

SEIS CLAVES PARA DELIBES

DARÍO VILLANUEVA

Universidad de Santiago de Compostela

El comienzo de milenio se nos figura propicio para echar la vista atrás y recomponer el rompecabezas de esa otra centuria prodigiosa y terrible que fue el siglo XX. El historiador precisa de una cierta perspectiva temporal para que los acontecimientos decanten su verdadera entidad y trascendencia, pues en la inmediatez de los sucedidos todo parece dotado de significación relevante. Lo dicho vale también para la historia de la Literatura, máxime en una época en que los novelistas, reducidos a veces al mero papel de proveedores de textos para alimentar una vasta industria cultural, parecen alejarse perniciosamente de aquella sabia definición machadiana según la cual la literatura no es otra cosa que *palabra esencial en el tiempo*.

En julio de 2001, poco antes de que en esta ciudad de Nueva York irrumpiera con todo dramatismo la conflictividad del nuevo siglo, cumplí el encargo de revisar, en una conferencia del Hispanic Institute, los veinticinco años de la novela española comprendidos entre la restauración de la democracia y el fin del segundo milenio, un ciclo dotado de una cierta coherencia interna por causa de nuestra transición política y la integración de España tanto en el proyecto de una Europa unida como en el concierto mundial de la posmodernidad.

Argumentaba yo entonces, no obstante, que si en 1975 había comenzado un curso histórico que transformaría España, el rumbo de la novela española no experimentó entonces ninguna conmoción trascendental, sino que ésta, si de situarla en algún momento se tratara, habría que retrotraerla, por caso, a diez años antes, cuando en 1962 Luis Martín Santos publica *Tiempo de silencio* y poco después nos llega la presencia deslumbrante de jóvenes novelistas hispanoamericanos como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Gabriel García Márquez, entre muchos otros.

Martín Santos hizo en 1962 una llamada de atención a sus colegas: la balanza del arte narrativo se había escorado peligrosamente hacia un peculiar realismo social que vino a hacer cierta, una vez más, esta paráfrasis de una famosa afirmación de

André Gide: que con buenas ideas se puede hacer mala literatura. Pero aquel exceso de referencia comprometida y estéticamente decepcionante dio vía libre al error contrario: la novela abandonó la historia narrada y se hizo solo discurso textual.

Decía el maestro de novelistas y críticos Henry James algo que Miguel Delibes ha suscrito tanto en la teoría de sus ensayos y declaraciones literarias como en la práctica de su obra creativa: la única obligación que por anticipado podemos imponer a una novela, sin incurrir en arbitrariedad, es que sea interesante. Esa era la amenaza que se cernía sobre la novelística española en los albores de la transición posfranquista. El realismo social había fracasado por su ramplonería estética. El nuevo realismo dialéctico propugnado no sólo por Luis Martín Santos se estaba diluyendo en la experimentación. Las obras de Benet, Juan Goytisolo o, incluso, *Oficio de tinieblas* 5 de Cela podían interesar al lector culto como poemas o ejercicio de estilo, nunca como narraciones. Y las novelas experimentales de los jóvenes autores, todavía más extremados en su radicalismo formal pero con menos oficio, ni siquiera por eso.

Desde los éxitos de *La ciudad y los perros* y *Cien años de soledad* a mediados de los años sesenta, la novela hispanoamericana introduce como una posibilidad cierta en el horizonte del público español la imaginación y los placeres tanto de narrar como de leer, junto al enriquecimiento estilístico y compositivo de la forma novelesca. Y así, cuando en 1972 Gonzalo Torrente Ballester publica *La saga/fuga de J. B.* puede darse por iniciada la verdadera “transición novelística” española. Se trataba, en dos palabras, de recuperar la narratividad, propósito en el que también estaban embarcadas otras novelísticas europeas sobre las que no pesaban, sin embargo, los condicionamientos históricos y políticos de la situación española. Valga a estos efectos tan sólo un ejemplo: en Italia se empieza a detectar este regreso al relato por el relato, el “ritorno dell’intreccio” como rezará un famoso título del almanaque literario Bompiani, cuando en 1965 Renato Barilli, uno de los teóricos del experimentalismo y defensor acérrimo de la estética inspirada por el *nouveau roman*, canta su palinodia en la reunión del llamado “Gruppo 63”.

Miguel Delibes, el objeto de este congreso internacional que ahora comienza, ha reconocido con sinceridad que su vocación literaria tuvo en su origen mucho de fortuita; que aprendió a escribir en el *Curso de Derecho mercantil* de Joaquín Garrigues (Stendhal había dicho lo propio en referencia al código civil francés); que fue leyendo literatura al dictado de los críticos, para asumir con efectos retroactivos las influencias que se le imputaban; y que sus tres primeras novelas fueron escritas –son sus

palabras en el prólogo de 1964 a su *Obra completa*- “tan intuitivamente como podría haber construido un barco” (16). Pero desde esta atalaya neoyorquina del año 2003 tenemos ya suficiente perspectiva, y disponemos de abundosos materiales, para evaluar lo que es una de las presencias fundamentales de la novela española contemporánea, una trayectoria que Miguel Delibes inició en 1948 con *La sombra del ciprés es alargada* y en 1998 dio el último de sus frutos a la fecha con *El hereje*.

Más de medio siglo contempla la carrera literaria de aquel joven veinteañero, periodista, dibujante y profesor, que obtuvo uno de los primeros premios Eugenio Nadal al comenzar sin más su andadura, y que cincuenta años más tarde, luego de recibir los más importantes reconocimientos a su ingente labor, merece por segunda vez el Premio Nacional, que ya obtuviera en 1955 con *Diario de un cazador*, concedido ahora a su novela histórica antes mencionada, que trata de los conventículos religiosos renovadores de la Valladolid de mediados del XVI. Son, en conjunto, veinte novelas y varios libros de relatos los que le han permitido a Miguel Delibes estar presente en todos los momentos significativos de la novela española posterior a la guerra civil. El escritor vallisoletano se mantuvo siempre al margen de grupos y capillas literarias, favorecido por esa indiferencia hacia lo contingente que desde una ciudad no metropolitana se puede dignamente mantener, pero vivificado por el hilo umbilical que desde un principio representó para él el comercio literario con su editor de Barcelona José Vergés, cuyo testimonio está en el volumen de su correspondencia entre 1948 y 1986, recientemente aparecido (2002). Esa independencia brilla también en otra de las facetas sin las que tampoco se podría comprender al Miguel Delibes escritor: su actividad periodística en el diario *El Norte de Castilla*, donde lo fue casi todo antes que director (José Francisco Sánchez 1989). El periodismo aporta de por sí, al margen de desde donde se ejerza, una curiosidad global, el pulso de la actualidad contemporánea que luego demanda una prosa expresiva y eficaz a la vez, modelo no desdeñable para la buena escritura literaria (y baste mencionar aquí, de nuevo, el caso de Gabriel García Márquez).

En 1965 alcanzó gran notoriedad una novela de Truman Capote, *In Cold Blood*, enseguida considerada como una obra maestra del llamado *new journalism*. Se trata, como es bien sabido, de la laboriosa reconstrucción por parte del autor, doblado en reportero y detective, de todos los detalles que rodearon el asesinato de la familia Clutter, de Halcomb, Kansas, cometido realmente el 15 de noviembre de 1959. Mas semejantes relaciones entre periodismo y novela no son, si embargo, novedosas. Al

margen de las circunstancias profesionales de escritores y periodistas, fácilmente entrecruzables, en ambos medios se da una relación semejante en lo básico entre escritura, realidad y narración. En nuestros años cincuenta, cuando el neorrealismo evolucionó hacia un realismo de denuncia social, está cumplidamente demostrada la voluntad de los novelistas por testimoniar la realidad cotidiana que los periódicos, sometidos con rigor a la censura previa, no estaban en condiciones de difundir. El propio Miguel Delibes, director de *El Norte de Castilla* en los tiempos difíciles, de lo que ha dejado testimonio en su libro *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)* (1985), ha contado cómo le prohibieron dar la noticia de que un vagón cargado de naranjas había descarrilado y volcado en Venta de Baños (César Alonso de los Ríos 65), acaso porque el Estado totalitario no podía consentir que trascendiera un fracaso puntual en la circulación ferroviaria por si de este modo se pudiese poner en solfa su eficacia y control total de las situaciones.

Aparte de esa proximidad obligada del periodista frente a una realidad compleja, y cambiante a un ritmo que se ha ido incrementado vertiginosamente a lo largo del último siglo, el oficio del novelista puede beneficiarse también de determinadas exigencias formales que escribir en los diarios impone. En primer lugar aparece la de garantizar la narratividad que el lector demanda y nuestros novelistas redescubrieron como una exigencia inexcusable tras los excesos del experimentalismo a los que me he referido ya, y sobre los que Delibes tuvo siempre una idea muy clara y precisa. Y, complementariamente, el requisito de un estilo directo, no retórico, perfectamente compatible con la eminencia de la escritura literaria y no meramente fungible.

Miguel Delibes es una persona que cree en el diálogo y lo practica cabalmente. La forma de sus novelas y su humanismo, son básicamente dialogísticos, y gracias a sus conversaciones con periodistas amigos, luego recogidas en libros como los de Leo Hickey (1968), César Alonso de los Ríos (1971; nueva edición 1993) o Ramón García Domínguez (1985), podemos conocer mejor su personalidad así como sus ideas políticas y literarias. Por ejemplo, saber que el periodismo le “empujó a buscar el lado humano de la noticia” y que escribiendo para *El Norte de Castilla* aprendió que “había que decir lo más posible con el menor número de palabras posibles” (Alonso de los Ríos 59-60). En varios de sus textos más personales Delibes confiesa que su primeros pinitos como novelista surgieron de “tal estado de virginidad literaria que entendía que la literatura debía ser engolada, grandilocuente”, y que solo a raíz de su

triunfo en el Nadal –confiesa- “llego al convencimiento de que, abandonando la retórica y escribiendo como hablo, tal vez pueda mejorar la cosa” (Alonso de los Ríos 97).

Así fue, ciertamente, gracias al modelo de sobriedad, exactitud y elegancia que encuentra en la prosa del mercantilista Garrigues y gracias también a las exigencias de la escritura periodística. En *La sombra del ciprés es alargada* cabe encontrar párrafos como este: “La ciudad, ebria de luna, era un bello producto de contrastes. Brotaba de la tierra dibujada en claroscuros ofensivos. Era un espectáculo fosforescente y pálido, con algo de endeble, de exinanido y de nostálgico” (116). Nada extraño, pues, que tres años más tarde, en el primer párrafo de *El camino* cuya edición facsimilar del manuscrito nos es por fortuna accesible (2000), el escritor tache el adjetivo *ineluctable* para sustituirlo de su puño y letra por el más común de *inevitable*. En fin, el propio novelista ha admitido el tratamiento periodístico que dio al episodio de cerrilismo rural narrado en *El tesoro* (1985) a partir de los hechos reales que vivió su hijo arqueólogo, y las virtudes narrativas del reportaje, potenciadas sobremanera por las de una elaboración propiamente novelística de los personajes y de su decoro o verosimilitud lingüística, lucen de nuevo en *El disputado voto del señor Cayo* (1978), el libro que Delibes dedicó a nuestra transición democrática. Pero lo mismo se puede detectar desde mucho antes, si comparamos, como Amparo Medina-Bocos lo ha hecho ya, las crónicas reunidas en *Un novelista descubre América (Chile en el ojo ajeno)* (1956), relato de el viaje que Delibes realiza en 1955, y los avatares de Lorenzo, el protagonista de *Diario de un cazador* (1955), ahora en el trance de buscarse una nueva vida en el país austral que es la sustancia de *Diario de un emigrante* (1958). El correspondiente cotejo habla de cómo la objetividad periodística con que Delibes narra y describe en sus crónicas se transmuta en un discurso rebotante de expresividad cuando es su personaje el que, con sus palabras, hace lo propio.

Algunas de las tendencias más arraigadas en la novela española a partir de 1975 que yo señalaba en mi conferencia neoyorquina de hace dos años están presentes en Miguel Delibes. Por ejemplo, el recién mencionado nuevo periodismo o, cuando menos, la impronta periodística de una novela empeñada en recuperar las prerrogativas del relato puro. Otro tanto cabe decir de la novela histórica, cuyo cultivo no es ajeno a ese propósito de volver a contar sucesos relevantes protagonizados por personajes individuales desde una distancia temporal proveedora de un cierto exotismo, complementario del exotismo geográfico que aporta la literatura de viajes, a

la que Delibes también contribuyó con sus libros sobre Iberoamérica (el ya citado y *Por esos mundos: Sudamérica con escala en Canarias* [1961]), los Estados Unidos (*USA y yo* [1966]) y el continente europeo (*Europa: parada y fonda*, de [1963]; *La primavera de Praga* [1968]; y *Dos viajes en automóvil: Suecia y Países Bajos* [1982]).

Nueva novela histórica que, de acuerdo con los vientos actuales de libertad temática y formal, se modula en múltiples variantes: la reconstrucción fiel o su contraria, la fabulación; el aprovechamiento de la lejanía cronológica entre el lector y el momento narrado como motivo puramente estético; o la proyección trascendente del pretérito sobre nosotros, que es lo que Miguel Delibes hace en su obra última, *El hereje*, amén de rendir un soberbio homenaje a su ciudad natal reviviendo aquel ecuador del siglo XVI en que Valladolid fue Corte, centro espiritual y cultural de gran efervescencia innovadora e, incluso, punto de referencia inexcusable para el desarrollo de un incipiente capitalismo, productor y comercializador, abierto a Europa. Mas, en la clave antes apuntada, yo quisiera ver en ésta la única novela no contemporánea de nuestro escritor –con anterioridad, solo *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953) no superaba la frontera cronológica de la guerra civil- la ratificación retrospectiva de uno de sus grandes temas, de los mitos sustantivos de Miguel Delibes –dicho esto con una acepción de la palabra que luego explicitaré- cual es, ni más ni menos, el de Caín y Abel. Para el escritor, como para la gran mayoría de los españoles, ese mito terrible tiene su encarnación máxima precisamente en la guerra civil, para cuya comprensión Delibes cree, por cierto, que es imprescindible considerar el factor religioso, hasta el punto de que muy otra hubiese sido nuestra suerte histórica de haber habido un Juan XXIII antes de 1936 (Alonso de los Ríos, 1993 51).

En *El hereje* el motivo de la discordia son las doctrinas reformistas de Erasmo de Rotterdam. Su pluma “había dividido el mundo cristiano”, y en lo que a Valladolid se refiere, la división entre erasmistas y antierasmistas “no se dejaba sentir únicamente en los colegios y conventos, sino en todas las instituciones, industrias, negocios y familias de la ciudad donde se reunieran más de dos personas” (1999 184-85). Un atávico cainismo se alimenta de la controversia religiosa, azuzada por las tesis de Trento, y el desencadenamiento de la Contrarreforma produce en España aquellarres de violencia inhumana como el del impresionante auto de fe narrado en *El hereje*. Al paso de la cuerda de los presos del Santo Oficio, conducidos a la cárcel de Valladolid, “el pueblo enardecido –leemos en la novela- exigía el auto de fe, los calificaba de luteranos, leprosos, hijos de Satanás y algunos, en plena exaltación patriótica, gritaban

¡Viva el rey!” (1999 418). Con ellos morirá en la hoguera un día de mayo de 1559 el protagonista de *Delibes*, Cipriano Salcedo, que había “aceptado la doctrina de la justificación por la fe (...) porque creo –decía- que la fe es lo esencial y que el sacrificio de Cristo tiene mayor valor para redimirme que mis buenas obras por desprendidas que sean” (1999 27).

Las guerras de nuestros antepasados, publicada justamente en 1975 y estudiada en una monografía por Carolyn Richmond (1982), es ejemplo epónimo de lo dicho. Pero ilustra también a la perfección la vigencia de un planteamiento eminentemente comunicativo que en los años siguientes anudará intensamente la novela española de la transición con el hecho lingüístico de la oralidad. Así como *Delibes* reproduce las conversaciones de un pobre hombre, Pacífico Pérez, con el médico del hospital penitenciario donde está recluso, menudarán otras novelas –y pienso ahora, por caso, en las de José María Vaz de Soto- que a través del diálogo se plantean cuestiones de interés a la vez particular y general, textos donde se buscan las “señas de identidad” desde la confrontación y el intercambio de dos o más perspectivas, algo que con otro formato discursivo encontrábamos ya en *Cinco horas con Mario* (1966).

Si *Delibes* introduce aquí el recurso al magnetófono como soporte verosímil para la oralidad de su novela, Javier Marías empleará en las suyas el contestador automático como una nueva síntesis macluhiana de tecnología y conducta comunicativa. Ese sincretismo asoma también en el filme de 1984 dirigido por José María Martín Sarmiento a partir de un curioso volumen de relatos suscritos por el grupo de escritores leoneses al que pertenecen Luis Mateo Díez, José María Merino, Julio Llamazares o Antonio Pereira, entre otros que no colaboraron en esta ocasión como Juan Pedro Aparicio. Ellos habían homenajeado previamente en sus respectivos textos al “filandón”, figura que en su tierra natal corresponde a los narradores de historias que van enhebradas una tras otra sin solución de continuidad, en un ejercicio a medio camino entre la antropología y la literatura que es muy propio también de Miguel *Delibes*. Algo hay de ello en muchas de sus obras de ficción, como también en un libro cuyo título no puede ser más expresivo a este respecto. Me refiero, claro está, a *Castilla habla* (1986), gavilla de treinta y dos coloquios con otros tantos castellanos genuinos que hablan con claridad y justeza de la situación del país.

Lo más sorprendente en lo que se refiere a la pervivencia de las teorías formuladas en los años sesenta por Marshall McLuhan es que con los grandes

avances de la radio, la televisión y los medios de comunicación audiovisuales, entre ellos las redes informáticas cuyo auténtico poderío no llegó a conocer el autor de *La Galaxia Gutenberg*, se produce un regreso a situaciones premodernas, anteriores a la invención de la imprenta. Ahora de nuevo la palabra oral se impone a la escrita, y la recepción de los mensajes, en vez de ser exclusivamente individual, reflexiva y racionalizada, se abre a la colectividad. La novelística de Miguel Delibes, tanto en su aspecto formal como en la crítica de la sociedad moderna que subyace en la mayoría de sus títulos, está en la onda de las nuevas sensibilidades recuperadas.

Igualmente, es obligada la constatación actual de las intensas relaciones existentes entre la novela y el cine o la televisión. Ya se habían producido en el terreno estético con nuestros neorrealistas de los años cincuenta, alguno de los cuales, como Ferlosio o Jesús Fernández Santos, estudiaron cine o, incluso, lo realizaron. Miguel Delibes, por su parte, ejerció como crítico de películas en *El Norte de Castilla*, admitió –y no particularmente para bien– la influencia del cine americano en la segunda parte de *La sombra del ciprés es alargada* (91) y en cuanto al neorrealismo italiano, no duda en reconocer su fascinación hacia él, así como las huellas de *La Strada*, *Milagro en Milán* o *El ladrón de bicicletas* en su producción del momento.

Un estudio recientemente publicado por Antoine Jaime (2000) sobre *Literatura y cine en España (1975-1995)* confirma los fluidos contactos existentes entre las expresiones narrativas filmica y novelística, y el trasvase a la pantalla de cada vez más obras literarias, y con menor demora entre ese momento y el de su publicación. Lo dicho vale para gran número de escritores españoles contemporáneos pero destaca la fidelidad de nuestro cine hacia dos autores en concreto, Juan Marsé y el propio Miguel Delibes.

Desde *El camino* rodada por Ana Mariscal en 1962, quince años antes de que Josefina Molina realizase una serie televisiva sobre la misma novela, hasta *La sombra del ciprés es alargada* del mexicano Luis Alcoriza, en 1990, Ramón García Domínguez (1993) ha registrado, en una documentada monografía, versiones cinematográficas de *Mi idolatrado hijo Sisí* como la que Antonio Giménez-Rico tituló en 1976 *Retrato de familia*, para repetir con *El disputado voto del señor Cayo* en 1986 o *Las ratas* en 1997. Antonio Mercero hizo otro tanto con *El príncipe destronado* en *La guerra de papá* (1977), y luego filmó *El tesoro* (1988), de igual modo que en 1983 Mario Camus llevará a la pantalla magistralmente una de las novelas que Delibes prefiere entre las suyas, *Los santos inocentes*. Y ello para referirnos tan solo al repertorio de los largometrajes y

a las novelas propiamente dichas, que no a las cortas, repertorio al que hay que sumar *La pareja perfecta* (1998) de Francesc Betriu, basada en *Diario de un jubilado*. Algo hay en la poética narrativa de nuestro escritor que facilita enormemente este encuentro con el séptimo arte, más allá de su cinefilia. No resulta difícil aventurar de qué pueda tratarse. La novela de Delibes es una novela de personajes, de sentimientos susceptibles de provocar empatía en amplios sectores de público, relatos que remiten su horizonte de referencias a nuestra coetaneidad y cotidianeidad. Una novela que el escritor ha ido acertando deliberadamente en lo que se refiere a su extensión textual, por mor de las circunstancias vitales del público actual, cada vez más asendereado (García Domínguez, 1985 52), y en la que el diálogo es el más poderoso agente para el desarrollo de la acción.

Esta última característica ha propiciado también, evidentemente, el éxito de las dos comedias resultantes de *Cinco horas con Mario* primero (estrenada en 1979) y después *La hoja roja* (1986) y *Las guerras de nuestros antepasados* (1989), que se han paseado por todos los escenarios de nuestro país. Prologando la versión teatral de esta última, Pere Gimferrer hacía diana al definir el mejor acierto de Delibes en este terreno como “la operación artística de cautivarnos con la escueta fenomenología de lo coloquial” (22).

Estos breves apuntes no pretenden otra cosa que recordar lo ya conocido: que Miguel Delibes participó en las nuevas singladuras de la novelística española de la posmodernidad, entre las cuales cabe incluir todavía el tono idílico e intimista de obras que, como *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991), novelizan la vida privada historiada por otros, como también lo estuvo en todos los momentos más significativos de la narrativa de la posguerra.

La dispersión en el exilio republicano de la mayoría de los escritores consagrados o en vías de serlo, junto al aislamiento político y cultural, la utilización propagandística de la literatura postbélica y el deseo de evasión de los lectores, presagiaban un futuro desolador para la novela en la España de los años cuarenta. Este estado de cosas se comienza a superar gracias a la irrupción de jóvenes narradores como Camilo José Cela, Carmen Laforet o el propio Miguel Delibes, que con su novela premiada *La sombra del ciprés es alargada* hace su aportación a un nuevo realismo existencial, más vitalista que filosófico, empedrado de un tremendismo expresionista muy hispánico que el escritor vallisoletano no abandonará en muchas de sus novelas posteriores y que él mismo fustigará a propósito de su segunda novela,

Aún es de día (1949) como “de un trazo burdo, de un naturalismo muy desabrigado y de un humor –por designarlo de algún modo- de mal gusto, de una fosquedad inefable” (Alonso de los Ríos 92).

Pese a las declaraciones manifiestamente autocríticas que Miguel Delibes siempre ha hecho a costa de su *opera prima* y de la frialdad de la crítica inmediata que el texto tuvo, para mí que se trata de una novela sobresaliente, escrita cuando el autor tenía tan solo veintiséis años pero sumamente representativa de aquel momento postbélico, pesimista a la fuerza, entretejida con una sabia elección de escenarios – Ávila, Barcelona, Santander, Bilbao, la costa cantábrica y Providence al otro lado del Atlántico-, peripecias y episodios, y anunciadora de algunos elementos que se nos revelarán fundamentales a lo largo de la evolución futura del autor.

En los años cincuenta el rumbo de la novela española es el de un realismo abierto más hacia lo social que hacia el individuo. Se da a conocer una nueva generación, la del medio siglo, que no ha hecho la guerra, a diferencia de la de Delibes, y en su deseo de plasmar la situación real del país, practica inicialmente un neorrealismo cercano al de los escritores y cineastas italianos rigurosamente coetáneos, y se inclina luego por una modalidad de literatura comprometida, políticamente militante, según pautas de una poética precisa: el realismo socialista.

Miguel Delibes (Hickey, 7) se considera partícipe de esta “preocupación o inquietud social”, tal y como la denomina en el prólogo al tomo tercero de su *Obra completa* que incluye la versión reconstruida de *Aún es de día*, libre ya de las imposiciones censurales, *La hoja roja* de 1959 y *Las ratas*, publicada en el mismo año de *Tiempo de silencio*. Es decir, en el momento del auge del realismo socialista hacia el que Delibes no oculta sus reservas, en el citado prólogo y en otras de sus páginas de reflexión literaria o en sus declaraciones. Discrepa de sus planteamientos excesivamente primarios y maniqueos, y su cristalina actitud de denuncia social contra el sistema capitalista o cualquier otro que oprima a la persona y no ejerza la justicia distributiva lo identifica con un “sentimiento del prójimo” de inequívoco fundamento cristiano, que encontrará su plasmación literariamente más lograda en esa verdadera obra maestra de 1981 que es *Los santos inocentes*. Nuestro “mal del siglo” es, para Delibes, la deshumanización alienante y la insolidaridad. “En ningún momento de la historia –nos dice- el hombre ha estado tan alejado del hombre como en nuestros días” (Hickey 9-10), de modo que la responsabilidad social de semejante drama no

puede ni debe circunscribirse como tema exclusivo de una escuela o periodo concreto de la novelística.

Como ya quedó apuntado, la aparición de *Tiempo de silencio* produjo una fuerte conmoción y no poco desconcierto entre nuestros novelistas. Se descubre ahora que muchas obras de denuncia eran, como llegó a escribir Juan Goytisolo, políticamente ineficaces y literariamente mediocres. Que se había descuidado la aventura estética e intelectual que toda obra de arte debe afrontar, y que el público lector estaba ahído de tan mostrenco realismo.

Hacia 1966 comienzan a aflorar los frutos de la requisitoria formulada por Luis Martín Santos. Y junto a Juan Marsé, Juan Benet o el propio Goytisolo, Miguel Delibes irrumpirá con una obra arquetípica del nuevo realismo dialéctico, *Cinco horas con Mario*, otro de los títulos fundamentales de toda la novela española contemporánea. La experimentación con la forma para contrarrestar los excesos por los que la balanza del arte novelístico se había escorado peligrosamente hacia el referente social comienza a dar paso a un error de signo contrario: la novela abandona la historia y se hace solo discurso. La palabra se convierte en el fin, no en el medio de la obra narrativa, y por este sendero el realismo dialéctico acabará diluyéndose en la experimentación formal.

Miguel Delibes participa también de la misma tendencia con otra de sus obras más complejas e ilustrativas del momento. Me refiero a *Parábola del naufrago*, de 1969, estudiada por Gonzalo Soberano, quien demuestra convincentemente cómo las metamorfosis de los personajes, las audacias escriturales, la propia musicalización de la estructura narrativa y las transgresiones con el lenguaje no son sino otros tantos recursos para potenciar un mensaje que ya estaba en obras precedentes de Miguel Delibes y seguirán en las posteriores. Se trata de una denuncia, en clave tanto de parábola como de auténtico esperpento, contra la deshumanización y la alienación del individuo que, desde la perspectiva de un escritor español, se viene a sumar a otras anticipaciones de la misma índole como fueron las de Orwell o Huxley, y toma buena cuenta de las posibilidades imaginativas que los narradores hispanoamericanos acaban de reivindicar de nuevo para la novela. Ni la libertad sin justicia ni la justicia sin libertad son soluciones para el protagonista Jacinto San José ni para su correlato Giacint Sviatoi Iósif, al que asimismo se dedica esta novela, abierta por un lema de Horkheimer, tan vívido en plena guerra fría, sobre el miedo como sentimiento principal del ser humano.

No me extenderé más en esta línea, porque otro es el objetivo que se me ha encomendado para esta conferencia inaugural y porque el broche de oro de nuestro congreso corresponderá al maestro Gonzalo Sobejano, que tratará mejor que nadie el tema de “El lugar de Miguel Delibes en la novela de su tiempo nuestro”. Me propongo, pues, concluir con la enumeración de seis claves conceptuales, de índole preferentemente temática y formal, que pueden explicarnos la obra de Miguel Delibes tanto como la contextualización histórico-literaria de cada una de sus novelas.

Desde sus comienzos el siglo XX, abrumado por la potencia narrativa que la literatura había alcanzado en la centuria anterior y confundido por los vertiginosos cambios de todo tipo a que se veía sometido, hizo suya una crisis de la novela que todavía a la fecha de hoy no puede decirse que se haya cerrado. Ya en 1920 Ramón Gómez de la Serna (1999 101) escribía en *Libro nuevo*, una de sus obras menos citadas: “ya no se pueden hacer más que las novelas del escepticismo, un tipo de novela escéptica bien hecha de cada tipo de novela... Y así morirá la novela, cuando se hayan hecho tantas especies de novelas escépticas como especies de novelas hay”.

Ignoro si ese era precisamente el talante de Miguel Delibes cuando escribía y publicaba en 1953 *Mi idolatrado hijo Sisí*, pero no puedo por menos que valorarla como un magnífico homenaje a la poética del realismo y el naturalismo decimonónicos, entreverada incluso de ciertas tesis como la del anti-malthusianismo abiertamente reconocido por el autor. No faltan, por supuesto, aspectos innovadores, tan pertinentes en el caso del periodista Delibes, como la inclusión al comienzo de capítulo de una gavilla de noticias y anuncios de prensa que recuerdan los “newsreels” de John Dos Passos en su gran fresco de New York titulado *Manhattan Transfer* (1925). Con este recurso le sucedió a Miguel Delibes algo que él ha aducido en varias ocasiones, y yo no dudo que con toda sinceridad: “Cuál no fue mi sorpresa cuando, a propósito de *Mi idolatrado hijo Sisí*, dijeron que lo de insertar retazos de periódicos ya lo había hecho Dos Passos”. Acredita, así, su naturaleza de escritor casi adánico, creador intuitivo de una literatura que ha ido contrastando teórica y críticamente siempre a posteriori. Mas ello no es sinónimo de falta de reflexión o autocrítica. Tenemos sobradas pruebas de lo contrario, incluso hasta la exageración en el caso de sus propias valoraciones acerca de algunas de las novelas por él escritas. En este sentido, los libros de conversaciones que Miguel Delibes mantuvo con varios periodistas o investigadores amigos tienen un gran valor, así como los prólogos a los tomos de su obra completa y

el contenido de otros volúmenes misceláneos donde él mismo reúne algunos de sus ensayos. Pienso, por caso, en los titulados *Pegar la hebra* (1990) y *He dicho* (1996).

En el último de los citados se incluye un breve ensayo titulado “La esencia de la novela” en donde encontramos la siguiente definición: “Para mí una novela era –y sigue siendo- una historia inventada encaminada a explorar las contradicciones que anidan en el corazón humano y, por tanto, requiere, al menos, un hombre, un paisaje y una pasión” (93). Pero no se trata de una formulación puntual y reciente, sino propuesta inicialmente en 1966 y reiterada luego varias veces, por caso en las conversaciones de 1971 y 1993 con César Alonso de los Ríos, o en las de 1985 con Ramón García Domínguez, que titula precisamente su libro así: *Miguel Delibes, un hombre, un paisaje, una pasión*.

De todos modos, no debemos olvidar los términos exactos en que Delibes hizo por primera vez esta definición. Se trata del prólogo al tomo segundo de su *Obra completa* (9) y allí Delibes está hablando de la caza: “En ella se dan, suficientemente perfilados, esos tres ingredientes que yo considero inexcusables para la novela: un Hombre, un Paisaje, y una Pasión”. Relaciónese con tan sorprendente concomitancia algo en lo que nuestro autor insiste una y otra vez para destacar su antiintelectualismo: que él es “un cazador de escribe”, no un novelista con aficiones cinegéticas, y que la autodefinition que prefiere es la de “un hombre-de-campo-con-una-pluma-en-la-mano”, escrito así, todo junto, con guiones entre las palabras; “un hombre de aire libre que gusta de escribir del aire libre” (Delibes 1990 196).

El primero de los libros que tienen como protagonista al bedel Lorenzo fue precisamente el *Diario de un cazador* (1955), al que seguirían el ya mencionado *Diario de un emigrante* (1958) y casi treinta años después *Diario de un jubilado* (1995). Son todas ellas cumplidas muestras de las llamadas “novelas del yo”, pero no se limita a esta faceta narrativa la literatura cinegética de Miguel Delibes, de amplia presencia entre sus libros más personales, prácticamente autobiográficos, como *Con la escopeta al hombro* (1970), *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* (1977), *Dos días de caza* (1980), *Las perdices del domingo* (1981) o *El último coto* (1992). En otras oportunidades, ese es el tema para libros de carácter ensayístico tales *La caza en España* (1962), *La caza de la perdiz roja* (1963) o *El libro de la caza menor* (1964).

Volvamos a *Diario de un cazador*. En esta novela temprana Delibes consolida los perfiles fundamentales de lo que él considera ha de ser el primer pilar de toda novela: la persona. El factor humano, que diría Graham Greene. La humanidad de

que se trata ha de ser verídica, genuina, e individualizada en personajes singulares. Gonzalo Sobejano ha explicado con toda justeza la virtualidad de la caza a estos efectos: “es una actividad natural desinteresada en la cual el sujeto realiza, sin daño de nadie, su voluntad de ser auténtico” (175). Y Alfonso Rey, en su libro titulado *La originalidad novelística de Delibes*, atribuye esa virtud a la fidelidad del escritor para con la novela de personaje, su selección de los tipos humanos en que inspirarse y el tratamiento literario que les otorga y su capacidad de identificarse con ellos en un acto de cordial simpatía. Destaca Delibes en algo sumamente difícil para el novelista: la creación de protagonistas infantiles de una pieza, como lo son Daniel el Mochuelo de *El camino*, el Nini de *Las ratas* o Quico, a sus tres años, *El príncipe destronado* de la novela que Delibes escribió en 1964 y por reticencias de su editor no apareció sino nueve años después. Cada uno a su aire, con su idiosincrasia inconfundible, contradictorios pero humanamente coherentes, nobles y egoístas, sensibles o pretenciosos, desgraciados o bienaventurados, Lorenzo, Mario y Carmen, Rubes, Adela y Paulina, Pacífico Pérez, Cipriano y Minervina, Paco, Régula y Azarías, Pedro y Jane, Desi, Eloy y su hijo el notario pueden figurar por mérito de su autor en el mejor elenco de las criaturas de ficción que nuestra novela contemporánea ha producido. Esa riqueza de matices de cada personalidad individual retratada por el novelista contrasta con la anonimía que la sociedad arrasadora impone, o la obligada en organizaciones militares en donde la persona es poco más que un guarismo, como se sugiere en el título irónico de una de las novelas autobiográficas de Miguel Delibes, *377A, madera de héroe* (1987).

La segunda de las claves de la novela según Delibes es el paisaje. Si así lo preferimos, el espacio o escenario de la acción. Y aquí aflora inmediatamente una conexión directa con el factor humano antes analizado. La esencia humanista la ha buscado el escritor en la naturaleza y el mundo rural. Complementariamente, en la pequeña capital de provincia. Nunca, en la gran ciudad, que uniformiza a las personas. A Miguel Delibes, al escribir sus novelas -son sus propias palabras- “me parecía que la urbe producía grupos de hombres iguales, indistintos; hombres en serie” (*Pegar...* 199). En castellano al hombre-masa, sobre el que teorizara muy pronto Ortega y Gasset, se le llama borrego, y esa será la condición animal y gregaria a que la sociedad implacable descrita en *La parábola del naufrago* condenará a Jacinto San José, cuyo gran pecado de lesa ingenuidad consistió en preguntar acerca del sentido de la actividad exclusiva que su empresa le exigía realizar.

Mas la dimensión del paisaje tiene en Delibes otra referencia absolutamente inexcusable: Castilla y León. Al margen de la ambientación chilena –o mejor dicho, santiaguina- del *Diario de un emigrante*, y la extremeña de *Los santos inocentes*, pocos son los enclaves no castellano-leoneses en las novelas del escritor de Valladolid: la Nueva Inglaterra de *La sombra del ciprés es alargada*, los mares del continente europeo de *El hereje*, y poco más. Un periodista ovetense le preguntó hace ya tiempo con qué juicio se sentiría más halagado y Delibes contestó: “Con que, cuando se analice mi obra, dentro de equis años, se diga: ‘Acertó a pintar Castilla’” (García Domínguez, *Miguel Delibes: un hombre...* 55). Un territorio paisajístico, humano y literario que él acotó, a base de sus propios escritos, en un libro titulado *Castilla, lo castellano y los castellanos* (1979). La Castilla de la Montaña, del Valle de Iguña, solar de sus mayores; de los campos yermos al norte del río Duero y la “bronca comarca intermedia” del norte de León, Palencia, Burgos y Soria, la menos exaltada literariamente. Acierta Francisco Umbral cuando afirma que Delibes ha “desnoventayochizado” –y bien que nos vale tan difícil palabra- el campo de Castilla cuyos surcos, ribazos y veredas holló, presentando como escasez y silente sufrimiento lo que antes había sido tratado como literaria austeridad.

Este es el teatro de las pasiones que el escritor nos pinta, concorde la tercera de las claves por él propuestas para comprender la esencia de su arte. Pasiones en plural, pues en cada uno de los personajes de una pieza que el narrador nos propone anidan una o varias de ellas. Pasiones sutiles o tremendas, pues este último rasgo está presente en Delibes desde sus primeras obras y no cejará en las siguientes, pero doblemente humanizadoras por su simpleza y autenticidad. La mayor parte de ellas pueden, sin tergiversarlas, calificarse de domésticas, pues tienen su ámbito de realización preferentemente en el seno de la familia. Surgen de las relaciones entre personas afines, por lazos de sangre, de parentesco, de matrimonio, de vasallaje o, incluso, de pupilaje. Trenzan una tupida red de nudos entre hombres y mujeres, adultos y niños o adolescentes, que experimentan amores y odios, celos y recelos, envidias e impulsos sexuales, temores y venganzas, ideaciones místicas y pulsiones brutales. El diálogo entre todos ellos sirve para explicitarlas. Pere Gimferrer, en su prólogo ya citado a la versión teatral de *La hoja roja*, escribe algo que me interesa destacar aquí: “Toda literatura es diálogo; todo verdadero diálogo es reconocimiento. Eloy se reconoce en Desi y Desi en Eloy. Ambos nos miran; somos nosotros, y nos reconocemos en un doble juego de espejos” (Delibes, *La hoja...* 36). Hé ahí una de

las claves, no solo de la novela de Delibes sino también de su éxito de público, sostenido a lo largo de medio siglo y no decreciente: la sabia elección de las pasiones que mueven a sus personajes y la cabal plasmación literaria de las mismas proporciona un ingente caudal de motivos para la empatía, para la identificación de los lectores. Difícil resulta para cualquiera de ellos, de cualquier edad, no sentirse plagiado por alguna de las criaturas de Delibes en el ejercicio, el gozo o el padecimiento de alguna de sus mínimas pero a la vez soberbias pasiones.

Con lo dicho, a pesar incluso de que sean apuntadas por el propio escritor estas tres claves, para mí que no se le hace justicia al universo narrativo creado por Miguel Delibes y a las líneas maestras de su articulación. No cabe dudar de que su talante anti-intelectualista y su relación natural o espontánea con la literatura en general y con el hecho de narrar en particular, no hacen precisamente del escritor vallisoletano un militante del escepticismo que Ramón Gómez de la Serna proclamaba en 1920. Sin embargo, Miguel Delibes ha pulsado más de una tecla, y ha visitado varias especies de novela, como reflejaba el breve panorama de su producción, históricamente contextualizado, que hemos realizado ya. En este sentido, la más escéptica de todas sus obras podría ser –insisto– *Mi idolatrado hijo Sisí*, por su palmaria fidelidad a los principios de la novela decimonónica, que, entre otros posibles, bien pueden incluir el personaje, el paisaje y la pasión.

Quiero decir que el punto de partida de nuestro escritor es la gran novela del realismo y el naturalismo, como lo fue también para la gran mayoría de sus colegas en la primera mitad del siglo XX. Pero ello no significa, ni mucho menos, que Delibes permaneciera anclado, como una estatua de sal, en aquella poética. De tal modo sería muy difícil que hubiese logrado la connivencia con sus lectores contemporáneos de la que sigue disfrutando. Lo que sí es cierto, por otra parte, es que comenzando a escribir a finales de los años cincuenta, el autor de *Parábola del naufrago* pudo vislumbrar el punto muerto a que conducían los excesos revisionistas de la novela, sobre todo después de los logros irrepetibles de los James Joyce, Marcel Proust, William Faulkner, André Gide o Franz Kafka. Implícitamente, hizo suya la regla de oro de toda novelística tal y como la formuló Henry James, a quien recordábamos al principio de esta conferencia. Delibes siempre tuvo presente que la novela debe contar una historia y debe lograr por todos los medios la complicidad del lector. Atado al mástil de su navío de palabras soportó el canto de sirena de la llamada anti-novela, y amainado el temporal, siguió navegando hacia su Ítaca de la narratividad pura.

A este respecto, sus opiniones sobre el “nouveau-roman” francés, del que fue rigurosamente coetáneo, no confunden a nadie. En uno de los textos más tardíos donde reitera su definición de la novela como hombre, paisaje y pasión critica a sus colegas franceses por “basar la modernización de la novela en el escamoteo de su esencia” (*He dicho* 92), y en sus conversaciones con César Alonso de los Ríos, cuando el declive del “nouveau-roman” no había hecho sino comenzar, habla más directamente de la destrucción de los personajes, del tiempo, de la construcción narrativa y del propio lenguaje, que “llevaría consigo la destrucción de la literatura y también la destrucción de todo intento de comunicación mediante la palabra” (107).

Junto a ese estímulo externo, por no hablar de provocación, que para escritores como Delibes significó la irrupción del “nouveau-roman” francés, ampliamente introducido en nuestra país gracias a la labor editorial de Carlos Barral, hay que anotar el influjo del llamado “boom” de la novela hispanoamericana entre nosotros al que me he referido ya como otro factor de refuerzo para la proclama de renovación lanzada por Luis Martín Santos a principios de los años sesenta.

En varias de sus conversaciones literarias Delibes manifiesta su actitud ante aquel fenómeno, que condimentado con sal gruesa dio lugar, en medios periodísticos, a la invención de cierto complejo de inferioridad por parte de los novelistas españoles, deslumbrados por la nueva savia de sus colegas hispanoamericanos y el magisterio incontestable de figuras consagradas como Borges, Carpentier, Asturias, Cortázar o Sábato. Delibes, con la ecuanimidad que le caracteriza, se mostraba entonces partidario, con todo, de “poner a un lado el grano y, al otro, la paja” (1993 119).

Carlos Fuentes es uno de los escritores mexicanos, ocho años más joven que Delibes, que contribuyó decisivamente al éxito europeo de la novelística hispanoamericana con su novela *Cambio de piel*, ganadora del prestigioso premio Biblioteca Breve de 1967. Pero, a diferencia de Delibes, Fuentes se caracteriza por su dedicación complementaria a la crítica y la teorización literaria, de la que es una buena muestra su ensayo de 1972 *La nueva novela hispanoamericana*. Y allí formula otra definición, “la novela es mito, lenguaje y estructura” (20), que yo no quisiera ver contrapuesta a la de Delibes, sino proveedora de tres pistas más para la comprensión de nuestro escritor.

Así como las tres claves iniciales aportadas por el propio Delibes en el prólogo al tomo segundo de su *Obra completa* en 1966 miran a la novela realista del siglo XIX, las que añadimos gracias a la propuesta de Carlos Fuentes en su ensayo seis años

posterior parecen estar tomadas directamente del *Ulysses* de James Joyce, a quien el novelista vallisoletano leyó tardíamente, pero al que le reconocía la genialidad de su aportación. “Joyce fue el que puso el cascabel al gato”, afirma Delibes, al tiempo que se pregunta: “¿No están ya en Joyce todas las innovaciones del momento?” (Alonso de los Ríos 118 y 110, respectivamente).

El mito, que el escritor irlandés toma transparentemente de la *Odisea* homérica para actualizarlo en la contemporaneidad dublinaesa del llamado “bloomsgate”, constituye también una de las claves de Miguel Delibes con la particularidad de que ello es así en dos acepciones o conceptualizaciones diferentes.

En cuanto a la concepción clásica del mito como la narración de un suceso acaecido en tiempos fundacionales y primigenios, pleno de significación religiosa o espiritual, es unánimemente reconocido que gran parte de la novelística de Miguel Delibes está vertebrada por el de Caín y Abel. Así desde *La sombra del ciprés es alargada*, en donde se describe una guerra inconcreta, iniciada por la fuerza atávica del cainismo y maldecida por el protagonista, hasta *El hereje*, sobre el que hemos tratado ya. Incluso en la paradisíaca Arcadia, fuera del mundo de las pasiones políticas, que nos describe *El disputado voto del señor Cayo* (1978) ha echado sus raíces aquel cainismo, y el protagonista odia al único vecino que le queda, con lo que a la altura de 1978, desencadenado ya el proceso de la transición democrática, tras el rayo de esperanza esbozado en la actitud superadora de las dos Españas por parte del hijo en *Cinco horas con Mario* resurge el pesimismo de *El príncipe destronado* y *Las guerras de nuestros antepasados*. Ese mito de la violencia entre hermanos, que todos los seres humanos lo son entre ellos, encuentra en nuestro escritor, como en la gran mayoría de los novelistas españoles de los dos tercios finales del siglo XX, un filón de historias en la guerra civil, que ya está presente en *Mi idolatrado hijo Sisí* y tiene en *377A, madera de héroe* una plasmación concreta con episodios de la guerra naval procedentes de la experiencia del autor, todo ello después de un lema tomado de una lápida de Dachau: “Recuerdo para los muertos; escarmiento para los vivos”.

Pero sirven también a nuestro propósito otras concepciones filosóficas más modernas del mito como las formuladas por Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes. Para los respectivos autores de *La Pensée sauvage* (1962) y *Mythologies* (1957), el mito viene a ser una forma de pensamiento, una configuración ideológica específica expresable en imágenes. En esa clave, el gran mito de Miguel Delibes es el del equilibrio consustancial a la Naturaleza e imprescindible para la plena realización del

ser humano. Sus ideas al respecto están plasmadas a través de la gran mayoría de personajes, situaciones y episodios de sus novelas, y en textos teóricos tan importantes como el discurso de ingreso en la Real Academia Española en mayo de 1975, en donde no faltan apuntes coincidentes con las propias ideas de Lévi-Strauss cuando denunciaba la tendencia contemporánea al dominio total del hombre sobre la naturaleza y el dominio de ciertas formas de humanidad sobre otras.

Edgar Pauk, cuando estudia los temas recurrentes de la naturaleza y el progreso en Delibes, menciona su defensa de un “ecologismo humano” –quizá mejor “humanista”- que es el tema central de su discurso académico, y que luego el escritor quiso difundir con muy legítimo empeño proselitista en un volumen de expresivo título, *Un mundo que agoniza* (1979).

El nuevo académico aprovechó tan eminente tribuna para –son sus palabras- “desde mi atalaya castellana, o sea, desde mi personal experiencia” denunciar la agresión contra la naturaleza y la deshumanización progresiva de la Humanidad, y para defender “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 los 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” (*El sentido...* 14).

Que esas ideas, que ese mito se plasma en imágenes lo demuestran ejemplos como el que sigue. Dudo que haya formulación más certera de ese ecologismo de Delibes que esta breve conversación sobre las malvas tomada de *El disputado voto del señor Cayo* (111).

“La flor ésta es buena para aligerar el vientre.

Dijo Rafa burlonamente:

-¡Joder! En este pueblo todo sirve para algo.

-Natural –replicó el señor Cayo reanudando la marcha-: Todo lo que está, sirve. Para eso está, ¿no?”.

Semejantes ideas le reportaron a Delibes en un primer momento ciertas incompresiones, cuando se identificó su postura, su mito, con un cierto reaccionarismo contrario al progreso y a la modernidad. El tiempo, aquí como en el caso de su recelo a deturpar la esencia de la novela por mor de la experimentación formal, vino a darle la

razón, y hoy se hace una lectura ecológica de su obra, próxima a los postulados de los “verdes”.

En su caso, este mito no es novedoso. Prueba de que figura entre las claves de toda su literatura la encontramos en estas palabras de un magnífico personaje femenino de la primera novela del escritor, la doña Sole de *La sombra del ciprés es alargada* (*Obra completa. Tomo I* 254):

“Todo está regido por un perfecto equilibrio ... La naturaleza, las plantas, los animales, el hombre, toman y dan con una armoniosa ponderación. Junto a las altas montañas ve usted siempre los valles profundos; a la frescura lozana de la primavera sucede la yerta esterilidad del invierno; al lado del capullo están siempre las espinas ... ésta es la ley del contraste que rige el mundo. Pero al mismo tiempo es la razón de que todo, todo, tenga su sentido en el Universo”.

La que no precisa de muchas explicitaciones es la segunda de las claves que, desde la definición de la novela acuñada por Carlos Fuentes, estamos proyectando sobre la obra narrativa de Miguel Delibes: el lenguaje. Concordamos con Francisco Umbral cuando destaca en su maestro y amigo “una suerte de ventiloquismo literario, una fabulosa capacidad para poner voces” (63). De este modo Delibes no está haciendo más que anclar sus novelas en la fuente más genuina del género tal y como teóricos como Mijail Bajtín nos hicieron ver. Los discursos novelísticos resultan de la interacción de varias voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Ese dialogismo implica, pues, la heterofonía o multiplicidad de voces, la heterología o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales y la heteroglosia resultante de la presencia de distintos niveles de lengua. Manuel Alvar (1987) destacaba precisamente en nuestro escritor su dominio tanto del vocabulario dialectal como de la lengua conversacional.

El dialogismo de Delibes parte de su predilección hacia la novela de personaje, pues en la creación de cada uno de ellos, y en la verosimilitud de su traza, es fundamental el decoro lingüístico de que cada uno haga gala. Los protagonistas de sus novelas son auténticos por sus pasiones, pero también por sus palabras. En definitiva, ellos son sus palabras, pues sus conductas están verbalizadas y muy pronto, después de las novelas primerizas, el narrador pasa a un segundo plano cuando no cede a sus criaturas toda la voz para que la ejerzan en primera persona. Así, por caso, el sexagenario voluptuoso con sus cartas de amor en la novela de 1983, o, antes, el bedel Lorenzo en sus diarios orales. “Y yo digo que esto de escribir para uno es tal y

como mirarse al espejo, con la diferencia de que uno no se ve aquí el semblante, sino los entresijos” (*Diario...*12), leemos en el *Diario de un emigrante*, enriquecido por el contacto y la contaminación entre el español de Castilla y el de Santiago de Chile que acaba penetrando sutil pero perceptiblemente en la lengua del protagonista.

Solo mencionaré, para ir concluyendo, otras manifestaciones de esta clave lingüística. Por ejemplo, el uso magistral de las muletillas, las interjecciones y todos los demás recursos del castellano coloquial, y la captación asombrosa del lenguaje infantil, que tiene en el Quico de *El príncipe destronado* un ejemplo insuperable. En lo que se refiere a *El hereje*, todos apreciamos el esfuerzo de asimilar la lengua del siglo XVI a un discurso narrativo contemporáneo, y esa intencionalidad registral del castellano más genuino se proyecta tanto en el tiempo como en el espacio, en las descripciones del narrador pero también en la expresión justa y variada de sus personajes. Delibes siempre ha criticado el poder destructivo de los medios de comunicación audiovisuales en lo que a la expresión lingüística se refiere, y de ello da buena muestra contrastando las expresiones que salen de la voz serena, exacta, sentenciosa y austera del señor Cayo con el decepcionante y verídico combinado de “pasotismo” idiomático y superficial jerga política de la embajada partidaria que llega a pedirle su voto.

Pero el narrador de *El disputado voto del señor Cayo* actúa con frecuencia con la solemne oficiosidad de un notario que levantara acta detallada de los usos y objetos que se van para siempre, ya sea el utillaje del lar de Cayo, ya su práctica de retirar el enjambre de un tetón. Descriptivismo casi arqueológico que viene a reforzar aquella otra clave ya revisada, la del paisaje, y que dota a la prosa narrativa de Miguel Delibes de una riqueza léxica irrepetible. No dejaré de mencionar aquí una cierta ruralización del estilo en novelas como *Las ratas*, congruente con el último mito de la Naturaleza en equilibrio. El ciclo de las cosechas es el de las estaciones y los fenómenos atmosféricos, de modo que los días se identifican no solo por el calendario, sino también por refranes oportunos y, siempre, por el santoral: “Para San Nicasio escampó, mas el Nini oteó el cielo y dijo: -Deje, señora Clo, todavía hay blandura. Hemos de aguardar a que el cielo arrase” (*Las ratas*, 471).

En plena barahúnda de la experimentación promovida por el “nouveau-roman” y otras escuelas en la vanguardia novelística, Miguel Delibes aborda en 1969 la problematización del lenguaje en una obra que he mencionado ya, *Parábola del naufrago*. El uso reiterado de onomatopeyas, el recurso al silencio, la reivindicación del

esperanto como lengua regeneradora, las narraciones que Sobejano llama dictadas porque, para desespero del lector, los signos de puntuación no aparecen como grafemas sino que son denominados por su nombre en aquellos puntos del discurso en que deberían figurar, la explicitación entre paréntesis de los sujetos, objetos, antecedentes o complementos que comúnmente no es necesario reseñar, todos estos recursos imaginativos no vienen a título gratuito, sino para intensificar pertinentemente el angustioso clímax de la alienación deshumanizadora que el novelista quiere introducir a modo de denuncia.

Y concluyo con la última de las claves anunciadas: la estructura. Con ella, en la novela, no sucede lo mismo que con aquella hermosa muchacha de *El camino*, de nombre la Mica, que según Roque el Moñigo “era la única persona del pueblo que tenía cutis”. Toda novela tiene estructura, pues la obra existe como tal en la medida en que al caos del mundo se le sobrepone una ordenación formal a través del lenguaje que lo haga significar. Esta evidencia no puede ser ajena a un novelista consciente de su arte como Miguel Delibes, por más que él critique el énfasis experimental por el que la estructura deja de ser un soporte o fundamento de la historia narrada para convertirse en un fin en sí misma.

Con un proceso inicial de aprendizaje que el mismo Miguel Delibes ha admitido con toda modestia, su carrera ha estado jalonada por sucesivos esfuerzos para perfeccionar el tratamiento y la resolución en sus obras de las dos grandes cuestiones estructurales de la novela: la modalización y la temporalización. En cuanto a la primera, son vitales las soluciones que el escritor aplique a dos problemas, el de la perspectiva y el de la voz. Quién ve la historia y desde qué ángulo; quién narra o intervine en el concierto polifónico que el texto es son dos asuntos que Miguel Delibes ha abordado con gran versatilidad y resuelto siempre con la máxima pertinencia. Por eso, como hemos visto ya, Alfonso Rey, en su estudio crítico del Delibes anterior a 1974 apuntaba que las de nuestro escritor son ante todo “novelas de personaje” y que su máximo acierto reside en novelizar cabalmente diferentes puntos de vista, perspectivas múltiples, comunes o insólitas.

A este respecto resultan muy ilustrativos dos datos coincidentes en su intencionalidad. En el prólogo al segundo tomo de su *Obra completa* (12-3), Delibes demuestra que “la arquitectura de una novela no responde a una actitud caprichosa del artista sino a una exigencia imperiosa del tema o de los protagonistas” mediante la confesión de que comenzó a escribir el *Diario de un cazador* en tercera persona, pero

que el proyecto solo cuajó cuando adoptó la forma confidencial del diario narrado por el propio protagonista.

Lo mismo sucederá, años después, con *Cinco horas con Mario*. A lo largo de doscientas cuartillas el novelista desgrana el conflicto humano, soterradamente ideológico también, de los dos esposos estando ambos en vida. La parcialidad del narrador hacia Mario tiñe enseguida el relato y lo hace inviable no solo artísticamente sino también a efectos de la censura. No queda, pues, otra salida que la finalmente adoptada: ese vasto monólogo articulado por la esposa mientras vela el cadáver de Mario, lo que le da pie para ridiculizar –o al menos intentarlo- la ideología liberal y humanista de su marido cuya formulación anuente no era de recibo desde la ideología del régimen a la que Carmen secunda.

Igualmente, las estructuras novelísticas de Miguel Delibes exhiben una eficacísima articulación de los ritmos, con las escenas, los resúmenes, las elipses y las descripciones, así como en lo tocante a la ordenación temporal. En 1977 hube de poner como ejemplos varias obras suyas en mi libro *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Es muy de notar que dos de las novelas preferidas por el escritor y por su amplio público lector, *El camino*, de 1950, y *Cinco horas con Mario*, de 1966, sirvan como sendos ejemplos de reducción temporal retrospectiva, pues en ambas el discurso comienza por donde la historia narrada llega a su final. Sendas noches de insomnio nos permiten penetrar en la intimidad de dos personajes, Daniel el Mochuelo y la recién viuda de Mario Díez Collazo cuya esquela mortuoria figura impresa en la primera página de la novela. Echando la vista atrás, hacia lo que han sido sus existencias hasta el momento, se contraponen dos formas de entender la vida. En *El camino*, la del niño protagonista y la de su padre en relación al progreso; en *Cinco horas con Mario*, la de la España cerrada y la España abierta que ya confrontara el poeta Antonio Machado.

Hombre, pasión, paisaje, pero también mito, lenguaje y estructura representan para mí otras tantas claves de Miguel Delibes. No *las* claves, con exclusión de cualesquiera otras, pero sí, a lo que creo, seis convincentes razones para ilustrar el gran logro de una novela que innovó, a la altura de los tiempos, el recio tronco realista en la literatura española contemporánea.

OBRAS CITADAS

- Alonso de los Ríos, César. *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993. Edición renovada del libro publicado en Madrid: Magisterio Español, 1971.
- Alvar, Manuel. *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- Delibes, Miguel. *Obra completa*. Tomo I. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.
- _____. *Obra completa*. Tomo II. Barcelona: Ediciones Destino, 1966.
- _____. *Las ratas*. Barcelona: Destino, 1968.
- _____. *El sentido del progreso desde mi obra*. Madrid: Real Academia Española, 1975.
- _____. *El disputado voto del señor Cayo*. Barcelona: Destino, 1978.
- _____. *Un mundo que agoniza*. Barcelona: Plaza y Janés, 1979 (décima edición de 2001).
- _____. *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*. Valladolid: Ámbito Ediciones, 1985.
- _____. *La hoja roja (versión teatral)*. Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona: Ediciones Destino, 1987.
- _____. *Pegar la hebra*. Barcelona: Ediciones Destino, 1990.
- _____. *He dicho*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- _____. *Diario de un emigrante*. Comentado por Amparo Medina-Bocos. Barcelona: Ediciones Destino, 1997.
- _____. *El hereje.*, Barcelona: Ediciones Destino, 1998.
- _____. *El camino (Edición facsimilar)*. Prólogo de Ramón García Domínguez. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- Delibes, Miguel y Josep Vergès. *Correspondencia, 1948-1986*. Prólogo de Antonio Vilanova. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.
- Díaz, Janet W., *Miguel Delibes*. New York: Twayne, 1971.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1972.
- García Domínguez, Ramón. *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*. Barcelona: Ediciones Destino, 1985.
- _____. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Prólogo de César Alonso de los Ríos. Valladolid: Semana Internacional de Cine, 1993.

Gómez de la Serna, Ramón., *Obras completas*. Tomo V. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999.

Gullón, Agnes. *La novela experimental de Miguel Delibes*. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.

Hickey, Leo. *Cinco horas con Miguel Delibes*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1968.

Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

Pauk, Edgar. *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

Rey, Alfonso. *La originalidad novelística de Delibes*. Universidad de Santiago de Compostela, 1975.

Richmond, Carolyn. *Un análisis de la novela "Las guerras de nuestros antepasados"*. Barcelona: Ediciones Destino, 1982.

Sánchez, José Francisco. *Miguel Delibes, periodista*. Barcelona: Ediciones Destino, 1989.

Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1975.

Umbral, Francisco. *Miguel Delibes*. Madrid: Epeasa, 1970.

Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1994.