



Tras las huellas del 'yo': reescrituras autobiográficas en los manuscritos de Miguel Delibes

In the Footsteps of the Self: Autobiographical Rewriting in Miguel Delibes' manuscripts

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID¹
<https://orcid.org/0000-0002-9154-7575>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-08-10

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-30

RESUMEN: La crítica contemporánea ha considerado la escritura autobiográfica como representativa de gran parte de la producción literaria de Miguel Delibes. A través de sus diferentes manifestaciones, adoptando el formato de diarios, memorias o relatos propiamente autobiográficos, es fácil constatar el estrecho vínculo que establece entre su vida y su obra. El objetivo del presente artículo será el de estudiar la evolución de la configuración del yo ficcional en *Señora de rojo sobre fondo gris*, a partir del cotejo de las variantes de autor localizadas en el amplio antetexto de la novela. Aplicaremos la metodología de la crítica genética para analizar las estrategias adoptadas por el autor a la hora de enmascarar su yo tras el personaje de Nicolás, también narrador homodiegético de la obra. Finalmente, se comprobará cómo las estrategias adoptadas para ocultar ese «yo» corresponden a una meditada técnica narrativa, en la que la presencia del protagonista masculino va perdiendo relevancia a medida que avanza el proceso de escritura.

Palabras clave: Miguel Delibes, crítica genética, autobiografía, yo ficcional.

ABSTRACT: Contemporary Criticism has considered autobiographical writing as representative of a large part of Miguel Delibes' literary production. It is easy to verify the close link that he establishes between his life and his work through

¹ Esta publicación es parte del proyecto PID2019-104215GB-I00 (FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), financiado por MCIN/ AEI 10.13039/501100011033/.

his diaries, memoirs our autobiographical stories. The main goal of this article will be to study the evolution of the configuration of the fictional self in *Señora de rojo sobre fondo gris*, based on the collation of the author's variants located in the avant-text of the novel. We will apply the methodology of genetic criticism in order to analyze the strategies adopted by the author when he tries to mask himself behind the character of Nicolás, also the homodiegetic narrator of the work. Finally, we will verified how these strategies are due to a careful narrative technique, in which the presence of the male protagonist will lose relevance as the writing process progresses.

Key words: Miguel Delibes, genetic criticism, autobiography, fictional self.

1. LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DELIBESIANA A TRAVÉS DE SEÑORA DE ROJO SOBRE FONDO GRIS

En diversas ocasiones la crítica se ha hecho eco de la impronta autobiográfica dentro de la obra novelística de Miguel Delibes. A pesar de no haber concebido nunca «una obra autobiográfica con sentido de unidad» (Romera, 2010: 116) o haberse negado a escribir sus memorias, por considerarlo «una arrogancia» (Delibes de Castro, 17), es indudable la presencia del elemento biográfico en toda su producción literaria y no literaria, ya sea a través de la recreación de determinados acontecimientos o vivencias personales, o bien de los constantes paralelismos observados entre el propio escritor y sus personajes (Romera, 2010: 120).

Asimismo, el personaje fue considerado por el escritor vallisoletano como uno de los elementos más importantes en la construcción de la novela (Media, 2014: 33; Vázquez, 2020: 53), junto con la acción: «Para mí la novela es acción y personajes» (Alonso de los Ríos, 2010: 191). A través de los diferentes seres de ficción delibesianos, el autor proyectará sus pensamientos, creencias, vivencias y sentimientos. Y en este aspecto, cobrará una espacial relevancia la novela, *Señora de rojo sobre fondo gris*, por la ambigüedad con la que es representada la sutil fusión entre la realidad y la ficción, a partir del especial tratamiento operado en los diferentes elementos del texto narrativo.

El largo monólogo sobre el cual está construida esta ficción narrativa, –cuya estructura recuerda, sin duda, a la empleada en *Cinco horas con Mario*–, acentúa el carácter confesional que adquiere la novela. En el caso de *Señora de rojo sobre fondo gris*, «el diálogo sin respuesta» (Alvar, 1987: 96) está protagonizado por el pintor Nicolás, quien relata a su hija, recién liberada de prisión, la rápida progresión de la fulminante enfermedad que acabó con la vida de su madre. Esta técnica narrativa, ya ensayada en otros proyectos literarios (Alvar, 1987), le sirve al autor para recrear un desdoblamiento dramático del yo ficcional, a partir del cual Delibes desarrollará algunos de los grandes temas de su narrativa, como son la muerte, la melancolía, la soledad o la creación, pero centrados en este caso en la figura de su mujer, Ángeles de Castro. De hecho, esta novela fue concebida desde el principio como un homenaje a su esposa fallecida, a pesar de las reticencias iniciales de su autor a hacer explícito el trasfondo real que sirvió de inspiración y de punto de arranque de la ficción novelesca.

En efecto, a estos recelos aludía don Miguel en la reedición de sus obras completas de 2009 (593), cuando confesaba su sorpresa ante la rápida identificación que público y crítica hizo entre la vida novelada y la real. Un homenaje que él pensaba «íntimo» hacia

su mujer, se convirtió, contra su voluntad, en una exposición pública de uno de los momentos más trágicos de su biografía.² Sin embargo, lejos de desagradarle la inesperada recepción de la obra, le hizo tomar conciencia de que «su recuerdo no tenía nada de censurable, por lo que a partir de ese momento, *Señora de rojo* circuló como un homenaje póstumo a mi mujer» (Delibes, 2009: 593). Y, en cierto sentido, la negativa dada a Pilar Miró, cuando esta le solicitó autorización para llevar la historia al cine, fue compensada con la concesión del cambio de portada, en la edición de 2007.

Cuando Emilio Rosales le reclama, para la reedición del libro, «una fotografía de la auténtica *señora de rojo*» (2009: 593), Delibes le envía de inmediato el retrato que de Ángeles realizó el pintor vallisoletano García Benito. A este significativo cambio en la imagen de la cubierta, aludía en un reciente artículo Carmen Morán, para quien el reconocimiento de la «clave autobiográfica» por parte del gran público, «hizo necesario *enunciar* la verdad de lo escrito: en reseñas, en comentarios, en la propia realidad física de un peritexto como la portada, y también en entrevistas al autor» (25).

El excesivo celo a exhibir su intimidad, quizá, pudor, como han apuntado otros críticos (Vilas, 2018; Morán Rodríguez, 2021), no deja de formar parte de la propia poética del escritor, quien, a contracorriente de la tendencia autoficcional en boga, manifiesta su más férrea animadversión hacia la exposición de «cualquier forma de narcisismo» y «cualquier desahogo intimista» (Delibes, 2010: 133).

De esta forma, Delibes decide no incluir en el texto definitivo la dedicatoria localizada en una de las últimas versiones de la novela (AMD, 53,10): «A tu memoria», e intenta ocultar la verdadera identidad de la protagonista a través de la imagen de un fragmento de la «Melancolía» de Edgar Degas (1869). El cotejo de las dos portadas nos muestra el evidente cambio en la perspectiva del autor ante el tratamiento de la autobiografía ficcionalizada.

En efecto, el cuadro impresionista dirige desde el principio nuestra atención hacia el aspecto más negativo de la pérdida de la amada, ya sea mediante el propio título de la pintura, ya sea mediante la paleta cromática empleada, pues esa tonalidad entre el rojo oscuro y el negro acentúa aún más el sufrimiento de la mujer que se nos muestra postrada en el diván. Esta escena será recreada hacia el final de la novela, cuando el progresivo avance de la enfermedad obliga a la protagonista a ralentizar su ritmo diario y el narrador la encuentra «ordinariamente» leyendo o escuchando música en una mecedora. A este respecto, señalamos la afición que, en las primeras versiones de la novela, siente Ana por las canciones populares de Cuco Sánchez («Temas románticos de amores degarrados o truncados por la muerte»), sobre las que destaca «La barca de oro», «una de las más melancólicas de su repertorio» (*Mc2*, f.83, r.).

La elección de este paratexto inicial no es baladí, pues con ella Delibes toma distancia del narrador autodiegético, creando una novela en la que rige el pacto ficcional o novelesco (Alberca, 2007: 70 y ss.). Sin embargo, en el momento de la recepción este pacto de lectura no se llegó a cumplir, pues, a pesar de la no correspondencia entre Autor, Narrador y Personaje, los lectores establecieron igualmente la inmediata identificación entre Delibes y Nicolás. De hecho, y muy a su pesar, el escritor fue muy consciente de que el éxito de la novela radicó, realmente, en el interés que el componente autobiográfico suscitó en el público (Alonso de los Ríos, 2010: 198). Lo demuestra, además, la insistencia de algunos periodistas, que le entrevistan en 1991, en indagar en los aspectos más personales y dolorosos de su duelo; así como las diferentes reseñas que, no en todos

² García Domínguez recuerda la reacción de Delibes ante un cuestionario, en el que le preguntaron por el «día más desgraciado de su vida». La inmediata respuesta fue la fecha de fallecimiento de Ángeles, «El 22 de noviembre de 1974» (2010: 483).

los casos, entendieron en su justa medida la pretendida elegía a la esposa fallecida y vieron en ella un mero desahogo sentimental (Martínez Deyros, 2020: 13).

Romera ha mencionado la peculiar «modalidad de la autoficción» desarrollada en *Señora de rojo...* (2010: 120), la cual, desde nuestro punto de vista, no responde, al menos en un principio, a la voluntad del autor, sino más bien a la involuntaria presión que ejerció su propio contexto biográfico en el acto de recepción, forzando, de esta forma, la modificación del pacto de lectura. Refuerza esta interpretación el hecho de que el propio autor, consciente de ello, decidiera sustituir, en 2007, en el paratexto de la obra el cuadro de Degas por el de García Benito. Esta explícita identificación autoral de la protagonista con el auténtico retrato de su mujer, que no olvidemos da título y sentido a toda la novela, potencia ese pacto ambiguo, característico de la literatura del yo ficcional contemporánea.

2. REESCRITURAS DEL ‘YO’ EN EL ANTE TEXTO DE *SEÑORA DE ROJO SOBRE FONDO GRIS*

A pesar de la distancia que media entre el fallecimiento de Ángeles de Castro, el 22 de noviembre de 1974, y la impresión de la novela, en septiembre de 1991, una vez que don Miguel emprende la escritura de la misma tardará apenas dos años en concluirla.³ El antetexto de la obra, formado por un borrador autógrafo y cinco copias mecanoscritas, nos demuestra la ardua dedicación con la que el autor acometió la revisión del manuscrito. Estos últimos testimonios, que no aparecen fechados, contienen numerosas reescrituras, siendo más abundantes en los tres primeros. Los dos últimos, apenas resultan de interés para un análisis genético, pues, al tratarse de dos copias en limpio, contienen un número irrelevante de correcciones. A continuación, presentamos las firmas de los mismos y las abreviaturas que utilizaremos en nuestro análisis para referirnos a cada uno de ellos:

- AMD, 54, 1. Original manuscrito = *Ms*
- AMD, 53,7. Primer original manuscrito = *Mc1*
- AMD, 53,8. Segundo original manuscrito = *Mc2*
- AMD, 53,9. Tercer original manuscrito = *Mc3*
- AMD, 53,10. Cuarto original manuscrito = *Mc4*
- AMD, 53,11. Quinto original manuscrito = *Mc5*
- Primera edición, 1991 = *T*

Las variantes de autor presentes en los manuscritos de trabajo nos indican la técnica empleada por Delibes para perfilar los dos personajes. En numerosas ocasiones, la crítica, como no podría ser de otra forma, ha prestado especial atención al tratamiento que se realiza del personaje femenino, presentado siempre desde la perfección de sus atributos. Así, en la versión definitiva de la obra, resulta ser una figura carente de defectos y que se define por su solidaridad, bondad, paciencia, belleza, sociabilidad, inteligencia, intuición, etc. Sin embargo, el análisis de las variantes localizadas en los primeros documentos demuestra que, en origen, Ana fue concebida de forma diferente, a partir de sus virtudes, pero también de ciertas imperfecciones (Martínez Deyros, 2020). A medida que progresa la escritura, el autor se decanta por eliminar aquellos pasajes que caracterizarían de una forma no tan positiva a su protagonista, hasta dar con «el retrato de la mujer ideal» (Gómez Yebra, 1992).

En cambio, el personaje de Nicolás, narrador homodiegético de la obra, es creado, *grosso modo*, en contraposición al de Ana. En las mismas situaciones, frente a la valentía

³ El primer testimonio conservado, (AMD, 54,1), aparece fechado en el margen superior izquierdo del folio 1 el «5 julio 89».

y entereza de ella, este se distingue por sus continuos temores y reparos; por ejemplo, cuando les informan de la detención de su hija y yerno, él, en diversos momentos, siente estar paralizado por el miedo a que hubieran infligido sobre ellos cualquier tipo de tortura. Por el contrario, su mujer hace gala de su resolución eliminando de su casa todo tipo de documentación que les pudiera comprometer aún más, o bien llamando a altas horas de la madrugada a las autoridades correspondientes con la finalidad de facilitar a los presos algo de protección y garantizar, de esta forma, su integridad física (1991a: 15 y ss.). Contrasta su carácter huraño con la desenvoltura demostrada por su esposa durante las reuniones sociales (1991a: 20–21 y 55–57); hasta en tres ocasiones, se detallan los accesos de ira que dirige injustamente contra ella (1991a: 53–54, 77–78 y 86–87); y confiesa a su hija lo dependiente que se sintió siempre, tanto física como emocionalmente de la que fue siempre su compañera.

Asimismo, en los borradores conservados vemos cómo el autor se encarga de difuminar, hasta casi llegar a cancelar, una característica en especial. En el texto de 1991 tan solo se hace referencia una vez a los celos que el protagonista sintió, cuando el amigo y pintor, García Elvira, trasunto del artista, Eduardo García Benito, realizó el famoso cuadro inspirado en su mujer (Delibes, 1991a: 61–62). Pero la causa de estos celos parece residir en una supuesta rivalidad profesional y no personal, pues como más adelante confiesa, tras la apreciación de la propia Ana, «sentí celos del cuadro, de no haberlo sabido pintar yo, de que fuese *otro* quien la hubiese captado en todo su esplendor» (1991a: 63).

Sin embargo, en el antetexto de la obra encontramos que esta resulta ser una particularidad recurrente en el personaje masculino. A continuación, nos centraremos en dos episodios en concreto para ejemplificar esta evolución. Prescindiremos, en este caso, de los dos últimos testimonios (*Mc4* y *Mc5*), pues no presentan grandes cambios con respecto al texto de la *princeps*. Debido a las numerosas reescrituras presentes en los cuatro primeros borradores, cuyo estudio en profundidad excedería la extensión y los objetivos planteados en este trabajo, optamos por mostrar tan solo las primeras fases de escritura de las tres primeras copias mecanoscritas conservadas (*Mc1*, *Mc2* y *Mc3*), pues estas se corresponden con la última fase localizada en el manuscrito anterior. Si bien ofrecemos el fragmento completo de *Mc1*, para las siguientes versiones nos limitaremos a transcribir aquellos segmentos que el autor reelabora hasta su completa cancelación en *Mc3*.

Aunque en el texto de 1991, tan solo se menciona en una ocasión la posible influencia que pudo haber ejercido el yo ficcional en la determinación que tomó Ana de dejar sus estudios: «un día se cansó y dejó la carrera a la mitad. Alguien me atribuyó un papel en esta decisión, pero no es cierto» (22), la sensación de sentirse responsable directo de este hecho parece atormentar al protagonista desde el principio. A continuación, destacamos en cursiva aquellos pasajes del *Mc1* relevantes para nuestro análisis y que, en segundo momento, pasaremos a cotejar con las versiones de los siguientes testimonios.

Tu madre dejó los estudios por propia voluntad, [1] *no por mi culpa*. Tenía madera de autodidacta. La posibilidad de adocenarse la estremecía. Aprobó fácilmente los dos cursos de Comunes pero ahí se plantó. Rehusaba los preceptores, prefería disponer de sus propias interpretaciones de las cosas. En esto era muy suya. [2] *Ahora bien, si yo no la presioné para que dejara la Universidad tampoco debo ocultar que su decisión me alivió. Durante dos años me habían atormentado los celos, celos vulgares, auténticos celos de turco. Digería mal que compartiera su tiempo con otros muchachos en lugar de compartirlo conmigo. Y ¿por qué entonces sentí este resquemor y luego, con Pablo Uriarte, no? Quien sabe, quizá era más joven entonces, tal vez me encelaba la conciencia de que su presencia en*

las aulas era arrebatadora; no solo sé. Por entonces yo había terminado Bellas Artes peor no vendía un cuadro. Había cerrado una etapa académica pero nada más.[3]Me urgía encontrar un medio de vida para disponer de algo que ofrecerle. Pero el hecho de que abandonara sus estudios fue ajeno a todo esto, a mi propia carrera, a la prisa por casarnos. Para tu madre una sanción oficial de sus conocimientos era irrelevante. Lo importante era tenerlos, tener esos conocimientos. Si ella hubiera deseado titularse, mi resistencia no hubiera servido de nada.[4] Hubiera luchado por el título como luchó siempre por las cosas que anhelaba. Que yo aceptara, incluso complacido, su renuncia a los estudios es otra cuestión. Pero el hecho de que a mí me atormetaran los celos no significa que yo adoptara en la vida una actitud machista. Si he peleado por el acceso de la mujer a la cultura, hubiera carecido de sentido que se lo regatease a la mía. Es decir, si entonces no insistí en que continuase sus estudios no fue por ser ella mujer sino por ser yo un // adorador exclusivista. La suya fue una decisión ligera, puesto que luego se arrepintió de no haberse licenciado y a vosotras os facilitó una formación universitaria, como ves, una pura contradicción. Tu madre solía contar este episodio con la misma gracia conque contaba otras cosas pero nunca en las diversas versiones de su relato figuré yo como responsable.

Tu madre hubiera sido una gran fabuladora. Contaba las cosas con ingenio y aunque sus relatos abundasen en digresiones, tan sabrosas como el tema central, nunca olvidaba el hilo conductor. Iba y venía, graduaba el interés, demoraba el desenlace, remedaba a los personajes, accionaba con viveza. Tanto daba que relatase una historia prolija, como un breve trayecto en autobús. De todo sacaba partido, lo animaba con tal magia que no era posible sustraerse a su hechizo; hubiera sido capaz de sostener la atención del auditorio, durante horas. Pero, al margen de sus dotes de observación, inventaba, poseía una imaginación fértil e inagotable. Había en ella, sin duda, una narradora y yo la animaba en vano en este sentido. Ella nunca tomó en serio mis palabras. Me oía como quien oye llover. Yo insistía pero ella se burlaba. ¡Me hubiese gustado tanto que lo intentase! [5] *Esto significa que es mendaz ese rumor de que yo me casé con ella para ahorrarme una secretaria. Eso es un infundio. En mí habrá otros defectos, algunos graves, pero nunca cercené su talento. Estaba enamorado y quizá veía en ella dotes que no tenía; ahí mi porfía en que escribiese, en que tratara de hacerlo. Pero ella era enemiga de procesos largos, aspiraba a resultados inmediatos. Y un día me lo dijo así, puntualizó que la literatura era algo más serio que contar un cuento y ella no pasaba de ser una divertida conversadora. Me dejó tan desarmado que no volví a insistir y, en lo sucesivo, la dejé que desplegara su ingenio, su humor envolvente, // en el mero hecho de vivir.*

(*Mc1*, ff.16–17, r.)

Obsérvese cómo desde la primera línea, el narrador intenta alejar toda sospecha que pudiera recaer sobre él. El «no por mi culpa» del primer segmento que destacamos en *Mc1* se matizará en la siguiente versión (*Mc2*) en «sin necesidad de que nadie la animara» para, finalmente, desaparecer en *Mc3*, coincidiendo con *T*: «Tu madre abandonó los estudios por propia voluntad».

[2] Eso no quita para que su decisión representase un alivio para mí. Me da vergüenza decirlo pero sentía celos, celos vulgares, auténticamente africanos. Se me antojaba un contrasentido que compartiera el tiempo con otros muchachos en lugar de hacerlo conmigo. Lo que no llego a entender es como siendo propenso a estos resquemores tan poco civilizados no los sintiera luego con Pablo Uriarte.

¿Por qué? No lo sé. Lo más fácil es atribuirlo a la edad, a la desconfianza propia de la adolescencia.

(*Mc2*, f.17, r.)

[2] En realidad, era muy suya, lo que no es óbice para que su decisión comportase un cierto alivio para mí. Me da vergüenza decírtelo pero de chico sentía celos, unos celos mordaces, apremiantes. No admitía que pasara el día con otros muchachos en lugar de hacerlo conmigo. Lo que no llego a entender es como siendo propenso a estos resquemores tan poco civilizados no los sentí luego hacia Primo Lasquetti. ¿Por qué? No lo sé. Lo más fácil es atribuirlo a la edad, a la desconfianza en uno mismo propia de la adolescencia.

(*Mc3*, f.18, r.)

A pesar de insistir en la ausencia de responsabilidad ante la drástica resolución adoptada por Ana, le resulta inevitable confesar el «alivio» que esta le supuso, pues durante los dos años previos había sufrido intensamente por los celos que despertaba en él el hecho de que su mujer se relacionara con otros hombres durante las clases. Esos «celos de turco» del *Mc1* se transforman en «celos vulgares, auténticamente africanos» en *Mc2* y, aunque no deja de identificar esta reacción como un defecto de la inexperiencia e inseguridad acordes con su juventud («quizá era más joven entonces» [*Mc1*]; «Lo más fácil es atribuirlo a la edad, a la desconfianza propia de la adolescencia» [*Mc2* y *Mc3*]), en las últimas versiones enfatiza aún más este arrepentimiento ante su hija, dejando constancia de la «vergüenza» que le produce el recordar su comportamiento.

Asimismo, en el segmento [3], muestra su pesar por no haber dispuesto en ese momento de los medios económicos necesarios para haber podido mantener a su mujer. De la urgencia («Me urgía encontrar un medio de vida para disponer de algo que ofrecerle», *Mc1*) y apremio («Me apremiaba encontrar un medio de vida, algo que ofrecerle», *Mc2*) iniciales pasa a una fórmula mucho más genérica en *Mc3*: «Seguía sin hallar un medio de vida, sin ganar dinero», la cual está mucho más en consonancia con la versión definitiva: «Carecía de medios de vida; no ganaba una peseta» (1991a: 30). De esta forma, desde nuestro punto de vista, intenta adoptar una postura más inclusiva, mediante la que enfatiza que esa falta de recursos afecta por igual a los dos cónyuges, evitando, así, que recaiga sobre Nicolás cualquier tipo de actitud machista.

En efecto, esto enlazaría con los segmentos [4] y [5] que hemos destacado de *Mc1*, y que desarrolla también en *Mc2*, donde se preocupa por desvincular esos celos, sentidos al ardor de la juventud, con un comportamiento heteropatriarcal que no reconoce como propio:

[4] Hubiera luchado por el título como luchó siempre por las cosas que anhelaba. Que yo aceptara, incluso complacido, su renuncia a los estudios es otra cuestión. Pero la existencia de mis celos no implicaba una actitud machista aunque esta palabra no me guste. Si yo soy partidario de la promoción de la mujer, carece de sentido que a la mía le regatease este derecho. Quiero decir que si no le presioné para que continuase en la Universidad, no fue por ser ella mujer sino por ser yo un amante exclusivista.

(*Mc2*, f.18, r.)

[5] Esto significaba que es mendaz ese rumor de que yo me casé con ella para ahorrarme una secretaria. Esto es un infundio. Tengo graves defectos, pero nunca menoscabé su libertad. Estaba enamorado, quizá le atribuía dotes que no tenía, y por eso la animaba a que escribiese, pero ella era muy consciente de sus límites.

Y un día me lo dijo; puntualizó que la literatura era algo más serio que contar un cuento con gracia y que ella no pasaba de ser una entretenida conversadora. Me dejó tan desarmado que no volví a insistir, me resigné a que limitara el despliegue de sus dotes en la vida cotidiana.

(*Mc2*, f.19, r.)

El cambio en la postura adoptada por el personaje de Nicolás, quien de haber «peleado por el acceso a la mujer a la cultura» (*Mc1*) pasa a ser presentado simplemente como «partidario de la promoción de la mujer» (*Mc2*), deja constancia de los titubeos de Delibes a la hora de sostener este delicado argumento.

En efecto, unas líneas más adelante, en el segmento [5], se vuelve a insistir en este punto, liberando de toda responsabilidad al protagonista masculino y negando categóricamente que, en la aceptación de la decisión de Ana, le moviera el egoísmo de «ahorrarse una secretaria», pues, insiste, «nunca cercenó su talento» (*Mc1*), que en la siguiente versión sustituirá por su «libertad» (*Mc2*).

Quizá, Delibes decidiera, finalmente, eliminar estos pasajes con la previsión de evitar una posible controversia de la que, en nuestra opinión, tampoco se libró, pues la inmediata identificación que público y crítica establecieron entre los personajes y su biografía hizo que, igualmente, recayeran en su figura características atribuidas únicamente a un ente de ficción. Así, García Domínguez recuerda una entrevista concedida a raíz de la publicación de la novela, en la que el entrevistador ofrece esta particular lectura de los personajes: «Da la impresión de que ella – por Ángeles – era una coqueta y usted un moro de mucho cuidado» (2010: 477). Sorprende, especialmente, la respuesta dada por el autor, por la similitud que guardan sus palabras con los fragmentos cancelados, que acabamos de mencionar:

Cuando tenía dieciocho años me molestaba que se quedara en clase hablando con sus compañeros, pero yo creo que era fruto de la edad, de la inseguridad que dan los pocos años. Nunca tuve, por lo menos así lo pienso, celos africanos. Ella no era coqueta, era atrayente. Aunque no lo pretendiera, envolvía con su forma de ser
(García Domínguez, 2010: 477).

Probablemente, don Miguel, para construir al protagonista, Nicolás, se apoyó en un primer momento en su autobiografía, tal y como era frecuente en su *modus scribendi*, pues no olvidemos el fuerte componente biográfico que permea toda su obra literaria. Pero, no cabe duda, de que este sufre, *a posteriori*, una reelaboración estética, lo que, en este caso, le lleva a enfatizar el carácter celoso del personaje, tal y como se aprecia en los primeros testimonios.

En consonancia con esta índole celosa se advierte también una cierta tendencia hacia el control, por parte de Nicolás, en determinados fragmentos de *Mc2* eliminados en revisiones posteriores. En ellos se aprecia cómo el protagonista, preocupado ante la falta de exteriorización de sentimientos de su mujer, llega a seguir sus movimientos por la casa, con la esperanza de localizar el que él llamará, su «rincón de los sollozos»:

¿Dónde, a qué hora, en qué circunstancias lloraba ella? Todos, en la tribulación, disponemos de un rincón donde desahogarnos. ¿Dónde estaba su rincón de los sollozos? Quizá al pensar esto lo hacía para justificar mi abdicación por la sencilla razón de que me sentía empequeñecido ante su entereza.

(*Mc2*, f.83, r.)

A pesar de que este segmento fue suprimido en versiones posteriores, sí que se mantiene la voluntad del narrador de convertirse en la «sombra» de su mujer (1991a:

126), con el objetivo de intentar paliar la soledad de la enferma. Sin embargo, en los primeros borradores se observa una mayor insistencia en esta actitud controladora de Nicolás, que llega a rozar la obsesión, pues no solo se limita a seguirla «de puntillas» por toda la casa, sino que llega a espiarla por la calle: «Una mañana la seguí por la calle, la vi reunirse con Verónica, entrar en una cafetería, recorrer varios comercios y comprendí que tampoco estaba allí el rincón de los sollozos» (*Mc2*, f.95, r.). En sucesivas reescrituras, en el mismo mecanuscrito, este «rincón de los sollozos» será sustituido por el verso de Ungaretti, «los arbustos de la muerte», en referencia al poema «Agonía», del libro que siempre parece acompañarla. En la siguiente versión, de *Mc3*, se lee: «A partir de ese momento desistí de buscar los arbustos del poema. No existían. Ella no deseaba un escondrijo para morir sino fuerzas para no vivir del lamento como un jilguero cegado. No pretendía un desahogo sino la dignidad. Busqué de nuevo el libro de Ungaretti y me estremecí cuando vi que, en efecto, había subrayado los dos últimos versos del poema» (ff.92–93, r.9).

Tal vez el mismo recelo mostrado a la hora de exponer de forma pública su más estricta intimidad fuera lo que motivó la disminución de la carga dramática, especialmente, en las escenas de mayor tensión narrativa, y que ejemplificaremos con dos casos, por su relevancia en la estructura de la obra.

En primer lugar, tras confirmarse el diagnóstico que corrobora la detección de un tumor cerebral en expansión, será Nicolás el encargado de comunicarle a Ángeles la funesta noticia. En el texto final, el protagonista entra directamente en casa, y sin atreverse a sostener la mirada de su mujer ni esbozar apenas palabras le termina confesando el trágico dictamen: «Cuando tu madre [...] toda una vida.» (Delibes, 1991a: 97–98).

Las diversas reescrituras localizadas a lo largo del antetexto nos demuestran que la escena se concibió ligeramente más ampliada. Optamos por resumir el complicado proceso de escritura de este fragmento, limitándonos a transcribir la primera fase localizada en *Mc2*, pues esta reproduce la última versión del anterior testimonio (*Mc1*), en el cual apenas se aprecian variantes de autor. En *Mc3*, Delibes introducirá nuevas correcciones sobre la versión copiada de *Mc2*, manteniéndose, de esta forma, inalterable hasta el texto impreso.

Quando tu madre me abrió la puerta, no me atreví a mirarla a los ojos. Tenía la cabeza ofuscada, las ideas confusas. Fui derecho a la librería, y simulé buscar un libro. «¿Qué buscas?» No la contestaba. Era un fenómeno nuevo. No me decidía a mirarla porque sabía que en cuanto lo hiciera ella lo adivinaría todo: intuía detrás de las cosas, detrás de los ojos, detrás de los silencios. Yo andaba con mi secreto de la ceca a la meca y había decidido no revelárselo hasta la mañana siguiente. (Mis fases bajas en menguante solían coincidir con los crepúsculos vespertinos y gratuitamente atribuía a todo el mundo esta disposición. Las malas noticias debían comunicarse, pues, de mañana, cuando la luz nacía). Pero ella advertida por mi silencio, consciente de mi esfuerzo por eludir sus ojos, me concedió un plazo. No lo aproveché. Ella era la enferma y yo quien reclamaba consuelo. Con fingimientos y reservas siempre había sido así. Mi debilidad, mi naufragio terminaban por prevalecer. De modo que cuando me aparté de la librería y la miré a los ojos se lo dije todo. «Ya lo sabía». Me asombró su respuesta. Impulsivamente me abracé a ella. «Estas cosas tienen arreglo» –dijo, mientras yo me preguntaba qué es lo que me dolía más, si el temor de que ella se fuese o quedarme solo. Debí de leer la duda en mi rostro cuando añadió: «En el peor de los casos yo he sido feliz 48 años; hay quien no logra serlo cuarenta y ocho horas en toda una vida».

(*Mc2*, ff.62–63)

Destaca la tendencia a la síntesis de acciones: «Tenía la cabeza ofuscada, las ideas confusas. Fui derecho a la librería, y simulé buscar un libro» (*Mc2*) se reduce a «Estaba ofuscado y me encaminé derecho a la librería» (*T*); o el largo segmento «Yo andaba [...] nacía.» (*Mc2*) que aparece resumido en «Había decidido no revelárselo hasta el día siguiente, con la nueva luz.» (*T*).

No cabe duda de que, en origen, el autor pone el foco de atención, sobre todo, en los sentimientos de angustia y temor del yo ficcional, en sus permanentes dudas y vacilaciones ante el momento justo para revelar la verdad a su mujer; o en el análisis de su comportamiento, que él considera siempre desacertado («No lo aproveché», «Con fingimientos y reservas siempre había sido así»).

La debilidad, que el narrador se adjudica como característica propia – siempre en contraste con la fortaleza de Ana –, se refleja una vez más en lo impetuoso de su reacción, lo que le lleva a abrazarse «impulsivamente» a su mujer (*Mc2*). Esta actitud se observa, asimismo, en el documento autógrafo, donde el desvalimiento de Nicolás aparece más acentuado cuando es consolado por la misma enferma, mientras esta le «acariciaba la mano como a un colegial» (*MsI*, f.127, r.), así como en el diálogo, levemente ampliado con respecto a las versiones posteriores, en el que es, principalmente ella la que toma la palabra, pero para caracterizar a su marido: «¡Eres tan transparente!», «No sabes disimular» o «No te tortures», que sustituirá en un segundo momento por «no des más vueltas», aunque, al final, optará por cancelar estos tres últimos enunciados.⁴

«Ya lo sabía» – contestó tranquilamente. ¡Eres tan transparente! ~~No sabes disimular~~ Improvisadamente me abracé a ella. [++++]. Me acariciaba la mano como a un colegial mientras me desahogaba como un hombre: «Estas cosas tienen arreglo» – dijo, mientras yo me preguntaba qué es lo que me dolía «en realidad»: la idea de que ella [~~desapareciese~~ se fuese] o quedarme solo. Si lloraba por ella o por mí..ella o por mí. No me conocía [~~y sigo sin conocerme~~] es muy difícil conocerse a [~~uno~~ sí] mismo. [~~Y ella debió leerlo en mis ojos cuando me dijo Ella~~ Debió de leer la duda en mis ojos cuando añadió]: «~~No [te tortures des más vueltas]~~» «En el peor de los casos» Yo he sido feliz 48 años; hay quien no consigue ~~serlo~~ 48 horas «de dicha» en toda una vida».

(*MsI*, ff.127–128, r.)

En segundo lugar, en otra de las escenas álgidas, Nicolás decide afrontar a su mujer y, armándose de valor, le confiesa el último dictamen del médico que pronosticaba la pérdida del nervio facial durante la operación: «Una de aquellas mañanas [...] quince quilos.» (Delibes, 1991a: 122–123).

La versión que aquí rescatamos del mecanoscrito *McI* refleja la última fase de escritura del único autógrafo conservado y, por tanto, nos ofrece una textualización muy inicial de este fragmento:

Una de aquellas mañanas que nos intuíamos más próximos, la confesé lo del facial, la posibilidad de que el cirujano para raer el tumor hubiera de cortar el nervio facial. Caminábamos de la mano y en el instante de la revelación se la oprimí. No se inmutó ni la mano hizo el menor movimiento dentro de la mía: parecía un pájaro muerto. Me asustó su autodominio, me detuve y la tomé por los hombros: «No vayas a decirme que no te importa». «Y ¿a ti?». «Para mí es accidental» – dije. Ella levantó los hombros: «Tal vez sea preferible eso que no vivir». Reanudamos el paseo y mencionó a Anta. «Es duro», dije, pero ella respondió algo insensato

⁴ Reproducimos la transcripción del siguiente fragmento señalando las diferentes reescrituras con los siguientes símbolos: [~~palabra~~ palabra] para las sustituciones; «palabra» para los añadidos; y ~~palabra~~ para indicar los elementos cancelados definitivamente.

que me desconcertó: «Es mejor eso que engordar quince kilos». Me enfadé pero ella me oía sin escucharme: «¿Qué adelanto con engañarte?». Se me antojaba irresponsable, ajena a la realidad. Luego descubrí que no; que era entereza.

(*Mc1*, f.76, r.)

En las sucesivas reescrituras se aprecia la voluntad de aligerar la carga sentimental de este momento dramático, al mismo tiempo que disminuye paulatinamente la focalización en el narrador homodiegético. Si, en un principio, Nicolás, «confiesa» a Ana el dictamen del médico, en una posterior fase opta por «anunciar» y, finalmente, por «comunicar», preparando, de esta forma, una atmósfera más aséptica. Elimina, además, todos aquellos verbos en primera persona que nos muestran la amarga desesperación del yo ante la impasible reacción de su mujer: «Me asustó su autodominio», «ella respondió algo insensato que me desconcertó», «Se me antojaba irresponsable, ajena a la realidad» (*Mc1*); mientras que en *Mc2* llega a añadir, en una primera fase redaccional, «Quise gritar. me irrité; incluso levanté la voz pero era inútil», que elimina a continuación, con el mismo bolígrafo azul con el que introduce el resto de reescrituras.

A pesar de que toda la obra está focalizada desde su punto de vista, – pues no olvidemos que su estructura es concebida como un extenso monólogo –, a partir del cotejo de las variantes analizadas se constata la voluntad del autor de difuminar la presencia del yo de forma constante y paulatina durante todo el proceso de escritura y revisión.

De esta forma, por ejemplo, el segmento final de «Las visitas a la cárcel que a mí me producían náuseas, a ella no parecían afectarla» es sustituido por «Las visitas a la cárcel no le afectaban para nada» en *Mc1*, f.38, r. Y con apenas variaciones se mantendrá en los siguientes testimonios («no le afectaban para nada» → «no parecían afectarle en apariencia» → «no parecían afectarle» [*Mc2*, f. 40, r.]) hasta llegar al texto de 1991: «Las visitas a la cárcel no parecían afectarla» (65).

También se observa esta tendencia en el momento de la detención y de su posterior comunicación a Nicolás, quien es el último en enterarse y se aprecia, además, cómo Ana procede con sumo cuidado a la hora de ponerle al corriente de la situación: «Dos semanas [...] supliqué.» (Delibes, 1991a: 11).

Dos semanas más tarde, precisamente el día de mi cumpleaños, os detuvieron a Leo y a ti. Aun la veo con tu hermana, a un costado de mi cama, en nuestro piso urbano, la mirada grave de Alicia, la inquisitiva de tu madre, aunque ni en esta ocasión, faltase en el fondo de sus ojos castaños, aquella especie de chispa de júbilo y pasmo ante lo creado que definía su actitud vital. Se llevó los dedos a los oídos sugiriéndome que me quitara los tapones de cera que durante el sueño me aíslan del mundo y que en aquel momento nos impedían comunicarnos. Yo denegué con la cabeza: «Me da miedo lo que váis a decirme» dije. Me resistía a quitarme los tapones. Temía la revelación; las dramáticas noticias de la madrugada. Los dos rostros inclinados sobre mí, la lámpara encendida sobre mi cabeza, la tulipa azul, el silencio... «No me lo digáis de golpe, por favor» – encarecí.

(*Mc1*, ff. 3–4, r.)

Del cotejo de ambas versiones se desprende, por un lado, que, en un primer momento redaccional, la acción deja de estar focalizada principalmente en el personaje masculino, al hacer coincidir el arresto con su cumpleaños o al detenerse en el detalle de las razones por las cuales prefiere dormir con los tapones en los oídos; y, por otro lado, disminuye la carga de sentimentalidad, cancelando el segmento, «aunque ni en esta ocasión [...] definía su actitud vital» (*Mc1*).

En efecto, esta tendencia se observa como constante a lo largo de todo el proceso de revisión, afectando incluso al final de la obra. Si en el texto de 1991, la reflexión final recae en el personaje de la hija, en las versiones previas las últimas palabras de la novela las pronunciaba el yo ficcional. A continuación, ofrecemos la transcripción de los documentos que presentan una reescritura más compleja e indicamos en cursiva el segmento que, en el último momento redaccional, decidirá eliminar:

Fue tu hermana Alicia, al verme tan indefenso, la que se apiadó de mí. Me abrazó sollozando y dijo excitada: [~~El~~ Primo] tiene razón, [~~¿hay alguien~~ Yo no soy] capaz de imaginar a {~~mamá~~ → ~~con la boca torcida una vida entera~~ → con una máscara [~~toda la vida~~ el resto de su vida]} babeando en un psiquiátrico o tullida ~~por una hemiplejía?~~ Tal vez ~~«esta muerte inesperada»~~ haya sido mejor así. Si la muerte es inevitable ¿no habrá sido será preferible [~~así?~~ → ~~esto?~~ → ~~así?~~ → ~~esto?~~] *Nuevamente me quedé desconcertado: «sin saber qué decir.» Ahora, transcurridas unas semanas, en el silencio de [~~este~~ ++++ la alta noche], pese a mi insoportable soledad, también me pregunto: ¿No [~~habrá sido mejor así?~~ tendrían ellos razón?, ¿No habrá sido mejor así?]*

(Mc2, f.113, r.)

Fue tu hermana Alicia, al verme tan indefenso, la que se apiadó de mí. Me abrazó sollozando y dijo excitada: Primo tiene razón. Yo no soy capaz de imaginar a mamá con una máscara, o babeando en un psiquiátrico o tullida por el resto de su vida. Si la muerte es inevitable ¿no [será habrá sido] preferible [~~esto?~~ así?] ~~Yo asentía y asentía a cada una de sus palabras pero en el fondo pensaba: ¿Y quien aliviará en lo sucesivo nuestra pesumbre de vivir? Nuevamente me quedé desconcertado, sin saber qué decir. Ahora transcurridas unas semanas, en el silencio de la alta noche, pese a mi insoportable soledad, también me pregunto a veces: ¿No tendrían ellos razón? ¿No habrá sido mejor así? Pero entonces ¿Quién aliviará en lo sucesivo nuestra pesadumbre de vivir?~~

(Mc3, f.106, r.)

Fue tu hermana Alicia, al verme tan indefenso, la que se apiadó de mí. Me abrazó sollozando y dijo excitada: Primo tiene razón. Yo no soy capaz de imaginar a mamá con una máscara, babeando en un psiquiátrico o tullida durante el resto de su vida. Si la muerte es inevitable ¿no habrá sido preferible así?

(Delibes, 1991a: 152)

3. CONCLUSIONES

En una entrevista concedida en 1991, Delibes confesaba: «Sin ser demasiado consciente de ello, resulta que estoy dando a la imprenta últimamente textos más autobiográficos que otra cosa: *Madera de héroe*, *Mi vida al aire libre*, ahora esta novela... Es como ir cerrando un ciclo. Como ir recopilando vivencias desperdigadas para ir dando fin a una obra. Quizá sea la melancolía del atardecer...» (Delibes, 1991b: III). Esta melancolía, que deriva de la toma de conciencia del hombre moderno ante la fugacidad de la vida, permea toda la obra y pensamiento delibesiano. Como él mismo reconoció, la idea obsesiva de la muerte le acompañará desde su infancia y se convertirá en uno de los temas recurrentes de su narrativa. En él, «depresivo por naturaleza» (en palabras de su hija Elisa), se acentuará la melancolía a raíz del fallecimiento de su esposa. Y unida a la inevitable tristeza y nostalgia que genera el sentimiento melancólico hará su aparición la

más absoluta incapacidad para la creación, la cual atormentará al yo ficcional a lo largo de toda la novela.

Sin embargo, al mismo tiempo que representa esa «inacción», la melancolía es también vista desde un punto de vista positivo, por «su fecundidad y potencia creadora» (Díez, 2009: 45). Por lo tanto, esta será también el motor que impulse la redacción de la obra diecisiete años después de la muerte de Ángeles de Castro.

El análisis de las variantes de autor localizadas en los diferentes manuscritos de trabajo que conforman el dossier genético de *Señora de rojo sobre fondo gris* nos permite comprobar el progreso en la conformación de los dos protagonistas, Nicolás y Ana, máscaras tras la que se esconden el propio Miguel Delibes y su mujer. A lo largo de las numerosas reescrituras, el autor va perfilando, de forma paralela, el carácter de ambos personajes: a medida que crea el retrato ideal de la esposa fallecida, – eliminando cualquier mención a posibles defectos y reelaborando el tono empleado en su descripción, al prescindir de coloquialismos y de ciertos términos que podrían imprimir cierta lectura irónica a sus acciones –, el yo ficcional va reduciendo su presencia en la obra, con lo que se produce un doble efecto: por un lado, desviar el foco de atención hacia la verdadera protagonista de la novela, Ana / Ángeles de Castro; y, por otro, encubrir sus sentimientos en pro de una mayor objetividad del discurso ante los hechos narrados.

Asimismo, las diferentes reescrituras analizadas reflejan la poética del autor, tanto por la relevancia que adquieren los personajes en su novela, como por su peculiar estilo, caracterizado por la eliminación de elementos superfluos que pudieran distraer la atención del lector y, en este caso, podrían desviar su interés hacia el mero dato biográfico. En definitiva, esta depurada técnica narrativa se corresponde con su objetivo primordial: «Como novelista que soy, el auténtico homenaje que yo podía rendir a un ser querido era escribir una novela, no una evocación sentimental y personalista» (Delibes, 1991b: III).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alonso de los Ríos, César (2010). «*Soy un hombre de fidelidades*»: conversaciones con Miguel Delibes. La Esfera de los Libros.
- Alvar, Manuel (1987). *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Gredos.
- Delibes, Miguel (1991a). *Señora de rojo sobre fondo gris*. Destino.
- Delibes, Miguel (1991b). «Lo que cuenta es la novela, no lo que haya de biografía en ella». *El Norte de Castilla*, 5 de octubre: III.
- Delibes, Miguel (2010). *Obras completas 6. El periodista, el ensayista*. Destino.
- Delibes de Castro, Elisa (2013). «Apuntes sobre lo biográfico en algunas obras de Miguel Delibes». En M.^a Pilar Celma Valero y M.^a José Rodríguez Sánchez de León (coords.), *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra* (pp. 17–24). Universidad de Salamanca.
- Díez Fernández, J. Ignacio (2009). «Felipe Benítez Reyes y la poética de la melancolía». En *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 27: 43–58.
- García Domínguez, Ramón (2010). *Miguel Delibes de cerca. La biografía*. Destino.
- Gómez Yebra, Antonio (1992). «Retrato de la mujer ideal: *Señora de rojo sobre fondo gris*». En Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector* (pp. 325–336). Anthropos.
- González Alcázar, Claudio Felipe (2010). «Aspectos del narrador en *Señora de rojo sobre fondo gris*». *Revista Cálamo FASPE*, xx: xx–xx.
- Martínez Deyros, María (2020). «Miguel Delibes desde la crítica genética: la

- construcción del personaje femenino en *Señora de rojo sobre fondo gris*». *Ínsula*, 877-878: 13–17.
- Medina Bocos, Amparo (2014). «Teoría y práctica de la novela en Miguel Delibes». En Maria Teresa de Pieri y Renata Londero (eds.), *Miguel Delibes: itinerarios de vida y escritura* (pp. 31–46). Universidad de Valladolid.
- Morán Rodríguez, Carmen (2021). «Delibes y el pudor». *Quimera*, 448: 25–29.
- Romera Castillo, José (2010). «Algo más sobre la escritura autobiográfica de Miguel Delibes». En M.^a Pilar Celma Valero y José Ramón González (eds.), *Cruzando fronteras. Miguel Delibes entre lo local y lo universal* (pp. 113–131). Cátedra Miguel Delibes.
- Vázquez Fernández, Isabel (2020). *Leyendo a Delibes. Castilla, personajes y difusión*. Universidad de Valladolid.
- Vilas, Manuel (2018). «Los años del destape literario». *Babelia. El País*. https://elpais.com/cultura/2018/04/11/babelia/1523439622_040646.html.

Fondo documental consultado conservado en el archivo de la Fundación Miguel Delibes:

- AMD, 54,1. Original manuscrito de *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,7. Primer original manuscrito de *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,8. Segundo original manuscrito *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,9. Tercer original manuscrito *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,10. Cuarto original manuscrito *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,11. Quinto original manuscrito *Señora de rojo sobre fondo gris*.