus nombres, a fin de dar testimonio de la crueldad y falta de sentimiento de los nobles hacia los de abajo. Sin embargo, para intensificar la presentación del trato de don Iván hacia los peones, el narrador cambia su perspectiva para identificarse con ellos explicando que “la Régula, la mujer, confundida, se sofocó toda, como si el señorito Iván la mostrase en cueros encima de la mesa” (106). El símil coloquial “en cueros” conforma al registro de habla de la Régula mientras que el narrador se centra en ella, yuxtaponiendo su reacción a la del ministro francés, quien se queda “perplejo.”

En otros casos, el narrador usa la ironía y los juegos verbales para señalar la corrupción de la clase alta. Por ejemplo, el narrador menciona que a veces Azarías saca el búho de su jaula “para que el señorito o la señorita o los amigos del señorito o las amigas de la señorita se entretuviesen;” sin embargo, en la página siguiente, sutilmente cambia el género de los sustantivos que usa en la enumeración, comentando que “el señorito o la señorita, o las amiga del señorito o los amigos de la señorita” para recalcar la inmoralidad sexual de esta gente (13). Esto se confirma unos libros más tarde cuando la Nieves ve al señorito Iván y doña Purita, esposa del mayordomo, “besándose ferozmente a la luz de la luna bajo la pérgola del cenador” (147).

Otro rasgo distintivo del estilo narrativo de Delibes es su amplio uso de la flora y de la fauna en la descripción de los paisajes, algo ya analizado por muchos críticos. Gullón observa que Delibes maneja conocimientos “botánicos, agrícolas, cinéticos y ornitológicos con igual soltura, nombrando las cosas con la precisión” (41). Delibes dedicó la novela a “la memoria de mi amigo Félix R. de la Fuente” (3), que era, según Eduardo Barajas Salas, “un gran ecologista trágicamente fallecido” (711), marcando así la importancia de la ecología o el mundo del campo que retrata. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española Delibes dijo: “hemos matado la cultura campesina, [...]. Y la destrucción de la naturaleza no es solamente física, sino una destrucción de su significado para el hombre, una verdadera amputación espiritual y vital de éste” (citado en Vilanova 32). Para mostrar lo bien que Delibes conoce el mundo rural que presenta, Barajas Salas

ofrece un catálogo extenso de todos los animales y plantas mencionados por el novelista, observando que “casi todos los animales que pueblan las páginas de LSI pertenecen al mundo real de la fauna española” (712), pero clarifica que “la milana” es el único animal que no existe en realidad en la península (721). Dado que es nativo de las Américas, se convierte este en un animal exótico en este contexto (“Swallow-tailed Kite”). No es extraño que algunos lectores se pregunten cómo tuvo conocimiento Azarías de este animal y si lo oyó de los nobles con los que estaba en contacto, que cometieron a su vez el error al identificarlo. Así, el nombre de este pájaro especial llega a ser la expresión que emplea Azarías para mostrar su cariño, primero por el Gran Duque, luego por la Niña Chica y, finalmente, por la grajeta que le regala su sobrino. La imagen de “la milana” es un elemento que unifica los “libros” dentro de la novela. También, Azarías imita los sonidos de los animales. Delibes reproduce onomatopéyicamente el grito de varios pájaros, como el “uuuuuh” de búho (14), o el “¡eh!, ¡eh!” (20) del cárabo, que ejerce sobre Azarías una fascinación profunda, pudiendo además comunicarse con ellos. Por otro lado, el hecho de que se comunique mejor con los animales que con los seres humanos indica que Azarías es más parte del mundo natural que del mundo de los humanos. Barbara Bell comenta de *Parábola de un naufrago* algo que es aplicable también a esta novela: “language is humankind: [...] When bureaucracies dispossess human beings of language, they mimic nature, whose denizens are also dumb. Both realms are similar in that relationships are mediated not through communications, but through physical power” (48) [La lengua se conecta a la humanidad. Cuando las entidades burocráticas les quitan la lengua a los seres humanos, están imitando a la naturaleza, cuyos ciudadanos son también mudos. Ambos reinos son comparables en cuanto las relaciones no se realizan mediante la comunicación, sino mediante la fuerza física]. Azarías carece totalmente de poder o control sobre su existencia en el cortijo, y el señorito Iván lo controla usando su poder económico, e incluso físico. Al ser incapaz de comunicarse con efectividad, Azarías tiene que recurrir a otros tipos de comunicación—con los animales y con la fuerza contra su opresor al final de la novela.

Este retrato del mundo del cortijo con sus plantas y animales le ofrece la oportunidad a Delibes de mostrar también la conexión que tienen los campesinos con el entorno natural, del que están desprovistos los nobles, aunque sean sus propietarios. Antonio Vilanueva comenta que Delibes personifica “esa sabiduría campesina, que es como la herencia ancestral que el hombre del campo extrae de un contacto cotidiano con la tierra y con los seres que lo habitan” (37). Azarías y Paco, el Bajo, cada uno a su manera, personifican tal sabiduría. Además, como propone Karl Kohut, hay una oposición entre el campo y la ciudad, representado por los nobles que pasan breves temporadas en sus cortijos campesinos, lo cual entraña ciertos criterios morales, porque, como Delibes insiste, “El campo, lo rural, está lleno de vicios, pero el campesino no es responsable de ello; en cambio, el vicio urbano es un vicio más consciente” (211). De hecho, todos los campesinos presentados en *Los santos inocentes* son víctimas de los abusos del poder de los nobles y de su “vicio urbano,” llegado de Madrid.

Delibes también usa su extenso vocabulario de la fauna para mostrar hasta donde llega la destrucción del mundo natural por parte de los nobles, y del señorito Iván en particular. Barajas Salas enumera 29 diferentes tipos de pájaros que Delibes nombra a lo largo de la novela. En parte, como observa Martínez Torrón, “Delibes aprovecha para rescatar palabras inveteradas del lenguaje que están a punto de perderse” (294). La precisión con la que nombra diferentes tipos de pájaros, desvela, de hecho, los sutiles rasgos de las varias especies, algo que reconocen especialmente los campesinos. Además, al usar este amplio vocabulario ornitológico, el narrador pone énfasis en la destrucción arbitraria del mundo natural mediante la caza. En el pasaje citado anteriormente de las actividades diarias de Azarías, el narrador nota que este “desplumaba las perdices o las pitorras, o las tórtolas, o las gangas” (11), así confirmando la gran variedad de aves gallináceas que caza el señorito Iván en su cortijo. De forma similar, en el Libro Sexto, cuando el señorito Iván va de caza con Azarías y no mata ninguna paloma, el narrador intensifica la descripción con una lista detallada de aves campestres: “el señorito Iván, aburrido de tanto aguardo inútil, empezó a disparar a diestro y siniestro, a los estorninos, y a los zorzales, y a los rabilargos, y a las urracas, que más parecía loco” (168-69). Al enumerar a los pájaros que mata, ninguno que se caza normalmente, el narrador señala incluso más el pecado de abuso de lo natural por parte del señorito Iván. Además, el uso de polisíndeton “y a” alarga la descripción y crea en el lector una sensación de una matanza interminable de pájaros inocentes.

Otra técnica narrativa que emplea Delibes para criticar los abusos del sistema de los cortijos en *Los santos inocentes* es la incorporación de referencias bíblicas, empezando con el título de la obra. A lo largo de su producción novelística, Delibes ha incluido alusiones a la Biblia y temática relacionada a la ética y moralidad cristianas, aunque en obras tempranas eran muy sutiles. Su última novela, *El hereje*, cuenta cómo la Inquisición en un *auto da fe* en el siglo XVI en Valladolid destruye a un grupo de protestantes que estudian la Biblia. En *Cinco horas con Mario*, presenta a una esposa que nunca ha entendido el interés de su esposo por la Biblia. No es sorprendente entonces encontrar una postura moral basada en alusiones bíblicas. La referencia a “santos inocentes” “nos remite a la matanza de todos los niños menores de dos años ordenando por Herodes” (Martínez 2). González del Valle también comenta esta alusión bíblica (143) que se encuentra en Mateo 2, 16-18. Como dice Martínez, los campesinos “son muertos cada día mediante la degradación a que sus opresores los someten” (2). El narrador presenta a los campesinos y los animales como “inocentes,” en el sentido de que son víctimas de un tratamiento injusto e insensible por parte de los dueños de los cortijos y también en el sentido de que unos personajes son “inocentes” o discapacitados mentalmente. La Régula llama a Azarías y a su hija, la Charito, “inocentes, dos inocentes, eso es lo que son” (68) y el narrador los llama “dos ángeles” (72). Unas páginas después, la Régula expresa la actitud del narrador hacia estas criaturas cuando regaña a su hijo Rogelio por pedir que su tío cuente panchos a sabiendas de que no puede contar sin saltar de once a cuarenta y tres: “ae, bonito está eso, reírse de un viejo inocente es ofender a Dios” (71). Lo que revela la novela es que el señorito Iván y los otros aristócratas se han reído y han maltratado a los inocentes campesinos que habitan

sus cortijos, y así han ofendido a Dios. De hecho, toda la obra sirve como una denuncia de la clase alta.

Otra ilusión bíblica se encuentra en la escena en el Libro Tres en la que Azarías deja que su grajeta vuele y esta vuelve a posar en su hombre. Evoca a Marcos 1, 10, que cuenta el bautismo de Jesús diciendo “Y luego, cuando subía del agua, vio abrirse los cielos, y al Espíritu como paloma que descendía sobre él” (Reina Valera). Aunque Azarías no es perfecto y el pájaro es negro en vez de blanco como la paloma, el movimiento del pájaro del cielo al “santo” conecta estas dos imágenes. Guy Wood percibe también que hay similitudes entre las escenas en *Los santos inocentes* con el descenso de las aves con personajes designados “santos,” diciendo: “Los bichos que llevan comida a los santos eremitas de las leyendas cristianas confirman la bondad innata de aquellos reclusos;” añade que el cuadro de Velázquez, *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*, tipifica este tratamiento del tema (663). Aunque la vuelta de la grajeta es la alusión bíblica más obvia que conecta Azarías y un pájaro con lo santo, hay distintas otras ocasiones en el texto en el que se describen bandadas de pájaros que aparecen o bajan en momentos claves.

El hecho que Delibes divida su novela en “libros,” según Martínez, sugiere la estructura de la Biblia, dividida igualmente en libros (3), como unidades completas en sí pero integradas en cuanto a su contenido. Tal como la Biblia, la novela hace referencia a los “santos” y alude a la justicia y a la moral. Martínez manifiesta que “de este modo, convierte a su narrador en el evangelista de los inocentes” (3). Se percibe también que el joven que llega para enseñar a los campesinos a escribir se llama “Lucas,” el nombre de uno de los evangelistas. A pesar de sus enseñanzas, los campesinos no pueden escribir su propia historia y necesitan a otros para narrar este evangelio “de los inocentes.” La novela entonces narra la historia de los “humillados y ofendidos” y condena a la clase alta por su pecado, igual que Jesús hizo con los Fariseos. Además, Jesús llamó a este grupo a arrepentirse, tal como Delibes pide a sus lectores que consideren las injusticias contra los pobres y cómo resolverlos.

Complementando las referencias bíblicas, observamos una referencia al Concilio Vaticano II, convocado por el papa Juan XXIII. Cuando el obispo viene para la Primera Comunión de Carlos Alberto, hijo del señorito Iván, La Nieves expresa su deseo de hacer la Primera Comunión también, lo que provoca las burlas y risas de los nobles. Doña Purita sugiere que, más que la Primera Comunión, necesita un hombre. Este comentario desvela su corrupción moral. El señorito Iván, explicando las pretensiones de Nieves, dice “la culpa de todo la tiene este dichoso Concilio,” (51), lo que repite otra vez en la próxima página (52). El Evangelio y los sacramentos son para todos, según la Iglesia, y el Concilio de 1962 exigía justicia social ante las graves desigualdades existentes.

Su sorprendente conclusión constituye la técnica narrativa más llamativa que emplea Delibes en *Los santos inocentes* para denunciar la falta de justicia y hacer su crítica de la

clase alta. La novela empieza enfocando narrativamente en Azarías y termina en ese mismo punto, dándole a la novela cierta estructura circular. El título del Libro Sexto, “El crimen,” es muy ambiguo en cuanto a los sucesos que narra. Cuando Paco, el Bajo, por su pierna rota, no puede servir de secretario a don Iván en la batida, este sugiere que Azarías lo acompañe. Por la mañana, como ya se ha comentado, don Iván no caza nada y empieza a matar pájaros que no son aves propias de caza. Esto culmina cuando la grajeta mansa de Azarías baja de una bandada y don Iván la mata, a pesar de las protestas insistentes de hombre discapacitado que grita “¡no tire, señorito, es la milana!” y “¡señorito, por sus muertos, no tire!” (170). El narrador describe la desolación de Azarías ante la muerte de su mascota, reflejando otra vez un sacrificio bíblico cuando dice que “sostenía el pájaro agonizante entre sus chatas manos, la sangre caliente y espesa escurriéndole entre los dedos” (171). Azarías parece un santo levantando hacia el cielo el pájaro sacrificado, cuya sangre se derrama a la tierra, ante la impaciencia del señorito Iván. Este trata de disculparse por su matanza de la mascota, pero cuando explica la tristeza de Azarías a Paco, “reía” (171), una reacción totalmente impropia. Por consiguiente, el narrador contrasta esta escena con otra que tiene lugar luego el mismo día, cuando don Iván recoge a Azarías para la caza y “a la tarde, [...] el Azarías parecía otro, más entero, [...] tranquilo, como si nada hubiera ocurrido” (172). Por lo tanto, el lector no se espera lo que va a suceder: que Azarías ahorca al señorito Iván, colgándole de un árbol.

Utilizando las mismas técnicas narrativas que ya ha empleado a lo largo de la novela, Delibes presenta a Azarías como un “ángel” vengador. Cristina Moreiras-Menor explica que “Delibes no juzga, no castiga o perdona. Simplemente ‘cuenta.’ Nada más. Da por finalizada la historia del cortijo y sus habitantes con el triunfo de la ley natural de justicia” (3). Sabine Schlickers razona que “el asesinato del señorito Iván—por justificado que sea (poéticamente)—no modifica la estructura social injusta” (24). Wood se encuentra en una posición intermedia diciendo que “Azarías realiza un levantamiento antiseñorial individual que sólo deja traslucir la esperanza de un cambio en el *status quo* sociopolítico” (667). Por lo tanto, Delibes permite que el lector se cuestione si el crimen al que se refiere el título de este libro es la muerte de don Iván a manos de Azarías o la muerte de la grajeta mansa de Azarías a manos de don Iván. Tal como indica Martínez al analizar esta última escena, “la conjunción entre ambos desembocará en una rápida y definitiva disyunción, producto de la imposible coexistencia entre dos incapacidades extremas: la de tomar en cuenta al otro (Iván) y la de comprender las consecuencias sociales del propio acto (Azarías)” (14). Era un enfrentamiento inevitable.

La narración de la muerte de don Iván se presenta en una frase de veinte líneas, puntuada solamente por comas para prolongar el efecto. Delibes gradualmente transforma el dueño del cortijo perteneciente a la más alta nobleza en una colección de partes del cuerpo y finalmente en un objeto. Como hace generalmente, el narrador suprime los nexos normales en su narración diciendo “el señorito Iván perdió pie, se sintió repentinamente izado, soltó la jaula de los palomos y / ¡Dios!... estás loco... tú” (175). El lector tiene que

añadir que “don Iván empezó a gritar” porque el narrador, al eliminar las transiciones, nos presenta la impresionante acción de forma más inmediata. En una frase larguísima, el narrador percibe “el áspero estertor,” y “la lengua larga, gruesa y cárdena” y casi al final observa “pero todavía el señorito Iván, o las piernas del señorito Iván, experimentaron unas convulsiones [...] y su cuerpo penduleó un rato [...] hasta que, al cabo, quedó inmóvil, la barbilla en lo alto del pecho, los ojos desorbitados, los brazos desmayados a lo largo del cuerpo” (176). El señorito Iván ya no es una persona con nombre, sino distintas partes del cuerpo—lengua, piernas, barbilla, pecho, ojos, brazos—y finalmente es reducido a un “cuerpo” o sea, un objeto. La sensación de asfixia de don Iván se prolonga narrativamente al juxtaponerla con la reacción de Azarías: “una bobalicona sonrisa” y un poco más tarde, “reía bobamente al cielo a la nada” (175). En una inversión de papeles, Azarías se ríe ante la muerte de don Iván, tal como este había reído ante la muerte de la grajeta. El señorito Iván se ha convertido en objeto, tal como él mismo había considerado objetos a los campesinos de su cortijo toda su vida. Este cambio de papeles intensifica la reacción de los lectores ante estos acontecimientos. También observamos que las acciones de don Iván han llevado a que Azarías rompa uno de los Diez Mandamientos: “No matarás.” Cristo dijo en el Evangelio de Marcos 9, 42, “Cualquiera que haga tropezar a uno de estos pequeñitos que creen en mí, mejor le fuera si se le atase una piedra de molino al cuello, y se le arrojase en el mar” (Reina Valera). “Haga tropezar” es precisamente lo que ha hecho don Iván. Es apropiado entonces que él muera con una cuerda en el cuello, ahorcado, por lo que ha hecho a “uno de estos pequeñitos”.

La condena de Delibes de la clase alta, heredera de un sistema de privilegios desde la Edad Media hasta el franquismo que abusa de la clase campesina y la Iglesia que la apoya, culmina con el último detalle de la narración: “un apretado bando de zuritas batió el aire” (175). Los pájaros que a lo largo de la novela han representado la inocencia, encarnada en Azarías, que tiene una relación especial con ellos, llegan a simbolizar la libertad de volar y escaparse de las depredaciones del señorito Iván y de los de su clase. Quizás, sugiere Delibes, que estos inocentes necesitan escapar de su opresión social y económica. Don Iván que ha sacrificado la vida de tantos inocentes animales y humanos, ya es víctima de una de sus víctimas.

Muchos críticos creen que las obras de Miguel Delibes tienen lo que Vilanova llama su “norma ética, de claras raíces cristianas” (40). Delibes mismo afirma que como novelista, él ha adaptado “una actitud moral” (citado en Vilanova 40). A lo largo de su producción literaria, ha intentado denunciar las injusticias sociales y darles voz a los sin voz. Vilanova añade que “no sólo se ha esforzado siempre en denunciar las injusticias y abusos de que son objeto los demás, sino en comprender con la máxima objetividad las razones del otro” (40). Por su estructura, sus técnicas narrativas que experimentan con punto de vista y registros lingüísticos, su lenguaje especializado de plantas y animales de su región natal y sus ecos bíblicos, culminando en su particular conclusión, Delibes ha hecho de *Los santos inocentes* una denuncia contundente de la corrupción moral y de ética de la clase privilegiada y poderosa y de sus abusos de las clases más pobres. Delibes deja su obra

abierta sin decirnos qué sucede con Azarías. Nos podemos preguntar si esta inversión de papeles entre verdugo y víctima es solamente una situación provisional, a corto plazo. O sea, como lo expresa Martínez, “en el tiempo mítico del evangelio, los inocentes murieron para que el Mesías viviera. En el tiempo actual del desencanto, quien sigue viviendo es Herodes, bendecido por los supuestos herederos de Mesías” (16). Martínez Torrón dice finalmente que “en *Los santos inocentes* Delibes ha conseguido una profunda denuncia social, pero paradójicamente desde una clave lírica, a partir de la que canta todo un universo de desheredados” (295).

La única esperanza para efectuar cambios que nos ofrece Delibes vendrá de la próxima generación, con Quirce que se niega a hablar para complacer al señorito Iván y con Miriam, hija de la Marquesa, que acompaña a Azarías a ver “la milana” y la Niña Chica durante una de sus raras visitas al cortijo. El narrador cuenta: “pero la señorita Miriam no podía apartar los ojos del cajoncito [donde duerme la Nina Chica], que parecía que se hubiera convertido en una estatua de sal la señorita Miriam, tan rígida estaba, tan blanca, y espantada / ¡Dios mío! / repitió” (113). Obviamente, el Dios bíblico al que invoca Miriam se preocupa por los pobres e indefensos como estos dos “inocentes.” La referencia bíblica, a “una estatua de sal,” evoca la imagen de la esposa de Lot que volvió la cabeza para ver la destrucción de Sodoma y Gomorra después de que Dios se lo prohibiera, y su castigo fue convertirse en una estatua de sal (Génesis 19, 26). Quizás, Delibes sugiere, que los pecados de clase alta contra los “más pequeñitos,” tal como los percibe la señorita Miriam en el cortijo, son tan perversos como los de Sodoma y Gomorra que también merecen el fuego del cielo. Sin duda, Miriam estaba “rígida,” “blanca” y “espantada” por la impresión de ver la miseria que vio y probablemente hubiera dado mucho por no haberla visto, dadas las consecuencias que conllevaba para su forma de vivir. Hay esperanza, implica Delibes, si Miriam, hija de la Marquesa, y nosotros, los lectores que hemos experimentado este mundo, insistimos en cambios en el *status quo* y en la justicia social. El sacrificio no habrá sido en vano.

Gracias a Ángel Francisco Sánchez Escobar, Universidad de Sevilla, por editar el manuscrito.

Obras citadas

- Barajas Salas, Eduardo. “El mundo animal en <<Los Santos Inocentes>>. Contribución al bestiario de Miguel Delibes.” *Revista de estudios extremeños*, 1990, pp. 711-731.
- Bell, Barbara Currier. “Nature and Technology in Delibes’ *The Hedge*: Can Humanity Have Any Hope?” *Ometeca*, vol. 1, Issue 1, 1989, pp. 39-52.
- Carrero Eras, Pedro. “El <<leitmotiv>> del odio y de la agresión en las últimas novelas de Delibes.” *Insula* vol. 425, 1982, pp. 4-5.
- Delibes, Miguel. *Los santos inocentes*. Planeta, 1993.

- . *Obras completas, Tomo III*. Destino, 1968.
- Díaz, Janet. *Miguel Delibes*. Twayne, 1971.
- Gibson, Walker. "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers." *Reader Response Criticism*, edited by Jane P. Thompson, Johns Hopkins UP, 1980, pp. 1-6.
- González del Valle, Luis T. "Book Reviews: Creative. *Los santos inocentes*." *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 17, no. 1, 1982, pp. 143-44.
- Gullón, Agnes. *La novela experimental de Miguel Delibes*, Taurus, 1980.
- Kohut, Karl. "La naturaleza en la obra de Delibes." *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert: Akten des Deutschen Hispanistentages 1983*, 1983, pp. 210-12.
- Lancer, Susan Schneider. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton UP, 1981.
- Martínez, Gustavo. "Movimientos narrativos, ritmo y significación en "Los santos inocentes."" *Espéculo*, vol. 27, 2004, 17 pp. <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/santosin.html>, verificado July 2, 2020.
- Martínez Torrón, Diego. "Naturaleza y hombre en tres novelas de Delibes." *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*, editado por Cristóbal Cuevas García, Anthropos, 1992, pp. 293-302.
- Moreiras-Menor, Cristina. "De lo natural a lo histórico. De lo ético a lo político: Temporalidades violentas en Delibes y Camus." *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, vol. 3, no. 1, 2007, pp. 1-19.
- Prince, Gerald. "Introduction to the Study of the Narratee." *Reader Response Criticism*, edited by Jane P. Thompson. Johns Hopkins UP, 1980, pp. 7 – 25.
- Sanz Villanueva, Santos. *Tendencias de la nueva novela española actual (1950-1970)*, Cuadernos para el diálogo, 1972.
- Schlickers, Sabine. "*Los santos inocentes* de Miguel Delibes (1981) y de Mario Camus (1984)." *Studii spanici*, vol. 29, 2004, pp. 13-25.
- Schwartz, Ronald. *Spain's New Wave Novelists 1950-1970*, Scarecrow, 1976.
- "Swallow-tailed Kite." <https://www.audubon.org/field-guide/bird/swallow-tailed-kite> Verificado 14 julio, 2020.
- Vilanova, Antonio. "Inocencia natural y conciencia moral en la obra de Miguel Delibes." *El autor y su obra: Miguel Delibes*, coordinado por José Jiménez Lozano, Editorial Actas, 1993, pp. 31-40.
- Wood, Guy H. "Fuentes y figuras legendarias, religiosas y poéticas en *Los santos inocentes*." *Romance Languages Annual*, vol. 7, 1995, pp. 663-68.

USA y Miguel Delibes

Título: Yuxtaposición deconstructora de ausencias gramatológicas en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*

Autor: Francisco Javier Higuero

Filiación académica: Wayne State University

Resumen: El énfasis puesto en la escritura se constituye en uno de los denominadores comunes y aires de familia encontrados a lo largo de los diversos motivos temáticos referidos en la trayectoria narrativa de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Por consiguiente, las alusiones a múltiples escritos de procedencia discursiva y contenido conceptual variado, tenidas en cuenta por el narrador homodiegético de dicha novela, se prestan indudablemente al establecimiento de diversas consideraciones intertextuales. Dichos síntomas e indicios de intertextualidad acaso trasciendan lo percibido como una mera coincidencia casual, ya que, de algún modo, un escrito cualquiera se enriquece con la lectura de otros escritos, incluso aunque estos se encuentren alejados cronológica o semánticamente.

PALABRAS CLAVE: conceptualización, discurso, escritura, intertextualidad, narrador, semántica

ABSTRACT: The emphasis placed on writing is one of the common denominators and family resemblance found throughout the various thematic motifs referred to in the narrative trajectory of *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Consequently, the allusions to multiple writings of discursive origin and varied conceptual content, taken into account by the homodiegetic narrator of said novel, undoubtedly lend themselves to the establishment of diverse intertextual considerations. These symptoms and indications of intertextuality may transcend what is perceived as a mere coincidence, since, in some way, any writing is enriched by the reading of other writings, even if these are chronologically or semantically distant.

KEY WORDS: conceptualization, discourse, writing, intertextuality, narrator, semantics

BIOGRAFÍA: Francisco Javier Higuero, cuyo campo de investigación se halla focalizado prioritariamente en el pensamiento contemporáneo y en la filología hispánica de los tres últimos siglos, ha publicado libros tales como *La imaginación agónica de Jiménez Lozano* (1991), *La memoria del narrador* (1993), *Estrategias deconstructoras* (2000), *Intempestividad narrativa* (2008), *Narrativa del siglo posmoderno* (2009), *Racionalidad ensayística* (2010), *Argumentaciones perspectivistas* (2011), *Discursividad insu-misa* (2012) *Recordación intrahistórica* (2013), *Reminiscencias literarias posmodernas* (2014), *Conceptualizaciones discursivas* (2015), *Desgarramientos existenciales* (2016), *Potencialidades dubitativas* (2017), *Intersubjetividad constitutiva* (2018), *Configuraciones críticas* (2019) y *Disposiciones filosóficas* (2020), lo mismo que numerosos artículos en revistas especializadas, de reconocido prestigio internacional.

Yuxtaposición deconstructora de ausencias gramatológicas en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*

Francisco Javier Higuero, *Wayne State University*

La característica más notable del discurso narrativo de la conocida novela de Miguel Delibes que lleva como título *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* se halla focalizada, sobre todo, en el intercambio epistolar que mantiene, con persistencia reiterativa, un tal Eugenio Sanz Vecilla, personaje propenso a convertirse, finalmente, en objeto de humillaciones y ofensas, a todas luces injustas. Las ilusiones que, con jovial espontaneidad, había depositado este personaje al proponerse conseguir disfrutar de la compañía compartida con la destinataria de dichas cartas, conocida con el nombre de Rocío, no se materializan en nada concreto, debido al engaño descubierto ya hacia el final de la historia relatada. La novela se compone de cuarentaidós cartas escritas todas por Eugenio en un intervalo temporal que va del 25 de abril de 1979 al 20 de octubre de ese mismo año. El contenido temático de esta correspondencia está atravesado por un cúmulo de ausencias yuxtapuestas sin solución de continuidad, que afectan no solo a las historias narradas desde diversos y múltiples puntos de vista, sino también a las correspondientes estrategias discursivas de signo deconstructor, dignas de ser tenidas en cuenta. Las páginas que siguen intentan poner de relieve que dichos procedimientos pragmáticos, expresados mediante la escritura de las mencionadas cartas, se prestan a ser estudiados, otorgando la debida atención a lo explicado por Jacques Derrida en *Speech and Phenomena*, *De la gramatología* y *La escritura y la diferencia*, cuando este pensador advierte que el lenguaje es, ante todo, escritura, de la cual se precisa partir para dismantelar deconstructivamente el papel hermenéutico ejercido por la voz como otorgadora de sentido.

Conjuntamente con el énfasis depositado en la escritura, Derrida apostará por un pensamiento que lea con minuciosidad, consideración y cautela las puertas dejadas abiertas

por los vacíos y márgenes de la escritura.¹ A esta estrategia dirigida a encontrar elementos textuales subversivos se la designa con el término de gramatología, aproximación teórica que se propone desedimentar las determinaciones conceptuales del logofonocentrismo, los obstáculos epistemológicos y culturales que funcionan como soporte de los prejuicios más enraizados en el pensamiento occidental, entre los que se halla el de la solidaridad con una metafísica de la presencia que conlleva la devaluación y el consiguiente marginamiento de la escritura.² Ahora bien, al otorgar a este elemento textual el papel que propiamente le corresponde, Derrida relaciona a la escritura con la tachadura producida por ella, ocasionando una huella de lo que se ha intentado borrar. En consecuencia, lo que logra permanecer no es presencia alguna, sino un simulacro de la misma. Desde esta perspectiva y conforme Derrida explica en *Margins of Philosophy*, la huella no puede definirse ni en términos de presencia ni de ausencia. Precisamente lo que excede a semejante dicotomía binaria va encaminado a sobrepasar al ser como presencia, intentando ir más allá de lo connotado semánticamente hasta por el presunto concepto de origen.³ En cualquier caso, la huella vendría a consistir en un simulacro de algo que se disloca, se desploma y remite a otra huella, a otro simulacro de presencia, el cual, a su vez, se disloca, continuándose así un proceso indefinidamente, conforme evidencia, de hecho, lo escrito y leído, de múltiples formas, por Eugenio, convertido en el personaje que narra lo expresado a lo largo de la correspondencia mantenida en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. La conexión propensa a ser establecida entre huellas de presencias ausentes y la escritura practicada o referida por tal personaje favorece el que se pueda adoptar un acercamiento intencionado de carácter gramatológico con el fin de encontrarse en condiciones de aproximarse, con rigor y precisión, a lo expuesto en dicha novela de Delibes.

Conforme se está observando, la gramatología, al enfatizar la prioridad de la escritura sobre la oralidad, hace hincapié en el indiscutible papel textual desempeñado por las ausencias y los vacíos, con independencia de la correspondiente modalidad discursiva por ellos adoptada. Tal énfasis puesto en la escritura se constituye en uno de los denominadores comunes y aires de familia encontrados a lo largo de los diversos motivos temáticos referidos en la trayectoria narrativa de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Por consiguiente, las alusiones a múltiples escritos de procedencia discursiva y contenido conceptual variado, tenidas en cuenta por el narrador homodiegético de dicha novela, se prestan indudablemente al establecimiento de diversas consideraciones intertextuales. Conviene agregar, a todo esto, que tales síntomas e indicios de intertextualidad acaso trasciendan lo

¹ Muchas de las ideas expuestas por Derrida en *De la gramatología* se encuentran desarrolladas con más detalle y precisión en *La escritura y la diferencia*.

² La raíz “grama” del término gramatología apunta a la posibilidad de toda inscripción general. En conformidad con este juicio etimológico, es la escritura propiamente dicha la que se halla en la base de cualquier enjuiciamiento gramatológico.

³ Ha sido Salvador Pániker quien en *Aproximación al origen* no ha dudado en poner de relieve la imposibilidad fáctica de llegar a concebir un punto de partida fijo y definitivo, a todas luces.

percibido como una mera coincidencia casual, ya que, de algún modo, un escrito cualquiera se enriquece con la lectura de otros escritos, incluso aunque estos se encuentren alejados cronológica o semánticamente. En dicha línea de razonamiento se coloca Paul de Man cuando, en “Dialogue and Dialogism,” alude al carácter necesariamente fragmentario de una experiencia literaria aislada, insistiendo también en la imposibilidad de encontrar un significado establecido e inmutable, ya que el conjunto de resonancias intertextuales en él recibidas y por él ocasionadas siempre se encuentra abierto a nuevos e imprevistos enfoques. Ahora bien y aun sin prescindir de la apertura deconstructora proveniente de cualquier ejercicio concreto de intertextualidad, esta puede ser explicada, en términos generales y de acuerdo con lo manifestado por Gérard Genette en *Palimpsests: la Littérature au second degré*, como la relación presuntamente establecida entre un texto y otro. Es dicho sentido amplio de intertextualidad el que se utiliza a continuación para estudiar desde un punto de vista gramatológico lo relatado, haciendo uso de múltiples modalidades discursivas, a lo largo de la trayectoria narrativa de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*.

Lo connotado semánticamente por el título de la novela aquí tratada pone de relieve el interés demostrado por tal narrador homodiegético a la hora de diseminar diversas huellas gramatológicas, de carácter escrito e intertextual, que aludan a la caracterización existencial de dicho personaje, repleto de deseos no satisfechos, cuando se sirve de los medios disponibles a su alcance para intentar establecer una relación sentimental con la destinataria de la correspondencia en cuestión. Tales huellas deconstructoras de la dicotomía binaria implicada en la oposición manifiesta entre presencia y ausencia, apuntan a lo acaecido, que podría materializarse, de un modo u otro, en diversas circunstancias temporales, expresadas en las respectivas alusiones escritas bajo las siguientes modalidades: 1º.- Escritos de Eugenio que se remontan a un pasado remoto. 2º.- Escritos tanto de Eugenio como de Rocío referidos a un pasado próximo. 3º.- Escritos simultáneos de Eugenio en los que este personaje, de algún modo, reflexiona sobre el propio ejercicio de la escritura. 4º.- Alusiones a lo escrito por Rocío, mirando a un futuro todavía inaccesible. 5º.- Escritos de Eugenio que intentan proyectar lo presagiado por él, al atreverse a vaticinar una felicidad buscada, a la que, por desgracia, este personaje no accederá tal y como lo había previsto e insinuado con explicitéz manifiesta. Dicho desenlace se halla también en consonancia con lo previamente sufrido por Eugenio a lo largo de su vida y, por consiguiente, basándose en la entereza de ánimo que le habían proporcionado tales experiencias, al final este personaje no muestra resentimiento alguno, llegando incluso a desear lo mejor tanto a Rocío como a su presunto amigo Baldomero, a pesar de que ambos le habían cruel e injustamente engañado.⁴ De la

⁴ El comportamiento final de Eugenio pone de manifiesto un equilibrio emocional, adquirido mediante su experiencia de la vida. Tal desenlace de lo que ha ido relatando el narrador homodiegético de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, vendría a ratificar existencialmente los planteamientos pragmatistas de que hacen gala tanto Charles Peirce en *Collected Papers* como también Sara Barrena en *La Razón Creativa*, al subrayar el hecho de que es precisamente la experiencia la única maestra digna de ser valorada empíricamente para llegar alguien a conocerse a sí mismo de forma cada vez más satisfactoria.

siguiente forma se expresa Eugenio, al dar por terminada ya la correspondencia recogida en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*:

Si tiene la paciencia de repasar nuestra correspondencia hallará alusiones al especial carácter de mi amistad con Baldomero. ¿He dicho amistad? Admitámoslo, amistad, pero él señor y yo villano, él arriba y yo abajo. Esta especie de derecho de pernada que acaba de ejercitar ahora, disipa la última duda que pudiera haber al respecto. En fin, señora, disculpe estas líneas desengañadas y que sean ustedes felices. (154)

De acuerdo con lo ya advertido, a este desenlace no contemplado ni previsto con anterioridad por Eugenio, en las cartas por él escritas, le han precedido las cinco modalidades temporales aludidas, propensas a ser tratadas desde planteamientos gramatológicos de orientación deconstructora. Convendría no perder de vista, a tal respecto, que dichas indicaciones cronológicas se van yuxtaponiendo un tanto fragmentaria y aleatoriamente a lo largo de la correspondencia a que alude el título de la novela aquí tratada. Ahora bien, convendría reiterar una vez más que lo expresado por Eugenio en las cartas escritas y dirigidas a Rocío viene a constituirse en huellas, abarrotadas de ausencias referidas a lo que le ha ido acaecido una y otra vez durante momentos cruciales de su presuntamente ajetreada vida. Tales huellas deconstructoras aparecen ya al remontarse Eugenio a un pasado remoto de su propia existencia, correspondiente a la primera de las modalidades temporales anticipadas, en la que tal personaje, a pesar de su corta edad, ya utilizaba el ejercicio gramatológico de la escritura para comunicarse con una de sus hermanas llamada Rafaela que era maestra y se encontraba ausente de la vivienda en que residía el propio Eugenio, en compañía de Eloína, su otra hermana, quien le utilizó para que le comunicara a Rafaela una mentira relacionada con el envenenamiento de un cachorro de pastor alemán, muy querido de esa maestra y por el que sería gran estima.⁵ El engaño consistió en hacer creer a Rafaela que el perro había muerto, víctima de una enfermedad. Este incidente acaecido en un pasado remoto de la vida de Eugenio se convierte, desde planteamientos narratológicos, en una mención avanzada del aludido engaño que descubrió dicho personaje, humillado y ofendido, al final de lo relatado en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Ha sido Gérard Genette quien, en *Figures III. Discourse du Récit, Narrative Discourse: An Essay in Method and Nouveau Discours du Récit*, alude a este concepto discursivo de mención avanzada, a la que considera como un indicio textual cuya relevancia semántica llega a comprenderse con cierta claridad, bastante después de cuando aparece por primera vez en el discurso diegético.⁶ A todo esto se precisa agregar que la función narratológica desempeñada por

⁵ Escribe Eugenio que entre Rafaela y Eloína existían mezquindades. Por ejemplo, cuando Rafaela, en sus días de vacaciones, visitaba a Eloína, esta se negaba a hacerle de criada y se encamaba alegando una indisposición.

⁶ En modo alguno, debe confundirse la mención avanzada con la prolepsis. Esta última consiste en una anacronía discursiva, interruptora del orden lineal cronológico de lo narrado, con el fin de relatar lo que sucederá después, en el tiempo de la historia. Para una clarificación de la diferencia existente entre los respectivos conceptos narratológicos de mención avanzada y prolepsis, conviene consultar las esclarecedoras aportaciones proporcionadas por Shlomith Rimmon tanto en “A Comprehensive Theory of Narrative: Genette’s *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction,” como también en *Narrative Fiction*.

las menciones avanzadas contribuye a favorecer la implementación de un cierto montaje y hasta de un orden hermenéutico en el correspondiente caos verbal, producido por un discurso lingüístico repleto de espontáneas e inesperadas divagaciones.⁷

El procedimiento narrativo utilizado con frecuencia en la correspondencia epistolar favorece la acumulación de las digresiones que no dejan de afectar una y otra vez a lo escrito de un modo un tanto desestructurado por el narrador homodiegético de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Dicha tendencia a la divagación se pone sobre todo de relieve en la segunda modalidad temporal de la novela, referida a las referencias gramatológicas que apuntan a un pasado próximo tanto de Eugenio como también de Rocío. De hecho, con frecuencia, lo presuntamente escrito en la carta inmediatamente anterior de esta interlocutora es lo que provoca una multiplicidad desordenada de respuestas esporádicas y discontinuas por parte de Eugenio, quien no duda de aludir a sus propios recuerdos, experiencias y conocimientos para hablar de sí mismo, aun evitando, a toda costa, el caer en un estado de ánimo narcisista, alejado de sus manifiestas intenciones que no son otras sino mantener una honrada y sincera comunicación. Por ejemplo, este personaje no dudaba en afirmar explícitamente que tal vez llegara a equivocarse al sugerir una y otra vez que le agradaría recibir alguna fotografía actual de Rocío, sacada con una cierta espontaneidad, pues Eugenio tampoco tenía reparo alguno en constatar su aborrecimiento al artificio del estudio, a la sonrisa estereotipada, al escorzo previsto o al retoque artificial. Para expresarlo de un modo algo diferente, dicho personaje muestra, a su manera, un rechazo frontal a determinados intentos simulacrales, criticados desde planteamientos teóricos por Jean Baudrillard en *Cultura y simulacro* y *El espejo de la producción*. Por simulacro se entiende la representación de algo que compite ontológicamente con el ser de lo representado, lo sobrepuja, elimina y sustituye finalmente, para convertirse en el único ser objetivamente real. Por tanto, es la dimensión sustitutiva de la realidad la que fija el concepto de simulacro, el cual, en definitiva, consiste en una copia o duplicación ilusionística. El simulacro es una réplica del ser verdadero de algo, o la representación de ese ser a partir de sus cualidades extrínsecas y no esenciales. Sin embargo, la función del simulacro no es la de quedarse reducido a ser una mera representación, sino que, de hecho, asume la pretensión metafísica de ser toda la realidad, tal y como lo ha expresado, de la siguiente forma, Eduardo Subirats en *La cultura como espectáculo*: “El simulacro es la representación, la réplica científico-técnica, lingüística o multimedial de lo real convertida

⁷ En *Teoría hermenéutica, La escritura del instante y Juegos de duelo*, afirma José Manuel Cuesta Abad que las discontinuidades producidas como resultado de los vacíos creados entre los instantes vividos, repletos de oscuridad no visible, son objeto de una cierta operación de montaje, por parte de pensadores interesados en hallar un sentido hermenéutico a lo acontecido. El montaje vendría, pues, a ser el método dirigido a recomponer los pedazos de una historia en una trama secuencial, según la cual los restos del pasado son despertados en un presente que los ilumina de otro modo y sobre el que, a su vez, ellos proyectan una nueva luz. En tales circunstancias, el montaje se encargaría de recoger fragmento tras fragmento, no para colocar a cada una de las discontinuidades dentro de una totalidad perfecta e ideológicamente cerrada, sino para convertirlas en partículas significadoras de discursos diversos y juegos de lenguaje, de otras formas de vida e informaciones, de otros peregrinajes y vagabundeos, que saliendo de sí mismos se hallan siempre en marcha incesante y en camino dinámico.

en segunda naturaleza, en mundo, en lo real en un sentido absoluto” (94). El simulacro es la reduplicación técnica de la realidad que, por sus características de difusión masiva, de su efecto ilusionístico y de su consenso virtualmente universal, rebasa cualquier valor estrictamente representativo, para así adquirir la condición de una realidad más verdadera que la propia existencia subjetiva e individual de lo real. El ser de algo es suplantado por su simulacro, el cual se constituye como la determinación de tal ser, a partir de su representación unilateral, abstracta o reificada. Gran parte del discurso argumentativo de *La cultura como espectáculo* está dedicado al estudio de la producción de imágenes por los medios idolomórficos de comunicación audio-visual. Se advierte en dicho escrito ensayístico que la fundamental dimensión de la reproducción medial de la realidad no reside ni en su carácter instrumental, como extensión de los sentidos y de la experiencia, ni en su capacidad manipulativa, como factor condicionador de la conciencia, sino en su valor ontológico como principio generador de lo real.⁸

Mediante el simulacro, la realidad se ha convertido en su representación y la imagen se ha transformado en todo su ser. Así pues, no es posible atribuir un predicado ontológico a cualquier realidad lógicamente anterior al orden del simulacro. No existe otra posible realidad objetiva que su simulacro, porque las propias condiciones técnicas de su producción se constituyen, al mismo tiempo, como las condiciones subjetivas de toda experiencia objetiva. La tecno-ciencia que produce el simulacro es, a un mismo tiempo, productora de la realidad y de su experiencia subjetiva, abocada esta a constituir el orden social, la individuación y hasta los propios deseos. Se ha llegado así a un simulacro total que genera la única realidad racional y objetiva posible. Tanto la existencia como la conciencia individual se convierten en momentos integrantes de la estructura del simulacro, el cual posee la capacidad de suplantar no solo la experiencia personal de la realidad, sino también las formas inmediatas de interacción. Nada firme subsiste bajo la realidad del simulacro. Todos los contenidos se disuelven en el incesante fluir de imágenes, en las que vida y muerte, amor y odio, suprimen sus diferencias en la unidad técnica y ontológicamente consistente del simulacro. Tal dominio existencial es deconstruido por el narrador homodiegético de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, al conseguir ver, en persona, a Rocío y así lograr tener acceso a la dicotomía binaria existente entre las fotos simulacrales enviadas y la realidad efectiva, directamente constatable.

Por otro lado, no debería perderse de vista que el ejercicio gramatológico de la escritura, tal y como evidencian las cartas de dicha novela, representa, sin duda alguna, un rechazo explícito del mencionado dominio simulacral, sometido, de hecho, a estrategias deconstrutoras, dignas de ser tenidas en cuenta. Una muestra de dicho procedimiento gramatológico se evidencia también al darse cuenta Eugenio, en el encuentro personal con Rocío, que la apariencia y fisonomía de esta señora no respondía por completo a lo expresado por la nota que

⁸ Los escritos ensayísticos de Eduardo Subirats forman parte de una abundante producción literaria española en el campo del pensamiento, que, ya bien entrada la segunda mitad del siglo XX, trataba de recuperar y proteger al sujeto humano, individual y empírico, otorgándole un relevante papel filosófico dentro de la cultura y la vida.

había dejado escrita en *La Correspondencia Sentimental*. No debería perderse de vista, a dicho respecto, que, cuando lee esta nota Eugenio, por puro azar, al comienzo de la trayectoria diegética de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, parece sentir un deseo irreprimible, dirigido, en un primer momento, a mantener correspondencia con Rocío y posteriormente a conocerla en persona. Del siguiente modo alude a dicho sentimiento el narrador homodiegético de esta novela, al dar inicio a la correspondencia mantenida:

Yo solamente hojeaba la revista por encima, pero, al transitar por la página que inserta su minuta, algo tiró de mí, se diría que aquellas líneas estaban imanantadas, cobraron de repente relieve y movimiento, de modo que no pude sustraerme a su llamada. Léí su minuta varias veces como si aquellas sencillas palabras recataran una segunda, profunda, arcana intención. Y ahora de regreso a casa, sin prisas, antes de encender el televisor, me he decidido a escribirle estas letras. (9)

Del hallazgo aleatorio con lo escrito por Rocío, surge en Eugenio un deseo encaminado a conocer a esta señora. Tal mirada hacia el futuro inmediato se integraría en la modalidad temporal cuarta, que atraviesa gran parte de lo relatado, desde diversas focalizaciones perspectivistas, en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Ahora bien, tal deseo nunca llega a la culminación satisfactoria de placer alguno, pues el encuentro directo entre ambos personajes que, por fin, llega a producirse, contribuye a poner de relieve no solo la realidad simulacral creada en torno al aspecto de Rocío, por ella misma, sino también el rechazo que esta señora le propina al propio Eugenio, quien, sin embargo, no muestra inmediatamente desánimo completo. Tal frustración se producirá, con posterioridad, al cobrar evidencia el engaño de que había sido víctima tal personaje, injustamente humillado y ofendido. De semejante mentira, quedan huellas deconstructoras en lo constatado por Eugenio en las dos últimas cartas de la novela aquí estudiada.

A todo esto convendría añadir que si se prestara atención a las motivaciones tal vez últimas y acuciantes, que contribuyen a impulsar el ejercicio gramatológico de la escritura esgrimido por el narrador homodiegético de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* y manifestado no solo en la cuarta modalidad temporal, abocada a mirar hacia un futuro inmediato, sino también en la quinta modalidad, dirigida a llegar a la culminación placentera de lo anhelado, en un porvenir algo más lejano, no sería difícil advertir que es el deseo, manifestado de una u otra manera, el impulsador de lo escrito por este personaje. En conformidad con lo explicado en términos teóricos por Eugene Goodheart en *Desire and Its Discontents*, el deseo en cuanto tal es una manifestación de la vida y lo abarca todo.⁹ No debería olvidarse, a este respecto, que en el ámbito semántico de lo connotado por el deseo se incluye aquello que se resiste a ser introducido dentro de los límites conceptuales aprisionantes, impuestos por modelos

⁹ La tradición filosófica que remontándose a Platón culmina en Kant ha opuesto la razón al deseo, dando a aquella una clara preeminencia valorativa sobre este. No obstante, en el pensamiento contemporáneo existen muestras más que suficientes de posiciones que defienden la prioridad del deseo, engendrador de una vida a la cual también puede llegarse a consumir y aniquilar.

racionalistas, como consecuencia de los cuales la coherencia presuntamente única y total se convierte en la manifestación precisa de una represión necesitada de ser liberada de tales condicionamientos. En *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Julia Kristeva se refiere, a este respecto, a los códigos éticos que se tambalean cuando se accede al libre juego de la negatividad, implícita tanto en el deseo como también en el goce concomitante con él. Dicho de otro modo, el deseo vendría a materializarse en una energía inestable y agresiva que desintegra las estructuras de la razón, del yo personal y de las convenciones morales interesadas en poner frenos y contener la riqueza de una realidad a la cual se pretende fijarla y aprisionarla, introduciéndola en lo que Jacques Lacan, a lo largo de lo argumentado en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, denomina el orden de lo simbólico. En tal orden se incluyen al conocimiento y a la actividad posesiva, productora de las metas del deseo.

Ha sido Roland Barthes quien en *A Lover's Discourse* alude al rasgo de la persistente insatisfacción que caracteriza, con toda propiedad, al deseo repleto de momentos tanto de sufrimiento y goce como de ansiedad y alegría. Por consiguiente, el deseo consiste en un inestable estado emocional no carente de connotaciones conflictivas, en las que la imaginación juega un relevante papel no desdeñable en modo alguno. De aquí procede la aportación crítica adelantada por Barthes, al considerar el deseo como una genuina fuente de narratividad, en la que se pueden apreciar intentos por conseguir la satisfacción de lo buscado, al mismo tiempo que tal objetivo se pospone, desvía, y tal vez llegue hasta frustrarse una y otra vez a través de la utilización de estrategias represivas siempre amenazantes de una forma u otra, tal y como evidencia la trayectoria diegética de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*.

Según lo adelantado por Leo Bersani en *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature*, es inherente a la operatividad expresiva del deseo la utilización explícita de un discurso narrativo en el que se evidencian repeticiones repletas de múltiples aspiraciones, reconocidas por fin como tales. De aquí procede la conexión intrínseca que puede establecerse entre el deseo como condicionamiento existencial, con el que se precisa contar, y la narratividad del mismo. Ahora bien, en el relato implicado en el movimiento emocional y conflictivo del deseo con frecuencia aparecen tendencias destructivas estudiadas por Georges Bataille en *Erotism: Death and Sensuality*.¹⁰ Para evitar tal resultado incompatible con los planteamientos teóricos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, expuestos en *Anti-Oedipus*, estos pensadores pretenden apostar por la utopía del deseo, en donde el ámbito de lo imaginario desempeña un papel crucial.¹¹ Es precisamente en tal nivel en el que se

¹⁰ Según Bataille, lo que más se desea conduce no sólo a manifestaciones emocionales extravagantes, sino también hasta la propia ruina.

¹¹ Para un adecuado esclarecimiento de lo desarrollado conceptualmente por Deleuze y Guattari, las aportaciones críticas de Charles Stivale en *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari*, Luis Ferrero Carracedo en *Claves filosóficas para una teoría de la Historia en Gilles Deleuze*, Alberto Navarro Casabona en *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze* y Moisés Barroso Ramos en *La piedra de toque* se han convertido ya en una referencia imprescindible.

encuentra sumergida la existencia del personaje deseante por antonomasia, que da título a la novela *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. En modo alguno se detecta evidencia convincente, a lo largo de la trayectoria narrativa de este relato, de que se produjera la consumación de los acuciantes deseos de ese personaje convertido en víctima angustiada en unos casos y en objeto de alta excitación vital en otros. De hecho, es una constante en el comportamiento de Eugenio la puesta en evidencia de su incapacidad crónica para llegar a trascender tal vez algunas circunstancias concretas, sobre las que no parece tener un control satisfactorio, conduciéndole a sumergirse en momentos de inesquivable soledad galopante y aislamiento impuesto. Dicho estado existencial le impulsaba a vivir, en la actualidad discursiva del ejercicio gramatológico de la escritura por él emprendido, al tiempo que se sumergía en las cinco modalidades temporales, yuxtapuestas deconstructoramente a lo largo de lo relatado en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*.

Tal y como se ha advertido, la correspondencia que mantiene Eugenio con Rocío, si por algo se caracteriza es precisamente por hallarse repleta de notables ausencias, nunca desaparecidas por completo, y de las que quedan huellas o reminiscencias, esparcidas una y otra vez en las cartas escritas por el narrador homodiegético en cuestión. De hecho, el personaje ausente por excelencia no es otro que Rocío, a quien únicamente se le conoce a través de los comentarios deconstructores depositados, quizás sin orden ni concierto, en lo que ha ido escribiendo Eugenio. Lo único presunta y textualmente escrito por Rocío aparece en el anuncio recogido en una de las páginas de *La Correspondencia Sentimental*, a las que tiene acceso, por puro azar aleatorio, ese narrador homodiegético, quien no duda en manifestar la necesidad que en él ha surgido para ir expresando el contenido pasional de los deseos dirigidos a establecer una cierta comunicación sincera y genuina con la destinataria de las cartas. Esta manifestación explícita del nexo existente entre azar y necesidad parece confirmar lo especulado por Jacques Monod en *Chance and Necessity*, estudio crítico que evidencia una de tantas estrategias discursivas orientadas a deconstruir dicotomías binarias cuyos términos bipolares parecían enfrentados irremediablemente, debido a la inconmensurabilidad en ellos implicada.¹² En lo que respecta a la trayectoria diegética de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, cabría decir que es una circunstancia aleatoria la provocadora de un deseo vivido con un irresistible ímpetu, abocado a convertirse en apasionada necesidad. Esta pasión se constituye en un ejemplo concreto de lo explicado por Francesc Torralba en *Poética de la libertad*, al afirmar que, con frecuencia constatable, la pasión emerge del interior del ser humano y no de planteamientos fríamente racionalistas. Desde esta perspectiva, no está de más llegar a reconocer que el individuo plenamente libre construye su vida a partir de su interioridad y, por ello, su facultad de elegir se suele someter, por completo, a criterios personales, tal y como, de hecho, lo evidencia el errático comportamiento existencial de Eugenio, cuando, sin esperarlo

¹² Para un estudio de las diversas aplicaciones concretas que pudieran apoyarse en el pensamiento de Monod, debería consultarse lo argumentado, con ineludible claridad, por Madeleine Barthelemy-Madaule en *La ideología del azar y de la necesidad*.

con anticipación prevista, llega a entrar en contacto con el anuncio presuntamente escrito por Rocío.¹³

A modo de corolario de lo que precede, convendría tener en cuenta que gran parte de lo relatado, desde diversas focalizaciones perspectivistas, por Eugenio, en cuanto narrador homodiegético de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, se materializa en ejercicios gramatológicos de recordación de ausencias provenientes de acontecimientos pasados, firmemente insertos en la memoria de este personaje. Las huellas de tal pasado apuntan hacia deudas existentes que, tal vez, deberían ser resarcidas. Es precisamente en el pasado, considerado en términos generales y amplios, en donde se percibe el entramado temporal existente entre la huella, en la que convergen deconstructoramente tanto la presencia como la ausencia, y la deuda contraída respecto a tal pasado. Así pues, conviene no perder de vista, con nitidez y claridad, que tanto la huella como la deuda van juntas, siendo mutuamente concomitantes, sin, en modo alguno, identificarse. En todo caso, la deuda sería el resorte de que se dispone para reactivar el pasado, mientras que la huella se convertiría en el camino preciso a seguir si, de algún modo, se deseara asumir o responsabilizarse de lo ya acaecido.¹⁴ Teniendo en cuenta estas precisiones hermenéuticas, no está de más constatar que lo relatado por Eugenio connota una deuda contraída respecto a los enmudecimientos de un pasado que necesita ser redimido, pues no deja de ser una muestra palpable de alguna injusticia presuntamente cometida contra este personaje. Tal desafuero arbitrario se puso de relieve, por ejemplo, cuando se le negó el ascenso al puesto de director del periódico, en el que abnegadamente había trabajado desde sus inicios profesionales. Dicho relato, en cuanto ejercicio de recordación de tal pasado, vendría a constituirse en una huella de lo acaecido, la cual, desde posicionamientos hermenéuticos, trata de encontrar algún tipo de sentido y explicación satisfactoria a hechos y dichos, perturbadores e inquietantes en grado mayúsculo. Se precisa añadir que una de las características de lo narrado, con los ojos puestos en el tiempo dejado atrás, es la fragmentación y discontinuidad que interrumpe irremisiblemente la lógica de un discurso lineal de progreso, bienestar y felicidad, ya caduco y a todas luces insuficiente. Según lo especulado por las aportaciones intempestivas de Walter Benjamin, sobre todo en *Illuminations, Reflections, Discursos interrumpidos* y *Tesis sobre la historia*, la recordación posee como objeto rescatar del pasado el derecho a la justicia o, si se prefiere, reconocer en el pasado de los vencidos una injusticia todavía vigente, es decir, leer los proyectos frustrados de los que está sembrada la historia,

¹³ De acuerdo con lo evidenciado por las argumentaciones existencialistas de Søren Kierkegaard recogidas en *O lo uno o lo otro* y *Temor y temblor*, cuando el individuo se sumerge en su interioridad, entonces descubre que la libertad no se resuelve, con exclusividad reduccionista, en el acto de elegir, sino que constituye una tarea y un reto estrictamente personal.

¹⁴ En *Lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Paul Ricoeur afirma que la deuda obliga, no siendo un mero añadido a la huella y aún menos un sinónimo. La huella requiere ser superada y es pura remisión al pasado, significando sin obligar.

no como meros costes del progreso, sino como injusticias pendientes.¹⁵ De acuerdo con lo advertido por Jürgen Habermas en *Teoría de la acción comunicativa y Pensamiento post-metafísico*, lo que pretende Benjamin es poner bajo el señuelo de redención su voluntad de salvar el potencial semántico, del cual dependen los seres humanos, con el fin de dotar de sentido al conjunto de sus experiencias.¹⁶ Se reconoce, pues, a todos los seres la necesidad de dotarse de sentido. Lo propio del razonamiento de Benjamin consistiría en incluir en ese todos también a los muertos. Dicho pensador se pregunta por el sentido de todos los seres y llega a advertir, sin disimulo alguno, que solo partiendo del sentido de los muertos pueden los vivos desarrollar un verdadero programa emancipatorio, siendo la memoria la encargada de permitir mantener viva y vigente la injusticia acaecida. Sin la correspondiente recordación, aquí involucrada, dicha injusticia no se disolvería. Afirma Benjamin que, cuando se olvida la muerte, se perpetra un crimen hermenéutico. Semejante crimen no prescribe, ya que no se puede archivar la injusticia pasada. De hecho, no hay progreso social que enjuague la injusticia que se cometió a los muertos, pues la felicidad de los nietos no repara el sufrimiento de los abuelos. El papel hermenéutico desempeñado por la recordación se orienta a redimir el pasado, intentando buscar algún sentido explicatorio a lo acaecido, aunque nadie pueda garantizar, con absoluta certeza, que algún día se haga justicia. La redención anhelada por el pasado vendría a tener, por consiguiente, connotaciones hermenéuticas, pues desea otorgar sentido a todo aquello que ha sido sacado interesadamente de una memoria repleta de acusaciones contra un presente, reducido, con anterioridad, a mera materialidad fáctica.¹⁷ En lo que respecta a lo relatado en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, la denuncia contra la injusticia de la que se queja el narrador homodiegético, ya hacia el final del relato, no es otra que el engaño injustificado de que ha sido víctima dicho personaje, sin merecimiento alguno por su parte. Tal y como también acaecía en otras novelas de Delibes, este desenlace pone de relieve la suma vulnerabilidad de inocentes seres humanos, humillados y ofendidos que con su sufrimiento existencial interpelan y deconstruyen lo connotado semánticamente por el presunto progreso de una modernidad propensa a ser calificada, a todas luces, de decadente.

¹⁵ El discurso especulativo esgrimido por Reyes Mate a lo largo de los raciocinios desarrollados en *Medianoche en la historia* viene a consistir en análisis y comentarios hermenéuticos de *Tesis sobre la historia*.

¹⁶ Habermas es condescendiente con Benjamin al reconocerle que el mundo de los mitos es un potencial semántico de donde se pueden destilar gotas de sentido para el ser humano. Pero lo que le niega es sentido político y, más aún, que su estrategia de interrumpir el presente con la memoria del pasado sea de ayuda al marxismo, dado que este todo lo fía al desarrollo, al progreso y a la evolución social.

¹⁷ Según lo reiterado por Theodor Adorno en *Dialéctica de la Ilustración, Mínima Moralia y Dialéctica negativa*, para evitar caer en la barbarie, es preciso convocar solemnemente a la recordación. Por consiguiente, no queda alternativa alguna, sino tomarse en serio la memoria.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta, 1994.
- . *Minima Moralia*. Taurus, 1987.
- . *Dialéctica negativa*. Taurus, 1984.
- Barrena, Sara. *La Razón Creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Ediciones Rialp, 2007.
- Barroso Ramos, Moisés. *La piedra de toque. Filosofía de la inmanencia y de la naturaleza en Gilles Deleuze*. Editorial Biblioteca Nueva, 2008.
- Barthelemy-Madaule, Madeleine. *La ideología del azar y la necesidad*. Barral Editores, 1973.
- Barthes, Roland. *A Lover's Discourse*. Hill and Wang, 1978.
- Bataille, Georges. *Erotism: Death and Sensuality*. City Lights, 1986.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairos, 1978.
- . *El espejo de la producción*. Gedisa, 1980.
- Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Harcourt Brace & World, 1968.
- . *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- . *Discursos interrumpidos*. Taurus, 1987.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Contrahistorias, 2005.
- Bersani, Leo. *A Futurer for Astyanax: Character and Desire in Literature*. U of California P, 1977.
- Cuesta Abad, José Manuel. *Teoría hermenéutica y literatura*. Editorial Antonio Machado, 1991.
- . *La escritura del instante*. Akal, 2001.
- . *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Abada Editores, 2004.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Anti-Oedipus*. U of Minnesota P, 1983.
- Delibes, Miguel. *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Ediciones Destino, 1983.
- Derrida, Jacques. *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. Northwestern UP, 1973.
- . *De la gramatología*. Siglo Veintiuno, 1971.
- . *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.
- . *Margins of Philosophy*. U of Chicago P, 1982.

- Ferrero Carracedo, Luis. *Claves filosóficas para una teoría de la historia en Gilles Deleuze*. Fundación Universitaria Española, 2000.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Seuil, 1983.
- . *Figures III. Discourse du Récit*. Seuil, 1972.
- . *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Cornell UP, 1980.
- . *Nouveau Discours du Récit*. Seuil, 1983.
- Goodheart, Eugene. *Desire and Its Discontents*. Columbia UP, 1991.
- Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa: complemento y estudios previos*. Cátedra, 1989.
- . *Pensamiento postmetafísico*. Taurus, 1990.
- Kierkegaard, Søren. *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*. Trotta, 2006-2007.
- . *Temor y temblor*. Alianza, 2009.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia UP, 1980.
- Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Barral, 1977.
- Man, Paul de. "Dialogue and Dialogism." *Poetics Today*, vol. 4, no. 1, 198, pp. 99-107.
- Mate, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin "Sobre el concepto de historia"*. Editorial Trotta, 2006.
- Monod, Jacques. *Chance and Necessity. An Essay on the Natural Philosophy of Modern Biology*. Vintage Books, 1971.
- Navarro Casabona, Alberto. *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Tirant Lo Blanch, 2001.
- Pániker, Salvador. *Aproximación al origen*. Kairos, 1982.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Harvard UP, 1931-1958.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. "A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction." *PTL*, no.1, 1976, pp. 33-62.
- . *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Routledge, 1991.
- Stivale, Charles. *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari*. The Guilford Press, 1998.
- Subirats, Eduardo. *La cultura como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Torralla, Francesc. *Poética de la libertad. Lectura de Kierkegaard*. Caparrós Editores, 1998.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Miguel Delibes en USA: impresiones de un ecologista en el país capitalista

AUTORA: Nuria Morgado-Sánchez

FILIACIÓN ACADÉMICA: College of Staten Island & The Graduate Center (CUNY)

RESUMEN: La obra de Miguel Delibes ha sido estudiada e interpretada con frecuencia a partir de su fuerte compromiso con la naturaleza, considerando, sobre todo, la relación existente entre el campo y la ciudad y su lucha personal contra una conciencia capitalizada que no respeta el medio ambiente. En *USA y yo*, el libro periodístico que señala sus impresiones sobre los Estados Unidos, se muestra Delibes en contra de los efectos deshumanizantes de la mecanización y resalta asimismo la necesidad de armonizar la tecnología con la naturaleza. En este artículo se explora la impresión de Delibes ante la ciudad en contraste con su concepto del progreso, siempre en sintonía con su credo ecológico y su compromiso con el medio ambiente.

PALABRAS CLAVE: Miguel Delibes, *USA y yo*, medio ambiente, ecologismo, modernidad líquida

ABSTRACT: Miguel Delibes's work has been frequently studied and interpreted based on his strong commitment to nature, considering, above all, the relationship between the countryside and the city and his personal struggle against a capitalized conscience that does not respect the environment. In *USA and I*, the journalistic book that points out his impressions of the United States, Delibes is against the dehumanizing effects of mechanization and also highlights the need to harmonize technology with nature. This article explores Delibes's impression of the city in contrast to his concept of progress, always in tune with his ecological creed and his commitment to the environment.

KEY WORDS: Miguel Delibes, *USA y yo*, environment, environmentalism, liquid modernity

BIOGRAFÍA: Nuria Morgado es catedrática de literatura y cultura española en CUNY-Staten Island y Graduate Center. Sus áreas de investigación se encuentran en la relación entre la literatura y la filosofía, los estudios culturales, o la literatura comparada. Es Miembro de Número de la *Academia Norteamericana de la Lengua Española* (ANLE); directora del *Boletín de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* (BANLE); co-fundadora de la publicación electrónica *Letras Hispana* y editora de la sección de reseñas del *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Actualmente prepara un libro sobre el pensamiento crítico y la filosofía de Antonio Machado.

Miguel Delibes en USA: impresiones de un ecologista en el país capitalista

Nuria Morgado-Sánchez, *College of Staten Island & The Graduate Center (CUNY)*

La obra de Miguel Delibes ha sido estudiada e interpretada con frecuencia a partir de su fuerte compromiso con la naturaleza, considerando, sobre todo, la relación existente entre el campo y la ciudad y su lucha personal contra una conciencia capitalizada que no respeta el medio ambiente.¹ *USA y yo*, el libro periodístico que señala sus impresiones sobre la vida en Estados Unidos, no podía ser menos.² Publicado originalmente en 1966, en este libro se manifiesta un Delibes en contra de los efectos deshumanizantes de la mecanización, resaltando asimismo la necesidad de armonizar la tecnología con la naturaleza. Para sustentar esta tesis, este artículo explora la impresión del escritor vallisoletano ante Nueva York, ciudad espejo de la ansiedad de la modernidad líquida y la desigualdad social, en contraste con su concepto del progreso, siempre en sintonía con su credo ecológico y su compromiso con el medio ambiente. Sus principios y sus palabras resuenan con más fuerza que nunca tras las consecuencias de un año aciago en el que se cumplen los cien años de su nacimiento.

En la “Nota” previa a la edición de 1980 de *USA y yo*, explica Miguel Delibes que la imagen que dio en los años sesenta de los Estados Unidos no ha dejado de ser válida,

¹ Véase, por ejemplo, *Las prácticas cotidianas castellanas: hacia el imaginario cartográfico de Miguel Delibes*, de Agustín Cuadrado; *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*, editado por Pilar Celma; “Represión, obsesión y marginación: la España de los sesenta y *Cinco horas con Mario*,” de Cristina Sánchez Conejero; “El señor Cayo, un sabio representante rural de la Castilla serrana,” de Jorge Urdiales Yuste; “De lo natural a lo histórico. De lo ético a lo político: temporalidades violentas en Delibes y Camus,” de Cristina Moreiras Menor; *Miguel Delibes novelista de Castilla*, de Emilio Salcedo; “La complicada ‘colonización del señor Cayo: o el cuestionamiento de la Modernidad,’” de Nuria Morgado y Rolando Pérez.

² Todas las referencias a este libro pertenecen a la edición Destino, 2018, en libro electrónico.

aunque sí ha dejado de ser peculiar, ya que los hechos que parecían originales en USA, con el paso de los años se han hecho ordinarios y comunes en todos los países de Europa occidental. Y ante la rapidísima asimilación de las formas de vida americanas por la sociedad española, Delibes se pregunta: “¿de dónde esta actitud para la imitación de todo lo negativo?” (8). Y lo negativo para Delibes tiene que ver con los malos usos de la tecnología por parte de la sociedad moderna industrializada que agrede y destruye al medio ambiente. Sus impresiones de la ciudad de Nueva York ilustran sus inquietudes.

Dos juncos juntos o la angustia de la ciudad

La imagen urbana que tiene Delibes surge del enfoque subjetivo de un escritor sensible a los estímulos de un contexto urbano mudable, escurridizo, desconcertante y atraente al mismo tiempo. La experiencia de la ciudad hace que se plantee interrogantes sobre la existencia humana y el futuro que depara este tipo de espacios urbanos. La ciudad de Nueva York, ese “monstruo” que le seduce y que al mismo tiempo teme y respeta, le inspira una prosa vigilante del simbolismo latente de esa realidad fragmentada, inquietante, contradictoria, angustiada y atractiva a la vez, una prosa atenta a los peligros morales que entrañan los seductores cantos de sirena de una sociedad deshumanizada y deslumbrada por la tecnología y la velocidad, las prisas y el sinsentido. Se trata de una ciudad que, cada amanecer, se prepara para una lucha de la que solo los más fuertes se pueden salvar. Según Delibes, “la impresión de Nueva York desperezándose es la de un monstruo capaz de engullirse, en un dos por tres, al apocado, al pusilánime [...] cuando uno levanta los ojos y se ve perdido en el profundo desfiladero de cemento, en la oscura sima, vuelve a sentirse insignificante” (21).

Delibes compara la ciudad de NY con la jungla brasileña “sin más que sustituir los árboles por edificios,” esos edificios que le provocaban un “vértigo horizontal,” según le contaba a su buen amigo, el hispanista Gonzalo Sobejano, en respuesta a una tarjeta postal que este le envió desde Nueva York con los rascacielos de Manhattan, en la que el hispanista le confesaba que “[e]l vértigo en esta ciudad es de los precipicios, pero yo tengo aquí, desde hace años, el de las cumbres, y lo llamo *vértigo inverso*” (*Correspondencia* 241). Unos días después, en una carta fechada el “[ú]ltimo día 2004,” Delibes alude al abrumador “vértigo inverso” de Sobejano revelándole que “yo también tendría vértigo de las cumbres en Nueva York, como tengo vértigos horizontales en el mar o en ciertos puntos de la meseta. La infinitud abruma” (242).³

³ En la “Introducción” del libro *Correspondencia 1960-2009*, de Miguel Delibes y Gonzalo Sobejano. Nora Glickman explica en una nota a pie de página que el concepto de “vertigo horizontal” proviene aparentemente de Drieu La Rochelle. Influenciada por el autor francés, Alicia Dujovne Ortiz en *Des Villes* evoca la trayectoria del gaucho, para quien la pampa inmensa produce ‘vértigo horizontal’ al ser cercada por alambradas de púa” (12).

Ese “vértigo de las cumbres” o “vértigo horizontal” es lo que le provocó esa jungla de edificios a Delibes a su llegada a Nueva York en 1964. Esa

densa floración de rascacielos [...] se adelantan hacia uno como espectros poderosos; sombras de cemento cuyo colosalismo sobrecoge. Hay algo de pesadilla en todo esto [...]. En ningún otro momento ha tenido uno, tan acentuada, la desagradable impresión de que el hombre pueda ser un día aplastado por su propia obra. La danza de los rascacielos [...] encierra algo de carnavalada siniestra; algo así como una amenaza latente; la tremenda sensación de impotencia e insignificancia lo que le agarrota.⁴ (*USA y yo* 19)

Alude Delibes al temor que provocan las ciudades según lo expresado años después por el sociólogo y filósofo polaco-británico Zygmunt Bauman, autor de la noción de “modernidad líquida” que define el estado de la sociedad actual, basada en el individualismo y en una forma de vida cambiante e inestable, una sociedad sin valores demasiado sólidos que conduce a la debilitación de las relaciones humanas.⁵ En *Miedo líquido*, Bauman profundiza sobre las fuentes de inquietud y de miedo en la actual era líquida y apunta al desasosiego que causan las ciudades. Citando a Eduardo Mendieta, afirma que “las mismas ciudades que, histórica y conceptualmente, eran la metonimia de la seguridad y la protección se han convertido en fuentes de amenaza y violencia” (*Miedo* 93).⁶ Las ciudades, dice Bauman, despiertan miedo. Y no solo son los edificios monstruosos “monumentos a las amenazas sospechadas y encarnaciones del miedo que las propias ciudades despiertan” (idem), sino también de la incertidumbre, la única certeza de la actual modernidad líquida: el miedo “es el nombre que damos a nuestra *incertidumbre*: a nuestra *ignorancia* con respecto a la amenaza y a lo que hay que *hacer*—a lo que puede y no puede hacerse—para detenerla en seco, o para combatirla, si pararla es algo que está ya más allá de nuestro alcance” (10).

⁴ Las impresiones de Delibes nos hacen recordar las palabras de García Lorca en una conferencia pronunciada el 16 de diciembre de 1932, al declarar que “los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegría, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa de hombre y máquina juntos, se comprende aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje” (Publicada en *Poeta en Nueva York*. Ed. Lumen, 1976. También en O.C. 18ª edición. Aguilar, Madrid, 1973. pp. 1094-104). Esta angustia también la expresa Pedro Salinas en *Todo más claro y otros poemas* ante “esas espantables presencias familiares de nuestro tiempo... las monstruosidades materiales y mentales, convertidas en pan nuestro de cada día, sin que casi nadie las extrañe” (*Todo más claro* 115).

⁵ Zygmunt Bauman desarrolló el concepto de “modernidad líquida” o “modernidad tardía” basándose en los conceptos de fluidez, cambio, flexibilidad, adaptación, entre otros. Se da la necesidad de hacerse con una identidad fluida y versátil, que haga frente a las distintas mutaciones que el sujeto ha de enfrentar a lo largo de su vida. Ver *Modernidad líquida*. Editorial Fondo De Cultura Económica 2003.

⁶ Bauman citando el ensayo de Eduardo Mendieta, “The axle of evil: SUVing through the slums of globalizing neoliberalismo,” *City*, nº 2, 2005, pp. 195-204.

Pero esta incertidumbre no es exclusiva de la actual “modernidad líquida.” En el advenimiento de la era moderna en la Europa del siglo XVI, como declara el historiador francés Lucien Febvre (1878-1956) en *Los límites de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, (citado del original francés por Bauman),⁷ la experiencia de la vida se resumía en lo siguiente: “Miedo siempre y por doquier [...] y ya se daba cuenta de ello la propaganda política, la guerra fría del siglo XVI” (Febvre 358).⁸ Así, declara Bauman: “Transcurridos cinco siglos, como espectadores que contemplamos—desde el extremo del presente—una dilatada fosa de esperanzas truncadas, el veredicto de Febvre suena—de nuevo—sorprendentemente oportuno y actual. Los nuestros vuelven a ser tiempos de miedos” (*Miedo* 11). Miguel Delibes ya lo profetizaba. Inevitablemente, en tiempos de miedo e incertidumbre, los vínculos humanos también se debilitan y se convierten en una fuente política de ansiedad. Las relaciones humanas dejan de ser “ámbitos de certeza, tranquilidad y sosiego espiritual [...]. Lejos de ofrecer el codiciado descanso, prometen una ansiedad perpetua y una vida en constante alerta. Las señales de angustia no dejarán nunca de encenderse y parpadear” (94). Irónicamente, el hecho de que en nuestros tiempos actuales necesitemos y deseemos vínculos firmes y fiables más que en ninguna otra época anterior no hace más que agravar la ansiedad.

Esa angustia que provoca la ciudad y la debilitación de los vínculos humanos la expresa Delibes cuando sostiene que este “trato con la máquina desde que abre el ojo” es lo que hace que el americano “precise cada día menos del trato social y del diálogo” ya que, en cierto modo, la máquina les enfría y les deshumaniza (*USA y yo* 39-40). Y afirma que solo se puede encontrar alivio a la ansiedad que provoca la ciudad saliendo de la misma: “Uno acepta la gran ciudad únicamente cuando cuenta con la posibilidad de evadirse” (24), pero escapar no es tan fácil:

[...] El cinturón industrial de Nueva York es algo [...] asfixiante, opresivo, que se prolonga kilómetros y kilómetros hasta el punto de que uno se inquieta y piensa: ‘Dios mío, ¿es que será todo así?’. Factorías, chimeneas, inmensas naves, fabulosos depósitos, refinerías, más chimeneas, más naves, más factorías... He aquí la campiña (?) neoyorquina. El feliz mortal que encuentre dos juncos juntos podrá darse el gusto de decir a los amigos que ha pasado un día de campo. (24)

La ciudad de Nueva York es para el escritor vallisoletano un ejemplo del tipo de vida que ofrece América en su “cara norte” (39), una vida mecanizada, con propensión a lo colosal, a la urgencia, a las prisas: en definitiva, en donde prevalece la opresión de la civilización

⁷ Febvre citado en Bauman: “Peur toujours, peur partout” (‘miedo siempre, miedo en todas partes’). Febvre vinculó esa omnipresencia del temor a la oscuridad” (Bauman 10). Citado de la versión original en francés del año 1942, *Le problème de l’incroyance au XVIe siècle*. A. Michel, 1942, pp. 380.

⁸ *Los límites de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*. Trad. y notas de José Almoína, UTEHA (Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana), 1959.

mecánica que marca el ritmo de la gran ciudad, una vida organizada sobre estas bases porque su economía lo exige.

Por una vida menos apresurada y un compromiso con el medio ambiente

Miguel Delibes exhibe así una nostalgia por una vida más simple y natural. Por eso contrasta “esas colmenas disparatadas donde el hombre es apenas algo más que una abeja” (44) con “la recoleta apacibilidad de una pequeña provincia” (41). Y encuentra un ejemplo de ello en el Greenwich Village, un barrio “pintoresco y un poco bohemio,” irónicamente situado “en pleno corazón de la vorágine” pero con un ritmo humano medido y cordial que trata de evadirse de la prisa y así “poner un coto a la fiebre desalada, al vértigo, a la necesidad de huir” del gigantismo y la automatización (40-41).⁹ Un ejemplo de vida más simple y natural lo encuentra también en la forma de vida de los amish, que “viven en América, pero rechazando olímpicamente a América [...]. Viven de la agricultura, de una agricultura sudada, movida a sangre. No utilizan automóviles [...] ni teléfono, ni luz eléctrica. En el país de la complejidad, han retornado a la vida sencilla, primitiva [...] viven una vida elemental” (138-40). Este tipo de vida en consonancia y en entonación con la naturaleza es la que Delibes anhela porque “[e]sta vuelta al estado de Naturaleza le está haciendo falta, en buena medida, al mundo de nuestros días” (140). Esa afinidad con la dimensión más espiritual de la naturaleza la expresa Delibes, por ejemplo, cuando ensalza la grandiosidad del bosque americano, “bello en perspectiva y en primer plano, en cualquier estación” (54), sobrepasando en su sublimidad cualquier urbe titánica. Su valor se mide en el profundo impacto que dicho espectáculo proporciona a los sentidos, un valor emocional que está más cerca de lo espiritual que de lo material, más cerca de la placidez que causa la contemplación que del ritmo desenfrenado de la ciudad: “a la vital eclosión de la primavera sucede la eclosión mortecina del otoño. Pero ¡qué manera más hermosa de morir!” (ibid).

A esa nostalgia por una forma de vida menos apresurada se le une un compromiso con el medio ambiente que, por otra parte, no deja de lado un compromiso con el progreso. En la descripción de sus impresiones sobre el campo de los Estados Unidos en el capítulo titulado “Un campo próspero” (189), ofrece una imagen idealizada como combinación de los mejores aspectos de la ciudad y el campo: la proximidad a la naturaleza pero con comodidades modernas y un fuerte sentido de comunidad. Delibes comienza afirmando que una de las cosas que el viajero ignora al llegar a este país son las condiciones de la vida rural. Porque, comparando la vida rural de parte de Estados Unidos con “la existencia dramática de la mayor parte de los pueblos de Castilla” (ibid), no se puede dejar de sentir cierta perplejidad

⁹ Actualmente, Greenwich Village es un área residencial y turística de precios muy elevados situado al oeste de Manhattan. Conocido como un bastión de cultura artística y bohemia, fue el epicentro de calles arboladas del movimiento rebelde de la década de 1960.

ante la manifestación de una realidad que quizá no case tanto con la idea de una vida rural *per se*. Porque en España y gran parte de la Europa occidental, explica Delibes “decir vida pueblerina equivale a decir aislamiento—cuando no incomunicación—, tedio, abandono y oscurantismo,” pero en Estados Unidos, vida rural significa “vivir en el campo saboreando sus beneficios pero ludiendo sus inconvenientes” (189-90), es decir, la vida rural en USA no significa “aislamiento ni menos aún postergación frente a la confortabilidad urbana” (180), y, además, la urbanización y la cultura no son patrimonio exclusivo de la ciudad.

Así, Delibes no se opone al progreso que deviene con la mecanización, ya que, si el campo es próspero, se debe precisamente en gran parte al arraigo de la máquina, a la mecanización, junto a la labor de especialización—“[e]l principio que informa la vida del país”—y la labor de protección (195). Reconoce que la industrialización “ha producido unos resultados brillantes permitiendo que el ochenta y cinco por ciento de su sociedad alcance un nivel de vida muy desahogado” (180), pero, al mismo tiempo, ese proceso selectivo de la máquina “se muestra cruel e implacable,” ya que, quien quede al margen por no poder ir al ritmo del apresurado paso de la sociedad en que viven, quedará rezagado y “a un paso de la abundancia pero sin posibilidad, por el momento, de acceder a ella” (181). En cualquier caso, aunque no se oponga al progreso, sí que ha demostrado siempre una lucha contra el modelo capitalista de la gran ciudad que no muestra ningún tipo de consideración con el medio ambiente.¹⁰ Porque su idea del progreso no tiene que ver con el “gigantismo y la automatización.” En su discurso de toma de posesión como académico de la Real Academia Española el 25 de mayo de 1975 titulado *El sentido del progreso desde mi obra*, se pregunta:

¿No es mi concepto del progreso algo que está en palmaria contradicción con lo que viene entendiéndose por progreso en el mundo de nuestros días? ¿Por qué no aprovechar este acceso a tan alto auditorio para unir mi voz a la protesta contra la brutal agresión a la Naturaleza que las sociedades llamadas civilizadas vienen perpetrando mediante una tecnología desbridada? (*El sentido* 12)

Muestra de esta manera una inquietud sobre un hecho evidente cuyas consecuencias estamos viviendo a gran escala hoy en día: “La industria se nutre de la Naturaleza, y la envenena y, al propio tiempo, propende a desarrollarse en complejos cada vez más amplios, con lo que día llegará en que la Naturaleza sea sacrificada a la tecnología” (13). Su fuerte compromiso con el medio ambiente le acompañaría toda la vida.¹¹ Años después de haber pronunciado su credo ambiental en su discurso de entrada en la RAE, Delibes le escribe a Gonzalo Sobejano una carta a finales de 1997 y, con palabras premonitorias, le dice: “te

¹⁰ Ver, por ejemplo, “La complicada ‘colonización’ del señor Cayo: o el cuestionamiento de la Modernidad,” de Morgado, Nuria y Rolando Pérez.

¹¹ Sobre este tema véase, por ejemplo, el artículo de Jeremy Squires “Miguel Delibes’ Green Dilemma: *USA* and *yo* versus *Un mundo que agoniza*” (2019).

deseo, y deseo al mundo (que los americanos se resisten a limpiar),¹² un 1998 piadoso. El año 2000 nos va a sorprender llenos de mierda [...]. El agujero en la capa de ozono progresa cada año” (*Correspondencia* 208). Veinte años después seguimos en un mundo inmundo que no va a mejor.

¿Cuál es entonces su sentido del progreso? Delibes nos recuerda en su discurso que en su novela *El camino*, el protagonista, Daniel, el Mochuelo, se resiste a dejar la vida comunitaria de la pequeña villa para ser parte del “rebaño de la gran ciudad” (*El sentido* 12), ya que no quería convertirse en “cómplice de un progreso de dorada apariencia pero absolutamente irracional” (*ibid*). Este es el sentido moderno del progreso al que se resiste y se opone, algo que ha ido desarrollando a lo largo de su obra: en *Parábola del naufrago*, por ejemplo, lo que Delibes llama la “quintaesencia de este progreso,” es decir, el dinero y el poder, acaban convirtiendo “en borrego a un hombre sensible, mientras la Naturaleza mancillada, harta de servir de campo de experiencias a la química y la mecánica, se alza contra el hombre en abierta hostilidad” (*El sentido* 13). Delibes se muestra así en contra de un progreso deshumanizado que no integra el respeto a la naturaleza, ya que no es progreso aquello que supedita el medioambiente a una tecnología que conduce a la pérdida de la individualidad para convertirse en “borregos” y ser parte del “rebaño” que sufre inevitablemente las consecuencias del deterioro del medioambiente.

Técnica en armonía con la naturaleza. Equilibrio global versus conciencia capitalista

Para Delibes, y para los naturalistas, la Humanidad tiene una posibilidad de supervivencia, según declara el Manifiesto de Roma: “frenar su desarrollo y organizar la vida comunitaria sobre bases diferentes a las que hasta hoy han prevalecido” (*ibid*).¹³ Se trataría de diseñar el estado de equilibrio global de manera que las necesidades de cada persona fueran satisfechas. Y como declara Delibes, esto no supondría renunciar a la técnica, sino contenerla o someterla a las necesidades del hombre y no imponerla como meta (13). Esta afirmación valida lo anteriormente dicho en su descripción del campo americano en donde la mecanización se alza como uno de los principios necesarios para su prosperidad.

¹² En una nota a pie de página, se explica que “el conjunto de medidas para reducir los gases de efecto invernadero, conocido como Protocolo de Kioto sobre el cambio climático y adoptado en la ciudad japonesa el 11 de diciembre de 1997, no fue ratificado posteriormente por Estados Unidos” (208).

¹³ Se refiere al Club de Roma, una organización no gubernamental fundada en Roma en 1968 por un grupo de científicos y políticos preocupados por el medio ambiente y por mejorar el futuro del mundo de manera interdisciplinaria y holística. El informe *Los límites al crecimiento* (*The Limits to Growth*) fue publicado en 1972 y en estos momentos ya estamos viviendo las consecuencias que manifestaba su conclusión: si no se modifica el crecimiento de la población mundial, la industrialización, la contaminación, la explotación de recursos naturales, alcanzará los límites absolutos de crecimiento en la Tierra y será imposible alcanzar una condición de estabilidad ecológica sostenible.

La actividad industrial estaría así al servicio de las personas, eliminando consecuentemente el imperialismo y la explotación y armonizando naturaleza y técnica con vistas a una sociedad estable en la que los valores humanos prevalecerían ante la economía capitalista con miras al poder y la acumulación de capital. El verdadero progresismo, dice Delibes,

no estriba en un desarrollo ilimitado y competitivo, ni en fabricar cada día más cosas, ni en inventar necesidades [...] ni en destruir la Naturaleza [...] sino en racionalizar la utilización de la técnica, facilitar el acceso de toda la comunidad a lo necesario, revitalizar los valores humanos, hoy en crisis, y establecer las relaciones hombre-naturaleza en un plano de concordia. (14)

He aquí el credo de Delibes. No pone en tela de juicio el progreso estabilizador y humano sino el sentido de progreso que tienen las sociedades llamadas civilizadas (16). Porque todo progreso, declara, comporta un retroceso o un “culatazo” (17, 19), y pone como ejemplo el descubrimiento del DDT, o la cantidad de oxígeno que un avión puede consumir de París a Nueva York, por ejemplo, oxígeno que necesitarían 25.000 personas para respirar, o las partículas que desprenden por sus escapes y que interfieren las radiaciones solares.

El progreso que critica Delibes comporta además una “minimización del hombre” (19), ya que el ser humano ha pasado a ser en una pieza más e insignificante de la tecnocracia que, precisamente, “no casa con eso de los principios éticos, los bienes de la cultura humanista y la vida de los sentimientos” (ibid). Si el progreso se sienta sobre la idea de la rentabilidad, del provecho o del bienestar, Delibes se pregunta “¿Qué entiende el hombre contemporáneo por ‘estar bien?’” (20). Y la respuesta que da el escritor es la siguiente: para la mayor parte de los humanos, el estar bien consiste en disponer de dinero, tanto a nivel comunitario como a niveles individuales, ya que el dinero es el “símbolo e ídolo de una civilización” que se antepone a todo, sacrificando así ciertos valores humanos, ya que, ante la opción de salvar un bosque o una laguna y la erección de una industria poderosa, el ser humano contemporáneo optará por la segunda, y “encarados a esta realidad, nada puede sorprendernos que la corrupción se enseñoree de las sociedades modernas” (21). El objeto-centrismo actual ha eliminado todo sentido de elevación en el ser humano haciéndole caer en la abyección y en la egolatría. Con el dinero, el deseo de poder entra en juego y la técnica se convierte en una posibilidad de dominación que se manifiesta de individuo a individuo, de Estado a individuo y de Estado a Estado. La malintencionada aplicación de la técnica a la política y la sociología y la concentración del poder en unas pocas manos genera “masas amorfas, sumisas, fácilmente controlables” (26), lo que implica una despersonalización del ser humano y un menosprecio de los valores del espíritu que bien nos puede llevar a la conclusión de que “los mundos de pesadilla imaginados un día por Huxley y Orwell han sido prácticamente alcanzados” (30).

Desigualdades sociales y daños colaterales

Junto a la declarada necesidad de armonizar con la naturaleza y el rechazo hacia el uso de una tecnología que alimenta el afán de multiplicar el poder y el dinero, Delibes alza el tema inevitable de la desigualdad social en *USA y yo*, reflejo del progreso al que se opone y generadora de esa angustia, anteriormente mencionada, que produce la ciudad-monstruo mecanizada proveedora de incertidumbres y temores. Y junto a la desigualdad social vienen los daños colaterales, término utilizado por Zygmunt Bauman para hacer referencia a los efectos negativos de una política orientada al consumo que acepta a priori la distribución desigual de los costos que implica emprenderla. Los daños colaterales de una sociedad se miden con la desigualdad, la pobreza, la marginalización. Son fenómenos palpables, pero de manera voluntaria se suprimen y subestiman o se niegan con tal de alcanzar el crecimiento económico.¹⁴ Inevitablemente es en la misma ciudad en donde se dan las desigualdades sociales más extremas.

En el capítulo final de *USA y yo*, titulado “Adiós a Norteamérica,” confiesa Delibes que su impresión más desoladora de Nueva York la tuvo cuando visitó Bowery Street, “la calle sin esperanza” (209),¹⁵ como la define, sin dejar de tener en cuenta “la proximidad de este infierno al paraíso de la frivolidad y el bienestar que es Park Avenue” (ibid). Aunque hoy en día el barrio de Bowery está totalmente gentrificado, en los años sesenta, cuando Delibes escribía sus impresiones, era una zona con altos índices de criminalidad. Así manifestaba que acceder a Bowery, aunque fuera un barrio de “apacible apariencia,” era pasar “del todo a la nada sin transición,” sin referirse tanto a las condiciones materiales como a las reservas morales. Los habitantes de Bowery, según palabras de Delibes, eran seres desesperanzados, estáticos, pasivos, apáticos, indiferentes, embrutecidos por las drogas y el alcohol, despojados de una sociedad opulenta, que poco tienen en común con el resto de los mortales fuera de la apariencia, que no sienten ni frío ni calor, transitando todo el día de un lado para otro con el único afán de encontrar unas monedas para “embriagarse o drogarse.”

Delibes apunta de esta manera a los daños colaterales de los que habla Bauman años después: la desigualdad, la marginalidad, y en general todo el sufrimiento humano de los grupos sociales menos favorecidos, se encuentran afectados por los daños no consentidos e ignorados que implica estar inmenso en una sociedad desigual e inequitativa. Son las

¹⁴ Ver Bauman, Zygmunt. *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Fondo de Cultura Económica, 2011. Un daño colateral es un daño causado como consecuencia de otros actos, es decir, un daño que no se pretendía, pero sucede por otras acciones. En el caso de la naturaleza, un daño colateral sería el causado, por ejemplo, por el derrame de petróleo.

¹⁵ Bowery es una calle del sur de Manhattan situada entre Chinatown y Little Italy. Símbolo de la depresión económica de los años veinte y treinta, este barrio fue frecuentado por alcohólicos y vagabundos, resultando en una zona con altos índices de criminalidad. A partir de los años noventa esa parte de Manhattan se rehabilitó y hoy en día es uno de los barrios más codiciados.

víctimas del mantenimiento del orden y del progreso económico que ocupan el “último lugar en la lista de problemas prioritarios para las autoridades responsables por la seguridad de los ciudadanos [...] empujados a los márgenes de la atención (y la agenda política) de las autoridades que proclamaban la búsqueda de la felicidad como derecho humano universal y la supervivencia del más apto como el medio primordial para implementarla” (*Daños* 16). De la misma manera lo describe Delibes al referirse a la desigualdad social de un barrio como Bowery—en los años sesenta—en donde sus habitantes viven en un “campo de concentración,” y lo único que les interesa “es no pensar porque no pensando no se siente [...]. Bowery Street me ha brindado la estampa más triste y deprimente de mi recorrido a lo largo y ancho de los Estados Unidos” (*USA y yo* 211). Y esta es la última frase con la que termina *USA y yo*, refiriéndose a las víctimas colaterales de la era moderna, tecnológica, neoliberal y también de la era global.

Retomando lo dicho anteriormente, esa conciencia capitalista sin pudor, a la que alude Delibes, deriva no solo en el deterioro y mancillamiento de la naturaleza y el medioambiente, sino que se refleja también en las víctimas de los daños ignorados de una nación desequilibrada en donde “[p]olíticamente [se] vive en sociedad; humanamente, no” (69). Delibes abogaba así, ya hace décadas, por un progresismo que no tiene por qué sostenerse en un desarrollo ilimitado y competitivo que destruye la naturaleza y sostiene a una parte de la humanidad en el “delirio del despilfarro,” mientras que la otra parte sufre las consecuencias y los daños de la desigualdad social. El progresismo que defiende es el que racionaliza la utilización de la técnica sin renunciar a ella, el que se vincula con los principios éticos, con los bienes de la cultura humanista y la vida de los sentimientos, estableciendo, además, las relaciones hombre-naturaleza en un plano de concordia con el objetivo de instaurar un futuro mejor y un mayor bienestar, tanto a nivel individual como colectivo.

Obras citadas

- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós, 2007.
- *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Celma, Pilar, ed. *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*. Ediciones Universidad de Valladolid, 2003.
- Cuadrado, Agustín. *Las prácticas cotidianas castellanas: hacia el imaginario cartográfico de Miguel Delibes*. Fundación Miguel Delibes, Cátedra Miguel Delibes, 2014.
- Delibes, Miguel. *USA y yo*. Ediciones Destino, ebook, 2018.

---. *El sentido del progreso desde mi obra*. Editorial Miñón, 1975.

Delibes, Miguel y Gonzalo Sobejano. *Correspondencia 1960-2009*. Ediciones Universidad de Valladolid, 2014.

Febvre, Lucien. *Los límites de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*. Trad. José Almoína. UTEHA, 1959.

Mendieta, Eduardo. "The axle of evil: SUVing through the slums of globalizing neoliberalism." *City*, nº 2, vol. 9, 2005, pp. 195-204. <https://doi.org/10.1080/13604810500196980>

Moreiras Menor, Cristina. "De lo natural a lo histórico. De lo ético a lo político: temporalidades violentas en Delibes y Camus." *Dissidences*, vol. 2, iss 3, 2007. <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/4>.

Morgado, Nuria y Rolando Pérez. "La complicada 'colonización del señor Cayo: o el cuestionamiento de la Modernidad.'" *Capital inscriptions: Essays on Hispanic literature, film and urban space in honor of Malcolm Alan Compitello*. Ed. Ben Fraser. Juan de la Cuesta, 2012, pp. 289-302.

Salcedo, Emilio. *Miguel Delibes novelista de Castilla*. Editorial Junta de Castilla y León, 1986.

Salinas, Pedro. *Todo más claro y otros poemas*. Ed. Francisco Javier Díez de Revenga. Clásicos Castalia, 1996.

Sánchez Conejero, Cristina. "Represión, obsesión y marginación: la España de los sesenta y *Cinco horas con Mario*." *Crítica Hispánica*, vol. 32, nº1, 2010, pp. 137-50.

Squires, Jeremy. "Miguel Delibes' Green Dilemma: *USA y yo* versus *Un mundo que agoniza*." *Romance Studies*, vol. 37, nº 3-4, 2019, pp. 188-201.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: La mirada del viajero: *USA y yo*

AUTOR: Thomas Deveny

FILIACIÓN ACADÉMICA: McDaniel College

RESUMEN: En *USA y yo*, Miguel Delibes manifiesta la mirada del viajero para analizar la cultura norteamericana. Utiliza sus observaciones personales para el retrato subjetivo de “sus” Estados Unidos y destaca muchos contrastes culturales con España. Con una prosa cotidiana pero poética, cargada de humor, el texto contiene muchos temas delibeanos como la infancia, la naturaleza, y la muerte. Los verbos “observar” y “ver” hacen hincapié en la veracidad del relato, y en ocasiones su reacción a la cultura norteamericana es de maravilla o de perplejidad. Delibes también recurre a sus investigaciones para presentar estadísticas, especialmente sobre las actividades económicas. Se enfoca en dificultades de la sociedad como el problema racial y el divorcio, destacando su conciencia social.

PALABRAS CLAVE: viajero, mirada, contrastes culturales

ABSTRACT: In *USA y yo*, Miguel Delibes exhibits the traveler’s gaze to analyze American culture. He uses his personal observations in the subjective portrait of “his” United States, and he emphasizes many cultural contrasts with Spain. With a quotidian yet poetic prose, filled with humor, the text contains many of Delibes’s themes, such as childhood, nature, and death. The verbs “observe” and “see” emphasize the veracity of the narrative, and on occasion, his reaction to American culture shows wonder or perplexity. Delibes also resorts to research to present statistics, especially about economic activities. He focusses on difficulties in society such as the racial problem and divorce, manifesting his social conscience.

KEY WORDS: traveler, gaze, cultural contrasts

BIOGRAFÍA: Thomas Deveny es profesor emérito de Español y Literatura Comparada en el Departamento de World Languages, Literatures and Cultures (Lenguas, literaturas y culturas mundiales) en McDaniel College (Westminster, Maryland, EEUU). El profesor Deveny es autor varios artículos sobre la literatura y el cine de España y de Latinoamérica. Sus libros sobre el cine hispano son *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema*; *Contemporary Spanish Film from Fiction*; y *Migration in Contemporary Hispanic Cinema*; y *Spanish Cinema of the New Millennium: And the Winners Are...* También es traductor de las novelas cortas de Adelaida García Morales, *The South/Bene (El sur/Bene)*.

La mirada del viajero: *USA y yo*

Thomas Deveny, *McDaniel College*

En 1964, Miguel Delibes pasó una temporada en los Estados Unidos donde dio clases en la Universidad de Maryland y ofreció ponencias en varias otras universidades en el país. El escritor y su familia se alojaron en Washington, D.C. con la familia de la Profesora Marion Ament. Delibes nota que su huésped leyó lo que había escrito sobre su estancia y le comentó: “Me interesan estos escritos más que por lo que me descubren de Norteamérica por lo que me descubren de ti” (Delibes 9), y que Paco Umbral le decía que “el choque de un castellano de pura cepa rural, con el país más evolucionado y automático del mundo resultaba por demás regocijante y sabroso” (9).¹ A instancia de estos comentarios, nació *USA y yo*, publicado por Destino en 1966 y donde Delibes contribuye a la larga tradición de la literatura de viajes; su mirada de viajero corresponde a miradas concomitantes al género.²

Los comentarios iniciales por parte de Ament y Umbral destacan elementos importantes de la literatura de viajes. Carl Thompson subraya que “Toda la escritura de viajes tiene un doble aspecto” visto que es “un informe sobre el mundo más amplio” [y] es también reveladora [...] del viajero que produjo el informe, y de sus valores, preocupaciones y suposiciones” (10),³ y el comentario de la profesora norteamericana recalca precisamente esta dicotomía. Thompson también nota que “el estilo es [...] tan importante como el

¹ Todas las citas de *USA y yo* son de esta edición.

² Carl Thompson da un resumen de la historia del género, empezando, según él, en el año 1130 a.C. con un texto de un sacerdote egipcio, Wenamon, y su viaje de Tebas a Líbano. Delibes ya había contribuido al género con su *Un novelista descubre América* (1956) y *Por esos mundos: Sudamérica con escala en las Canarias* (1961). Aquí el autor se encaja en esta tradición al situarse a sí mismo entre los “nuevos cronistas de Indias” (24).

³ Todas las traducciones del inglés son mías.

contenido en estos textos” (15) y Delibes usa una lengua castellana “de pura cepa”—Enrique Ruiz Fornells la califica de “una prosa tranquila, reposada y clara” (109)—una lengua cotidiana salpicada de modismos, refranes y un sentido de humor que enriquecen el texto. A lo largo del libro se destacan los recursos poéticos, como los símiles—la emancipación de los hijos es “como la de los pájaros” (84) y con el divorcio, los americanos son “como los niños mimados” (89); las metáforas—el divorcio es “la bola de nieve rodando por la pendiente” (89); como opina que no hay una relación entre las abuelas y sus hijos y nietos, estos son “un campo sin sembrar” donde solamente se puede esperar “cardos” (97); y la hipérbole—“En América no nievan platos, nievan sábanas” (234).

Peter Hulme declara que “la mayoría de la escritura de viajes tiene que ver con la experiencia de culturas y lenguas extranjeras, y algunos escritores de viajes practican un tipo de inmersión profunda en las culturas que visitan, adquiriendo algún tipo de conocimientos íntimos no conocidos por viajeros a corto plazo” (97). Así es el caso de Delibes; aunque solo estuvo seis meses, pudo escribir con perspicacia sobre la cultura norteamericana. Sin embargo, el comentario de Umbral también subraya una diferencia importante entre esta obra de Delibes y la mayoría de los ejemplos del género en los últimos tiempos: mientras que muchos libros de viajes son de viajeros del “primer mundo” que visitan lugares relativamente desconocidos o exóticos (y de ahí problemas de poscolonialismo), aquí el viajero va de un país relativamente pobre a la primera potencia mundial.⁴ El autor reconoce con sutil ironía la diferencia del nivel de materialismo entre los dos países con el uso del verbo en el futuro cuando comenta sobre la falta del “clima cálido” en USA que “uno acostumbra encontrar en muchas familias europeas:” “Posiblemente el fenómeno tenga algo que ver con la sustitución del brasero por el frigorífico como aglutinante familiar, lo que equivale a decir que allá llegaremos [...]” (69). Usa ironía también al describir la posición de España respecto a los Estados Unidos en cuanto al uso ubicuo del automóvil en el país americano: aquí “no cabe el encuentro casual y esporádico tan frecuente entre nosotros, los subdesarrollados. (¿Vas al centro? ¡Magnífico! Podemos ir juntos hasta la plaza, si te parece. [...])” (79). Aunque “subdesarrollado,” España gana en calor humano a través del humor del escritor vallisoletano.

⁴ Comparamos unas estadísticas sobre bienes de consumo entre los dos países; incluimos datos de 1960 y 1964 para España porque la sociedad de consumo se expande rápidamente allí durante los años 60:

	España			
	Frigorífico	Auto	TV	Teléfono
1960	4%	4%	1%	12%
1964	28%	12% (1966)	13%	23% (1966)

(Fundación Foessa 74, 91; De Miguel 91)

El contraste con los EE.UU. es significativo:

	Frigorífico	Auto	TV	Teléfono
1964	98%	80%	87%	81%

(Como el censo tiene lugar cada década, los datos de TV y Teléfono corresponden al 40% entre los datos de 1960 y 1970.) (Hall y Khan; “What Percentage;” “20th Century”).

Como nota Thompson, “todo viaje requiere que negociemos una interacción compleja y a veces inquietante entre la alteridad y la identidad, la diferencia y la semejanza” (énfasis original) (9) y a lo largo del texto, Delibes hace comparaciones entre España y los Estados Unidos, mayormente destacando las diferencias, a veces de manera implícita. Dice que en su barrio en Washington, la gente vive en casas unifamiliares, y que “al americano le falta curiosidad para entrometerse en las vidas ajenas y, en consecuencia, el menudo y mezquino cotilleo de vecindad le tiene sin cuidado” (77). A veces subraya la diferenciación de forma explícita: “donde el español se muestra como un perfecto manazas, el yanqui es un manitas. He aquí otra curiosa y reveladora diferencia” (81). El autor vallisoletano enfatiza su experiencia personal como base de sus comparaciones: “Uno ha vivido en el seno de varias [familias americanas] [. . .] Lo que sucede es que “la familia americana no es precisamente la familia española” (83).

La literatura de viajes tiene ciertas limitaciones. Thompson declara que “aun formas de la escritura de viajes que intentan tener precisión y objetividad ofrecen solamente una representación parcial de un mundo y un retrato incompleto de una realidad mucho más compleja” (62), y Delibes ofrece su propia versión de este concepto: “estos Estados Unidos son ‘mis’ Estados Unidos (un país no es sólo lo que ese país sea sino lo que le añade la perspectiva de cada observador [. . .]. Yo no me atrevo a decir que los Estados Unidos sean así, sino que así los he visto o así me han parecido” (9). Thompson también nota el innato reto epistemológico del género con esta pregunta: “¿cómo se puede persuadir a los lectores de la veracidad de las observaciones del viajero?” (63) y como respuesta, el elemento fundamental es el siguiente: “La autoridad que todos los viajeros reclaman para sí mismos es por consiguiente la de testigo ocular” (64). El escritor vallisoletano subraya en múltiples ocasiones que lo que describe se basa en experiencias personales, lo que él mismo observó. Para enfatizar que muchos barrios de Washington se asemejan, dice que muchas personas se extraviaron al llevarlo a casa, “Un hecho comprobado personalmente” (64). En algunas ocasiones, se refiere a sí mismo como “testigo.” Al hablar de la las prohibiciones de vender alcohol en bares después de las doce de la noche: “Uno ha sido testigo de ello: a medida que se aproxima la media noche, los vasos de wiskhy [sic] se colman y vacían a velocidades inimaginables. Los wiskhys [sic] se beben a tenazón, sin saborearles; [. . .] algo increíble” (163). Luego, en lo tocante a la política, “El viajero tuvo la oportunidad de ser testigo del duelo Johnson-Goldwater” (179). Thompson dice que el lector tiene que confiar en la veracidad del informe del viajero, y Delibes tenía su reputación ya establecida como periodista tanto como novelista.⁵ (Delibes trabajó como periodista en *El norte de Castilla* en Valladolid hasta 1963, cuando lo obligaron a dimitir porque no seguía las instrucciones oficiales sobre la libertad de la prensa.)

⁵ En este sentido, Delibes se encaja dentro de la norma en el género. Según Peter Hulme y Tim Youngs, “Mucha de la escritura de viajes ha sido escrita por periodistas que tienen una inversión profunda en mantener su credibilidad” (10).

Indudablemente, los treinta y tres breves capítulos de esta obra podrían ser considerados como artículos periodísticos. Él se refiere a sí mismo como “periodista” (79),⁶ pero el término que usa desde la primera frase del primer capítulo para referirse a sí mismo es “el viajero,” y utiliza este término a lo largo del libro.⁷ Efectivamente, en los meses de su estancia, Delibes viajó muchísimo, y nombra catorce estados, aunque limitándose a la mitad este del país; muchos de estos viajes fueron a universidades como Yale (32) y Duke (208) donde daba ponencias. Sin embargo, en una ocasión usa el término “semiturista” cuando escribe sobre los cafés: “otra cosa que echa en falta el forastero en este continente son las terrazas de los cafés. Cuando uno llega aquí de semiturista, en el buen tiempo, con los ojos ávidos de captar novedades, la terraza de un café se le antoja un observatorio inigualable para estudiar la calle” (108).

Hay que subrayar que Delibes se refiere aquí a la mirada como actividad fundamental. De hecho, Georgia Alù y Sarah Patricia Hill notan que “Ver y mirar, especialmente con fijeza, están arraigados en la mayoría de las narrativas de los viajeros” (1). Bernard McGrane también indica que “Viajar es ver—viajar es esencialmente una manera de ver, un modo de ver: está fundado en el ojo, en nuestra capacidad visual” (116). Y según Michael Cronin, “viajar está proyectado ante todo como una actividad de ver” y “la experiencia de viajar en un país donde la lengua es desconocida para el viajero estará muy informada por lo visual” (81, 82). Es de notar la importancia a lo largo del texto de los verbos “ver” y “observar.” Su primer capítulo sobre su llegada se titula “Nueva York a vista de pez,” e incluso antes de amarrar declara que “la visión de Nueva York desde el Hudson” da la impresión de que “Todo es inmenso aquí” (20). Más tarde le llama la atención la forma de vivir de los Amish: “Observarlo en el foco febril de civilización que es Norteamérica, parece un milagro” (157). Declara que ha “visto casas humildísimas, desvenecijadas, e inhabitables, pero su proporción es muy pequeña” (201). Y al hablar de la falta de pobreza en el campo, reitera que “Como de costumbre hablo por lo que he visto” (214). ¿Qué tipo de mirada tiene Delibes durante su estancia en USA?

Desde el estudio de John Urry, *The Tourist Gaze* (1990), la mirada ha sido un concepto central en los estudios turísticos. John Urry y Jonas Larsen distinguen distintas miradas: la romántica, la colectiva, la antropológica, la mediada y la inducida por el cine

⁶ Quizá “ensayista” sería otro término apropiado; en un capítulo se refiere a lo que escribe aquí como “este ensayo de vida del barrio Greenwich village” (47). Francisco Javier Rodríguez Jiménez le llama “una suerte de memorias-ensayo de las experiencias y sensaciones que experimentó en sus conferencias y viajes a lo largo y ancho del país-continente. No es por tanto un trabajo sociológico en puridad; si acaso una mirada con ‘tentación sociológica’ del amateur de esta especialidad que se auto-confiesa el escritor castellano” (218).

⁷ Para hacer hincapié en su estatus de viajero, en el Capítulo XI, “La intimidad acorazada,” usa la palabra “viajero” nada menos que cinco veces en una página (76). La distinción entre “viajero” y “turista” es a veces tenue: Adrian Franklin declara que “Quizá algunas personas prefieren representarse como viajero en vez de turista, pero ambos pueden identificarse por sus cosas turísticas, y su entusiasmo por estas cosas” (95).

(19-20). De estas categorías, la mirada que más le corresponde es la antropológica. En cuanto a la última categoría, Urry y Larsen también observan que “Los sitios se escogen para ser objetos de la mirada porque hay una anticipación [...] construida y sostenida a través de una variedad de tecnologías no turísticas, como el cine, la televisión, la literatura [...] (2). La “anticipación” aquí viene de las obras de cine y literatura norteamericanas que Delibes ya conoce y que le inducen a mirar o interpretar la realidad de los EE.UU. a través de esos “lentes.” Por ejemplo, el autor vallisoletano indica que las ardillas de Washington le “hacen pensar en una película de Walt Disney” (67). Sin embargo, Delibes es bastante astuto como para reconocer los límites del cine; y comenta que “Quizá sea el yanqui el cine más engañoso de nuestros días. Y digo esto porque raramente puede captarse un levísimo atisbo de lo que la vida norteamericana es a través de la pantalla” (48). El autor también manifiesta sus conocimientos de la literatura norteamericana al citar una serie de autores en su capítulo sobre “La libertad.” Demuestra que este concepto existe en la cultura norteamericana diciendo que le “vienen docenas de nombres a la punta de la pluma: Henry Miller, Faulkner, Steinbeck, Tennessee Williams, etc., etc.” que “han puesto a su país en la picota” (170).⁸ Aquí y a lo largo de la obra hay un contraste implícito con la situación en España donde reinaba todavía la censura, y esto subraya el tema de la libertad como “uno de los valores universales delibeños” (Herrera 134).

Es de notar que después de más de cinco lustros del franquismo, Delibes reflexiona sobre la libertad y los derechos, pero tampoco debe ser una sorpresa, ya que “La libertad del individuo es algo que siempre ha preocupado a Delibes” (Del Valle Spinka 33): aquí dedica capítulos a “La Libertad” y “La Confianza en el Hombre.” En este último, nota que “cada ciudadano tiene plena conciencia de sus derechos y sus posibilidades” (138). Quizá veía el país con lentes demasiado rosados cuando declara que ningún yanqui “admitiría la posibilidad de defraudar a la Hacienda Pública,” pero se basa en información que era fruto de una conversación: “Al que tal hiciera—defraudar al fisco—se le consideraría un canalla’ me decía un amigo inteligente. El americano paga, pues, sus impuestos—sumamente elevados—sin irritarse y sin vacilar” (139). La libertad de religión resulta en la convivencia pacífica de diversas religiones y sectas y que representa “un buen modelo de lo que la libertad religiosa debe ser” (146). Quizá para no escandalizar a sus lectores católicos en España, añade que esta libertad “empuja al individuo un sentimiento más profundo de su fe y, le despierta una conciencia de ejemplaridad” (146). Declara que “El orgullo de todo americano es la Libertad, así, con mayúscula” y que “es un elemento más como el agua o el aire que se respira” (166). Además, “Esta libertad se sustenta en la libre elección de los hombres representativos para toda clase de cargos” (167). Al reflexionar sobre el capitalismo y el comunismo, manifiesta de nuevo su idealismo al preguntar “si el mundo

⁸ En otro capítulo también menciona a Hemingway (21).

⁹ También tiene un capítulo titulado “La protesta,” pero no se refiere a una protesta política, sino una protesta en Greenwich Village de Nueva York “contra el gigantismo, contra el hacinamiento, contra lo nuevo” (45) pero que es una “protesta de ricos” (46) dado lo caro que era—y es—vivir allí.

no ganaría [...] al “armonizar las ventajas de un sistema y de otro. Esto es, buscando el punto de equilibrio entre la justicia y la libertad” (212). De nuevo, para no escandalizar, se refiere a sí mismo en este momento como “viajero ingenuo.”

Joan Pau Rubiés destaca otro tipo de mirada del viajero al notar que tiene un componente de etnógrafo en cuanto que se comenta frecuentemente sobre temas como el orden político, las actividades económicas, la religión, la ropa, la tecnología, el temperamento nacional y los hábitos de comer (251). Efectivamente, Delibes reflexiona sobre estos temas. Y si Ramona F. del Valle Spinka opina que “En la obra de Delibes hay una serie de motivos o ambientes que se reiteran en su producción literaria: muerte, infancia, naturaleza y prójimo” (19), lo mismo se puede decir de este libro de viajes. Examinemos estos temas.

En cuanto al orden político, el capítulo titulado “La estela de Kennedy” no solo contempla la “memoria influyente” (178) del presidente asesinado apenas un año antes de la estancia del escritor en los EEUU, sino que comenta que él presenció la campaña electoral de 1964 donde “tuvo oportunidad de ver al líder republicano en su salsa; es decir, despidiéndose de su partidarios washingtonianos” (179) en un mitin en que un negro rompió un retrato de Goldwater y no pasó nada, lo que Delibes interpreta como un “reverente respeto a la libertad como el peso de la pasión integracionista de Kennedy” (180), un comentario que también subraya la importancia de la libertad en Delibes.

Su primer capítulo sobre las actividades económicas se titula “La abundancia.” Reconoce que USA es un país “de fábula donde las conquistas materiales han alcanzado un nivel inimaginable” (24), pero Delibes, astuto y profético, es consciente del lado negativo de la abundancia y comenta sobre la sociedad de consumo (de usar y tirar). Los objetos se arrojan “a la basura cuando se estropea[n], lo que quiere decir que [...] prefiere sustituirlos, comprar otros, que llamar a un técnico” y que cree que “éste es el secreto de la economía yanqui” (29-30). Y recurre a la imagen para comparar las economías de los EEUU y España al evocar los “gigantescos montones de coches” que ve en USA con los “montones de latas de conservas vacías de los vertederos españoles,” imágenes que manifiestan “la distancia entre parte del Viejo y parte del Nuevo mundo en punto de economía” (30). El éxito de la actividad económica se conecta con el temperamento nacional, y hay otro ejemplo de su lengua castellana “de pura cepa” con los refranes que usa para describir la “Laboriosidad” de los americanos: “lo mismo hace a un roto que a descosido, no se les caen los anillos, esto es, ni presumen de señorío ni, naturalmente, temen perderlo” (32) con una clara referencia a la literatura española (el *Lazarillo de Tormes*) al contrastar este temperamento con la “mentalidad hidalga” de la “España del Siglo XVI” (32). Su don de palabras se manifiesta en una crítica sutil del franquismo al contrastar la economía española con la americana: “nuestra modesta aspiración de ‘ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan’ la han traducido los americanos de esta forma: ‘Ni un hogar sin jardín, ni un americano sin Chevrolet’” y explica que “lo han conseguido” al notar que el “parking” de la Universidad de Maryland tiene espacio para 18.000 autos (34).

Esta cifra indica que a veces Delibes no se limita a sus observaciones personales para retratar el país, sino que hace investigaciones y presenta estadísticas sobre temas diversos, y la actividad económica del campo es un ejemplo de ello. Ofrece detalles sobre el número de maquinas agrarias en 1935—con una base de 100—y 1960—300— (220) y el consumo de fertilizantes (1930:100; 1960:680) (221). Todo esto es para decir que la mecanización del campo hacía prescindir de la mano de obra, y para probarlo, recurre a más estadísticas sobre la población rural para demostrar que hubo un descenso demográfico: “Las estadísticas nos dicen que en 1920 la población dedicada al campo era el 18% de la total; dicha población pasa a ser del 14% en 1940 al 7% en la actualidad” (217). Sus investigaciones para poder ofrecer estas estadísticas corresponden en cierto sentido a su falta de conocimientos previos: “Una de las infinitas cosas que el viajero ignora al arribar a este país son las condiciones de la vida rural” (213). Para compensar esta ignorancia, habló sobre el tema con un experto, Antonio Bermejo, “agregado agronómico de nuestra Embajada en Washington” (218), y así también puede dar una lección histórica sobre la política del campo de la administración Roosevelt (219-22).

Otro tema que destaca Rubiés, la tecnología, está presente en varios capítulos—ya se han mencionado la ubicuidad del automóvil y la mecanización del campo. Delibes también hace declaraciones que conectan la tecnología con el temperamento nacional: “esta gente no se para en barras” (26) y por consiguiente “El maquinismo [...] ha alcanzado aquí el tope, a lo que de momento nos parece el tope, porque no podemos imaginar nada que estas gentes no hayan inventado” (27); “La preocupación tecnológica de la educación americana es [...] una de las razones de sus éxitos” (123).

A lo largo de *USA y yo*, Delibes hace comentarios específicos sobre el temperamento nacional. Es “un pueblo minucioso hasta la exageración” (21); “el español es espontáneo; el americano organizado; y disciplinado el alemán” (59); “El yanqui es un ser sumamente práctico; aspira a eliminar las pequeñas incomodidades y obstáculos que aún le ofrece la vida” (68-69). Curiosamente, opina que los americanos tienen muchos miedos y dedica dos capítulos al tema: los miedos al fuego, a la enfermedad, a la muerte (105) y a la insolidaridad (115).

En cuanto a comida, Delibes cree que el americano “no vive para comer” sino que “se limita a comer para vivir” (99) pero concede que “La imposibilidad material de comprar la comida al día, el hecho de que la mujer trabaje y la casi absoluta ausencia de servicio doméstico, son contingencias que invitan a la improvisación” (100). Luciano López Gutiérrez opina que en *USA y yo*, Delibes “critica la cocina americana por abusar de lo precocinado, de la elaboración de los platos en dos etapas, por basarse en la premura, en el ahorro de tiempo, en el engaño del gusto a través de la vista, de la decoración del plato” (18). En las palabras del autor vallisoletano: “Y en definitiva, la comida americana no es otra cosa que una comida improvisada [...]. El supermercado nos brindará todo a punto o medio a punto [...]. La cocina americana ha dejado de ser un arte culinario para pasar a ser un arte plástico: tiene mucha vista pero poco paladar” (100, 102). López Gutiérrez

también nota que “la sustitución del café exprés por un sucedáneo de sabor diluido y rebajado es lo que peor lleva de la cocina de los Estados Unidos” (36). Delibes expresa su manía con el mismo humor que usa a lo largo del libro: “Ya en Washington mi deseo de café exprés derivó en una obsesión. Los primeros días divagaba por las calles de la ciudad como un sonámbulo. Merodeaba por las cafeterías italianas o francesas—‘litle cofee [sic], café exprés, míster’—como un pordiosero. Todo en vano” y cuando una señora lo llevó a un lugar en el elegante barrio de Georgetown donde servían esta bebida, “yo hube de sentarme porque las piernas me temblaban [...]. Y con el rabillo del ojo observaba las evoluciones del camarero” pero cuando por fin se lo sirvieron, “Allí sobre la mesa, tenía, en efecto, un café exprés pero ¡también servido en una bañera! Decididamente en este país tan grande no aciertan a hacer las cosas pequeñas” (104). De nuevo, el autor usa un detalle de la vida cotidiana para contrastar las dos culturas, mostrando otra vez con esta metáfora hiperbólica “la brillantez habitual de su pluma” (Rodríguez Jiménez 218).

Delibes incluye tres capítulos sobre la religión: “Mayoría católica,” “Mormones y Amish” [sic], y “Religiosidad.” De nuevo, recurre a los números incluso para hablar sobre las creencias. Nota que los católicos son “la minoría mayoritaria” con 43 millones de adeptos (147), y hace una comparación con los católicos de España, pero desde una perspectiva económica: “guiado por una curiosidad un poco impertinente, me he informado de que una familia media americana [...] entrega cada año a su parroquia entre 300 y 1.000 dólares, es decir, entre 18 y 60.000 pesetas,” una actitud que “avergonzará a no pocos católicos españoles” (148, 149). A veces los números no dicen toda la historia, y así es el caso de las estadísticas que ofrece sobre la religiosidad en América: que un setenta por ciento de la población está “enrolado en una u otra religión” pero los practicantes, “desgraciadamente, son menos” (159), un comentario subjetivo que manifiesta la profunda religiosidad del escritor. Lamenta el “entibiamiento sistemático de la religiosidad yanqui” (161) pero reconoce “las reminiscencias puritanas” que dañan el “espíritu religioso [...] con sus flagrantes contradicciones y gazmoñerías” como las prohibiciones sobre expender el alcohol (163).

Lo más cercano a lo “exótico” en su visita a los EEUU son los Amish, y quiere “resaltar el anacronismo que representan” (154) visto que “han retornado a la vida sencilla, primitiva” (156). Edgar Pauk nota que lo que Delibes admira en los Amish “es el coraje de un pueblo que sepa escoger su propio estilo de vida, su ‘camino’” (164). Lo anacrónico no solamente se manifiesta en su rechazo de lo moderno—tractores, automóviles, electricidad—sino también en sus observaciones sobre la manera de vestirse. Los detalles minuciosos que ofrece sobre la ropa que llevan los Amish manifiestan su mirada perspicaz y una prosa capaz de pintar un retrato vivo:

Sus atuendos son increíbles. Ellas con la cabeza inevitablemente cubierta con una capota de terciopelo—bajo techo, de malla de nylon—atadas bajo la barbilla con un lazo; [...] Sus trajes son largos hasta los pies, cerrados en el cuello y en las muñecas, esto es, sin escotes y con mangas; sus medias y sus zapatos, bastos y, aquellas sin transparencias

[...]. El varón es igualmente sobrio en el vestir: traje oscuro—ordinariamente negro—sombrero alón del mismo color.” (157)

Como nota Rubiés, la ropa es un tema etnográfico, y Delibes lo incluye en comentarios sobre dos grupos más: los estudiantes universitarios y los negros. En cuanto a la ropa de aquellos, le llama la atención su estilo informal en contraste con los códigos sociales de los profesores: el estudiante “podrá presentarse en clase en ‘Bermudas’ y camisa de manga corta mientras que el profesor, por ninguna circunstancia, deberá prescindir de la embarazosa corbata” (135), y estas percepciones implican un contraste con la España de 1964 para aquellos y una manifestación del gusto personal para estos. En cuanto a los negros, comenta, “Lo más doloroso de este drama es que el negro llegue a sentir aversión hacia el color de su piel; a considerarlo un estigma” y muchos quieren “aclararse, con aproximares, físicamente, al blanco” y de nuevo utiliza el verbo “observar” para subrayar la veracidad de su relato con el detalle de la ropa: “el viajero ha observado multitud de detalles reveladores: ropa blanca, pelo teñido, rostro blanqueado con cremas (187-88).¹⁰

En España, Delibes habrá tenido poco contacto con personas de otras razas, así que las diferencias demográficas son un tema importante: aquí el prójimo es el otro. Aunque declara que los EE.UU. es un país “consciente de su diferenciación humana, de su complejidad” y que “la primera preocupación americana” es “la de armonizar un equipo tan heterogéneo en creencias y actitudes” (127), tampoco esquiva el problema racial en el país. Reconoce que “el negro, en el norte y en el sur, está despierto; no está resignado, ni sumiso. No quiere migajas, ni solicita favores; exige una paridad” (182). Su viaje a USA sucede justo después de la aprobación de la ley de derechos civiles en 1964, y declara que “Evidentemente el problema ya no es legal sino social; de hecho y no de derecho” (183) y es el de “extraer al negro de la condición servil y equipararle, socialmente, al blanco” (186). Aunque narra la historia de un caso que habrá leído en el periódico del “pasado mes de octubre [de] un agente de seguros de una ciudad de Mississippi” que tras alojar “en su casa por unos días a un miembro de una comisión integracionista” (184) fue hostigado tanto que tuvo que abandonar la ciudad, el escritor no se deja caer en un maniqueísmo norte/sur, y reconoce que “en los Estados del norte, la oposición más cerrada al negro parta de las clases más bajas y desheredadas de la sociedad blanca” (187). Delibes es profético cuando declara que le sorprende que los negros “no tomasen una actitud colectiva de agresividad” en forma de “una estampida irrazonada y furiosa” para conseguir sus derechos antes de la aprobación de la ley de los Derechos Civiles (189); efectivamente, con el asesinato de Martín Lutero King tres años después de la residencia de Delibes en USA, hubo una oleada de motines raciales. Expresa admiración por los universitarios del norte que viajaron al sur en 1964 para trabajar por los derechos civiles, y esta es una ocasión en que cambia de su narración en tercera persona (“el viajero”) para usar la voz de primera persona singular

¹⁰ Lo que observa Delibes es anterior a la famosa canción de James Brown con la letra “Say it loud! I’m Black and I’m Proud” (1969).

para enfatizar que está versado en el tema y darle un tono más íntimo: “sé de tres casos” que con “su gesto heroico [fueron] alevosamente asesinados en la noche” (191).

En otra ocasión apela a su papel como testigo ocular (o en este caso, también “de oreja”) y también usa la primera persona. Dice que en un “‘Night Club’ de Baltimore” estaba “oyendo cantar al cantante de color John Whyte. El auditorio—me fijé bien—era exclusivamente blanco” (191). El cantante cuenta una historia que “ponía en ridículo a un gobernador blanco” del sur y que “lo que importa [...] es que el auditorio de blancos sin excepción aplaudiera” (191).¹¹ De nuevo recurre a estadísticas para retratar el problema racial: “siete de los nueve millones de negros que aquí trabajan son pobres,” y los ingresos de una familia negra son “la media de la familia blanca” (195). Admite que el problema es “de infinitas aristas: educación, amor, oportunidades, y hasta de asiento en el autobús” (195), refiriéndose al famoso incidente en el que Rosa Parks se negó a pasar a la sección trasera—reservada para los negros—de un autobús público en Montgomery, Alabama, en 1955, un paso importante en el movimiento de los derechos civiles. Con la actitud de un ensayista que ofrece un remedio a una injusticia, declara que “Este problema, como todos los problemas humanos, tiene una solución viable: la tolerancia (y en este sentido se progresa). El amor, no cabe duda, sería preferible, pero ya que no debe exigirse amor al incapaz de sentirlo, sí se le puede pedir transigencia” (196).¹² Al terminar el libro, en el último capítulo, vuelve al tema de las relaciones raciales y proclama que “la convicción del gran papel que la educación—hasta hoy muy desigual—podría representar en la resolución del problema racial norteamericano” (236). Así, en este tema por encima de todos, Delibes manifiesta su gran conciencia social.¹³

Se manifiesta otro tanto en su capítulo “Los pobres.” Empieza con otra comparación, declarando que “la pobreza, en Norteamérica, no tiene nada que ver [...] con la pobreza española; con nuestra pobreza” (197). Al usar el adjetivo posesivo para subrayar el concepto para el lector español que seguramente no entra en ese grupo, lo invita a reflexionar sobre ese problema que existe en los dos países. De nuevo, recurre a estadísticas, pero en vez de porcentajes da el número para tener mayor efecto retórico: “treinta o treinta y cinco millones de norteamericanos no alcanzan la cifra estimada como mínimo nivel de desahogo” (198). El escritor idealista y de gran conciencia social escribe en este ensayo: “La pobreza americana representa [...] un problema remediable,” y la solución que él ofrece es “que hay que buscar una estructuración más justa y procurar la adopción de medidas que contribuyan a una más equitativa distribución de la renta nacional” (199).

¹¹ Durante la Guerra Civil de los Estados Unidos, el estado de Maryland figuraba como parte de la Unión, aunque había esclavos y muchos habitantes querían separarse y formar parte de la Confederación. En el Siglo XX, Baltimore es una ciudad mayormente Demócrata pero que ha tenido problemas con la segregación racial.

¹² Por otro lado, observa la tolerancia hacia los Amish cuando sus coches y caballos estorban el tránsito (156).

¹³ Para Del Valle Spinka, “Delibes enfoca el mundo de sus novelas desde un punto de vista socio-moral” (18), y ocurre lo mismo aquí.

Del Valle Spinka destaca que la infancia es un tema fundamental en Delibes, y aquí dice que el niño es “el rey del hogar americano” (118) y que en la infancia americana hay un “fomento del sentido de responsabilidad” y un “desarrollo del espíritu creador y de iniciativa,” dando el ejemplo de los niños que venden periódicos (122). Observa que para la educación del niño americano, “no solamente hay que desarrollar la cabeza”—destaca las actividades deportivas de los jóvenes—sino que hay una “racionalidad de la educación intelectual” (126). En un país con una diversidad de razas y religiones, “la primera precaución [es] la de armonizar un equipo tan heterodoxo en creencias y actitudes” visto que el “primer fin de la escuela yanqui” es de “Fomentar a un ciudadano” (127). En este sentido, Delibes se muestra idealista con el comentario, “en esos primeros años habrá aprendido a convivir” (126), visto que de ser así, no habría racismo. Y describe a los niños con una de las muchas metáforas que embellecen el texto: “Se sienten como las flores de un jardín; diversos pero todos ellos igualmente eficaces” (127).

Además del tema de la muerte, Delibes también considera la vejez. Al viejo lo considera una “víctima de la sociedad yanqui” (93), visto que en vez de cuidar de él en casa, lo mandan a un asilo—lo cual implica otro contraste con la sociedad española. Y el contraste sigue con un diálogo (o bien real o bien inventado) en cuanto a los elogios que ha oído sobre “la institución de la abuela española:” “¿Qué hacen ustedes para conseguir esas abuelas? Yo daría la mitad de mis ingresos por poder contar con una abuela española,” diálogo que termina con el humor típico de Delibes: “Mire, ustedes fabrican bien los automóviles; nosotros, las abuelas [...]. Ustedes envidian nuestras abuelas y nosotros sus automóviles.” (95).¹⁴ Y en cuanto al fallecimiento, hay una “apatía hacia la muerte” y “la historia de los modernos Estados Unidos puede salir de sus Funeral Homes” (223). El título de su capítulo “La muerte disfrazada” viene de un anuncio “representando a un hombre con los ojos plácidamente cerrados y la leyenda al pie: ‘¿Dormido? ¡No! Muerto y bien muerto pero embalsamado por el Funeral X’” (227). Y en otro contraste implícito, declara que “las necrológicas yanquis son ponderadas y sobrias. Anoto al respecto, dos peculiaridades: el yanqui, antes que las virtudes del muerto, atiende a su perfil profesional” y “los menesteres más prosaicos se disfrazan con títulos rimbombantes” (228).

En cuanto a otro tema—la naturaleza—lo que le impresiona de los EEUU es lo verde: opina que “La ciudad representativa de los Estados Unidos, viene a ser un conjunto de casas con árboles. [...] En puridad, el Este del país es todo él un semi-campo” (49-50). Lo verde no viene solo de los árboles, sino de los céspedes: “El otro elemento de la vivienda americana, es el césped: un césped limpio, mimado, restallante, que circunda las casas” (50). Obviamente, esta impresión viene de la diferencia climática entre Valladolid y Washington, D. C.

¹⁴ Humor aparte, Delibes declara que “La abuela comienza, pues, a vivir en función de sus hijos y sus nietos” (95), lo cual es otra indicación de su bagaje cultural: menos mujeres entraban en la fuerza laboral en España: en 1960, el 21,7% de la fuerza laboral en actividades no agrícolas eran mujeres (“Fundación” 65). En los EEUU, 38,8% de la fuerza laboral eran mujeres (*The World Almanac*, 283).

Urry y Larsen indican que “La gente mira al mundo a través de un filtro particular de ideas, habilidades, deseos y expectativas formulados por su clase social, género, nacionalidad, edad y educación” (2). En cuanto a su nacionalidad, Delibes obviamente es español; suele destacar su naturaleza como forastero (62, 23, 82, 108) o extranjero (82), y sus comparaciones entre USA y España son constantes. Dedicó un capítulo al divorcio, y es uno de los capítulos que refleja mejor el “bagaje cultural” de la España de los años 60. En su opinión el divorcio es “un gravísimo problema” y una “necedad” (92) que causa “estrágos” (88). Más tarde, vuelve a referirse al divorcio como “esta terrible plaga americana” (149). El divorcio es otro tema en que recurre a estadísticas para completar su retrato de la sociedad norteamericana: observa que “uno de cada tres matrimonios y medio se deshacen en América” (150) y que las estadísticas demuestran que hay tantos divorcios entre personas de entre 55 y 75 años que entre 25 y 45, lo cual le lleva a la conclusión de que “la frivolidad sexual [...] no es una de las razones que más juegan en la proliferación del divorcio en Norteamérica” (150). Declara que los “380.000 divorcios durante el último año” [1963] son “demasiados” y representan el “enervamiento de las reservas morales” (89).¹⁵

Thompson destaca que “la maravilla constituye un tema recurrente y un tópico en la escritura de viajes” (66) y dice que esta reacción ocurre “cuando algo desafía la comprensión y que no puede ser asimilado al plan conceptual por el que el viajero normalmente organiza su experiencia” (67). El hecho de no visitar un lugar “exótico” no quiere decir que el texto de Delibes esté exento de esta sensación de maravilla. Nada más llegar a Nueva York, habla de su “asombro” (19) y comenta que entre los rascacielos de Manhattan, “cuyo colosalismo sobrecoge” (20), siente maravilla: “quizá es la impresión de sentirse como insecto lo que anonada al viajero” (20). Luego, en su capítulo “Universidades de campo,” empieza su descripción con la exclamación “¡qué Colleges y qué Universidades, Señor mío!” (131) (con letras mayúsculas y una invocación religiosa que recalcan la maravilla) y declara que la “orientación democrática de la enseñanza, unida al hecho de que el alumno pague unas cifras elevadas por su educación universitaria, comporta una serie de derechos en favor del estudiante que al europeo recién llegado le dejan patidifuso” (135). Otro aspecto de la vida universitaria le causa asombro: “Una de las sorpresas que me brindó mi llega a la Universidad de Maryland fue observar que aquí no existen bedeles” (33). Otro ejemplo en que manifiesta su maravilla a través de una exclamación ocurre cuando visita los campos de los Amish en Pennsylvania, y declara “¡Santo Dios, qué maravillosas carreteras laterales de este país! (155). También usa este tipo de exclamación para registrar su asombro negativo: al pasar por el cinturón industrial de Nueva York, declara que “es algo asfixiante, opresivo, que se prolonga kilómetros y kilómetros hasta el punto de que uno se inquieta y piensa: ‘Dios mío ¿es que será todo así?’” (25).

Similar a la maravilla es la perplejidad que siente en varias ocasiones. Declara “la perplejidad del viajero después de recorrer muchos millares de kilómetros a lo largo y a lo ancho de

¹⁵ El divorcio no se legalizó en España hasta 1981.

los Estados Unidos” porque “le cabe duda de si esta realidad le autoriza a hablar de una vida rural propiamente dicha” ya que en España “decir vida pueblerina equivale a decir aislamiento—cuando no incomunicación—tedio, abandono y obscurantismo” y en USA no existe una vida rural en este sentido, visto que no hay “en modo alguno aislamiento ni menos aún postergación frente a la confortabilidad urbana” (214). La perplejidad también ocurre como reacción al visitar ciudades medianas en el medio del país: “La llegada de noche a una ciudad como Columbus (Ohio) a Lafayette (Indiana) que en el mapa son un circulito apenas visible, le dejan a uno perplejo” por la “sensación de dinamismo” pero el amanecer reduce “aquel tinglado a sus verdaderas dimensiones. Con el día, las pequeñas ciudades americanas pierden grandiosidad. Continúan siendo atractivas, pero dejan de deslumbrarnos” (56).¹⁶ También usa el adjetivo “perplejo” en su capítulo “Los niños” para describir su reacción al ver “el elevadísimo porcentaje de zurdos que se ven por el país. Mi primera visita a la Universidad de Maryland, en uno de los muchos sentidos en que me dejó perplejo fue en éste” (119).

Hay otros ejemplos de su sentido de maravilla en cuanto a elementos de la vida norteamericana o bien tangibles o intangibles, y siempre hay un contraste implícito con España. En su capítulo sobre “Luz y color,” se refiere a los colores de las hojas de los árboles en Norteamérica: “Nunca, esta es la verdad, se me dio contemplar un espectáculo forestal más deslumbrante que el que los bosques yanquis brindan al decaer” (60). Otro adjetivo que utiliza para manifestar su maravilla es “estupor.” En “Los miedos americanos” hay “un miedo que me ha llenado de estupor” que es “el miedo a salir de noche, a pie, en los barrios residenciales, más o menos solitarios, de las grandes ciudades” (105). Y también le sorprende la diversidad religiosa en el país: “Si uno abre el *Washington Post*, un sábado o un domingo, por las páginas dedicadas a los cultos religiosos, quedará anonadado” por la cantidad de anuncios (145).

Su confesión sobre su desconocimiento del inglés (28) nos remite a lo que dice Cronin: “El dilema del escritor de viajes es el drama de los límites humanos. El viajero o puede usar un intérprete y tener una experiencia *heteronómina* o relación que depende de la traducción, o puede aprender el idioma del país que visita y tener una relación *autónoma* o independiente de la traducción” (76, énfasis original). Delibes destaca la ayuda que recibió en varias ocasiones, como cuando comenta sobre “la historia que me tradujeron” (191) de John Whyte. A veces sus conocimientos de USA vienen de conversaciones con las personas que conoce como Germán Arciniegas (199), Michael Harrington (200), su amiga Amelia del Río (202), Guillermo Díaz Plaja (227), o bien “a través de las observaciones realizadas en las catorce o quince universidades que he visitado y de esporádicas conversaciones sostenidas con alumnos de las High School [sic]” (161). Su confesión ocurre al principio

¹⁶ El deslumbramiento se debe en gran medida a la “proliferación de carteles luminosos, por el derroche eléctrico de sus escaparates y calles, y sobre todo, por la movilidad que se imprime a unos y otros” (56). Según *The World Almanac*, en 1964, USA—con una población 6 veces más grande que España—consumió 41 veces más electricidad (1.011.797 vs 24.312 kWhrs (en millones) (713).

del libro, pero luego salpica el texto con palabras en inglés—“tough” (39), “freezer” (101), “baby-sitter” (106), “paper route” (123), “School Bus” (125), “High School” (161), “gangs” (167), “Funeral Homes” (223 y sig.)—las cuales demuestran, junto con sus lecturas del *Washington Post*, que iba aprendiéndolo (o por lo menos había aprendido estas palabras tan representativas de algunos aspectos de la cultura norteamericana), así pasando en alguna medida de la experiencia heterónima a la relación autónoma.

De sus actividades propiamente turísticas, habría que clasificarlas como “turismo cultural,” que es “un nicho en el turismo que enfatiza la dimensión cultural del turismo [...] donde los sitios culturales, eventos, atracciones y/o experiencias son comercializados como experiencias turísticas primarias” (Craik 113), ya que menciona visitas al Congreso, museos como la Galería Nacional (27), la estación meteorológica de Washington (26) un museo “sideral” donde se exhibía la cápsula de John Glenn (27), la sede central de la F.B.I. (113) y planetarios y museos de Historia Natural (129).¹⁷ Al notar la presencia de escolares en estas instituciones culturales, observa con su mirada de etnógrafo que en USA, “No se trata tanto, a lo que se ve, de instruir deleitando como de deleitar instruyendo” (130).

Delibes termina su estancia donde la empezó: en Nueva York, ciudad que visitó varias veces. Conoce distintos barrios y “los dos que por alguna razón calaron más hondo en mi ánimo, fueron el barrio negro—Harlem—y el barrio de los desesperanzados—Bowery” (235). Del primero describe casas que “ofrecen una apariencia discreta, con cierto tono provinciano y sureño” y observa que hay “calles elegantes” y también zonas “donde la miseria se asoma por las ventanas” (235). En cuanto al segundo, declara “Pero, con todo, la impresión más desoladora de mi visita a los barrios tristes neoyorquinos, me la deparó Bowery Street, la calle sin esperanza (en la violencia de esta impresión no se puede prescindir de la proximidad de este infierno al paraíso de la frivolidad y el bienestar que es Park Avenue)” (236). Así, Delibes es consciente—y profeta—de la división de riquezas en los EEUU que ha llegado a lo más extremo en estos días del Siglo XXI.¹⁸ La última frase del libro, “Sin duda alguna Bowery Street me ha brindado la estampa más triste y deprimente de mi recorrido a lo largo y ancho de los Estados Unidos” (238), deja el lector también un poco deprimido, pero al mismo tiempo lo despierta a una realidad que, siguiendo el idealismo y la conciencia social del escritor, se puede y se debe cambiar.

Hay que notar que *USA y yo* también tiene 58 fotos que parecen ser facilitadas por el gobierno norteamericano—no hay ninguna indicación de su procedencia ni de los nombres de los fotógrafos. Georgia Alù y Sarah Patricia Hill observan que en el Siglo XX, “La

¹⁷ Delibes comenta que “los americanos van haciendo su museo” cuando menciona la cápsula de Glenn; había un Museo Nacional del Aire fundado en 1946 pero el Museo Nacional de Aire y Espacio que conocemos en Washington hoy en día no se abrió hasta 1976.

¹⁸ Para Pauk, “Es esta la dualidad de la cual es consciente Delibes: nada se adquiere sin pagar un precio, y este precio puede ser muy alto” (97).

inclusión de fotografías en una gran variedad de narrativas de viajes venía a ser la norma cada vez más” y “las imágenes visuales marcan una experiencia como auténtica; confirman que se han visto los objetos, los signos, y los elementos (por ejemplo, edificios, lugares, costumbres y características físicas de los nativos)” (n. pág). Aunque no son fotos que Delibes mismo sacó, las leyendas muchas veces corresponden al texto.

Fortuna L. Gordon opina que

Miguel Delibes anhela entender al fondo un continente lejano de su tierra física política y socialmente. La cautela con que expresa sus opiniones, la humildad que él indica frente a sus conclusiones sobre algunos aspectos perturbadores que él encuentra, el impersonal espíritu de investigador que él manifiesta, su rechazo de condenar por completo una condición poco entendida, nos sirven como ejemplo de un viajero inteligente (xiv).

Asimismo, Ruiz Fornells declara que en *USA y yo* “se descubre un Delibes curioso, preocupado por ahondar en la sociedad que le acoge, por sus problemas, por sus fracasos y éxitos, mezclando al razonar su criterio independiente y bien intencionado” y que el autor “muestra el aplomo, la seguridad y la analizada observación de un novelista avezado que, de manera atractiva y amena, diseña la radiografía pormenorizada de la civilización que visita y la manera de vivir que produce (100). La mirada del viajero Miguel Delibes nos permite ver la cultura estadounidense de una forma más profunda tanto para los lectores españoles como para un norteamericano como yo.

Obras citadas

- Alù, Georgia y Sarah Patricia Hill. “The travelling eye: reading the visual in travel narratives.” *Studies in Travel Writing*, vol. 22, no. 1, págs. 1-15.
- Craik, Jennifer. “The Culture of Tourism.” *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*. Ed. Chris Rojek y John Urry. Taylor & Francis Routledge, 1997, págs. 113-136.
- Cronin, Michael. *Across the Lines. Travel, Language, Translation*. Cork UP, 2000.
- De Miguel, Armando, Amparo Almarcha, Benjamín Oltra, Jesús M. De Miguel, Jaime Martín Moreno, Juan Salcedo. [Fundación Foessa]. *Informe sociológico sobre la situación social de España*. Madrid: Eueramérica, 1970. <https://caritas-web.s3.amazonaws.com/main-files/uploads/1970/04/INFORME-SOCIOLOGICO-1970-PEQUEÑO-ocr.pdf>. Accedido 10 nov. 2019.
- Del Valle Spinka, Ramona F. *La conciencia social de Miguel Delibes*. Eliseo Torres and Sons, 1975.
- Delibes, Miguel. *USA y yo*. Destino, 1966.

- Franklin, Adrian. *Tourism: An Introduction*. Sage, 2003.
- Fundación Foessa. *Informe sociológico sobre la situación social de España*. Madrid: Eueramérica, 1966. <https://caritas-web.s3.amazonaws.com/main-files/uploads/1966/04/INF00001-INFORME-SOCIOLOGICO-SOBRE-LA-SITUACION-SOCIAL-DE-ESPAÑA-ocr.pdf>. Accedido 10 nov. 2019.
- Gordon, Fortuna L. “Saludos al estudiante.” Miguel Delibes, *USA y yo*, ed. Fortuna L. Gordon. The Odyssey Press, 1970, págs. xiii-xiv.
- Hall, Bronwyn H. y Beethika Khan. “Adoption of New Technology.” *New Economy Handbook*. <https://eml.berkeley.edu/~bhhall/papers/HallKhan03%20diffusion.pdf>. Accedido 15 nov. 2019.
- Herrera, Javier. “Notas apresuradas para un estudio sobre la dimensión cinematográfica de Miguel Delibes.” *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra*. María Pilar Celma Valero y María José Rodríguez Sánchez de León (Coords.). Fundación Miguel Delibes, Universidad de Salamanca, 2013, págs. 125-138.
- Hulme, Peter and Tim Youngs. “Introduction.” *Cambridge Companion to Travel Writing*, The. Ed. Peter Hulme and Tim Youngs. Cambridge UP, 2002, págs. 1-13.
- Hulme, Peter. “Travelling to Write (1940-2000).” *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Ed. Peter Hulme and Tim Youngs. Cambridge UP, 2002, págs. 87-101.
- López Gutiérrez, Luciano. *Un paseo por los mundos de Delibes*. Cartarata 2018.
- McGrane, Bernard. *Beyond Anthropology. Society and the Other*. Columbia UP, 1989.
- Pauk, Edgar. *Miguel Delibes, desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Gredos, 1975.
- Rodríguez Jiménez, Francisco Javier. ¿Antídoto contra el antiamericanismo? *American Studies en España, 1945-1969*. Universitat de València, 2010.
- Rubiés, Joan Pau. “Travel Writing and ethnography.” *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Ed. Peter Hulme y Tim Youngs. Cambridge UP, 2002, págs. 242-260.
- Ruiz Fornells, Enrique. “Miguel Delibes y los Estados Unidos: Una perspectiva.” *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, vol. 15, no.28, 1983, págs. 99-110.
- Thompson, Carl. *Travel Writing*. Routledge, 2011.
- “20th Century Statistics.” <https://www.census.gov/prod/99pubs/99statab/sec31.pdf>. Accedido 19 nov. 2019.
- Urry, John y Jonas Larsen. *The Tourist Gaze 3.0*. Sage, 2011.
- “What percentage of U.S. households owned a car in the 1960’s, 1970’s and 1980’s?” *Quora*. <https://www.quora.com/What-percentage-of-U-S-households-owned-a-car-in-the-1960’s-1970’s-and-1980’s>. Accedido 21 nov. 2019.
- World Almanac and Book of Facts, The*. Newspaper Enterprise Association, 1965.

USA Miguel Delibes

TÍTULO: Delibes y Mendoza van de viaje. Destino: Praga

AUTOR: Carlos Javier García

FILIACIÓN ACADÉMICA: Arizona State University

RESUMEN: En 1968 Delibes publicó las crónicas del viaje a Checoslovaquia en el libro *La primavera de Praga*; cincuenta años después, en 2018, se conmemoraron los 50 años de mayo del 68. En ese contexto conmemorativo de 2018, Eduardo Mendoza publicó la novela *El rey recibe*, en cuyo mundo narrativo el protagonista viaja a Checoslovaquia en el mismo período en que había viajado Delibes. El aniversario incita a contrastar la mirada de Delibes con la de Mendoza.

PALABRAS CLAVE: Miguel Delibes, *La primavera de Praga*, Mayo 1968, Eduardo Mendoza, *El rey recibe*, Checoslovaquia

ABSTRACT: In 1968 Delibes published the chronicles of his trip to Czechoslovakia in *La primavera de Praga*. Fifty years later, in 2018, the 50th anniversary of May '68 was commemorated. In this commemorative context of 2018, Eduardo Mendoza published the novel *El rey recibe*. In its narrative world the protagonist travels to Czechoslovakia during the same period of time that Delibes went to Prague. The anniversary incites to contrast the views of the two writers.

KEY WORDS: Miguel Delibes, *La primavera de Praga*, May 1968, Eduardo Mendoza, *El rey recibe*, Czechoslovakia

BIOGRAFÍA: doctor por la Universidad de California en Davis, en la actualidad es catedrático de Literatura Española en Arizona State University. Es autor de *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno* (1994), *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas* (1995), *Contrasentidos. Aproximación a la novela española contemporánea* (2002), *Tres días que conmovieron España. Tres periódicos y el 11M* (2008). Edición, introducción y guía de lectura de *El espíritu del páramo*, Luis Mateo Díez (2008). *Estudios en honor de Ricardo Gullón*. Eds. CJG and CMC. (2011). Ha publicado artículos en revistas como *España Contemporánea*, *ALEC*, *Letras Peninsulares*, *Romanic Review*, *Revista Hispánica Moderna*, *Hispanic Review* y *Anthropos*. En 2016 publicó la edición crítica de Luis Goytisolo, *Antagonía*. Edición, prólogo y notas de Carlos Javier García. Epílogo Gonzalo Sobejano, Cátedra, 1.400 páginas.

Delibes y Mendoza van de viaje. Destino: Praga

Carlos Javier García, *Arizona State University*

La revista *Triunfo* publicó las crónicas del viaje de Delibes a Checoslovaquia en seis entregas—entre 25/05/1968 y 29/06/1968—, reunidas poco después por la editorial Destino en el libro *La primavera de Praga*. Esta edición reproduce las crónicas añadiendo un “Prólogo” de Delibes, sin fecha, al cual el propio escritor antepuso unas notas tituladas “Al lector,” con fecha del 22 de agosto de 1968, redactadas a última hora cuando el libro ya estaba habiendo sido entregado a la imprenta. Cincuenta años después, en 2018, se conmemoraron los 50 años de mayo del 68 impulsándose entonces las mitologías de esa fecha con publicaciones en periódicos, suplementos culturales, revistas, programas de radio y televisión así como la publicación de monografías de carácter cultural. En ese contexto conmemorativo de 2018, se publicó la novela *El rey recibe*, de Eduardo Mendoza, en cuyo mundo narrativo el joven protagonista también viaja a Checoslovaquia en el mismo período en que había viajado Delibes. Transcurridas cinco décadas, el aniversario incita a leer el libro de Delibes y contrastar su mirada con la que Mendoza ofrece a través de los ojos del personaje de la novela.

En estos textos, Delibes y el áter ego de Mendoza son escritores-viajeros que se ponen en camino para ver los efectos liberadores del pensamiento marxista humanista que, según se decía entonces, se estaba experimentando en la realidad de Checoslovaquia. Son viajeros pero también exploradores, en la medida en que la historia y las ideas forman parte de un argumento vivo, sujeto a vaivenes no previstos y desconocidos de antemano al redactarse las crónicas y la experiencia vivida. Propongo que es precisamente esta condición viva y cambiante de la perspectiva errante la que produce valoraciones sujetas a la corrección y no exentas de contradicciones, cuya naturaleza, por otro lado, es distintiva en cada uno de los textos. Si el libro de Delibes concluye dejando abierto un horizonte liberador del

socialismo con rostro humano, veremos que en el de Mendoza ese argumento liberador se agota a la vez que no se alcanza un final; el personaje, sin una perspectiva orientadora (sin un relato maestro, que diría Lyotard), emprende un camino desestabilizador que pronto le llevará a Nueva York.¹ El hecho de que el viaje de la novela esté intercalado en un conjunto más amplio de naturaleza ficticia postula una lectura diferente a las crónicas de Delibes. En este caso, la hermenéutica deberá ser validada por el curso de los acontecimientos históricos cuyo devenir continúa más allá del final.

Veamos cuáles son los dispositivos de inteligibilidad que estructuran las realidades textuales de los dos libros. Tengo presente aquí el planteamiento de Foucault. Según él, los esquemas interpretativos configuradores del sentido de la realidad, una vez interiorizados, aparecen como naturales y normales dando forma a la experiencia y a los deseos. En su papel de intérprete, el escritor descubre a veces que su mirada estaba desenfocada en el pasado y había proyectado dispositivos de inteligibilidad deficientes para desvelar su experiencia y el entorno que le rodeaba. En otras palabras, a veces el paso del tiempo problematiza las certezas y hace visibles las deficiencias de las categorías perceptivas subyacentes a ellas. Los dispositivos de inteligibilidad operan en términos análogos a lo que Foucault llamaba la microfísica del poder. Según el pensador francés, los esquemas de pensamiento dominantes no operan solamente con un lenguaje represivo que se limita a decir no, sino que el lenguaje “produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir” (Foucault 182). A través del examen de esos dispositivos se harán visibles dos esquemas interpretativos en los textos que nos ocupan: uno esperanzado y abierto al futuro del socialismo humanista; el otro, marcado por la mirada escéptica, problematiza las certezas y pone de manifiesto cómo condicionan los automatismos interpretativos y los puntos ciegos que la microfísica del poder genera.

El viaje de Delibes por Checoslovaquia dura casi dos semanas (*La primavera*, 30) y las crónicas se presentan de forma dialogada con un interlocutor anónimo. Dividido en seis partes, el título general de cada una de ellas es orientador: “La primavera de Praga,” “El fracaso económico,” “El problema ideológico,” “La evolución de la revolución,” “Paisaje y Paisanaje,” “El castellano, la cultura y la caza.”

¹ Veremos que esta ausencia de un relato maestro deriva de un esquema conceptual—asociado a la posmodernidad—que contrasta con la lógica del argumento histórico relativo a la teleología, entendido como un argumento de progreso en el que las expectativas históricas conducen a un destino final; es decir, frente al relato teleológico, el de Mendoza está desprovisto de sentido de progreso vinculado a una dirección final. Existe una bibliografía inabarcable sobre el estudio de las tramas temporales relativas a las ideas de progreso y la temporalidad en la modernidad, la posmodernidad y las rupturas epistémicas. Para el lector no familiarizado con la bibliografía, véanse de modo orientativo un par referencias que pueden ser útiles con relación a las páginas que siguen: Lyotard, Koselleck, Sánchez Ferlosio y Agamben.

Sin pretender aquí cotejar de modo exhaustivo las entregas publicadas en *Triunfo* y su publicación en el libro, es de interés señalar diferencias notables que orientan la lectura de forma distintiva. La primera crónica aparece en *Triunfo* enmarcada por una breve nota biográfica sobre el autor, enraizado en su entorno castellano y también viajero por variada geografía cultural:

por América Latina, por Estados Unidos y por buena parte de Europa. Este ha sido el motivo de su reciente viaje a Checoslovaquia, donde ha vivido de cerca las horas de deshielo de este país, de las que dará cuenta en cinco capítulos al lector de *Triunfo* a partir de esta semana. Escribir en periódicos es el oficio más viejo de Miguel Delibes, ya que echó sus primeras letras en *El Norte de Castilla*, del cual ha sido director durante unos cuantos años. Heredero de una tradición liberal, [...] cree y practica un radical humanismo y, por estas razones, *Triunfo* ha considerado de gran interés para sus lectores la publicación de esta personal visión de la cuestión checoslovaca. (“Viaje a” 44)

Queda así establecida la índole noticiosa de las entregas, escritas por quien conoce bien y ha practicado el oficio del periodismo y el relato de viajes;² por lo demás, la “tradición liberal” del escritor acredita el enfoque de su visión personal, todo enmarcado por el aire renovador y de resistencia a la dictadura que *Triunfo* mantenía en esos años de relativa apertura impulsada por la *Ley de Prensa* de Fraga de 1966, la cual moderó la censura y permitió mayor circulación de ideas. Se señala así la doble condición de los reportajes: noticiosa y, a la vez, “personal visión de la cuestión checoslovaca.” Ni esta breve nota ni el material fotográfico que se publica en la revista con las crónicas figuran en el libro. Por otro lado, tanto el prólogo como la nota “Al lector” que aparecerán en el libro por primera vez suponen una diferencia estructural entre los textos de *Triunfo* y el libro. Es preciso detenerse con cierto detalle en estos paratextos introductorios del libro para constatar la diferencia principal entre la revista y el libro.

“Prólogo” con destino

Las coordenadas espaciotemporales permiten diferenciar los paratextos de los reportajes propiamente dichos. En este sentido, se establece una dicotomía temporal entre la experiencia del viaje en sí consignada en las crónicas y, de otro lado, el acontecer histórico inmediatamente posterior, cuyo alcance interfirió y le impuso al escritor el suplemento “Al lector.” De este modo, la dicotomía se convierte en una herramienta epistemológica clave con la que alcanzar una visión posterior clarificadora de la experiencia vivida durante el viaje; por lo tanto, tiene una función ordenadora del propio libro. La lógica de la oposición binaria funciona como un dispositivo a través del cual se da al viaje una forma que

² Para *La primavera de Praga* y su conexión viajera, véase al final la referencia bibliográfica de Burkhard, Forbelsk, García Domínguez, Neuschäfer, Leguineche y Sánchez Ruiz.

hace perceptible y configura el mundo presentado. La dicotomía se manifiesta de modo explícito al añadir el suplemento titulado “Al lector,” preámbulo antepuesto al “Prólogo” y, como digo, escrito a última hora cuando el libro ya estaba en la imprenta. En la misma organización del texto se establece así una diferencia, una dicotomía entre el libro propiamente dicho y el añadido, un suplemento que se añade a la situación comunicativa previa y funciona como marco de la misma. La diferencia atañe a temporalidades diferentes, las cuales hacen perceptibles e inteligibles unas cosas a la par que marginan o invisibilizan otras. Dentro de los reportajes, la dicotomía opera también entre la anticipación del viaje y lo que el viajero se encuentra durante el mismo. En las páginas que siguen se analizan estas y otras dualidades para mostrar cómo las dicotomías son dispositivos epistemológicos que hacen perceptible la realidad y la acotan haciéndola inteligible de una forma determinada. Ello comporta también la reducción de lo pensable y de la perspectiva desde la que se accede al mundo.

El “Prólogo” enmarca el libro trazando de modo preciso las coordenadas espacio-temporales de las crónicas. Escrito en julio, ya publicados los reportajes en *Triunfo* (entre 25/05/1968 y 29/06/1968), sitúa el viaje de unas semanas a Checoslovaquia en la primavera del mismo año y establece la primera dualidad con una comparación: “Salía de una sociedad que no me gustaba para entrar en otra que me desagradaba no menos, aunque a ésta, justo es reconocerlo, la sorprendiera en un trance interesante de transformación” (*La primavera*, 11). Establecida la diferencia entre la sociedad inmóvil de España y la otra en un momento crítico de transformación, toma partido abiertamente: “durante mi estancia en Checoslovaquia, fui testigo del esfuerzo tesonero e inteligente de checos y eslovacos por zafarse del régimen de la dictadura al que han estado sujetos durante veinte años” (*La primavera*, 11). Es de notar que si bien el escritor señala que los checoslovacos han estado sujetos a la dictadura durante veinte años, sin embargo, no considera necesario subrayar al destinatario de España que la dictadura de Franco celebró por todo lo alto sus 25 años de paz en 1964. A continuación, formula de modo explícito la tesis del libro:

Las novedades que me brindó este país junto a las viejas experiencias que traía de Occidente me confirmaron en mi tesis de que todo el mundo actual es muy semejante a un villorrio español de principios de siglo: una comunidad sometida a las arbitrariedades de un cacique, llámese éste como quiera. La Hungría de 1956 y el Vietnam 1968 aclaran lo que pretendo decir. Los pueblos pequeños—y los débiles—precisan del visto bueno del coloso. (*La primavera*, 11-12)

El viaje se sitúa así en plena guerra fría, contexto que, según Delibes, refuerza su admiración por lo que vio: “Por eso me asombró más y admiré más la paciente serenidad con que el pueblo checo desarrollaba su evolución política, pese a la presión rusa” (*La primavera*, 12). Si bien no está clara la forma como Rusia ejerce presión, exigiendo o recomendando, los nuevos hombres de Praga “parecían no amilanarse [...] y proseguían, *sin traslucir* la menor ansiedad, perfilando ‘su nuevo sistema.’ ¿Cuál es éste? Sencillamente un socialismo

en democracia” (*La primavera*, 12; itálicas mías). Es observable la cautela de Delibes al ceñirse a las apariencias, a lo que se deja ver. Pero no siempre se queda en lo perceptible.

En efecto, a menudo formula principios de carácter político que la recepción en España recibiría asintiendo o disintiendo con lo que el viajero considera dos conclusiones importantes: “Primera, que un país económica y culturalmente evolucionado no *puede* vivir en régimen de dictadura sea ésta del color que sea, y, segunda, que aún es posible hallar en la tierra una fórmula de justicia en libertad” (*La primavera*, 13). Quien leía esas líneas en España miraba a Checoslovaquia, pero no podía dejar de mirar a su propia realidad. Con todo, el escritor viajero alude también a la dificultad de desmontar un sistema consolidado: “Tal vez por ello, al regreso de mi viaje, en el que vagamente he entrevisto una fórmula de convivencia valedera, haya pensado que la aplicación de la misma no será fácil” (*La primavera*, 13). Para ello, según él, será necesario haber interiorizado los fundamentos del socialismo como parte de los derechos humanos. Admitida la igualdad y el desarrollo de la educación y la cultura, la participación política y otros derechos básicos, su interiorización permitirá vivir sin anular la libertad política y la iniciativa privada: “Llegado a este extremo, *la revolución socialista habrá cumplido su cometido* y entonces sus esquemas, en lo mucho que recatan de cristianos y humanitarios, no precisarán, como hasta hoy, de la mecánica de la tiranía para aplicarse” (*La primavera*, 14; itálicas mías). Hay que preguntarse cuáles son los dispositivos de inteligibilidad mediante los que el viajero sostiene su ideario en el prólogo, viajero que ya ha vuelto de viaje y reflexiona sobre lo visto y sobre su propia realidad.

Nótese que la trama conceptual subyacente a su planteamiento responde a una lógica teleológica. En otras palabras, las categorías del pensamiento, los ideales y sus pautas programáticas se traducen en cambios y experiencias que se hilvanan a través del tiempo para llegar a un fin que les dota de sentido. Existe en la temporalidad una orientación teleológica. No se trata de un tiempo atomizado en el que los hechos y las experiencias carecen de ilación. Delibes presenta un mundo con final, un argumento de destino que confiere sentido a la vida. El tiempo de la historia se orienta hacia el futuro, que es el tiempo en el que, según el lenguaje del escritor, se ha de “cumplir” el cometido de la revolución socialista. Frente al tiempo oscuro y perturbador de la dictadura, la Historia concebida en términos hegelianos apunta a la madurez que traerá consigo la historia del futuro, siendo ahí donde puede existir un conocimiento y la realización positiva.

Pese a los obstáculos y al “egoísmo insolidario, creo aún en el hombre,” siendo necesario para avanzar crear “un hombre *distinto*” (*La primavera*, 14). Frente a la revolución, es partidario de la evolución alejada del espíritu revanchista que acaba “volviendo al círculo vicioso.” La sociedad nueva no se acomoda a los dictados de los caciques de Oriente y Occidente basados en su rigidez ideológica. Lo que vislumbró en “Praga—si no se pliega o si no la pliegan—puede alumbrar unas bases de convivencia con una amplia perspectiva de futuro” (*La primavera*, 15). Vivimos en un tiempo que se está haciendo, no en un tiempo agotado; he ahí el optimismo cauteloso de Delibes, reflexivo a la vuelta del viaje, movido

por el deseo de creer en un tiempo que no se ha acabado. Es un escritor dubitativo en cuanto a la realidad al mismo tiempo que seguro de su ideario. Esta es la razón por la que quiere dejar constancia de la tentativa, que puede fracasar o “puede *consumar su evolución* hacia un socialismo humanista y democrático” (*La primavera*, 15; itálicas mías). La mirada teleológica se fija con la reiteración de determinados vocablos y sus variaciones, a saber: “evolución,” “alumbrar,” “perspectiva de futuro,” “consumación.” El viajero se considera un observador, un hombre de la calle que quiere comunicarse con otros hombres de la calle, para que a través del diálogo con él pueda comprender “la importancia de ser hombre—aunque sea de la calle—y la trascendencia de su *destino*” (*La primavera*, 16; itálicas mías). Cree en el progreso y sus crónicas se basan en esa confianza en el destino, en un tiempo histórico que tiene un fin que le dará sentido.

“Al lector” dubitativo

A diferencia del horizonte esperanzado que presenta la tentativa del “Prólogo”—fechado en julio—, las páginas antepuestas a última hora y dirigidas “Al lector,” con fecha del 22 de agosto, buscan definir un argumento contrario a la fuerza del sentido histórico impuesto por el curso de los sucesos que acababan de ocurrir en Checoslovaquia. El escritor consigna: “En prensa este libro, me llega la noticia de la invasión de Checoslovaquia por las tropas rusas y sus aliados del Pacto de Varsovia” (*La primavera*, 7). Tanto en las crónicas de viaje como en el prólogo, el viajero no descartaba esa posibilidad. Cuando les recordaba a los checoslovacos lo ocurrido en Hungría en 1956, ellos creían que las cosas habían cambiado y le “respondían con su optimista serenidad” que aquello “no puede repetirse” (*La primavera*, 7). Es decir, confiaban en el argumento de destino entendido como progreso liberador. El tiempo histórico ahora contradice las esperanzadoras expectativas.

En el preliminar añadido a última hora, el viajero admite una vez más que algunas cosas habían cambiado desde el año 1956, “pero otras, como la rigidez doctrinaria de Moscú, *solamente en apariencia*” (*La primavera*, 7; itálicas mías). En efecto, vimos las dudas del escritor al señalar que no estaba clara la forma como Rusia ejercía presión, pese a lo cual los nuevos hombres de Praga “*parecían* no amilanarse [...] y proseguían, *sin traslucir* la menos ansiedad” (*La primavera*, 12; itálicas mías). Ante lo que acababa de ocurrir en Checoslovaquia, Delibes busca ahora reforzar la validez de su experiencia viajera, tal como había quedado reflejada en los reportajes. Para ello se remite también a la dicotomía Hungría-Checoslovaquia con la que había apoyado su percepción. Por lo tanto, es observable y consistente la cautela de Delibes al ceñirse a las apariencias para, así, acreditar su perspectiva a la vez que la contrasta con la distorsión de la realidad que produjo en los checoslovacos el optimismo.

La interpretación optimista de sus interlocutores aparece ironizada por el propio acontecer histórico; es decir, lo ocurrido subraya su desorientación al valorar la situación

en la que se encontraban inmersos. Lo que estaban viviendo no coincide con lo que pasaba en la realidad. Frente a su óptica, el texto de Delibes en su conjunto aporta claves que cuestionan esa valoración, la cual, según él, estaba muy ceñida a la propia situación política en la que se encuentran inmersos y de la que pretendían escapar. Se resalta de este modo la construcción de la propia perspectiva de los checoslovacos. Su mirada, empañada por la rigidez del deseo, limita su capacidad perceptiva y, en última instancia, les resta agencialidad. La interpretación movida por el deseo de cambio va por delante de la historia y distorsiona la situación en la que están anclados.

En este sentido, el libro de Delibes es sobre la dificultad de saber. Saber si lo que uno vive y lo que pasa coinciden o si, en cambio, la perspectiva de quien vive la experiencia tiene un punto ciego que le impide ver lo que está pasando. Ahora que, trascurridas unas semanas, el acontecer histórico manifiesta el punto ciego de quienes se desorientaron al dejarse llevar por el deseo de cambio, Delibes reitera haberse ceñido a las apariencias, a lo que se deja ver; al mismo tiempo, vemos que su cautela coexiste con el ideario del libro en su conjunto, cuyas formulaciones se ve obligado a reforzar ante los acontecimientos recién ocurridos en Checoslovaquia. De ahí que, a última hora, para guiar la comprensión lectora propia del lenguaje periodístico, subraye al lector el alcance de su libro, el cual se limita “por el momento, a referir la historia de una tentativa de conciliar el socialismo con la democracia. Por ahora, el humanitario propósito de Dubcek y los ‘nuevos hombres de Praga’ ha sufrido un aplazamiento forzoso” (*La primavera*, 8). Es decir, el alcance de libro viajero se ha modificado, lo cual, según el escritor, no implica que haya perdido valor. Veamos cómo encaja el nuevo escenario histórico dentro de la lógica del argumento entendido como teleología, es decir, un argumento en el que las expectativas históricas conducen a un destino final.

En el paratexto antepuesto a última hora, leemos: “Consternado por la situación creada en Checoslovaquia doy a la luz este libro sin tocar una coma” (*La primavera*, 8). El escritor se identifica con la imagen proyectada en él a la par que, con el fin de acreditar esa imagen, considera preciso reforzar la verbalización de su experiencia. Pese al curso de la historia, sigue creyendo en la compatibilidad de justicia y libertad, y no duda que, “a la larga, el paso dado por Rusia—torpe y brutal—acabará volviéndose contra ella” (*La primavera*, 8). De este modo, el argumento teleológico sigue teniendo validez, pero el cumplimiento de las expectativas históricas se difiere al futuro, se pospone hasta que aparezcan en el curso de la historia. Lo que ha provocado la entrada de los tanques rusos en Praga es, para los rusos, el “pecado checoslovaco.” El libro, “que desgraciadamente ha cobrado una inesperada actualidad, intenta ser un esbozo del ‘pecado checoslovaco’” (*La primavera*, 8). La escritura busca un efecto liberador del peso de la historia: acallar el peso de la conciencia de haber pecado—el cual, para Delibes, no es otro que la desorientación—, sin por ello atenuar el deseo de cambio ni el remordimiento por haberlo intentado. Ya vimos que, en el “Prólogo,” el viajero se adelantaba al posible desenlace en el que no pudiera consumarse la evolución hacia un socialismo humanista y, en ese caso, de fracasar la tentativa, permanecerá

“como un ejemplo de independencia valeroso, civilizado y tenaz” (15). La calificación “pecado checoslovaco” correspondería entonces a la perspectiva rusa; ni el viajero ni sus interlocutores son los focalizadores de la expresión. Pero, dado el curso de los hechos, ahora el alcance del libro se modifica y queda limitado “por el momento, a referir la historia de una tentativa” (*La primavera*, 8). Ese intento forma parte de un proceso liberador y “no quiere decir, ni mucho menos, que este sea su final” (*La primavera*, 8). En otras palabras, la lógica teleológica continúa vigente para el escritor.

Para reforzarla se apoya en una nueva dicotomía: “Otros hombres—¿tal vez los mismos? —recogerán la antorcha. No olvidemos que si la vida humana es efímera, *la Historia es perdurable*” (*La primavera*, 8; itálicas mías). La confianza en el progreso de la Historia se acompaña de una nueva dualidad reforzadora: “Las armas sirven para matar hombres, pero nunca sirvieron para matar ideas” (*La primavera*, 8). Por lo tanto, se establece una dicotomía en la que cada una de las partes tiene varios términos: de un lado, la vida humana efímera, los hombres mortales, las armas mortíferas; de otro, la Historia perdurable, las ideas esperanzadoras. La vida humana es efímera y sucumbe ante la Historia perdurable y las ideas de futuro esperanzador. Frente al tiempo oscuro y perturbador de la dictadura, que en última instancia ocupa un estadio efímero, la Historia concebida en términos hegelianos apunta a la madurez de las ideas que prevalecerán y traerán consigo el destino final de la historia, pues es ahí donde el ser oculto de la Historia se manifiesta. Será entonces cuando se realizarán las expectativas vislumbradas en 1968 y la Historia dará sentido a lo vivido en aquella primavera de Praga, tal como queda consignado en las crónicas y, de modo más completo y reforzado, en el libro.

Por lo tanto, la trama conceptual del libro responde a una concepción teleológica de la historia con argumento proyectado a un final que le dará sentido. Cuando en 1968 las fuerzas del Pacto de Varsovia contradicen esa trama, el tiempo lineal es sometido temporalmente a la repetición, en la medida en que las armas obstaculizan e interrumpen las ideas. El motor teleológico del acontecer permanece y, según el ideario del libro, acabará manifestándose a través del progreso de la Historia.

Una vez fracasada la tentativa, la cuestión es si el motor de la Historia son las armas o las ideas. Ante el revés histórico y en la medida en que el deseo y los ideales se anteponen a la racionalidad, las ideas de la primavera de Praga desvelan su verdadera naturaleza y se vuelven quimeras. Las ideas resultan ser quijotescas. Con todo, lo quijotesco antepone ideales y se compromete en la defensa de causas que considera justas, lo cual es una lección cervantina que también está presente en la trama conceptual del libro. Se trata de ver la Historia a través de la imaginación. Pese a que las armas se impongan abruptamente, vemos en *La primavera de Praga* que la Historia se identifica con ideas liberadoras. Entre el idealismo y el realismo, el quijotismo es una forma de aproximarse a la realidad a través de la imaginación creadora. Cuando el acontecer de la realidad interfiere y se impone a los ideales, como ocurrió en la primavera de Praga, entonces aparece el momento de reforzar

la imaginación creadora para aproximarse y sobreponerse a la realidad. Perspectiva que, lejos de aceptar la derrota, como hemos visto, está guiada por las expectativas que crea la idea de que la Historia tiene un argumento entendido como teleología. Vemos así la visión perdurable y, a la vez, sujeta al tiempo, anclada en las categorías conceptuales configuradoras de la trama que orienta *La primavera de Praga*.

50 años después

El mundo que Eduardo Mendoza recrea en *El rey recibe* se sitúa en torno a la Barcelona de 1968, coincidiendo su publicación con la conmemoración de los 50 años del 68. Llevado por el deseo de romper con la vida sedentaria, Rufo Batalla, el joven protagonista que ya ha acabado los estudios universitarios, recibe su primer encargo como plumilla en un periódico y viajará a Mallorca para escribir un reportaje de la boda del príncipe Tadeuz María Clementij Tukuulo, heredero sin reino de Livonia, un territorio del Báltico perteneciente a la Unión Soviética. Llevado por la curiosidad, después viajará a Checoslovaquia un poco antes de la Primavera de Praga del 68.³ Busca aclarar las ideas y su mirada narrativa es la del testigo pasivo—pero observador—caracterizado por su elevado escepticismo y por la distancia irónica y desconfiada que, a veces, traza una visión sarcástica del entorno y de sí mismo.

Las convicciones revolucionarias de Rufo se limitan a un plano teórico. Aunque le gustaría “contribuir al triunfo de la revolución” (67), sus inquietudes son menguantes y la realidad le parece cada vez menos simple. En la medida en que la tímida libertad de prensa permitía la entrada de aire fresco en España, su atención se centra más en “temas próximos y concretos,” mientras que “las grandes abstracciones teóricas se hacían cada vez más lejanas y utópicas” (67). Aun si la ideología marxista forma uno de esos grandes relatos que alimenta la ideología política del personaje, las fisuras del sistema ideológico van haciéndose más visibles. El propio partido comunista español ya privaba de libertad individual a alguno de sus militantes: “A mí el mismo romanticismo que me había hecho abrazar la causa marxista me impulsaba a rebelarme contra esta conducta sectaria” (68). Dado que no podía compartir las incertidumbres con sus correligionarios y apenas con sus amigos, finalmente decidió “ver con [sus] propios ojos cómo eran las cosas en la práctica” y emprendió viaje a la Europa del Este (69).

Una vez al otro lado del muro, su mirada contemplativa agranda sus dudas: “Visto desde el sector oriental, el muro, con su doble casamata de hormigón, las garitas, las alambradas y las patrullas de vopos fuertemente armados, no dejaban duda de cuál era la parte

³ Aunque la novela es vista por Mendoza como unas falsas memorias, el trasfondo de los acontecimientos históricos y sociales coincide con el vivido por él, sin que por ello la cronología y lo vivido por el personaje se atengan al pie de la letra a las fechas y vivencias de su biografía.

de dentro y cuál la de fuera de aquel enorme presidio político” (69-70). Es de notar que en la descripción aparece la focalización del personaje en el momento que mira así como también muestra el momento posterior de la narración. El espacio proyectado por el muro desde dentro presenta el aspecto de una jaula. Pero el personaje prosigue el viaje, “pendiente solo del motivo central de [su] “peregrinaje” (70). Quiere evitar distracciones que le aparten de su devoción ideológica y de cumplir el voto de peregrinar a un lugar sobre cuya naturaleza sagrada aumenta la incertidumbre:

El azar le lleva a una reunión con profesores e intelectuales, de quienes esperaba poder confirmar el interés institucional por el fomento de la cultura. Aunque se acerca a la realidad con los temores que alimentan las lecturas de intriga policiaca, el recuerdo que le queda del intercambio con sus interlocutores es claro. El sistema económico no funciona desde hacía años y en la actualidad es una máquina obsoleta, lastrada por la incompetencia burocrática y la corrupción a todos los niveles. Antes de la guerra, Checoslovaquia había sido uno de los países más prósperos de Europa; ahora estaba en la ruina absoluta. La salida de este atolladero no requería desmontar el sistema socialista, sino cambiar su funcionamiento y, sobre todo, cambiar un partido integrado por los dirigentes caducos, incapaces de afrontar unos cambios que a la corta o a la larga acabarían con su permanencia en el poder y con sus privilegios. (78)

Estamos en 1967 y el narrador alude también al congreso de escritores en el que, entre otros nombres prestigiosos, figuraron Havel o Kundera, que ahora habían sido puestos en la lista negra por haberse expresado con un lenguaje muy crítico. Acabarán confesándole sus interlocutores que “al deseo de cambiar la sociedad en que vivían se unía el deseo de disfrutar un poco de la vida” (79). Más que los datos y las disquisiciones, le impresiona esa confesión: “todos ellos estaban dejando atrás la juventud sin haber conocido la alegría y el desenfreno que en su imaginación presidían la vida de sus coetáneos occidentales” (79). Es decir, más allá de las ideologías, piensa que “aquellas personas anhelaban la misma libertad que nosotros y que, pese a todas las diferencias, luchaban contra el mismo enemigo” (80). Estas consideraciones sobre la realidad práctica sitúan al personaje en un plano vital que trasciende la ideología política y que acabará por desestabilizar sus convicciones relativas a la práctica política del comunismo.

De vuelta en Barcelona, cuenta a sus amigos lo que ha visto y oído en Checoslovaquia. Les dice que el viaje para él fue esclarecedor y decisivo, pero ellos, llevados por su compromiso ideológico, reciben la crónica con escepticismo. Con todo, notaba que, al contradecirle, sus amigos a veces intercalaban sus propias dudas, aunque fuera sin poner en entredicho las propias convicciones ideológicas: “De acuerdo, viven con estrecheces. La planificación centralizada no siempre acierta. El socialismo no fomenta la ambición y sí la indolencia. Son fallos del sistema, pero no lo invalidan” (81). En otras palabras, la aplicación de la teoría ha sido deficiente y se trataría de mejorar el sistema para evitar los errores. También el boicot, la presión occidental y el gasto militar al que obliga la situación lastran

la economía y, según ellos, explica las deficiencias; por otro lado, los profesores “universitarios no nadan en la abundancia, ¿y es eso grave?” (81-82). Rufo llegó a la conclusión de que si aquella era la reacción de sus amigos, quienes no lo eran serían menos benévolos y se pensarían lo peor.⁴

Poco después, vio que los acontecimientos se aceleraron en las calles de Praga; el aparato no pudo resistir y la presión popular eligió secretario general del partido a Dubeck, “un hombre de ideas reformistas y bastante joven” (84-85). Pero unos meses más tarde, “los tanques rusos pusieron fin al experimento conocido como la Primavera de Praga y, de paso, a cualquier esperanza de reforma interna del sistema” (85). La portada del LP de los Beatles que le regaló su hermana aquellos días y las sensaciones experimentadas al escuchar su música “acabaron de dinamitar mis viejas condiciones” (88). La inteligibilidad del mundo y de sí mismo obedece ahora a unos esquemas que dejan fuera la efectividad de las ideas izquierdistas.

Es observable que hay un gran contraste entre este final y el del libro de Delibes, tanto por la referencia a la cultura occidental pop a través de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* que su hermana le ha regalado como por el hecho de que Mendoza no proyecta sus convicciones izquierdistas a un futuro en el que se alcanzará un final liberador. En el libro de Delibes, vimos que la cautela esperanzada del viajero contrasta con el estado de ánimo desilusionado en el sistema pero sereno y optimista de los checoslovacos. Si ellos creen a pies juntillas que lo que están viviendo en la primavera del 68 es el principio de un futuro liberador, él espera que esa atmósfera no se convierta en una pesadilla. Las páginas que añade al libro a última hora muestran que las reformas de la práctica política han fracasado, pero, como vimos, para Delibes el socialismo humanista se mantiene vivo como un foco de esperanza diferido al futuro. En el libro de Mendoza, sin embargo, el viajero se muestra claramente vacilante desde el comienzo al mismo tiempo que le mueve la curiosidad y quiere ver con sus propios ojos cómo son las cosas en la práctica. Aunque la crónica del viaje destaca la amabilidad de la gente, incluye también la precariedad y resalta cómo se quedó especialmente impresionado cuando sus interlocutores, críticos y desilusionados, le confesaron su pesar por haber perdido años y juventud sin disfrutar de la vida. Aun si ellos no eran partidarios de desmontar el sistema socialista y consideraban suficiente cambiar su funcionamiento, la ambivalencia del viajero empieza a difuminarse en el relato y sus convicciones acumulan tantas fisuras que terminarán por romperse. Si para Delibes el “socialismo con rostro humano” llegará a su destino liberador en el futuro, Mendoza disuelve las dualidades entre el socialismo y el capitalismo y adopta una mirada abierta a la inestabilidad del mundo, más allá de relatos esquemáticos. El personaje abraza

⁴ “Probablemente me acusarían de trabajar para la CIA. De modo que decidí no volver sobre el tema. Todos habían insistido en que, fueran o no ciertas las noticias que traía del Este, mi deber era callar para no hacer el juego al enemigo. ¿O estaba dispuesto a bendecir las atrocidades cometidas por los americanos en Vietnam?” (82).

un argumento en el que las tensiones vitales, lejos de desaparecer, derivan de las dicotomías internas que genera el propio sistema que le llevará poco después a Nueva York.

En la realidad textual hay que observar los desplazamientos de la escritura entre el curso de los acontecimientos históricos, los ideales y su fracaso en la práctica. En el caso de Delibes, las ideas coexisten con la esperanza en el futuro; de otro lado, es preciso observar cómo el escepticismo desesperanzado de Mendoza acentúa la percepción del fracaso de la revolución y no prevé una conquista socialista liberadora. Estos focos cambiantes constituyen líneas de fuga hacia ideas y situaciones que van surgiendo, desestabilizan la idea de un centro totalizador y ponen de relieve el peso de la multiplicidad de fuerzas de significación que circulan en los dos libros.⁵ El análisis hace visibles los dispositivos de inteligibilidad y pone de manifiesto cómo se construye una realidad cambiante y plural. Sin reposo, el deseo de hallar una significación estabilizadora persiste sin poder alcanzar la plenitud de un sentido final que coexista con el curso de la historia. Hay que preguntarse hasta qué punto el desasosiego hermenéutico que impulsa la perspectiva de los dos viajeros, en última instancia, proporciona un asidero al designio impulsor de la escritura. Es decir, si la tensión misma de la escritura y sus desplazamientos tiene, de modo paradójico, un efecto liberador, si las líneas de fuga multiplican los planos de significación y acallan o atenúan el peso de las tentativas frustradas. En los dos casos, el progreso narrativo conducirá a la realización de expectativas cambiantes. Caben contrapuntos y reveses, sobre los que acabará imponiéndose la Historia, entendida, en un caso, como un destino liberador y, en el otro, con un horizonte sin relato de referencia con el que orientarse.

Aunque se manifieste de distintas formas, en los dos casos está presente la desorientación de quienes se encuentran inmersos en la experiencia. Con todo, el mecanismo de la ironía lo activan diferentes realidades textuales. En el caso del reportaje periodístico, lo activa el curso de los acontecimientos históricos que se sobreponen a la realidad textual. En el caso de la novela, es el novelista quien activa la ironía en el mundo representado dentro de la ficción; es decir, la activa el curso de los acontecimientos históricos tal como aparecen recreados por el novelista, quien escribe alejado de la experiencia del 68 y, por lo tanto, ya de antemano conoce el desenlace de la primavera de Praga.

Reiterando el planteamiento formulado al comienzo de estas páginas, cabe decir que si el libro de Delibes concluye dejando abierto un horizonte liberador del socialismo con rostro humano, ese argumento liberador se agota en el de Mendoza a la vez que no se alcanza un final. El personaje, sin una perspectiva orientadora, emprende un camino desestabilizador que pronto le llevará a Nueva York. Cabe asociar el esquema conceptual de Delibes, alejado del tiempo cíclico, a las categorías narrativas generadas a partir de la conceptualización del cristianismo, la cual propone un tiempo lineal que parte del pecado

⁵ Tengo presente el planteamiento Barbara Johnson sobre la lectura, entendida como “the careful teasing out of warring forces of signification within the text itself” (5).

original y termina en la salvación del juicio final.⁶ Lo que los rusos califican de “pecado checoslovaco” (8) desde sus esquemas revolucionarios, para el viajero es un revés, una falta de previsión, una deficiencia que quedará superada al mejorar el sistema. Lejos del pesimismo, prevalece el entusiasmo esperanzador de la mirada configurada a través de la imaginación quijotesca, que es también cervantina y se sostiene en la coexistencia de la pluralidad de perspectivas.

Si en el caso de Delibes se mantiene un final esperanzado hacia el socialismo humanista, diferido a otro momento, en Mendoza asoma el desencanto que anuncia el fin de los grandes relatos ideológicos de corte marxista. Al personaje no le gusta lo que ha visto y da la espalda al sistema que sustenta la realidad que vislumbró en Praga. Su relato despertará suspicacias en el ámbito social en que se mueve en Barcelona. Alejándose de quienes continúan creyendo que el sistema puede ser mejorado y completado, él emprenderá un camino incierto e inestable, no fundamentado en teorías que totalizan el futuro con esquemas estructuradores del porvenir. El futuro queda expuesto a la intemperie, sin grandes relatos que lo legitimen.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo, 2003.

Burkhard, Pohl. “‘1968’ en España: la tercera vía de Miguel Delibes.” *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*, edited by Annette Paatz y Burkhard Pohl, Edition tranvia. Verlag Walter Frey, 2003. pp. 217-234.

Delibes, Miguel. *La primavera de Praga*. Destino, 1985

---. “Viaje a Checoslovaquia. La primavera de Praga,” *Triunfo*, no. 312, 25/05/1968, pág. 44.

Echevarría. Literatura Random House, 2017, pp. 343-368.

Forbelsk, Josef. “La primavera de Praga. Un testimonio histórico y sociológico.” *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo (Seminario y exposición de la obra en castellano y en otras lenguas)*, edited by AA. VV. Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003, pp. 207-211.

⁶ En “Tiempo e historia,” recogido en *Infancia e historia*, Agamben revisa ese tipo de trama teleológica y la conecta con la modernidad impulsada por estructuras orientadas hacia el progreso y el futuro. Con la modernidad se produce una laicización del tiempo cristiano, y mientras “la historia de la salvación se ha tornado una simple cronología, la única manera de salvar una apariencia de sentido es introduciendo la idea [...] de un progreso continuo e infinito” (138). Desarrollo y progreso “se vuelven las categorías rectoras del conocimiento histórico” (138). Según Agamben, la “idea de un progreso de la especie humana en la historia” es la propia de la socialdemocracia y el historicismo” (147).

- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Las Ediciones de La Piqueta, 1978.
- García Domínguez, Ramón. “El mundo y yo. (Libros de viajes de Miguel Delibes).” *El autor y su obra: Miguel Delibes. Actas de El Escorial*, edited by Ramón García y Gonzalo Santonja. Universidad Complutense, 1993, pp. 167-176.
- Johnson, Barbara. *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading. Baltimore and London*. Johns Hopkins UP, 1980.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Trad. Keith Tribe. MIT Press, 1985.
- Leguineche, Manuel. “‘Por esos mundos’: Un encuentro más que un simple viaje.” *Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo (Seminario y exposición de la obra en castellano y en otras lenguas)*, edited by AA. VV. Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003, pp.179-186.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. U of Minnesota Press, 1979.
- Mendoza, Eduardo. *El rey recibe*. Seix Barral, 2019.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. “Prólogo: ‘Cualquier desahogo intimista me repugna.’ Delibes en sus escritos autobiográficos y en sus libros de viajes.” *Obras Completas, VII. Recuerdos y viajes*. Destino-Círculo de Lectores, 2007, pp. XIII-XXXI.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. “Carácter y destino.” *Páginas escogidas*. Selección Ignacio Echevarría. Literatura Random House, 2017, pp. 343-368.
- Sánchez Ruiz, Leticia. “La primavera de Praga según Delibes.” *Atlántica XXII*, no. 56, mayo de 2018.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Despertar de la conciencia

AUTOR: Ramón Buckley

FILIACIÓN ACADÉMICA: Profesor Jubilado

RESUMEN: La narrativa de Miguel Delibes nos devuelve tanto a la época del paleolítico (*Las ratas*) como nos catapulta hacia el futuro de la humanidad (*Las guerras de nuestros antepasados*), nos enfrenta a nuestro inmediato presente (*El disputado voto del señor Cayo*) como nos plantea nuestros problemas religiosos de anteaer (*El hereje*), de ayer (*Mi idolatrado hijo Sisi*), y de tiempos aun mas recientes (*Cinco horas con Mario*). Delibes ha sido el hechicero de nuestra tribu al que todos hemos acudido para pedir consejo.

PALABRAS CLAVE: conciencia, paleolítico, herejía, hechicero, cuentacuentos

ABSTRACT: The novels of Miguel Delibes take the reader all the way back to paleolithic times (*Las ratas*) or all the way forward to the future (*Las guerras de nuestros antepasados*), describes the religious controversies of Spain past (*El hereje*) or present (*Cinco horas con Mario*), poses political debate in such novels as *El disputado voto del señor Cayo* or *Parábola del Náufrago*. Delibes has as acted the witchdoctor of the Spanish tribe, that is, someone you read to obtain not only information but also advice.

KEY WORDS: conscience, paleolithic period, heresy, storyteller, witchdoctor

BIOGRAFÍA: Ramón Buckley nació en España (Sitges) de madre catalana y padre inglés. Cursó la carrera de literatura hispánica en la universidad de Manchester (Inglaterra) y el doctorado en la Complutense de Madrid. Ha sido profesor visitante en las siguientes universidades americanas: Duke University, Syracuse University, University Southern California, University of Indiana, University of Michigan, Southern Methodist University, Wayne State University. Actualmente, está jubilado y reside en Madrid.

Despertar de la conciencia

Ramón Buckley

El 2 de Julio de 1952 escribía Delibes a su editor catalán Josep Vergés una nota por la cual explicaba que había decidido presentarse al recién creado Premio Planeta: “He enviado un libro al concurso de la Editorial Planeta. Son cuarenta mil interesantísimas pesetas y el hecho de que vayan a editar ellos la novela premiada me hace confiar en la independencia del fallo.” Vergés le puso en guardia sobre el editor Lara por su “mala fama” en Barcelona, adivinando que pronto el Planeta se convertiría en la gran competencia de su propio Premio Nadal. Pero está claro que para Delibes, padre por aquellos años de una familia que comenzaba a ser numerosa, le interesaban más aquellas “interesantísimas” cuarenta mil pesetas que cualquier consejo que le pudiera dar su amigo Vergés.

A partir de aquel momento, comienzan a suceder una serie de acontecimientos todavía hoy no esclarecidos en torno a su nueva obra, *Mi idolatrado hijo Sisí*. Delibes, que había ganado contra todo pronóstico el premio Nadal de 1948, ni si quiera figuró entre la lista de finalistas del Planeta de 1952. Aquel desaire parecía darle la razón a Vergés al insinuar que podría tratarse de la competencia entre las dos editoras más importantes de Barcelona en el terreno literario de aquellos años. En cualquier caso, es fácil imaginarse la frustración que sintió Delibes al ver rechazada aquella novela a la que había dedicado tres largos años de su vida, más que ninguna otra novela si exceptuamos *El Hereje* que escribió al final de su vida. Ambas novelas tratan en el fondo de lo mismo, de su propia ciudad de Valladolid, si bien en muy diferentes momentos históricos. Y, en ambos casos, supusieron una minuciosa labor de investigación histórica, nada que ver con el resto de las obras de nuestro autor, escritas mucho más a vuelapluma.

La novela de Delibes apareció finalmente un año mas tarde, en 1953, publicada por Destino. Pero la odisea de *Mi idolatrado hijo Sisí* no acaba aquí, en realidad no había

hecho más que empezar. Me imagino el estupor del propio Delibes al leer la crítica que le hacía la revista de la Iglesia, *Ecclesia*, que la calificó de “peligrosa... solo apta para personas formadas” o el comentario de su amigo Manuel Cerezales en el periódico *Informaciones*, que le acusa de escribir “una novela en la que la sensualidad es el motivo más importante, reiterado de principio a fin.” “Me ha tocado usted la fibra mas sensible” le replica, airado, Delibes, que nunca solía replicar a los comentarios de la prensa sobre sus novelas: “Mi libro no solo es moral sino altamente aleccionador.”

El abismo que separa las opiniones de Cerezales y los de la propia revista de la Iglesia (*Ecclesia*) con las del propio Delibes reflejan perfectamente el estado de la cuestión, es decir, una Iglesia escindida en dos, una amparada por el régimen de Franco, la otra más cercana a la democracia cristiana de Italia. Delibes creía haber escrito un libro “altamente cristiano” precisamente porque defendía una natalidad libre frente a Malthus, que pensaba que solo el control de la natalidad podía librar a la humanidad de las hambrunas y las guerras que constantemente la amenazaban.

Al pensarse a sí mismo como “escritor católico,” Delibes tenía en mente escritores como Graham Greene, que solía decir que él no era “un escritor católico” sino mas bien “un católico que escribía” y al tratar de definir su posición intelectual decía que él era como “la legión extranjera” que ocupaba, dentro del catolicismo, “posiciones extremas.” Tanto Delibes como Greene querían ser considerados como “católicos que escribían” pero a la vez presumían de “total libertad” a la hora de coger la pluma, cosa impensable en España en aquellos años.

Es en este sentido tal como debemos entender la publicación de *Mi idolatrado hijo Sísí* en la España de 1953. La obra puso a Delibes delante de su propio espejo. Esa España católica por la que él había luchado en la guerra civil española, esa familia descrita en su novela entregada a la causa nacionalista (los Sendín) frente a esa otra que mostraba escaso interés por la contienda (los Rubes), todo ese canto al nacionalcatolicismo expresado en la novela de Delibes de principio a fin era ahora cuestionado por los propios católicos amigos suyos. Es justamente a partir de esta profunda desilusión lo que obliga a Delibes a replantearse no solo su obra sino sus propias creencias.

De este profundo desengaño nace lo que aquí llamo el despertar de su conciencia. Coincide con los años de Delibes como periodista en la redacción de *El Norte de Castilla* hasta llegar a ser director del periódico (1959). El periódico pertenecía a la familia de Santiago Alba, emparentada con su propia familia. Los Alba (César y Jaime, hijos de Santiago Alba) habían establecido excelentes relaciones con el régimen de Franco en la posguerra y pudieron mediar en los frecuentes roces del director Delibes con la censura previa a la que el periódico había de someterse. Delibes supo aguantar y esperar hasta que llegó su momento de gloria como periodista, el Concilio Vaticano II que Juan XXIII convocó en Roma en 1962.

Delibes sabía que, en aquella ocasión, tenía la partida ganada de antemano. Difícilmente podría la censura de Franco intervenir en las crónicas que aparecieron en *El Norte de Castilla* sobre el Concilio. Además, el director Delibes se había rodeado de dos grandes expertos sobre lo que se estaba dirimiendo en el Vaticano. Por un lado, José Luis Martín Descalzo, sacerdote ordenado en el seminario de Valladolid y que pertenecía a la misma generación de sacerdotes jóvenes que habían invadido Roma y el Vaticano, entusiasmados con el Concilio. El otro “as” que guardaba en la manga era el de su amigo José Jiménez Lozano, escritor y gran experto en cuestiones religiosas (*Cartas de un cristiano impaciente*). Desde Valladolid, Delibes coordinaba aquella operación que ofrecía al lector las últimas noticias y novedades del Concilio romano (Martín Descalzo) y, a la vez, el terremoto que todo ello estaba causando en el seno de la propia Iglesia (Jiménez Lozano). Junto con *Destino* de Barcelona, *El Norte de Castilla* se convirtió en uno de los periódicos más leídos de toda España en aquellos días.

El propio Delibes tardó unos años más en publicar la obra que resume tanto las altísimas expectativas como las grandísimas frustraciones que produjo aquel Concilio. Me refiero, naturalmente, a *Cinco Horas con Mario*. La obra que enfrenta a Carmen con su ya difunto marido Mario es, desde luego, mucho más que una reflexión sobre el Concilio y las referencias a él son relativamente escasas en su novela. Y sin embargo, el Concilio Vaticano impregna cada una de las páginas de esta novela, es el leitmotiv que todo lo contamina, hasta la muerte del propio Mario. Véase este botón de muestra:

Una cosa, Mario, para inter nos... (le susurra Carmen a su difunto esposo, de cuerpo presente ante ella)... alguien me dijo que te reunías los jueves con un grupo de protestantes para rezar juntos. Si alguien me lo confirmase, hazte la idea de que no nos hemos conocido, de que nuestros hijos no volverán a oírme una palabra de ti, antes prefiero, fijate bien, que piensen que son hijos naturales que con gusto tragaré este cáliz, antes que decirles que su padre fue un renegado... antes la muerte, ¡la muerte, fijate bien!, que rozarme con un judío o un protestante.

El papa Juan XXIII había inaugurado en Roma un Concilio que, por su misma naturaleza ecuménica, se situaba en las antípodas de lo que en aquellos momentos proclamaba la jerarquía de la Iglesia en España. Precisamente porque era “ecuménico” trataba de acercarse a los “hermanos separados,” pretendía acabar con la escisión de Lutero en el siglo XVI, avanzar hacia una sola y única Iglesia cristiana. Aquellas reuniones vallisoletanas entre católicos y protestantes de las que habla Delibes en su obra ocurrieron realmente y, sin duda alguna, despertaron el horror entre buena parte de los habitantes de Valladolid, tal como se refleja en la novela de Delibes.

El despertar de la conciencia de Delibes coincide pues con el Concilio Vaticano romano, tal como ya hemos indicado. Pero su conciencia no tenía solo sus raíces en su condición de escritor católico sino en sus ideas políticas, en su condición de español siempre

comprometido con las ideas de libertad. No es de extrañar, por tanto, que en las Navidades de 1970 se interesara por el llamado Proceso de Burgos contra 16 miembros de la organización terrorista ETA. Burgos dista poca distancia de Sedano, el lugar donde Delibes solía pasar sus vacaciones. Delibes escuchó en la radio que el cónsul alemán en Burgos, Eugenio Beihl, había sido secuestrado por ETA, seguramente para que la República Federal Alemana intercediera a favor de los presos etarras que estaban siendo juzgados en Burgos.

Según me cuenta la hija mayor de Delibes, Ángeles, pronto corrió la voz de que el Cónsul secuestrado podía hallarse en algún lugar cercano a Burgos, y su padre, que seguía con atención las noticias por la radio, decidió explorar la zona entre Burgos y Sedano. Descubrió una casa abandonada en el páramo que parecía tener mucha actividad, con hombres que llevaban fardos a la casa y se situaban en sus alrededores. Delibes, me cuenta Ángeles, reunió a sus hijos mayores y les propuso un plan. El quería ofrecerse a los etarras y canjearse por el Cónsul Alemán. Para ello, necesitaba que le acompañaran hasta las inmediaciones de la casa para que fueran testigos de lo que ocurriera y pudieran dar la voz de alarma. “Seguramente,” me dice su hija, “mi padre pensaba que la policía y la Guardia Civil actuarían con mas precaución si sabían que era Delibes la persona canjeada.” Pero lo mas sorprendente fueron las palabras que Delibes le dijo a su hija: “Si ETA lo mata, yo no podría seguir viviendo.” Resultó, al final, que el Cónsul secuestrado no estaba encerrado en aquella casa. Pero de lo que no cabe duda es de las intenciones del propio Delibes en aquella ocasión.

La conciencia sublevada, la conciencia obligándole a actuar no ya en aquellas cosas que le concernían a él y a su familia sino a él como ser humano, como ser humano que es capaz de arriesgar su vida por otro hombre que está en peligro, la conciencia obligándole a tender la mano a aquel que, aparentemente, lo necesitaba en aquellos momentos. La conciencia que ha de guiar nuestra propia existencia, mas allá de los dogmas de fe o de los preceptos de la Iglesia. Las palabras de Martín Lutero ante el emperador Carlos V en 1517 sin duda resonaban, en aquel día de invierno de 1970, en la cabeza del propio Delibes: “Mi conciencia solo obedece a la voluntad del Señor y, por tanto, no es bueno ni es justo que yo vaya contra mi conciencia.” La conciencia de cada ser humano está en conexión directa con Dios y, por tanto, se sitúa por encima de la del propio Emperador. En la tarde del 31 de Octubre de 1517, según cuenta la tradición, clavaba Lutero en las puertas de la iglesia de Wittenberg, las famosas noventa y cinco tesis con las que pretendía aquel monje agustino iniciar una profunda transformación en el seno de la Iglesia. En aquel mismo día y en aquella misma hora nacía, en la ciudad de Valladolid un personaje de ficción llamado Cipriano Salcedo, el protagonista de la última gran novela de Miguel Delibes, *El Hereje*.

Las doctrinas de Lutero tuvieron un poderoso aliado en la invención de la imprenta que difundió las tesis de Lutero sobre la Iglesia en muy poco tiempo. La maquina inventada por Gutenberg no solo consiguió una extraordinaria rapidez en la difusión del pensamiento de Lutero sino que obligó al lector a leer sin pronunciar las palabras en voz alta,

y por tanto, a interiorizar aquello que leía. Es precisamente esa lectura “silenciosa y sin vocalizar” lo que permitía al lector de la letra impresa “dialogar consigo mismo.” El propio Marshal McLuhan (*The Medium is the Message*) pensaba que “de la letra impresa nace el hombre moderno, el hombre capaz de desdoblarse a si mismo,” “el hombre que manifiesta una doble personalidad, la que muestra hacia el exterior y la que descubre en el diálogo consigo mismo, el hombre esquizofrénico.”

Las vidas paralelas de Martín Lutero y Cipriano Salcedo que traza Delibes en su obra *El Hereje* evidentemente no se limitan a bucear en la historia de Valladolid para conducirnos a esos terribles Autos de Fe que se celebran en Valladolid en 1559, auspiciados por el propio rey Felipe II. Lo que pretende Delibes en *El Hereje* es lo mismo que ya había intentado en *Cinco horas con Mario*. Pretende relacionar el protestantismo con el mundo moderno, no solo por el uso de la imprenta sino por la del impulso que dio a la industria textil y el desarrollo del comercio que ya se podía percibir en ciertas ciudades castellanas como era el caso de Segovia. El propio Cipriano Salcedo se hace empresario, entra en la industria textil segoviana y, en lugar de limitarse a vender los vellones de sus ovejas a los Países Bajos, tal como habían hecho sus antepasados, decide utilizar los telares segovianos y diseñar él mismo sus propios vestidos, creando su propio modelo de “zamarrón” segoviano. Salcedo, el protagonista de la obra de Delibes, no solo es partidario del comercio con otros países sino de la propia industria textil, de la manufactura manual de los productos, de la inversión de capital y creación de empresas para exportar y vender esos productos. Calvino y Lutero estaban detrás de lo que hoy en día llamaríamos “capitalismo,” y la Iglesia y la Monarquía española les había vuelto la espalda. Es su condición de empresario emprendedor lo que acerca a Cipriano Salcedo a las doctrinas de Calvino y Lutero. Delibes enfatiza que lo que estaba en juego en aquel agitado siglo XVI en Europa no eran solo cuestiones religiosas sino formas de vida y modelos de producción.

Las doctrinas protestantes eran parte esencial de la nueva modernidad en el siglo XVI y afectaban no solo la comunicación (imprenta) sino también la industria (los telares segovianos) y la creación de una clase mercantil que comunicaba al viejo con el nuevo mundo. Cuenta la leyenda que cuando le preguntaron a Juan XXIII qué pretendía con aquel Concilio que acababa de inaugurar en 1562, el Papa se limitó a levantarse y a abrir de par en par las ventanas de su despacho en el Vaticano. Era aquel soplo de aire fresco sobre la Iglesia católica la que debería barrer los obstáculos y las barreras que separaban a los católicos de sus “hermanos separados.” Para ello no bastaba con hacer lo que hizo, unos años más tarde, el Papa Woytila cuando visitó España: pedir perdón por las atrocidades cometidas por los Tribunales de la Inquisición en España en el siglo XVI. Lo que Juan XXIII había pedido es que se reconociera, al fin, el altísimo valor que tuvieron las doctrinas de Lutero y Calvino como verdaderos impulsores de la modernidad en Europa y que las dos iglesias—la católica y la protestante—debían comenzar a marchar juntas hacia su definitiva y total integración y reconciliación. No me parece ocioso recordar aquí que Delibes reconoció en diversas ocasiones su apasionado interés por la figura de Erasmo de

Róterdam, es decir, por aquel cristiano que se había pasado la vida acercando posiciones entre la Iglesia y los rebeldes protestantes.

Hubo un tercer despertar en la conciencia de Miguel Delibes que fue, en cierto sentido, el más sorprendente de todos, sobre todo por las circunstancias en las que se produjo. Delibes había sido elegido miembro de la Real Academia y su discurso de aceptación se produjo en el mes de mayo de 1975. Los que estuvimos presentes en la ceremonia suponíamos que Delibes haría alguna referencia a los sucesos que habían puesto a nuestro país al borde mismo de una nueva guerra civil. Por eso nos dejó a todos los allí presentes boquiabiertos cuando nos habló del llamado *Informe Meadows* elaborado por el llamado Club de Roma que hacía referencia a la necesidad de acabar con el consumo de productos fósiles responsables de crear el llamado “efecto invernadero” que amenazaba la supervivencia misma del planeta en el que vivíamos. Su auditorio estaba inquieto, en aquellos momentos, por el futuro de España y Delibes, tirando por elevación, se preguntaba, en su discurso en la Real Academia, por el futuro del planeta tierra. Nosotros solo alcanzábamos a ver lo que estaba ocurriendo, en aquellos momentos, en nuestro país mientras que Delibes se situaba ya en el futuro, en lo que hoy en día es nuestro ahora.

Por eso, en un artículo reciente en *La Vanguardia*, me he atrevido a relacionar la presente “pandemia” con lo que el propio Delibes ya había vaticinado en su discurso de ingreso a la Real Academia en 1975. Siguiendo las teorías de James Lovelock, si concebimos la tierra como un organismo vivo en el sentido de que es capaz de autorregularse, es obvio que esta autorregulación es cada vez mas difícil por el aumento exponencial de la población humana y el consumo cada vez mayor de combustibles fósiles que crean una capa de ozono responsable de la creación de una “boina” de efecto invernadero que nos lleva a un calentamiento global del planeta. La pandemia del coronavirus que hoy en día padecemos respondería por tanto a todos los indicadores expuestos por *James Lovelock* y su obra *Gaia* y por el propio Delibes. El crecimiento exponencial de la población de China en el último medio siglo es lo que conduce desde el foco de la epidemia en *Wuhan* al contagio del resto de la población China y a la difusión del virus a otros hemisferios antes de que China cerrara sus fronteras. Sin el crecimiento exponencial de la población mundial en los últimos decenios la difusión del virus habría sido mucho más lenta y, por tanto, mucho mejores las posibilidades de detener, o al menos de ralentizar, su avance.

El discurso de Delibes de ingreso en la Real Academia llevaba el título (supongo yo que para no engañar a nadie) “*S.O.S.: El sentido del Progreso en mi Obra*” y concluye con la frase “¡Que paren la tierra, quiero apearme!” 45 años antes de que se apeara definitivamente de la tierra, Delibes ya había anticipado casi todo lo que hoy en día nos ocurre. El libro que escribió en el 2003 con su hijo el biólogo Miguel Delibes de Castro (*La Tierra Herida*) no hacía sino refrendar y poner al día su discurso de la Real Academia. Su discurso de ingreso en la Academia fue, por decirlo de alguna manera, el tercer despertar de su conciencia. Ya no le preocupaba la religión ni si quiera la política que, en aquel año de

1975 había puesto a España al rojo vivo. Lo que ahora le preocupaba era la conciencia del universo o, al menos, la conciencia del mundo en el que vivíamos. Es en este mismo año de 1975 cuando Delibes publica uno de sus libros mas sorprendentes *Las Guerras de Nuestros Antepasados*.

El protagonista de esta obra de Delibes, Pacífico Pérez, es el primer personaje en la narrativa de Delibes en estar dotado de poderes especiales. Aleccionado por su tío Paco, que actúa de gran maestro y lo introduce en los secretos del mundo natural, Pacífico es capaz de conversar y entender el eterno balbuceo de los dos ríos que atraviesan su pueblo, es capaz de interpretar las señales que hace el humo al salir por las chimeneas de las casas y escribir sus mensajes en el cielo, es capaz de recordar—con todo lujo de detalles—el día en que nació, es capaz de conversar con las abejas de un panal cuando penetra desnudo a recoger la miel, es capaz de sentir el dolor de los árboles cuando se podan sus ramas. De eso trata la novela de Delibes, de la posibilidad de entrar en conexión con la naturaleza, de conectarse a una red por la que fluye toda la pulsión de la vida del planeta.

Unos años mas tarde, en 1978, publica Delibes una de sus novelas mas controvertidas, *El disputado voto del señor Cayo*. Justamente cuando el pueblo español se preparaba para refrendar la nueva Constitución que abría las puertas a la democracia, a Delibes no se le ocurrió otra cosa que cuestionar ese voto, o, al menos, el voto del señor Cayo, único habitante de un pueblo castellano. Los jóvenes militantes socialistas, que han llegado al pueblo del señor Cayo para hacer propaganda electoral, se encuentran con un hombre que no sabe nada sobre política pero que lo sabe todo sobre el arte de vivir, o, para ser más exactos, de sobrevivir. Cayo es agricultor, horticultor, apicultor, albañil, quesero, cazador, pescador y curandero de sus propias dolencias con plantas y hierbas que él mismo se busca. ¡Los jóvenes que le visitan constatan que aquel hombre que, aparentemente, no poseía nada en realidad lo poseía todo y, tal como uno de ellos señala, “hemos venido a redimir al redentor!”

El despertar de la conciencia de Miguel Delibes no le sitúa en el presente sino que le catapultaba hacia el futuro. Cuestionar el voto a favor de la nueva Constitución en España podría parecer una actitud claramente reaccionaria por parte del escritor pero habría que hacerse antes una pregunta previa: ¿a quién votó Delibes el 15 de Junio de 1977? Sabemos que votó en su colegio electoral de Valladolid probablemente a favor de UCD en una jornada que él mismo, desde las páginas de *El Norte de Castilla*, había calificado como “la gran fiesta de la democracia.” Pero, tal como él mismo explicó, por la tarde de ese mismo día marchó al pueblo de Sedano y allí contempló “los mismos carteles que había visto en Valladolid” pero que en Sedano le parecían “incongruentes” con el estado triste y descuidado de aquel pueblo. Como ciudadano y periodista Delibes había votado por el presente, por los partidos que apoyaron la Constitución española, por lo que votaron la inmensa mayoría de los españoles. Pero como novelista, Delibes vislumbraba otra España, la del pasado pero también la del futuro, la de los oficios y tradiciones populares pero a la vez la

de un futuro en el que el hombre regresaría de nuevo al campo, se alejaría de la contaminación de las ciudades, buscaría la sostenibilidad—y no la expansión y la explosión como formas de vida—, sería consciente del planeta enfermo en el que vivía y trataría de curarlo y no de dañarlo, como había hecho sobre todo en los últimos ciento cincuenta años, a partir de la revolución industrial.

Como ocurre con casi todos los grandes escritores, la literatura de Delibes gira siempre en torno a sí mismo. Pero lo que rastrea en su vida no son sus orígenes, su niñez, sino mas bien la niñez del género humano al que él pertenece. La característica esencial que Delibes comparte con el primer “homo sapiens” es que ambos son cazadores. Tal como señaló Robert Ardrey (*La Hipótesis del Cazador*), la caza de otros animales no es el punto final sino el origen mismo de nuestra especie. Precisamente porque el hombre se hizo depredador y comió la carne de otros animales su cerebro aumentó a lo largo de millones de años hasta convertirse en ese “homo sapiens” que sigue siendo hoy en día. Empuñar una escopeta para irse de caza los domingos—tal como hacía Delibes—establecía una relación directa entre él y sus mas remotos antepasados.

Las Ratas es, esencialmente, el retrato de un cazador que vive en pleno siglo XX pero que, a la vez, se relaciona con sus más ilustres antepasados del paleolítico: el Tío Ratero vive en una cueva, caza ratas de agua con un pincho, se las come o las vende en un pueblo cercano y considera que su territorio de caza es de su propiedad y está dispuesto a matar a quien se lo dispute. Nada (o muy poco) ha cambiado—parecen decirnos Ardrey y el propio Delibes—entre el hombre de las cavernas en la prehistoria y el hombre actual. Y, por si quedaba alguna duda de las intenciones del autor, nos habla también de otro hombre que vivía en ese pueblo: “El tío Rabino tenía dos vertebras coxígeas de más, a la manera de un rabo truncado, y el cuerpo cubierto de un vello negro y espeso, y cuando se cansaba de andar sobre los pies podía hacerlo sobre las manos.” ¡Qué duda cabe que tanto el Tío Ratero como el Tío Rabino hubieran hecho las delicias de Darwin si hubiera llegado a conocerlos! Representaban ni más ni menos que el “eslabón perdido” que los paleontólogos se esforzaban en buscar para encontrar el vínculo con el hombre actual. El paleolítico en pleno siglo XX, ese es el retrato del hombre que hace Delibes en su novela.

Si la caza y la cueva eran los rasgos esenciales de la vida del hombre en el paleolítico, qué duda cabe que el fuego era otro de sus elementos esenciales. Servía para protegerse contra otros depredadores que lo acechaban, servía para calentar la comida, servía sobre todo para comunicarse entre sí porque era, sin duda, alrededor del fuego donde el chamán de la tribu contaba sus historias que después ilustraban con sus pinturas los moradores de aquellas cuevas. Delibes descubre que ese fuego del paleolítico ha pervivido hasta nuestros días. El fuego como elemento de comunicación relacionaba a los habitantes de Valladolid con sus más remotos antepasados prehistóricos, tal como constata en su obra *La Hoja Roja*. Pero la relación con el fuego cambió cuando, en los años de posguerra, se introdujeron en Valladolid los radiadores propios de la calefacción central. El fuego estaba ahora “intuba-

do” y se repartía por toda la vivienda en lugar de focalizarse en un solo lugar, en las cocinas de leña y carbón, antes de la llegada de la calefacción a la ciudad del Pisuerga. Por eso el viejo Eloy, protagonista de la obra, se refugia en su cocina antigua que le proporciona el calor directo de la llama y así, al amor de la lumbre, poder contarle a su asistenta, la Desi, las historias de su vida.

Y, naturalmente, es el propio Delibes el que ejerce de “chamán” de la tribu, de contador de cuentos. En *El Camino*, Delibes se convierte en “contador de cuentos” y asume la personalidad de un aldeano que conoce a todos los habitantes de un pequeño pueblo y puede contar los chismes que se cuentan de cada uno de ellos, expresándose siempre en el lenguaje que emplea el pueblo, saltándose a menudo el orden de los sucesos que narra, intercalando su propia opinión sobre lo que había acontecido y él narra. Parece que oímos la voz del narrador por más que estemos leyendo las páginas de un libro.

A lo largo de su narrativa, Delibes emparenta al hombre de hoy con el del paleolítico, siguiendo las “hipótesis” de Robert Ardrey o las sugerencias de Desmond Morris que insistía en que el hombre de negocios que se pasea por la Quinta Avenida de Nueva York no es otro que *El Mono Desnudo*. Lo que aquí llamo el “despertar de su conciencia” obligará a Delibes a examinarse a sí mismo a la luz del Concilio Vaticano, a reaccionar ante las nuevas teorías sobre cambio climático, o incluso a enfrentarse a su propia ciudad a raíz de los Autos de Fe del Tribunal de la Inquisición en el siglo XVI. El despertar de su conciencia va ligado, por tanto, a sus propias vivencias personales como queda patente en el libro *Señora de Rojo sobre Fondo Gris* en el que Delibes se revuelve contra sí mismo, al observar que está más preocupado a veces por su falta de inspiración literaria que por la gravísima enfermedad de su mujer. El despertar de la conciencia es lo que diferencia al hombre de hoy del de hace miles de años. Delibes apuró hasta los últimos años de su vida para ofrecernos el cuadro completo de su propia visión del ser humano.

La grandeza de la obra literaria de Delibes es que trasciende las vicisitudes de un país en la medida en que lo que hace es una reflexión sobre la humanidad. Curiosamente, cuanto más localista es su vocabulario más universal es su pensamiento. Su reflexión, como la de todos los grandes escritores, traza las vicisitudes del género humano desde las cuevas de Altamira hasta la conmoción que se produjo en el mundo occidental con el conflicto y la confrontación religiosa del siglo XVI, al que dedicó su último libro, *El Hereje*. Pero es que, tal como yo he señalado en mi libro *Delibes, una conciencia para el siglo XXI*, Delibes fue capaz, de alguna manera, de adivinar un futuro que para nosotros es ahora el presente. En lo que a mi respecta, Delibes y su obra me han acompañado a lo largo de toda mi vida. Su compañía perdura incluso cuando él ya no está aquí.

Bibliografía consultada

- Allott, Kenneth. *The art of Graham Greene*, Russell, 1963.
- Ardrey, Robert. *La evolución del hombre: la hipótesis del cazador* Alianza, 1998.
- Atkinson, James. *Lutero y el nacimiento del protestantismo*, Alianza, 1968.
- Cerezales, J.M. *Mi idolatrado hijo Sisí*, Informaciones, 29 de octubre de 1953.
- Delibes, Miguel. *El Camino*, Destino, 1951.
- . *Diario de un Cazador*. Destino, Barcelona, 1955.
- . *El disputado voto del señor Cayo*. Destino, 1978.
- . *Las guerras de nuestros antepasados*. Destino, 1975.
- . *El Hereje*. Destino, 1998.
- . *La Hoja Roja*. Destino, 1959.
- . *Las Ratas*. Destino, 1962.
- . *Señora de rojo sobre fondo gris*. Destino, 1991.
- . *S.O.S. El sentido del progreso en mi obra*. Destino, 1976.
- . *Señora de rojo sobre fondo gris*. Destino, 1989.
- Delibes, Miguel y Delibes de Castro, Miguel. *La Tierra Herida*, Destino, 2007.
- Delibes, Miguel y Josep Vergés. *Correspondencia, 1948-1986*. Destino, 2002.
- Jiménez Lozano, José. *Cartas de un cristiano impaciente*. 1962.
- Lovelock, James. *Gaia, una nueva visión del hombre sobre la tierra*. Orbis, 1985.
- Martín Descalzo, J.L. *Un periodista en el Concilio*. Editorial Católica, 1963.
- Morris, Desmond. *El Mono Desnudo*. Plaza y Janés, 1970.
- Sánchez, J.F. *Miguel Delibes, periodista*. Destino, 1988.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, 2008.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Miguel Delibes y Alicia Puleo: dos ecologistas vallisoletanos se sirven de la literatura para sus propósitos ecológicos

AUTOR: Roberta Johnson

Filiación académica: UCLA y The University of Kansas

RESUMEN: Para resaltar su mensaje ecológico en sus libros sobre el tema, Delibes (*La tierra herida: ¿qué mundo heredarán nuestros hijos?*) y Puleo (*Claves ecofeministas: para rebeldes que aman la tierra y a los animales*) utilizan estrategias que se encuentran en obras literarias de la Edad Media y el Renacimiento. Delibes se sirve del diálogo didáctico tal y como se encuentra en *El Conde Lucanor* y Puleo recurre al jardín idílico como lo evocaban Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León en sus poemas.

PALABRAS CLAVE: ecología, diálogo platónico, *El conde Lucanor*, Jardín huerta, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León

ABSTRACT: In order to underline their ecological message in books on the theme, Delibes (*La tierra herida: ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?*) and Puleo (*Claves ecofeministas: Para rebeldes que aman la tierra y los animales*) employ strategies found in Spanish literary works of the Middle Ages and the Renaissance. Delibes employs the didactic dialogue as found in *El Conde Lucanor*, and Puleo draws on the idyllic garden that Garcilaso de la Vega and Fray Luis de León evoked in their poetry.

KEY WORDS: ecology, platonic dialogue, *El conde Lucanor*, *Jardín huerta*, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León

BIOGRAFÍA: Roberta Johnson es Profesora Emérita por la Universidad de Kansas y autora de los siguientes libros: *Carmen Laforet*; *El ser y la palabra en Gabriel Miró*; *Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain 1900-1934*; (traducido como *Fuego cruzado: filosofía y novela en España 1900-1934*); *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, y *Major Concepts in Spanish Feminist Theory* en adición de unos cien artículos académicos. Ha recibido becas de investigación de la Fundación Guggenheim, el National Endowment for the Humanities y el Comité Conjunto Hispanoamericano, entre otros.

Miguel Delibes y Alicia Puleo: Dos ecologistas vallisoletanos se sirven de la literatura para sus propósitos ecológicos

Roberta Johnson, *UCLA y The University of Kansas*

Tanto Miguel Delibes como Alicia Puleo vivieron muchos años en Valladolid y los dos han dedicado una parte de su obra al ecologismo tras estar vinculados a otras áreas en su escritura. Delibes era novelista y Puleo es una filósofa que ha consagrado sus primeros trabajos a la ética y al feminismo. Aquí no voy a intentar explicar por qué Valladolid ha sido el lugar donde los dos escritores desarrollaron su ecologismo, pero se puede notar que Valladolid está rodeado de campos naturales con una gran abundancia de flora y fauna. Delibes se dedicaba a la caza en estos campos y Puleo vive en una finca a medio camino entre Valladolid y Burgos donde se encuentran los pájaros más variopintos. Aquí lo que más me interesa es analizar las estrategias literarias de las cuales ambos se sirven para subrayar sus temas ecológicos. Parto de la idea de María Luz Long de que Delibes es “ecologista de la palabra” (52), expresión que también se puede aplicar a Alicia Puleo. En los libros en que me voy a centrar aquí—*La tierra herida: ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos* de Miguel Delibes y su hijo Miguel Delibes de Castro y *Claves ecofeministas: Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*—los autores recurren a técnicas que se encuentran en la larga tradición literaria española. Delibes se sirve del diálogo didáctico, como se evidencia en algunas obras medievales como *El conde Lucanor* y Puleo de una prosa poética para evocar un paisaje pastoril como el que encontramos en las églogas de Garcilaso de la Vega. Que sean estas técnicas ecos de obras literarias medievales y renacentistas conscientes o inconscientes, no lo podemos decir, pero estudiarlos quizás nos ayude a entender la eficacia del ecologismo “de la palabra” de estos dos autores. Una cita de Pablo Neruda en la portada de *La tierra herida* anuncia la estrecha relación entre la literatura y la ecología en esta obra de Delibes: “No. aire / no te vendas/ que no te canalicen, /que no te entuben / que no te encajen/ ni te compriman, / que no te hagan tabletas /que no te metan en una botella / ¡Cuidado! // Pablo Neruda “*Oda al aire.*”

Ramón Buckley resume la trayectoria de la obra literaria de Delibes señalando los años 1950-1964 como “la época conservadora” del autor, empezando con *El camino* en que la

fusión de valle (es decir, del pueblo de Daniel y de toda la naturaleza que lo rodea) pertenece a una nueva filiación ideológica y hay que remontarse a Edmund Burke y a su doctrina conservadora para llegar a sus raíces: ‘Las sociedades son contempladas por conservadoras como Burke a modo de comunidades, esto es, como grupos humanos unidos por lazos culturales, costumbres, tradiciones, vocabulario, lenguas y valores que los diferencian y unifican y les proporcionan una entidad compartida [...]’. (14)

Según Buckley, esta etapa abarca *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953) y *Las ratas* (1962). Luego señala que “En su último libro que escribe en colaboración con su hijo el biólogo Miguel Delibes (2007) habla de la ‘huella humana’ del hombre occidental (la cantidad de recursos que cada hombre necesita para vivir y la amenaza que ello supone para la vida misma en nuestro planeta. Un efectivo control de la natalidad es hoy más necesario que nunca piensa Delibes)” (16). Por su parte, Thomas Franz señala que Delibes dejó de escribir ficción cuando tenía 79 años, pero no dejó de escribir obras que “reflect their author’s growing participation in environmental campaigns, due to his belief that humankind’s survival depends on that of all other species” (Handelman 61-62, citado en Franz 132) [reflejan la creciente participación del autor en campañas por el medio ambiente, debido a su creencia de que la supervivencia de los seres humanos depende de la de todas las demás especies].

Ya al final de su vida, Delibes encontró una manera de combinar sus talentos literarios con su interés por el medio ambiente recurriendo a una antigua técnica literaria—el diálogo.¹ Quizás el primero y más conocido cultivador de este formato para un propósito didáctico es Platón. Como hará Delibes muchos siglos después, Platón se sirvió de un alter-ego (Sócrates) para crear el intercambio (de hecho, Janet Pérez denomina *La tierra herida* “diálogo socrático” (91). En el caso de Delibes, el alter-ego lleva su propio nombre. Platón se sirve de un personaje ingenuo que no sabe de argumentos filosóficos a quien Sócrates puede superar en sus debates. Delibes y su coautor, su hijo Miguel Delibes de Castro, tienen los mismos papeles, pero a la inversa. En *Tierra herida*, Delibes es el ingenuo y Delibes de Castro (biólogo en la vida real) es el que prevalece ante al interlocutor gracias al uso de una información y unos argumentos superiores en cada punto.

¹ María Luz Long apunta que varias de las novelas de Delibes se sirven exclusivamente del diálogo para efectuar una crítica de la sociedad: “Varias de sus novelas están en forma dialogada, como *Las guerras de nuestros antepasados*, obra en la que el doctor Burgueño intenta comprender los motivos que llevaron a Pacífico a cometer el crimen. En *Cinco horas con Mario* ya Alfonso Rey (181) reconocía que el monólogo de Carmen tenía todas las características de un diálogo. Y así es, puesto que la intención de Carmen era dialogar con Mario y hacerle entender sus razones. En *El disputado voto del señor Cayo*, Víctor, político, dialoga con el campesino para tratar de llegar a un entendimiento. El último libro que Delibes ha escrito en colaboración con su hijo, *La tierra herida*, es un diálogo en cierto modo abierto al mundo, con una ética intergeneracional donde se exponen los males que afectan a nuestro Planeta” (49).

Aún más cercano en el tiempo y en el formato de *La tierra herida* es *Libro de Patronio* o *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel de 1335.² Se recordará que el libro de Don Juan Manuel se basa en diálogos entre el conde Lucanor y su sirviente/consejero Patronio sobre problemas ético-morales. El conde plantea un problema ético, muchas veces un problema que tiene un “amigo.” Patronio también se distancia de su respuesta al dilema contando una historia, un “ejemplo,” de otra persona con un problema semejante (los ejemplos normalmente vienen de antiguas tradiciones literarias). Luego el segmento termina con unos versos elaborados por el conde que resumen la lección moral y así a lo largo de la obra que resulta ser un compendio de ejemplos como tantas colecciones de historias en la Edad Media. Algunos críticos han llamado *El conde Lucanor* la primera novela española porque introduce unos personajes externos a las historias ejemplares y el formato dialogado que dan unidad a la obra. Uno de los ejemplos o capítulos de esta “novela” que se encuentra frecuentemente en las antologías es “Ejemplo II: De lo que aconteció a un hombre bueno con su hijo.” Un hombre y su hijo deciden irse al pueblo para hacer compras. Llevan a su burro para cargar con las compras al regresar a casa. Cruzan en el camino con unos que les dicen que es ridículo que ellos vayan andando cuando tienen un burro, así que el hombre sube al burro. Luego encuentran a otros que critican que vaya el hombre fuerte en el burro mientras el joven, menos formado, vaya a pie así que baja el hombre y sube el hijo. Otros observan que no es justo que vaya andando el hombre mientras el joven monta en el burro. Así que suben los dos, lo cual también se critica por el peso excesivo en el burro. Por fin terminan como empezaron, los dos andando a pie. Según Patronio la moraleja del ejemplo es:

antes que comencéis el hecho, que cuidéis toda la pro y el daño que se os ende seguir, y que no héis en vuestro seso, y que os guardéis que no os engañe la voluntad, y que os consejéis con los que entendieseis que son de buen entendimiento, y leales y de buena poridad. Y si tal consejero no hallareis, guardad que no os arrebateis a lo que hubiereis a hacer, a lo menos hasta que pase un día y una noche, si fuere cosa que no se pierda por el tiempo. Y de estas cosas guardareis en lo que hubiereis de hacer, y lo hallareis que es bien y vuestra pro, conséjoos yo que nunca lo dejéis de hacer por recelo de lo que las gentes podrían de ello decir. (Pattison y Bleznick 30-31)

² Janet Pérez también coloca a Delibes en la tradición española de obras dialogadas, que incluye *El conde Lucanor*: “No se trata de nada nuevo: la involucración del oyente o recipiente remonta a determinante—caso de *Las mil y una noches*, por ejemplo, o para el contexto español, *El conde Lucanor* donde se ejemplifican los diálogos orales cara a cara, imposibles sin ambos interlocutores. Recordemos también los repetidos casos de historietas interpoladas en el *Quijote*, contadas ante la tensa expectación de múltiples receptores o todo el mester de juglaría, inconcebible sin el receptor, cantado o contado siempre ante interlocutores. La literatura oral con su contrato directo entre narrador e interlocutor refleja un mundo más sencillo, rural o primitivo como el contexto castellano de muchas novelas de Delibes—contexto donde se realiza en la mente autorial una especie de fusión entre el lector implícito (ver Wolfgang Iser, *The Implied Reader* y *The Act of Reading*) y el interlocutor de carne y hueso, o a nivel de página impresa, el putativo lector. Dicha fusión aumenta la visibilidad e importancia del interlocutor dentro de los textos delibeanos” (89).

En un verso pareado al final del ejemplo, el conde Lucanor resume la lección: “Por dicho de las gentes, sól que no sea mal / Al pro tened las mientes, y no hagais al” (*loc cit.*).

Ahora veamos la semejanza de este formato en *La tierra herida* de los Delibes, lo que María Luz Long denomina “un entretenido y didáctico diálogo entre el escritor, Miguel Delibes, padre, y el científico, Miguel Delibes, hijo” (53). Un corto prólogo establece la escena como lo harían las primeras páginas de una novela. Por ejemplo, *El príncipe destronado* de Miguel Delibes comienza de la siguiente manera:

Las 10 Entreabrió los ojos y, al instante, percibió el resplandor que se filtraba por la rendija del cuarterón, mal ajustado, de la ventana. Contra la luz se dibujaba la lámpara de sube y baja, de amplias alas—el Ángel de la Guarda—la butaca tapizada de plástico rameado y las escalerillas metálicas de la librería de sus hermanos mayores. La luz, al resbalar sobre los lomos de los libros, arrancaba vivos destellos rojos, azules, verdes y amarillos. Era un hermoso muestrario y en vacaciones, cuando se despertaba a la misma hora de sus hermanos. (9)

De esa manera se coloca al personaje principal, un niño, quizás el menor de varios hermanos, en las vacaciones de verano en una casa lujosa, con libros.

En *La tierra herida* los personajes principales, Miguel Delibes y Miguel Delibes de Castro, se encuentran durante unos días en la finca de Delibes padre en Sedano e inician una conversación con una pregunta del padre, como las preguntas del conde Lucanor, algo ingenua:

¿Tú puedes explicarme por qué tras un verano tórrido sin precedentes en España, largo de mayo a octubre, sobreviene un verano mucho más fresco que de ordinario (hablo de esta zona castellano-leonesa en la que estamos)? ¿Cuál es la razón de que la Tierra se caliente o se enfríe a capricho, si, por lo que sé, el efecto invernadero y la debilidad de la capa de ozono siguen siendo problemas no resueltos? (9; énfasis en el original)

La respuesta de Delibes de Castro, como las de Patronio, es sutil y no da una información absoluta. Señala que la temperatura no sube cada día en una línea recta, ni es igual la subida en todas las zonas de España. Delibes padre no está satisfecho con esta respuesta: “—¿Pero ésa es tu opinión o te basas en datos concretos? Para llegar a alguna parte necesitamos hablar con cierto rigor” (10; énfasis en el original). Como el conde Lucanor, Delibes padre tiene el papel de pedir una clarificación o como en el ejemplo del padre, el hijo y el burro, citado arriba, resumir la lección de la historia que cuenta Patronio. Delibes de Castro admite que “he hablado con poca precisión, tal vez porque me contagio del afán periodístico por resumir en titulares muy cortos asuntos largos y complicados” (12). Muchas veces las respuestas de Delibes de Castro contienen un ejemplo:

Por ejemplo, el riesgo de incendios forestales es ahora más alto que antes, y asimismo han aumentado las dificultades para apagarlos (un informativo radiofónico ha abierto este verano su edición con el titular <<Iberia en llamas>>). Eso quiere decir que el miedo que tú tenías en los últimos veranos, cuando Sedano estaba cercado de fuegos, de ser trasladado con toda la familia a un polideportivo, no era ajeno al cambio climático. Pero hay muchos otros efectos, a veces más sutiles, relacionados con la agricultura, la salud, los riesgos de catástrofes meteorológicos, y, por supuesto, con la ecología y el equilibrio general del Planeta [...] el año pasado te hice ver que las hojas de los árboles parecían brotar antes en primavera y caer más tarde en otoño. (16)

El pasaje se sirve de imágenes impactantes como los incendios—“Iberia en llamas”— o las hojas de los árboles que brotan o caen fuera del tiempo normal (haciendo eco de famosos poemas del canon literario ibérico como *Follas novas* de Rosalía de Castro. En otra respuesta, provocada por una pregunta de Delibes padre, Delibes de Castro da semejantes ejemplos como en qué estación del año ciertos pájaros empiezan a cantar (recordándonos el romance medieval “Romance del prisionero”):

Que por mayo era, por mayo
 Cuando hace la calor,
 Cuando los trigos encañan
 Y están los campos en flor,
 Cuando canta la calandria
 y responde el ruiseñor,
 Cuando los enamorados
 van a servir al amor,
 sino yo, triste, cuitado,
 que vivo en esta presión;
 que ni sé cuándo de día
 ni cuándo las noches son,
 sino por una avecilla
 que me cantaba al albor.
 Matómela un ballestero;
 dele Dios mal galardón. (Internet)

Y así van alternándose preguntas y respuestas llenas de microhistorias e imágenes poéticas diseñadas para dar un ejemplo vivo al lector de los peligros de seguir con la presente falta de respeto al medio ambiente, igual que Don Juan Manuel lo hizo en 1335 para señalar las consecuencias de no vivir según ciertos criterios ético-morales para el mejor funcionamiento de la sociedad civil. Delibes también sigue la relación entre los dialogantes que establece Don Juan Manuel. Si en *El conde Lucanor*, el ingenuo que pregunta es el mismo conde, y el sabio que responde es de un rango social inferior—criado o consejero—en *La tierra herida*,

el interlocutor es mayor—el padre—y un famoso escritor, mientras que el sabio—hijo que se supone menos conocido—se puede decir de alguna manera de rango profesional inferior, aunque sus conocimientos del tema del diálogo son superiores. Como explica Mary Luz Long, “Con escalofriante y con sencillo lenguaje. Delibes escritor da pie, con sus aparentes ingenuas preguntas y dudas, para que el científico vaya mostrándonos la magnitud de los problemas medioambientales que nos afectan globalmente” (53). Se destaca la literariedad de *La tierra herida* si se compara este diálogo con las entrevistas de Delibes por César Alonso de los Ríos en *Conversaciones con Miguel Delibes*. Alonso de los Ríos, que conoce muy bien la vida y la obra de Delibes, le pregunta a éste cosas sobre las que ya conoce más o menos la respuesta. De esa manera el papel de Miguel Delibes padre en *La tierra herida* (en *Conversaciones* asumido por Alonso de los Ríos) pierde la ingenuidad de Delibes padre que proveía una dimensión de inocencia importante para la meta pedagógica del libro:

—*Dijiste antes que partiste de cero..., que no sabías nada de nada. Pero ¿cuál era tu formación literaria?*

—Nula, o casi nula. Ten en cuenta que yo no había pensado nunca dedicarme a la literatura. Lo mío, como te dije, era el dibujo y, circunstancialmente, el modelado. (117-18; énfasis en el original)

En *Conversaciones* tampoco se encuentran tantos ejemplos (microhistorias) como en *La tierra herida*.

Otras técnicas literarias de que se sirve Delibes para recalcar el mensaje ecológico de *La tierra herida* son la metáfora y la imagen, evidenciadas ya en el mismo título del libro que humaniza la tierra susceptible de ser dañada o herida, igual que una persona puede dañarse. Para enfatizar la importancia de cada elemento del mundo natural en el buen funcionamiento del todo, Delibes padre pregunta la importancia que tiene que un animal como el panda desaparezca del mundo. Delibes de Castro da el ejemplo de un avión que pierde unas tuercas y unos remachos al mismo tiempo que se le acaba la gasolina:

Pero es una cuestión de plazos y de proporciones. Si las tuercas y los remachos que se sueltan son tantos que algunas piezas esenciales del aparato se caen o dejan de funcionar, llegará un momento en que la segunda amenaza será tan grave, o más, que la primera [falta de gasolina]. Los animales, las plantas, los hongos y los microorganismos, todo eso que hoy se conoce con el nombre de biodiversidad, son como las tuercas y los tornillos de la maquinaria de la vida. (119)

Delibes padre cree que “la del avión es una buena metáfora” (119). Unas páginas más adelante, Delibes de Castro se sirve de unos versos de Sor Juana Inés de la Cruz para iluminar la idea de la interdependencia de las plantas y los insectos: “<<Ayudando el uno al otro / con mutual correspondencia, / la abeja a la flor fecunda, / y ella a la abeja sustenta>>” (citado en *La tierra herida* 121).

Alicia Puleo, catedrática de Ética y Filosofía Política en la Universidad de Valladolid, añade el feminismo a su ecologismo. Se doctoró en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid en 1990 y por muchos años enseñó en la Universidad de Poitiers en Francia. Desde los años ochenta participa en el grupo de “Feminismo e Ilustración” fundado por Celia Amorós en la Universidad Complutense. Fue coordinadora de un equipo que desarrolló materiales educativos no-androcéntricos para la enseñanza secundaria diseñados por el secretario del Ministerio de Educación y Ciencia en 1992 y 1995. Es miembro de la Asociación Española para la Ética y la Política y ha dirigido el Centro para los Estudios de Género en una Cultura Sostenible. Sus principales líneas de investigación son las relaciones entre feminismo y ética ecológica, teoría de la sexualidad y la construcción de Europa desde la perspectiva del género sexual y de la tradición ilustrada. Su obra analiza los mecanismos socioculturales que impiden la superación de la desigualdad entre hombres y mujeres. En algunos de sus estudios sobre la Ilustración francesa examina las raíces de este problema en las democracias modernas. Los trabajos que dedica a la evolución del concepto de sexualidad en la filosofía contemporánea se plantean como un análisis de la transgresión y la violencia. Además, Puleo propone un ecofeminismo ilustrado como una nueva forma de ética ambiental que toma en cuenta el género sexual. Sus libros incluyen *Dialéctica de la sexualidad: género y sexo en la filosofía contemporánea* (1992), *Conceptualizaciones de la sexualidad e identidad femenina* (1995), *Filosofía, género y pensamiento crítico* (2000), y *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2011), así como muchos libros editados. En *Ecofeminismo para otro mundo posible* representa una superación de la dicotomía entre el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia para llegar a una posición filosófica que casa la razón crítica con el afecto.

Aquí nos vamos a concentrar en su libro más reciente, *Claves ecofeministas para rebeldes que aman la Tierra y a los animales* (2019), donde la filósofa descubre el lenguaje poético—imágenes, metáforas, repetición de sonidos (asonancia y consonancia), rima interior—como aliado en su deseo de inculcar una sensibilidad en el lector hacia el medio ambiente. Normalmente asociamos a Alicia Puleo con la Ilustración del siglo XVIII por su pertenencia al grupo de Feministas Ilustradas de Celia Amorós. La misma Puleo subraya esta asociación en el primer capítulo de *Claves ecofeministas*. Pero aquí vamos a estudiar los paralelismos entre el lenguaje de *Claves ecofeministas* y el de poetas renacentistas como Garcilaso de la Vega y Fray Luis de León, sobre todo en su evocación poética del *locus amoenus*. Esta obra capta perfectamente lo que la filósofa española María Zambrano denominó “la razón poética.” El redescubrimiento renacentista de la filosofía clásica griega y romana se refleja en la imagen principal de *Claves ecofeministas*—el Jardín-huerto de la escuela epicúrea que Puleo propone para el modelo de un Jardín-huerto ecofeminista—. Como el jardín de Epicuro, el de Puleo es utópico: “permitió el ingreso de mujeres de todas las condiciones a ese coto exclusivamente masculino que era el *logos* griego. Contra las convenciones y jerarquías sociales, también admitió esclavos de ambos sexos” (7). No debemos olvidar que en el renacimiento se redescubre la veneración clásica de la Naturaleza; los teóricos renacentistas reconocen una norma autoritaria para el arte literario

prescrito por la naturaleza cósmica reflejado en el precepto y ejemplo de la antigüedad (*Dictionary of World Literature* 280).

Puleo quiere que su libro sea “una fuente cristalina,” haciendo eco de los paisajes pastoriles de Garcilaso de la Vega. En la *Égloga primera*, los pastores Salicio y Nemoroso lamentan sus amores fracasados en un lugar que podría ser el Jardín-huerto de Puleo: “por donde un agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado / Él, con canto acordado / al rumor que sonaba del agua que pasaba, se quejaba tan dulce y blandamente / como si no estuviera de allí ausente / la que de su dolor culpa tenía” (69). Si los pastores, alter ego de Garcilaso, se sirven del Jardín-huerto para lamentar la pérdida de sus amores, Puleo lamenta la pérdida del Jardín-huerto y anuncia su propósito de servirse de un lenguaje poético para inspirar en el lector una apreciación ecológica de la naturaleza, “acercando, en un lenguaje claro y directo y con imágenes evocadoras e inspiradas, una propuesta ecofeminista para nuestro tiempo. Las fuentes de este Jardín ecofeminista no se limitan a una finalidad estética, de ellas brota voluntad ética y política” (9). Las imágenes naturales de que se sirven tanto el poeta renacentista como la ecologista contemporánea son muy semejantes. Salicio se refiere a “la verde hierba, el fresco viento, / el blanco lirio y colorada rosa, / dulce primavera” (69) y Puleo a “la hierba, junto a un arroyo, bajo la copa de un gran árbol, sobre todo cuando la primavera te rodea de flores [el agua en torno al cual] germinan las plantas que dan generosamente coloridos y sabrosos frutos” (8, 9). La amenaza a este idílico paisaje en Garcilaso es la infidelidad de una mujer, y en Puleo es la destrucción de la naturaleza que la autora señala con un apartado antes de “agua”—“cada vez más escasa” (9). Tanto el poeta renacentista como la ecologista contemporánea esconden una culebra venenosa en este jardín de Edén (jardín pastoril en el caso de Garcilaso y jardín epicúreo en el caso de Puleo).

Puleo toca en esta obra muchos puntos similares a los que incluye Delibes en la suya—un exceso de uso de los bienes de la tierra—el agua, los cultivos, los bosques, contaminación del aire y la falta de conciencia sobre el daño que los seres humanos están causando al mundo natural. Pero a diferencia de éste, Puleo sustituye los datos concretos que provee Miguel Delibes de Castro (como científico que es), con descripciones poéticas de la naturaleza. Su eco-feminismo le permite hacer esta sustitución:

El Jardín-huerto ecofeminista que cultivo no predica el retiro del mundo, sino un compromiso histórico contra formas patriarcales de insaciable voluntad de dominación que conducen a la crisis ecológica. Verde y rebelde, libre y lleno de vida, sus caminos soleados y sus senderos umbríos invitan a imaginar y proyectar un mundo futuro de igualdad entre los sexos y paz con la Naturaleza, un mundo sin explotación humana o animal y en la que la diversidad no sea motivo de opresión. Este Jardín quiere estar libre de *androcentrismo*, ese punto de vista patriarcal que hace del varón y de su experiencia la medida de todas las cosas; también de *antropocentrismo*, esa creencia de que solo lo humano tiene valor, esa ideología tan arraigada que desprecia a los animales y al resto de la Naturaleza. (9)

Este pasaje está construido a base de dualidades que dan un ritmo poético que subraya la idea central de un lugar apartado y de paz donde todo es igual—naturaleza y ser humano—. Y también refleja la dualidad del “Jardín-huerto” que no implica “retiro del mundo” (haciendo eco del poema “La vida retirada” de Fray Luis de León), sino “compromiso histórico.” Siguen los paralelismos y contrastes: “Verde y rebelde,” “libre y lleno de vida,” “camino soleados y senderos umbríos,” “imaginar y proyectar,” “explotación humana o animal, “*androcentrismo... antropocentrismo*,” “a los animales y al resto de la Naturaleza.” El vaivén que crean estas yuxtaposiciones y paralelos nos cautivan y nos envuelven en una red de palabras para hacernos sentir el efecto de este lugar apartado, lleno de paz e iluminación. Otros aspectos poéticos incluyen la rima interior y la asonancia: “verde. ... rebelde,” “camino soleados... senderos umbríos invitan a imaginar.”

Las aliteraciones (“s,” “s,” “s;” “a,” “a,” “a,” “a”) reproducen los sonidos de los insectos del Jardín-huerto, y nos recuerdan el impactante libro de Rachel Carson—*Silent Spring*—sobre el hecho de que los insecticidas están matando a los pájaros que viven de comer los insectos. Puleo evoca al gran poeta del siglo XIX Gustavo Adolfo Bécquer para subrayar este punto: “Uno de los mayores placeres de todo jardín es ver y escuchar a los pájaros: “<<Volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar/y otra vez con el ala a sus cristales / jugando llamarán>> decía Gustavo Adolfo Bécquer en su famosa Rima LII” (citado en Puleo 10). Puleo es muy consciente de su uso de un lenguaje poético. Al recordar el mito de Ariadna y el Minotauro “como metáfora de la posibilidad de transformar las identidades de sexo-género en un sentido emancipatorio” (75).

Aunque Delibes y Puleo están de acuerdo sobre muchos temas, divergen en un punto: la caza. Delibes, gran cazador, defiende su práctica. Delibes de Castro narra tres maneras de extinción de la flora y la fauna que no tienen que ver con la caza—la destrucción de hábitats, la introducción de especies exóticas facilitada por la globalización, el cambio en un hábitat o la extinción de una especie cambia la dinámica de todo el ecosistema—para exonerar la caza de la pérdida de especies de animales. El mismo Delibes parece encontrar en la caza una extensión de su afán literario. Le comenta a César Alonso de los Ríos que

en *Diario de un cazador*, me propuse una experiencia, y por otro lado, dar rienda suelta a mi pasión por la caza. Aproveché un tipo popular para utilizar un lenguaje cinegético, que existe, como hay un lenguaje de toros... Es un lenguaje que sólo entienden los cazadores, pero que, por deducción, es comprensible también para los profanos. Decir que una liebre *hace el bolo* o hablar de la *patirroja*, indica una conducta de un animal o la forma de ser de un pájaro. (Alonso de los Ríos 187)

Así en la caza Delibes tiene una relación lingüística con la naturaleza, mientras que Puleo ve la caza en términos de crueldad contra los animales y la imposición de valores masculinos: “La caza deportiva, que podemos definir como Guerra sistemática declarada a los

animales silvestres por individuos generalmente de sexo masculino. También participan de esta reafirmación de la virilidad patriarcal” (106).

Como se menciona arriba este pasaje de Puleo nos recuerda ciertos poemas de Fray Luis de León que alaban la vida apartada. Por ejemplo, “La vida retirada” comienza:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido! (Pattison y Bleznick 74)

La siguiente estrofa nos recuerda un pasaje de Puleo:

Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio moro, en jaspes sustentado. (Pattison y Bleznick 74)

Puleo hace referencia a *De rerum natura* de Lucrecio, pensador romano epicúreo que escribió que “aunque en tu casa no tengas lujosos tapices, ni estatuas que sostengan antorchas para iluminar festines nocturnos, ni suene la cítara en aposentos dorados, siempre podrás disfrutar del placer sencillo y auténtico de recostarte en la hierba, junto a un arroyo, bajo una copa de un gran árbol, sobre todo cuando la primavera te rodea de flores” (citado en Puleo 8). También cita a Carolina Coronado, una de las primeras poetas feministas en España del siglo XIX y ecologista en el sentido de que escribió sobre la crueldad de las corridas de toros. Puleo termina su libro con otra imagen del Jardín-huerto en la que la oscuridad del bosque hace imposible saber lo que pasará en el futuro. Otra vez se sirve de una amplia gama de recursos poéticos: “Al fondo de nuestro Jardín-huerto ecofeminista hay un bosque profundo. Apenas se distinguen las siluetas de los árboles, rodeados de una niebla que se hace más densa cuanto más lejos dirigimos nuestra mirada. No sabemos si es un bosque vivo y frondoso o seco y fantasmal. Es el territorio del futuro” (129).

Además de las cualidades artísticas de los dos libros hay que señalar la inclusión del elemento gráfico. Delibes incluye bellas fotografías llenas de color, pero que paradójicamente retratan la destrucción de la naturaleza—un río lleno de troncos que representan los árboles cortados o la ciudad de México vista desde el aire de un intenso color azul cortado por una capa de aire contaminado. La foto de la cubierta retrata a dos niñas chinas con las caras tapadas contra la contaminación del aire. El libro de Puleo está ilustrado con bellas y fantásticas pinturas a color (las tapas) o en blanco y negro (en el interior) de la artista Verónica Perales Blanco. Al lado del pasaje citado arriba sobre el territorio del futuro, hay

un grabado con un oso recostando la cabeza en un brazo con un lobo detrás y un pajarito cantando en una rama encima de los dos carnívoros.

El hecho de que la buena escritura—la literatura—y la naturaleza sean esenciales la una a la otra ya era doctrina desde los filósofos de antigüedad. Alicia Puleo, en un artículo reciente sobre el gran ecologista Joaquín Araujo dice de él: “Hijo de mayo del 68, es un rebelde que, por haber entendido que era imposible el crecimiento infinito en un planeta finito, ha dedicado su obra a denunciar los excesos del industrialismo y a elaborar un pensamiento poético capaz de mirar el mundo con otros ojos. Joaquín Araujo reivindica la estética como una razón importante para la protección ambiental” (79). Tanto Delibes como Puleo también “reivindican la estética como una razón importante para la protección ambiental” y se han servido de las dotes de la literatura para despertar la conciencia del lector sobre los peligros de la destrucción del mundo natural—la ecología—nueva preocupación del ser humano en el mundo moderno.

Obras citadas

- Alonso De los Ríos, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Novelas y Cuentos, 1971.
- Buckley, Ramón. “La ideología en la obra de Miguel Delibes.” *Cruzando fronteras: Miguel Delibes entre lo local y lo universal*. Ed. María Pilar Celma Valero y José Ramón González, Junta de Castilla y León, Cátedra Miguel Delibes y Universidad de Valladolid, 2010. 13-20.
- De la Vega, Garcilaso. *Égloga primera. Representative Spanish Authors*. Vol. I. Ed. Walter T. Pattison y Donald W. Bleznick, 3ª ed., Oxford UP, 1971. 69-72.
- Delibes, Miguel. *El príncipe destronado*. Ilus. Adolfo Delibes Castro. 2ª ed., Destino, 1974.
- Delibes, Miguel y Miguel Delibes de Castro. *La tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?* Destino, 2005.
- Dictionary of World Literature*. Ed. Joseph T. Shipley. Littlefield, Adam, & Co., 1962.
- Franz, Thomas R. *Reflections of Ecological Concern in Modern Spanish Literature*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.
- Long, María Luz. “Miguel Delibes, testigo de su tiempo y de su especie: en búsqueda del equilibrio.” *Cruzando fronteras: Miguel Delibes: Entre lo local y lo universal*. Ed. María Pilar Celma Valero y José Ramón González, Cátedra Miguel Delibes, 2010. 49-54.
- Luis de León, Fray. “La vida retirada.” En Pattison y Bleznick, 74.
- Pattison, Walter T. y Donald W. Bleznick, eds. *Representative Spanish Authors*. T. I. 3ª ed., Oxford UP, 1971.

Pérez, Janet. "Presencia y funciones del interlocutor en la narrativa de Miguel Delibes." *Cruzando fronteras: Miguel Delibes: Entre lo local y lo universal*. Ed. María Pilar Celma Valero y José Ramón González, Cátedra Miguel Delibes, 2010. 89-97.

Puleo, Alicia. *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y los animales*. Ilust. Verónica Perales. Plaza y Valdés, 2019.

---. "Los ciclos de la vida". *Laudatio Naturae. 50 aniversario Joaquín Araujo*. La Línea del Horizonte Ediciones, 2019. 79-86.

"Romance del prisionero." Internet.

USA y Miguel Delibes

TÍTULO: Delibes and Soccer

AUTOR: Timothy J. Ashton

FILIACIÓN ACADÉMICA: University of South Carolina Aiken

RESUMEN: Miguel Delibes es uno de los escritores españoles más celebrados de los últimos cien años, y dedicó la mayoría de sus obras a las preocupaciones de la gente de las clases humildes españolas. Cuando los deportes—y especialmente el fútbol—comenzó a tener un papel más importante en la cultura española, Delibes naturalmente se convirtió en el campeón de letras y el fútbol en España. Escribió multitud de artículos y ensayos dedicados al estado de fútbol como fenómeno cultural en España, pero también escribió sobre lo que consideraba el deterioro del deporte como una auténtica competición atlética y su conversión a un espectáculo de las masas. Este capítulo examinará a Delibes como un pionero en el campo del fútbol y las letras, incluso décadas antes de que este campo se pusiera de moda.

PALABRAS CLAVE: Delibes, fútbol, deportes y letras

ABSTRACT: Miguel Delibes is one of Spain's most celebrated writers of the past 100 years and dedicated the majority of his works to the concerns of the common Spanish classes. As sports—especially soccer—came to play a more important role in Spanish culture, Delibes naturally became Spain's champion of soccer and letters. He wrote many articles and essays dedicated to the state of soccer in Spain as a cultural phenomenon, but also to what he considered its deterioration as an authentic athletic competition and its conversion into a spectacle for the masses. This chapter will examine Delibes as an early pioneer in the field of soccer writing, and even decades before it was so widely considered as *chic*.

KEY WORDS: Delibes, soccer, sports and letters

BIOGRAFÍA: Timothy J. Ashton es profesor titular en la University of South Carolina Aiken. Recibió su doctorado en filología ibérica en The Ohio State University en 2009. Sus actividades académicas se enfocan mayormente en los estudios sobre la literatura y el cine hispánicos sobre el fútbol, los cuales regularmente presenta en congresos académicos y publica en los Estados Unidos e internacionalmente. En 2013 publicó su libro *Soccer in Spain: Politics, Literature, and Film* con la editorial Scarecrow Press del Rowman & Littlefield Publishing Group. Lo innovador de este libro es que es el único estudio dedicado a la larga relación que tiene el fútbol con tres de los vehículos más notables de la cultura española: la política, la literatura y el cine.

Delibes and Soccer

Timothy J. Ashton, *University of South Carolina Aiken*

I think my first sporting avocation that was taken on as a passion, as an authentically disorganized passion, was soccer. (Miguel Delibes, “*La pasión más desordenada de Miguel Delibes*, translation is mine”)

While Miguel Delibes is practically a household name in Spain, the prolific novelist, journalist, cartoonist, and newspaper editor from the Castilian city of Valladolid—who is recognized as one of the leading figures of Post-Civil War Spanish literature, was a member of the Royal Spanish Academy, and considered by many critics as deserving of the Nobel Prize in Literature—is all but unknown in English-speaking countries. Delibes, who lived from 1920 to 2010, is one of Spain’s most celebrated and respected writers of the past 100 years, primarily for being the champion of the common people of Spain’s north-western region of Castile and León. He was an authority of the flora and fauna of Castile, a skilled hunter and sportsman, and was passionate about the preservation of the countryside, the lifestyle, and the culture of his region. Delibes dedicated the majority of his oeuvre to the aspects of life that concerned the common Spanish classes and is therefore considered a “man of the people.” He wrote twenty novels, some of which were adapted into award winning screenplays. His 1981 novel, *Los santos inocentes* (*The Holy Innocents*), deals with everyday life in the 1960s Spanish countryside of Extremadura. It is considered a portrait of “*España profunda*” (“deep Spain”) and juxtaposes the privileged, yet oppressive lifestyle of the region’s landowners with that of their servants, who in the film are so often treated like the animals they keep that they practically come to consider themselves as such. In 1984, the novel was adapted to film by Mario Camus—one of Spain’s most celebrated cinematographers—and is now widely regarded as the greatest Spanish film of all time; but again, all but unheard of in English-speaking countries.

I write this article in English with the hope of shedding one small ray of Delibean light into the English-speaking world so that anglophones might take interest and hopefully one day Delibes’ contributions to Western Literature and Culture might also be widely

recognized in English-speaking countries. While Delibes is known as a “man of the people” in central Spain during the twentieth century, primarily as a connoisseur of rural life, he was also widely recognized as a sportsman, and as ball sports—especially soccer—became more and more popular, like the other kids in his neighborhood (and all the neighborhoods throughout Spain), Delibes laced up his boots and took part in this developing aspect of culture. However, for many decades throughout the second half of the twentieth century, soccer—much like country life—was looked down upon by the intellectual classes of Spain and thought of by many as an activity and social space for the uneducated and uncultured populace. As the famous Spanish sports journalist, Julián García Candau pointed out in his book, *El fútbol, sin ley (Soccer, without Law)* (1980),

Up until Franco’s death, very few intellectuals dared to publicly claim their predilection for soccer. Until Franco’s death, the leftist intellectuals hid their avocation even from their colleagues. Soccer in those years was an alienating spectacle-sport. It was the opiate of the masses. The old philosophy of bread and bulls had been substituted for bread and soccer. (39) (translation is mine)

However, as I attempted to expose in my 2013 book, *Soccer in Spain: Politics, Literature, and Film*, many intellectuals in Spain, Latin America, and throughout Europe rejected this elitist attitude and openly demonstrated their interest in the sport. Delibes surely fell into this category and was even one of the earliest Spanish-speaking pioneers in the field of writing on soccer, and similar to the perspective of Miguel de Cervantes, who in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda (The Trials of Persiles and Sigismunda)* wrote that “poetry might be heightened through singing about humble things” (Cervantes 251, translation is mine), other famous intellectuals from the 1990s through the turn of the century also rejected this elitist attitude and, like Delibes, devoted works to the sport of soccer. Some even addressed the issue head-on by writing works specifically designed to rebuff soccer’s negative stereotype among the intellectual classes. One famous example is the Uruguayan writer Eduardo Galeano, who dedicated a section of his 1995 canonical soccer text, *Fútbol a sol y sombra (Soccer in Sun and Shadow)*, to address the complicated relationship between the intellectual classes and the global soccer community. Galeano’s section is titled “¿El opio de los pueblos?” (“The Opiate of the People?”), and in it he poses the question “How is soccer like God?” (36), then swiftly responds by stating:

Each inspires devotion among believers and distrust among intellectuals... The scorn of many conservative intellectuals comes from their conviction that soccer worship is precisely the superstition people deserve. Possessed by the ball, working class stiff think with their feet, which is entirely appropriate, and fulfill their dreams in primitive ecstasy. Animal instinct overtakes human reason, ignorance crushes culture, and the riffraff get what they want... In contrast, many leftist intellectuals denigrate soccer because it castrates the masses and derails their revolutionary ardor. Bread and circus, circus without the bread: hypnotized by the ball, which exercises a perverse fascina-

tion, workers forget who they are and let themselves be led about like sheep by their class enemies.” (*Soccer in Sun and Shadow*, 36-37)

Ten years after the publication of *Soccer in Sun and Shadow*, Barcelona’s oracle on culture, Manuel Vázquez Montalbán, published his fundamental soccer text *Fútbol: una religión en busca de un dios* (*Soccer: A Religion in Search of a God*) (2005), in which he wrote a section titled “*Pan y fútbol*” (“Bread and Soccer”), that expresses his perspective on the role of soccer in contemporary society, which is both bitter and sweet. Vázquez Montalbán states:

Soccer [...] has been, and is, an instrument of deviation of collective aggressiveness toward a non-political channel. But it has also served, judged from a different perspective, as an escape valve for the man on the streets’ frustrations and, therefore, it has fulfilled a hygienic role¹ concerning the abnormal social conscience of the country. (75) (translation is mine)

Some very respected Spanish-speaking authors who have dedicated works to soccer include Uruguayan writers Mario Benedetti and Eduardo Galeano; Mexico’s Juan Villoro; Peru’s 2010 Noble Prize in Literature Laureate Mario Vargas Llosa; Colombia’s Gonzalo Medina Pérez; Argentina’s Roberto Fontanaroso and Osvaldo Soriano; Spain’s 1989 Noble Prize in Literature Laureate Camilo José Cela, as well as Spain’s Rafael Alberti, Miguel Hernández, Francisco Umbral, Rosa Regás, Javier Marías, David Trueba, Julián García Canda, Fernando Fernán Gómez, Soledad Puértolas, Rafael Azcona, Vicente Verdú, Javier Marías, Ana María Moix, Juan Manuel de Prada, Manuel Hidalgo, Manuel Vázquez Montalbán, and surely, the “man of the people” from Valladolid who often humbly referred to himself as “a hunter who writes,” Miguel Delibes.

With a list of writers as renowned as this to include soccer as a theme in their works, it’s clear that Spanish-speaking writers are no longer ashamed to express their interest in soccer, and that the taboo has finally been lifted. In the prologue of Carlos Maraón’s 2005 study *Fútbol y cine: el balompié en la gran pantalla* (*Soccer and Film: The Beautiful Game on the Big Screen*) (translation is mine), one of Spain’s most prestigious sports journalists, Santiago Seguro, supported this notion when he wrote that “Soccer has definitely lost its condition as a pastime of the working class and it has been embraced by the intellectuals, especially in England, where there isn’t a writer or a filmmaker who doesn’t proclaim his passion for this game that is now regarded as *chic*” (11) (translation is mine). Another example of how soccer is no longer rejected, but now openly embraced by the intellectual classes, would be when the freshly anointed Nobel Prize in Literature Laureate

¹ Here Manuel Vázquez Montalbán (MVM) makes a play on words – “hygienic paper” *papel higiénico* = toilet paper. However, *un papel* = a role, e.g., a theatrical role. With this statement, MVM is basically saying soccer has played the “role” of “social toilet paper,” or served as a “roll of social toilet paper” concerning the country’s abnormal social conscience.

Mario Vargas Llosa was invited to his beloved soccer club's stadium—*Real Madrid's Estadio Bernabéu*—to be honored for his literary achievements. After the ceremony, in an interview with the Spanish newspaper *el País* when he was asked about the role of soccer in contemporary society, the famous Peruvian stated: "Soccer breaks down barriers; it communicates enthusiasm to people from all geographies. It transcends society's borders, people, and traditions. The sport is something more than entertainment; it is an activity that has profound roots... It is the Esperanto² of our time" ("*Mario Vargas Llosa: 'El fútbol es el esperanto de nuestro tiempo'*") ("*Mario Vargas Llosa: 'Soccer is the Esperanto of Our Time'*"). This quote resonates with Delibes' approach to writing on soccer because he was a "man of the people" who embraced, spoke, and understood the language of the of the common man. Through his writings on activities of the commoners that he also took part in—such as soccer—he dignified the commoners' language, lifestyle, and culture, and therefore, he dignified the common people themselves. The approach of Delibes to writing about the concerns of the common people helped shape the attitude of many intellectuals of the 21st century, to whom it is now considered *chic* to "return to the simple life" and "sing about humble things."

Delibes was one of the early pioneers in the field of soccer writing. He was writing about soccer by the 1940s—long before Nick Hornby was thought of as an innovator in the field in the English-speaking world—and penned many articles dedicated to his perspectives on the state of soccer in Spain. Delibes began as a columnist for the newspaper *El Norte de Castilla* (*The North of Castile*) in 1941, with a review and two hand-drawn illustrations covering the soccer match between *Club Deportivo Delicias* (from Valladolid) and *Ciudad Lineal* (from Madrid) which took place on October 12, 1941. It was his first article for *El Norte de Castilla*, the newspaper that formed him as a journalist and a writer, and for which he later came to serve as editor—from 1958 to 1963—until he was forced to resign due to his refusal to follow instructions from the Franco Regime that he felt limited the freedom of the press ("*El fútbol abrió a Miguel Delibes las puertas del periodismo y la literatura*") ("*Soccer Opened the Doors to Journalism and Literature for Miguel Delibes*"). In this sense, it could be argued that Miguel Delibes, one of Spain's most respected and prolific writers, began his literary career as a soccer writer. And although Delibes faced much criticism and adversity over the years, many of his unpopular perspectives on culture of the time came to be embraced later on by the people of Castile and throughout Spain. This is also the case with many of his soccer articles, which were often extremely critical of the state of the sport in Spain. After the Spanish Civil War, Delibes began expressing that he felt Spanish soccer had begun deteriorating as an authentic athletic competition, and

² Esperanto is defined by *New Webster's Dictionary* as "an artificial language, invented in 1887 by Dr. L. L. Zamenhof, based on the Latin roots common to most of the Romance Languages." The word is rooted in the Latin *spero*—"hope," and *anto*—"doer"/"person" and was originally *Doktoro Esperanto*—"one who hopes," since Zamenhof's hope was "to create an easy-to-learn, politically neutral language that would transcend nationality and foster peace and international understanding between people with different languages."

that the focus had shifted to serving as a spectacle for the masses—as an “escape valve” for the people to forget about the Civil War—distracting them from what was taking place under the newly formed Francoist Dictatorship.

Delibes was clearly a precursor who laid the groundwork for writers of later generations, such as Galeano and Vázquez Montalbán, by being one of the first intellectuals to connect the Ancient Roman notion of *panem et circenses* (bread and circuses)—which eventually evolved to *pan y toros* (bread and bulls) in Spain during the 18th and 19th centuries to better represent the Spanish people’s obsession of the era³)—with soccer, transforming it—yet again—into *pan y fútbol* (bread and soccer). Years after Delibes first began his critique that soccer in Spain had changed its focus after the Spanish Civil War from being an athletic competition to a form of entertainment for the masses designed to serve as an “escape valve,” Vicente Calderón, the then president of *Atlético de Madrid*, in an interview was asked “Don’t you believe soccer makes the country dumber?” To which Calderón responded “I hope soccer makes the country dumber, and I hope people think about soccer three days before and three days after every match. That way, they won’t think about other, more dangerous things” (Shaw 106) (translation is mine). The fact that the president of one of Spain’s most prominent clubs openly stated that he hoped soccer in Spain served as a type of “escape valve” for the masses, legitimizes the notion that Delibes, and many intellectuals afterward, have claimed, and that soccer in Spain was indeed being structured as a commodity to form part of the entertainment industry as opposed to being a legitimate athletic competition which people could simply appreciate.

To go a step further, as other critics have proclaimed, soccer now assumes the role that religion once held in the Spanish-speaking world, and—modeled after the Marxist theory of religion—they feel soccer is the modern day’s “opiate of the people.” For example, Vázquez Montalbán often proclaimed that “Soccer is a secular religion in postmodern Europe” (Vázquez Montalbán 19). As well, in an interview with *El País*, Mario Vargas Llosa stated that “Soccer is a secular religion; before, only religions summoned that type of irrational collective manifestation; today, that which before was prototypical of religion

³ A Spanish version of the phrase appeared in León de Arroyal’s 1812 pamphlet titled *Oración apologética en defensa del estado floreciente de España* (*Apologetic Prayer in Defense of the Flourishing State of Spain*) (translation is mine). The final sentences stated, “Let there be bread and let there be bulls, above all else. Learned Government: bread and bulls is what the people ask for. Bread and bulls is the talk of Spain. Bread and bulls must be provided to the extent the people desire forever and ever. Amen” (translation is mine). These sentences illustrated the importance that the Spanish people of the era placed on bullfighting. The expression “*pan y toros*” (“bread and bulls”) has since been widely used in Spain. Another notable reference to the expression was made by the famous Basque intellectual Miguel de Unamuno, who addressed the state of Spanish society during the late nineteenth century by writing, “Bread and bulls, and tomorrow’s another day! Get your fill and enjoy while you can, and later on... who cares!” (translation is mine) in his article titled, “*El espíritu castellano*” (“The Castilian Spirit”) published in the 1895 edition of *La edad moderna* (*The Modern Age*) (translations are mine).

is the secular religion of our time” (“*El fútbol es una religión laica*”) (“Soccer is a Secular Religion”). This is a topic that I covered more extensively in an article titled “Dynamics of Religiosity in Contemporary Spanish Soccer as portrayed in José Luis Sampedro’s ‘That Saintly Day in Madrid,’” and this notion surely rings true with the case of Delibes, who was a devout Christian and is regarded as one of the most prominent Catholic writers of the second half of the twentieth century. However, through the following citation, it’s easy to recognize that even for Delibes, in the 1920s—the early years of soccer in Spain; before Mario Vargas Llosa and Vázquez Montalban were even born—the lines between soccer and religion were already being blurred:

As a child, I was a very serious supporter of my team, *Real Valladolid Deportivo*, before I was even a player. I considered my team’s victory far more important than the entertainment aspect of the spectacle, to the point that I lived their ups-and-downs with all of my heart, so much so that I made solemn promises to the Almighty if *Real Valladolid* came out of a match victoriously. [...] Not even swimming, hunting, or my bicycle drew me in with as much force as soccer did when I was eight years old. [...] Soccer for me was everywhere, it impregnated everything, it was almost like a God: a constant presence” (“*La pasión más desordenada de Miguel Delibes*”) (“The Most Disorganized Passion of Miguel Delibes”) (translation is mine).

Delibes was clearly an innovator and visionary on numerous levels with regard to the role that soccer would come to play in Spain, and much like the stance he took through his famous 1975 acceptance speech into the *Real Academia Española* (Royal Spanish Academy), “*El sentido de progreso desde mi obra*” (“The Sense of Progress in My Oeuvre”)—which he later published into a book titled *Un mundo que agoniza* (*A World That’s Agonizing*)—the sport of soccer has fallen victim to the whims of what he calls “*el mundo de progreso*” (“the world of progress”). By the 1970s, Delibes had all but “thrown in the towel” and considered *La Liga* (The Spanish Professional Soccer League) as little more than a spectacle for the masses. Much like the individual after the industrial revolution, Delibes felt the players after the Spanish Civil War had been stripped of their freedom to be creative, and that rather, they had been converted into either *divos* (male divas) or *destajistas* (pieceworkers). It’s no coincidence that in 1968—seven years before delivering his acceptance speech into the *Real Academia Española*—Delibes had already published a soccer article titled “*La Liga agoniza*,” (“The League is Agonizing”) underlining the notion that soccer and society mirror one another, and that each—in the perspective of Delibes—were agonizingly degenerating in the so-called “world of progress.”

In 1968, Delibes’ published a compilation of articles on soccer that he wrote for his column in *El Norte de Castilla* into a book titled, *Vivir al día* (*Living for the Day*). Many of these articles continued to criticize the state of soccer and what Delibes considered the continual deterioration of the sport in his beloved country. Through the titles alone, his frustrations with the state of soccer in Spain are almost palpable, such as: “*Sobre los divos*”

(“Regarding the Divos”); “*Divos y destajistas*” (“Divos and Pieceworkers”); “*Campeón de taquillas*” (“Champion of Ticket Sales”); “*La Liga agoniza*” (“The League is Agonizing”); and “*La misión del entrenador*” (“The Mission of the Coach”), in which he proclaims that the coach is the heart, soul, and spirit of a soccer team. This piece was written in response to *Real Madrid* superstar Alfredo Di Stéfano’s comment that the coach is only responsible for 10% of a team’s victories, but for 40% of a team’s losses. (“*Delibes y el fútbol; un gran aficionado*”) (“Delibes and Soccer; A Great Enthusiast”)

Later on, prior to the World Cup coming to Spain in 1982, Delibes published another book containing some of his soccer articles, titled, *El otro fútbol* (*The Other Soccer*). In the first article—which the book is named after—Delibes scathingly criticizes Spain’s lack-luster effort and style of play in both the 1978 World Cup and the 1980 European Cup. But he not only criticizes Spain, he goes a step further to criticize what had become the “popular style of play,” stating that it’s clear that: “anti-soccer is progressing, and offensive soccer has less and less possibilities with each passing day. Today, before playing more, the focus is on forcing the opposing team to play less. The interest is, rather than playing, to not allow the other to play. To destroy rather than to create” (*El otro fútbol* 7) (translation is mine). He also goes on to criticize the Latin (Mediterranean) game and favors the game of the Northern European cultures:

Have you not noticed that the Latin player falls down more easily than the Septentrional? We, Mediterraneans are anchored to weak, tenuous soccer, of pure floweriness. The Latin player falls down easily, one might say he is even looking for an excuse to fall down. He wants to fall down. This is why, when he doesn’t fall from the adversary’s slightest mumbling, he throws himself down in a flop. But he flops and even sacrifices a counter-attack, when the opposing team is too far up-field and their goal is unprotected. Among Latinos there exists a reverential respect for the foul. I don’t know what the Latin player desires from the foul. [...] In Northern European soccer, in “the other soccer,” the soccer player is more practical. (*El otro fútbol* 10-11) (translation is mine)

Delibes then goes on to criticize not just the Latin players, but more specifically Spanish players by stating:

The Spaniard [...] doesn’t know how to shoot on goal, and never finds an opportunity to do so. In front of the goal he gets caught up in dribbling and tiny passes. At the base of his dribbles and tiny passes, he arrives to the goal line, but rarely does he cross it. And when he shoots, his shots are weak, sloppy, “worm-burners,” as people often say. [...] The Northerners, conscious that the defensive fronts of today are difficult to penetrate, are able shoot from far out, from any distance and position. [...] This obsession with the short pass and the horizontal pass, when it’s not the back-pass—which characterizes us—as if in soccer retaining the ball were a merit [...] is indicative of impotence. Today, penetration [...] has been substituted for ball control and possession,

even if it's in your own half of the field. "The other soccer" has a more fertile and intelligent concept of the pass. It's not so much about waiting for one's teammate to get open, as it is to get the ball open; to put it into space where one's teammate, through speed and strength, can get in behind the defense. (*El otro fútbol* 11-13)

In the next article of *El otro fútbol*, titled "*El tema del fútbol*" ("The Theme of Soccer"), Delibes reflects on his childhood soccer competitions between his elementary school team, *El colegio de Lourdes* (The Lourdes School), and their antiquated style of play, and compares it to "the other soccer" played by the kids of *El colegio de Santiago para huérfanos del arma de Caballería* (The Santiago School for Orphans of the Arms of Cavalry) which continually, and mercilessly, dominated his team by being stronger, faster, and for playing a style that was overall more practical and effective, which Delibes continually refers to as "the other soccer." He describes their play in the following manner:

Those youngsters played a game that was ahead of their time, with intelligence and a collective unspoken understanding which was supported by their devilish speed, their completeness of athleticism, and an extremely fine touch of the ball. [...] For the orphans, that big heavy ball didn't constitute the slightest obstacle. Their extremely fast feet managed to get shots on goal from any distance and any situation out of nowhere [...]. Their mobility and their rocket-shots, with practically shoeless feet, amazed me to the point that even today, forty years later, I still remember them with admiration. (*El otro fútbol* 16-17) (translation is mine)

Conflicted with the notion that the desired style of play had shifted over the years from relying on individual and collective spontaneity and overall athleticism in order to outmatch one's opponent, to a more structured, tactical style, with flashes of skillful moves (however unproductive they may be) which many felt created a more "esthetically beautiful" game for the spectators to enjoy, designed to attract a larger audience to the spectacle and generate more revenue, Delibes wrote:

To me, the esthetic beauty of soccer is precisely speed and strength—always speed and strength—, and I consider, on the other hand, that these qualities are efficient in breaking through the defensive fronts of today [...] The soccer player of the past stepped on the field with the desire to knock the opponent off their game by outplaying them. Today, he steps on the field with the desire to immobilize them. Today, he who goes out to create is lost. It's here that destruction prevails: two can't play, if one won't. [...] In opposition to this routine and inoperative tactic, the Northern Europeans have put a different tactic into play, based on speed and strength, in the sense of energy and anticipation, which is the tactic that the Orphans of the Cavalry of Valladolid used when I was a youngster with astonishing results. (*El otro fútbol* 18-20) (translation is mine)

Clearly, as the years went by and the sport became more and more of a “spectacle for the masses” in Spain, Delibes became less and less enthused with it, and he stopped attending matches at *Real Valladolid's Estadio Zorrilla* (Zorrilla Stadium) altogether, “the day that it was decided that the spectators, or the soccer players, or the referees, or maybe all of us should be engaged like inmates to ward off aggressions” (in “*Pasiones de domingo*”) (“Sunday Passions”). In the article “*El otro fútbol*” (“The Other Soccer”), Delibes discussed some of his other frustrations with the sport and its environment which also influenced his decision to refrain from attending professional matches:

With the arrival of excessive professionalism, soccer began steadily losing its lucid character and players stopped lacing up their boots to go out and play, but rather to make money. The tactic of *el cerrojo* (“packing it in”/disallowing the other team from playing) becoming more extreme with each passing day, and the language of the stands, profane and irritatingly partial, pushed me, years later, to abandon the stadiums and to convert myself into a sporadic spectator of the televised matches. (*El otro fútbol* 18) (translation is mine)

Obvious was his frustration with the atmosphere and the state of the sport he once held so close to his heart, the sport which also helped launch his career as a writer. Clearly, for Delibes, soccer had lost its romanticism when it was converted into a commodity for the masses. In his later years, when asked how he felt about the state of soccer in the present day, he said,

I still watch quite a few games on the television, and they entertain me, but I don't experience them with the same intensity as before. They don't enthrall me. Maybe it should all be attributed to my lack of youth, but I think that soccer 70 years ago was more spontaneous and less tactical, which resulted in many more goals being scored back then. Before, soccer players flaunted their offensive abilities and today they want to defend well. That is one of the biggest differences. (“*Miguel Delibes, escritor: 'Yo jugaba de delantero y era más o menos fino*”) (“Miguel Delibes, writer: ‘I played as a striker and I was pretty skillful’”) (translation is mine)

In 1989, Delibes published another compilation of stories showing his athletic dynamism that celebrated a variety of sports that he both practiced and had a passion for, titled *Mi vida al aire libre* (*My Outdoor Life*). This book of stories contains tales on: cycling—“*Mi querida bicicleta*” (“My Beloved Bicycle”) and “*Una bici que rodara siempre cuesta abajo*” (“A Bike That Always Rolls Downhill”)—; fishing—“*El mar y los peces*” (“The Sea and The Fish”)—; trekking—“*La alegría de andar*” (“The Joy of Walking”)—; swimming—“*El nadador del mínimo esfuerzo*” (“The Swimmer of Minimal Effort”)—; hunting; “*Un cazador que escribe*” (“A Hunter Who Writes”)—; and soccer—“*Una larga carrera de futbolista*” (“A Long Career as a Soccer Player”). In the last of this list—the soccer story—Delibes reminisces on his school days in Valladolid when he would “recreate” soccer matches with

knickknacks such as buttons or marbles on his desk at school or in the schoolyard patio. He also remembered with nostalgia the times he would imagine himself competing in a soccer match while playing in the foyer of his family home with a make-shift cloth or paper ball, as well as the times he spent working on his dribbling skills with a rubber ball through the paths of Valladolid's *Campo Grande* (The Big Park). Needless to say, Delibes was a very down-to-earth person, who appreciated the most genuine and innocent aspects of life and Castilian culture, even after things seemingly became over-sensationalized and monetized in modern times.

In 1998, Delibes published his last major work, *El hereje* (*The Heretic*), which paid homage to his native city of Valladolid and earned him Spain's *Premio Nacional de Narrativa* (National Narrative Award). Upon receiving the award, he stated that he had finally "hung up his writing tackle" (Miguel Delibes: Wikipedia). That same year, Delibes was diagnosed with colon cancer; an ailment he fought for over a decade until he was eventually overtaken by the disease on the 12th of March of 2010. During his last decade, Delibes received numerous literary awards, including: *El Premio Quijote de las Letras Españolas* (The Quixote Award for Spanish Letters); and *El Premio Vocento a los Valores Humanos* (The Vocento Award for Human Values). In his hometown of Valladolid he was honored through the naming of *La Ruta del Hereje* (The Route of The Heretic)—a route of different streets and landmarks mentioned in his last great novel, *El hereje*, as well as through the creation of the *Fundación Miguel Delibes* (Miguel Delibes Foundation), whose mission is to preserve and promote the legacy of the writer from Valladolid, and also through the construction of the *Centro Cultural Miguel Delibes* (Miguel Delibes Cultural Center), which sits adjacent to *Real Valladolid's Estadio José Zorrilla* (José Zorrilla Stadium) and serves as a convention center, auditorium, and a conservatory. In 2009, the president of Castile and León, Juan Vicente Herrera, awarded him with *La Medalla de Oro de Castilla y León* (The Gold Medal of Castile and León), in recognition of his defense of the Castilian language throughout his career. With the turn of the millennium, the *Cátedra Miguel Delibes* (The Miguel Delibes Chair) was established, which is seated at both City University of New York and the *Universidad de Valladolid*, and whose goal is to promote the study of contemporary Spanish literature and to make this literature widely known in the United States. During his last decade, up until his death, numerous Spanish and international cultural and intellectual institutions, including the *Junta de Castilla y León* (The Executive Board of Government of Castile and León) and the *Sociedad General de Autores y Editores* (The General Society of Authors and Publishers), have proposed that he be considered as a candidate for the Nobel Prize in Literature.

On the 14th of October of 2010—exactly 69 years after the publication of his first article in *El Norte de Castilla* covering the soccer match between *Club Deportivo Delicias* and *Ciudad Lineal*—Delibes was honored with a one-minute moment of silence in *Real Valladolid's Estadio Zorrilla* before a match between his beloved club and the Spanish powerhouse, *Real Madrid*. On this day, *Real Valladolid* wore their traditional white with violet

stripped jerseys, while *Real Madrid* wore black from head-to-toe to pay their respects for The Champion of Castilian Culture. There was supposedly no need for the referee, Mejuto González, to sound off the beginning of the moment of silence, as the thousands of fans in stadium went silent as the players from these rival teams lined-up together around the center-circle in a gesture of comradery, shared respect, and mourning for the pioneering soccer intellectual. At the end of the ceremony, with the assistance of Mejuto González, one of Delibes' grandchildren released a white dove into the air in honor of his grandfather, and immediately after the *Estadio Zorrilla* erupted in applause. And as the dove flew freely through the sky, toward the heavens, the whistle blew, and the ball once again began to roll ("*La pasión más desordenada de Miguel Delibes*"). Surely, many on the field and in the stands that day recognized and respected the conflicted Delibeian perspective for the sport that today so many of us both love and hate, which Delibes expressed so clearly in the following quotes:

Today, the money that circles around this sport makes players rich but impoverishes the game; each day more bureaucratic, insupportably conservative, repetitive and frustrating. (in "*Delibes y el fútbol; un gran aficionado*") (translation is mine). Soccer was always an escape valve, from the boss, from the tyranny of the office, from the superior. In both dictatorships and democracies. But today, it is less of an escape valve than before, because soccer is declining as a spectacle. Which by in large is due to the arrival of excessive professionalization, the fences that separate the spectators from the players, and above all today's defensive soccer that killed all the fun of "the other soccer," which were goals. (in "*La pasión más desordenada de Miguel Delibes*") (translation is mine).

Works Cited

- Ashton, Timothy J. *Soccer in Spain: Politics, Literature, and Film*. Scarecrow Press, 2013.
- . "Dynamics of Religiosity in Contemporary Spanish Soccer as portrayed in José Luis Sampedro's 'That Saintly Day in Madrid.'" *Aethlon: The Journal of Sport Literature* XXXIII:1 (Fall 2015 / Winter 2016), 2016 pp. 121-28.
- Cervantes, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional. Tomo Cuarto*. Baudry, 1841, p. 251.
- Delibes, Miguel. *El hereje*. Destino, sexta edición, 2000.
- . *El otro fútbol*. Planeta, 1981.
- . *El sentido del progreso desde mi obra: Discurso leído el día 25 de mayo de 1975 en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. Don Miguel Delibes Setien y contestación del Excmo. Sr. Don Julián Marías, Madrid, 1975*. Miñon, 1975.
- . *Los santos inocentes*. Planeta DeAgostini, S.A., 2002.

---. *Mi vida al aire libre*. Destino, 1989.

---. *Vivir al día*. Barcelona: Destino, 1968.

“Delibes y el fútbol; un gran aficionado.” *¡Vamos! Weare14*, 15 November 2014. 25 July 2020.

“El fútbol es el esperanto de nuestro tiempo.” *El País*, 6 May 2013. 26 Aug 2015.

“El fútbol es una religión laica.” *El País*, 28 Mar 2011. 26 Aug 2015.

“El fútbol abrió a Miguel Delibes las puertas del periodismo y la literatura.” *Agencia EFE*, 24 January 2015. 25 July 2020.

“Esperanto.” Wikipedia, 2 September 2015. 4 Sept 2015.

“Esperanto.” *Webster’s New World College Dictionary*. 4ed. Wiley pub., 2010.

Galeano, Eduardo. *Soccer in Sun and Shadow*. Trans. Mark Fried. Nation Books, 2013.

---. *El fútbol a sol y sombra*. Siglo XXI de España Editores, 1995.

García Candau, Julian. *El fútbol, sin ley*. Penthalon, 1980.

“La pasión más desordenada de Miguel Delibes.” *Paneka*, 13 Mar 2017. 25 July 2020.

Los santos inocentes. Directed by Mario Camus, Ganesh Producciones Cinematográficas / Televisión Española (TVE), 1984.

Marañón, Carlos. *Fútbol y cine: el balompié en la gran pantalla*. Ocho y Medio Libros de Cine, 2005.

“Miguel Delibes, escritor: ‘Yo jugaba de delantero y era más o menos fino’” *ABC*, 27 December 2008. 25 July 2020.

“Miguel Delibes.” Wikipedia, 3 April 2020. 25 July 2020.

“Pasiones de domingo.” *Diario de Valladolid*, 25 June 2018. 25 July 2020.

Shaw, Duncan. *Fútbol y franquismo*. Alianza, 1987.

Vázquez Montalbán, Manuel. *Fútbol. Una religión en busca de un dios*. Editorial Sudamericana S.A., 2006.



Invitado por la Universidad de Maryland y acompañado por su esposa, Ángeles de Castro, en septiembre de 1964, Miguel Delibes se embarcaba en Algeciras rumbo a Estados Unidos. Allí Delibes trabajó durante tres meses como profesor visitante en el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras, donde alternó la enseñanza de un curso sobre novela española contemporánea con ponencias sobre la narrativa como forma literaria. Si bien posteriormente recibió alguna invitación más para enseñar en Norteamérica, Delibes nunca volvería a cruzar el Atlántico.

Cinco décadas y media después, y con motivo del centenario de su nacimiento (1920–2020), la Fundación que lleva su nombre ha programado y desarrollado diversas actividades e iniciativas, muchas de ellas en colaboración con otras instituciones, cuyo propósito es el de recordar al escritor castellano y su obra. Uno de los proyectos es la publicación de este libro, en el que han colaborado investigadores que ejercen su labor académica y docente en Estados Unidos y que, en definitiva, sirve para rendir homenaje a un compañero de profesión.

