

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL: LINGÜÍSTICA,
LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

**TESIS DOCTORAL:
LA ESTÉTICA DE LA MARGINACIÓN EN LA
OBRA DE MIGUEL DELIBES.**

Presentada por Violeta Cárdenas Hernández
para optar al grado de

Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:

Dra. Pilar Celma Valero

AGRADEZCO INFINITAMENTE A LA DRA. PILAR CELMA POR SUS INVALUABLES ENSEÑANZAS.

DEDICO ESTA INVESTIGACIÓN CON TODO MI AMOR A MI HIJO SEBASTIÁN.

TAMBIÉN DEDICO ESTE TRABAJO A MARTHA Y JOSÉ LUIS, MIS PADRES; A DALIA Y A HELIOS, MIS HERMANOS, POR APOYARME INCONDICIONALMENTE.

A GRETA RIVARA, POR SU AMISTAD.

A MIS GRANDES AMORES: FRANCE Y SABA.

A LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO (UACM) Y A LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID (UVA), POR DARME EL ESPACIO Y EL TIEMPO PARA REALIZAR ESTE TRABAJO.

A LA FUNDACIÓN MIGUEL DELIBES, QUE ME PERMITIÓ ACERCARME A SUS MANUSCRITOS.

ÍNDICE

1.-INTRODUCCIÓN

1.1 APUNTES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL DELIBES -----	11
1.2 ¿PARA QUÉ HACER UNA ESTÉTICA DE LA MARGINACIÓN? -----	21
1.3 EL ESTADO DE LA CUESTIÓN -----	31
1.4 LA NARRATOLOGÍA COMO HERMENÉUTICA-----	40

CAPÍTULO I

I.1 MIGUEL DELIBES Y SU CRÍTICA AL PROGRESO -----	58
I.2 <i>EL CAMINO</i> : LA INCERTIDUMBRE DEL FUTURO -----	62
I.3 EL CONCEPTO DE LIBERTAD EN <i>DIARIO DE UN CAZADOR</i> -----	70
I.4 <i>LOS SANTOS INOCENTES</i> : EL HOMBRE ENVILECIDO-----	77
I.5 <i>LAS RATAS</i> : LA IGNORANCIA Y LA SUPERVIVENCIA -----	84
I.6 <i>LA HOJA ROJA</i> : EN MEDIO DE LA SOLEDAD -----	88

CAPÍTULO II

II.1 EL SIGNIFICADO DEL SILENCIO -----	95
II.2 ANTE EL SILENCIO, EL PAISAJE: <i>EL CAMINO Y LAS RATAS</i> -----	102
II.3 EL HUMOR COMO MITIGADOR DE LA DESGRACIA -----	110
II.3.1 LA RISA Y SUS MOTIVACIONES ESTÉTICAS -----	131
II.4 POLIFONÍA Y PERSPECTIVA O CÓMO SE ESTRUCTURAN NOVELAS DE LA MARGINACIÓN -----	136

CAPÍTULO III

NOVELAS DEL CAMPO

ESTUDIO SOBRE *LAS RATAS*

III.1 POESÍA EN MOVIMIENTO: EL RELATO DE LA NATURALEZA -----	150
III.2 DESVELAR SENTIDOS: UN ACERCAMIENTO A LAS METÁFORAS -----	163
III.3 EL RETRATO DE LOS PERSONAJES COMO EJE NARRATIVO -----	192
III.4 UNA NOVELA LÚDICA: VOCES Y TIEMPOS NARRATIVOS -----	212

CAPÍTULO IV

ESTUDIO SOBRE *LOS SANTOS INOCENTES*

- IV.1 LA DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO COMO INTROSPECCIÓN-----224
- IV.2 ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE *LOS SANTOS INOCENTES*-----241
- IV.3 LAS VOCES DE *LOS SANTOS INOCENTES*: IDENTIDADES NARRATIVAS ----256

CAPÍTULO V

ESTUDIO SOBRE *DIARIO DE UN CAZADOR*

- V.1 LA VIDA EN COLOQUIAL O CÓMO SE DIBUJA AL MUNDO-----273
- V.2 EL TIEMPO SUSPENDIDO: LA AUSENCIA DE TENSION NARRATIVA-----283

CAPÍTULO VI

ESTUDIO SOBRE *LA MORTAJA*

- VI.1 EL MIEDO, EL SILENCIO Y LA ORFANDAD -----294

CAPÍTULO VII

ESTUDIO SOBRE *EL CAMINO*

VII.1 LA BÚSQUEDA Y LA INCERTIDUMBRE-----	304
VII.2 LAS FALACIAS DEL DESARROLLO-----	308
VII.3 UNA POÉTICA SINESTÉSICA-----	318
VII.3.1 LA PLASTICIDAD Y EL DETALLE-----	325

CAPÍTULO VIII

NOVELA DE LA CIUDAD

ESTUDIO SOBRE *LA HOJA ROJA*

VIII.1 LA SOLEDAD COMO ENCIERRO: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL TIEMPO---	331
---	-----

VIII.2 EL PROCESO DE LA ANAGNÓRISIS-----	350
--	-----

CONCLUSIONES-----	365
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR

ENTREVISTAS

TEORÍA

FUENTES AUDIOVISUALES

IMÁGENES

1.-INTRODUCCIÓN

1.1 APUNTES SOBRE LA OBRA DE MIGUEL DELIBES

Se suele decir que Miguel Delibes es un autor que cuenta historias del campo castellano, pues en una gran parte de sus obras retrata las costumbres de los pequeños pueblos españoles; por ende, su literatura es encasillada en un estilo costumbrista y provinciano que no da cuenta de la diversidad y de la complejidad de este escritor. En México, por ejemplo, su literatura sólo es conocida porque es nombrada en los programas escolares, pero realmente sus textos han dejado de reeditarse. En consecuencia, su obra es inaccesible en las librerías; aunado a este factor, dentro del ámbito académico, incluso ha sido leído escasamente y no a profundidad, no por lo menos en mi país.

Sus obras no se consiguen fácilmente, en charlas no sale a la luz su nombre, así pues, tengo la impresión de que es poco conocido, de que ha quedado en el olvido porque aparte de *Los santos inocentes*, *El camino* y *La mortaja*; su narrativa no se ha difundido como debiera.

Aunado a esto, la impresión que deja su obra no es apreciada en su justa medida, ya que ésta va más allá de la descripción de la vida del hombre en el campo o del sentir de personajes urbanos, cuyas pérdidas, aunadas a su implacable soledad, los definen como una de sus características más destacadas.

Considero que, como lectores latinoamericanos, su lectura se torna difícil porque está construida por una retórica compleja, poblada de regionalismos y coloquialismos propios de las zonas rurales de España, que nos son ajenos. Dicho lenguaje proviene del profundo conocimiento que tuvo Delibes al vivir cerca del campo y ser aficionado a la caza, por eso lo traslada a su obra; sin embargo, para los lectores ciudadanos esta forma de escritura puede llegar a representar una barrera, debido en gran parte al desconocimiento de los nombres que habitan en la naturaleza, además de la recurrencia de un lenguaje propio de la zona y que dista, en mucho, del uso que tenemos en México del español que se utiliza en la península, además de ser un lenguaje particular dada su connotación de la provincia con una predominancia lexical del campo que forma parte de un conocimiento muy específico del mundo.

A pesar de que mucho se ha investigado sobre la extensa obra de Miguel Delibes, sus textos son una inagotable fuente de interpretación que suelen converger en el reflejo de la injusticia social, el abuso del hombre hacia la naturaleza y la crítica al desarrollo capitalista, que deshumaniza a quienes lo persiguen.

Cabe destacar que prevalecen en su literatura los hombres y las mujeres que experimentan el vacío de la soledad, la amargura de ser excluidos, la frustración de no saber expresarse; así como el sufrimiento al vivir en carne propia el egoísmo de los otros. Aunque también en sus páginas el escritor no olvida el humor y la ironía para, de forma latente, hacer una crítica al fallido progreso y a la injusticia del mundo.

Dado el contenido de la obra delibesiana, en este trabajo analizamos la marginación como *leitmotiv*; así examinamos cómo el autor logra construir personajes capaces de expresar el dolor humano al retratar, entre otros, a los que son menospreciados; ya sea porque son vasallos, pobres, analfabetos, discapacitados o ancianos; el hecho es que, en muchas ocasiones, no pueden o no se atreven a decir lo que sienten o lo que piensan. Así pues, estos personajes no callan necesariamente por imposición, sino que a veces autoinvalidan sus propias creencias porque se sienten inferiores a causa de la denigración; ya sea por su insoslayable pobreza o por el solo hecho de ser campesinos; porque están enfermos y no tienen las capacidades de los otros; por el analfabetismo o la vejez.

Una de las virtudes de esta literatura es que precisamente nos transmite la infinita tristeza y la perenne melancolía de sus antihéroes. Esto se debe principalmente a tres razones: la primera responde a que su escritura transcribe la usanza del lenguaje castellano, muchas veces utilizada, a decir del escritor, en las Universidades como ejemplos del mal hablar¹; en segundo lugar, por la riquísima composición poética de su pluma que incluye regionalismos que nombran al campo; y, en tercer lugar, por la simbiosis hombre-naturaleza que es planteada en su narrativa.

¹Véase el discurso que dio al entrar a la Real Academia Española de la Lengua en 1975.

Como ya lo señalamos arriba, muchos de los personajes en su narrativa no pueden comunicarse y por eso son marginados. No pueden hacerlo por distintas razones, en ocasiones porque no tienen con quien hablar; porque están revolviendo sus recuerdos y éstos pierden sentido al expresarlos, como sucede con Don Eloy en *La hoja roja*; quizá porque se han quedado solos, por eso el viejo Eloy y la Desi, en la citada novela, se vuelven entrañables compañeros; tal vez porque son pobres y están al servicio de los poderosos, como Paco, el Bajo y su familia en *Los santos inocentes*, o bien porque son analfabetos, como el tío Ratero en *Las ratas*, y no saben cómo acomodar sus ideas para expresarlas.

Por fortuna, nosotros los lectores sí alcanzamos a escucharlos, sus palabras balbucean expresiones de auxilio; sus atormentados pensamientos se alcanzan a oír y resuenan estruendosamente en nuestra conciencia, por eso es fascinante la obra delibesiana, porque nos aproxima a la realidad y nos hace observar donde no solemos posar nuestra mirada.

En este trabajo, es de nuestro interés estudiar cómo se aborda el tema de la marginación, en cuatro de sus novelas y un relato corto, cuya belleza retórica se teje magistralmente para describir el dolor; al tiempo que es motor de una aguda crítica social, reveladora, sin duda, de la postura ideológica de este entrañable escritor. Nuestro análisis consiste en hacer una *Estética de la marginación* donde se puntualicen las características de su poética; para ello el *corpus* que constituye este trabajo comprende las novelas donde el tema de la marginación es el eje narrativo de las mismas, a sabiendas de que hay otras obras que tocan esta temática, pero que es imposible incluirlas por la esencia de esta investigación.

De este modo seleccionamos aquellas que nos dan los elementos para conformar una tipología del excluido a partir, sobre todo, de las diferencias entre sus personajes, el abordaje del problema y el manejo del espacio, la temporalidad y las voces narrativas, éstas son: *El camino* de 1950, *Diario de un cazador* de 1955, *La hoja roja* de 1959 premiada por la Fundación Juan March, *Las ratas* de 1962, *La mortaja* de 1970 y *Los santos inocentes* de 1981. Para complementar la visión del escritor incluimos el discurso que escribió Delibes al entrar a la Real Academia Española de la Lengua titulado: “El sentido del progreso desde mi obra” presentado en 1975, texto que obviamente no es ficcional y que, sin embargo, resulta revelador para la interpretación de su producción literaria.

Es importante recalcar que la obra del autor abarca diferentes géneros dentro de la narrativa como las novelas y los diarios, así como también el ensayo y los textos periodísticos; dada su formación profesional al estudiar Derecho y luego convertirse en redactor del todavía vigente diario *El Norte de Castilla*; no se puede dejar de lado el hecho de que Miguel Delibes fue prolífico no sólo por los contenidos de sus textos que intentan representar a un mundo perfectible, sino que su vocación por la palabra escrita deriva en un poderoso motor de transformación, tanto para de sí mismo como de sus lectores, ímpetu que le hizo crear en abundancia².

²El sentido transformador de la palabra, la necesidad de poder moldearla para decir y escribir lo que pensamos, es planteado en muchas de sus obras; esta es una de las razones por la cual Miguel Delibes es encasillado como un escritor Regeneracionista de la Posguerra porque hace hincapié en la existencia de la ignorancia y el analfabetismo, además de desvelar otras injusticias que vive su idolatrada región de Castilla. Aunado a esta tendencia generalizada, y a veces ociosa, de clasificar la obra de los artistas; para el escritor es importante hacer el retrato de aquello que se va a perder con el tiempo a falta de nombrarlo, por este motivo se da a la tarea de preservar el lenguaje de la naturaleza, pues éste se pierde con la ausencia de los hombres en el campo al migrar a las ciudades. De manera que, por fortuna, el conocimiento específico de la naturaleza queda para siempre resguardado en las páginas delibesianas, ante la ausencia de ‘alguien’ que lo nombre en un futuro, sin importar a qué grupo de escritores pertenezca o dónde lo quieran colocar. Véase la entrevista realizada por el programa “A fondo” el 23 de enero de 1976 por RTVE. Duración 33.19

Aparte de los textos que aquí analizo, entre su producción novelística se cuentan *La sombra del ciprés es alargada* que fue galardonada con el premio Nadal de 1947; *Aún es de día* de 1949, texto que fue censurado; *Mi idolatrado hijo Sisí* de 1953; *Diario de un emigrante* de 1958; *Cinco horas con Mario* de 1966; *Parábola del naufrago* de 1969; *El príncipe destronado* de 1973; *Las guerras de nuestros antepasados* de 1975; *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* de 1983; *El tesoro* de 1985; *377A, madera de héroe* de 1987, que recibió el premio Ciudad de Barcelona; *Señora de rojo sobre fondo gris* de 1991; *Diario de un jubilado* de 1995 y *El hereje* de 1998, que recibió el Premio Nacional de Literatura.

Además de la obra arriba enumerada se encuentran sus relatos: *La partida* de 1954; *Siestas con viento sur* de 1957, que obtuvo el Premio Fastenrath; *Viejas historias de Castilla la Vieja* de 1964; y *Viejas historias y cuentos completos* de 2006.

Delibes también escribió diversos libros de viajes: *Un novelista descubre América* de 1956; *Por esos mundos: Sudamérica con escala en las Canarias* de 1961; *Europa: parada y fonda* de 1963; *USA y yo* de 1963; *La primavera de Praga* de 1968; *Dos viajes en automóvil: Suecia y Países Bajos* de 1982. Se suman a su amplísima obra, los libros de certería : *La caza de la perdiz roja* de 1963; *El libro de la caza menor* de 1966; *Con la escopeta al hombro* de 1970; *La caza de España* de 1972; *Alegrías de la caza* de 1977; *Mis amigas las truchas* de 1977; *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* de 1979; *Las perdices del domingo* de 1981; *Tres pájaros de cuenta* de 1987; *Dos días de caza* de 1988 y *El último coto* de 1992.

El vallisoletano escribió además diferentes ensayos y artículos: *Castilla en mi obra* de 1972; *Un año de mi vida* también de 1972; *Vivir al día* de 1975; *Castilla, lo castellano y los castellanos* de 1979, el mismo año sale también a la luz *Un mundo que agoniza*; *El otro fútbol* de 1982; *La censura en los años cuarenta* de 1984; *Castilla habla* de 1986; *Mi querida bicicleta* de 1988; *Mi vida al aire libre* de 1989; *Pegar la hebra* de 1990; *La vida sobre ruedas* de 1992; *Un deporte de caballeros* de 1993; *25 años de escopeta y pluma* de 1995; *He dicho* de 1996; *Los estragos del tiempo* de 1999 y *Castilla como problema* de 2001.

Asimismo, se compilaron sus cartas con su amigo barcelonés Josep Vergés, director de las Ediciones Destino en el libro *Delibes-Vergés. Correspondencia 1948-1986* del año 2002; se ha publicado también *España: 1939-1950: Muerte y resurrección de la novela* de 2004; *La tierra herida: ¿qué mundo heredarán nuestros hijos?*, texto escrito junto con su hijo Miguel Delibes de Castro en el 2005 y, por último, *Miguel Delibes/Gonzalo Sobejano. Correspondencia 1960-2009*, que se publicó en el 2014.

Como es de suponerse, un escritor tan prolífico ha sido muchas veces premiado. Cabe destacar de entre todos los reconocimientos arriba mencionados el Premio Príncipe de Asturias, que recibió en 1982, y el Premio Miguel de Cervantes, de 1993. No está demás decir que a lo largo de esta investigación haremos referencia someramente a su obra que, aunque no forme parte del *corpus* y que no analizamos directamente, pero que sirve como punto de comparación tanto por su contenido, como por sus recursos estilísticos.

También es importante hacer hincapié en el alcance que ha tenido la obra delibesiana debido a que algunas de sus novelas se han adaptado al cine y la televisión, hecho al que sólo dedico un capítulo donde analizo *Los santos inocentes*, desde el punto de vista cinematográfico, para enriquecer la visión que tenemos de su legado.

En este sentido, es necesario enumerar las adaptaciones para tener conocimiento de las mismas, pues las utilizaremos en lo sucesivo para nutrir este estudio. Se han hecho, hasta el momento, las siguientes adaptaciones: *El camino* en 1978 para Televisión Española, que fue dirigida por Josefina Molina. La misma novela se llevó al cine por Ana Mariscal en 1963; se hizo “Retrato de familia” en 1976, basada en *Mi idolatrado hijo Sisí*, dirigida por Antonio Giménez-Rico; “La guerra de papá” de 1977, basada en *El príncipe destronado*, realizada por Antonio Mercero; *Los santos inocentes* de 1984, por Mario Camus; *El disputado voto del Señor Cayo* de 1986, por Antonio Giménez-Rico; *El tesoro* de 1990, por Antonio Mercero; *La sombra del ciprés es alargada* de 1990, por Luis Alcoriza; *Las ratas* de 1997 por Antonio Giménez-Rico y “Una pareja perfecta” de 1997, adaptación de *Diario de un jubilado* realizada por Francesc Betriu.

1.2 ¿PARA QUÉ HACER UNA ESTÉTICA DE LA MARGINACIÓN?

Es necesario mencionar que a partir de la lectura de Miguel Delibes nos surge la necesidad de hacer una *Estética de la marginación* para definir cómo es expresada la exclusión en su obra, entender su esteticidad y la construcción de la misma. Hemos considerado hacer un modelo de análisis discursivo que defina y analice cómo es el discurso poético-narrativo del autor que, junto a la postura ideológica del autor, pueda ser observado desde el punto de vista de la narratología.

La marginación tratada en Miguel Delibes Setién, nacido en 1920,³ tiene que ver con dos características primordiales e intrínsecas: la pobreza y la ignorancia. Sus personajes son fronterizos, para atender al significado etimológico que proviene del latín *marginem*, que significa margen o frontera y que indica que por alguna cuestión se segrega al individuo. No obstante, en la obra del autor español, para ser mucho más precisa, la marginación toma otras formas como la de la soledad y el silencio, que marcan el camino de sus personajes expuestos al sufrimiento.

³Lo que lo conduce a ser marinero como parte del Ejército en medio de la Guerra Civil; hecho que se vincula también con su obra.

En este trabajo estudiamos a los personajes excluidos poniendo de relieve la relación con el mundo que los circunda, por esta razón, no podemos aislar el análisis del conjunto narratológico que, por supuesto, tiene distintas implicaciones, como lo son el espacio ampliamente descrito y la temporalidad; el entrecruzamiento de las voces; la retórica; la perspectiva de la obra y del autor; el estilo trazado por el entramado minucioso de las historias y su relación con la forma en la que está presentado el discurso. Gracias a los elementos que cuidadosamente conforman el proceso narrativo, el autor español logra cautivarnos porque es evidente el compromiso social de sus páginas y es entrañable la composición de sus historias.

De sus palabras y su ilación en el relato surge una literatura plena de sentido, capaz de develar secretos y despertar la reflexión; porque escribe historias que suceden, pero que no volteamos a ver por fatiga, comodidad o porque, simplemente, nos resultan insulsas. De aquí la magia, en palabras del propio Roland Barthes, que sólo el arte puede transmitir. En este caso, la literatura delibesiana es única y poderosa: las voces que surgen de sus páginas, las palabras elegidas y, en consecuencia, su estilo, proviene de las entrañas del propio escritor, sin que este último sea construido de forma intencional.⁴ Nuestra intención es, entonces, revelar los mecanismos con los cuales Delibes ha podido heredarnos una literatura plena de sentido; denunciadora: a veces violenta y transgresora; al tiempo que su poética se entrelaza con la anécdota, el paisaje y la interiorización de los personajes.

⁴Coincido con el punto de vista barthesiano, pero agregaría que la manufactura estilística deriva no sólo del interior del escritor, sino de la perfección técnica; si bien es cierto que el estilo puede madurar a lo largo del camino de la creación, donde sale a flote la profundidad y el inconsciente del autor. Lo que es indudable es que la obra literaria y, en general, la escritura no puede desligarse de la Historia, como el mismo Roland Barthes lo expone en *El grado cero de la escritura*.

Así pues, en este trabajo analizamos cómo está conformada la *Estética de la marginación* delibesiana con el fin de encontrar en qué consisten las estrategias del escritor para transmitir su espíritu narrativo, que no sólo es bello en sí, sino que además representa al artista comprometido con la sociedad; de manera que la función de la representación literaria es la de revelar y transformar al lector, en tanto que la obra muestra, a través de la ficción, la cotidianidad que es percibida de forma verosímil. No obstante, la finalidad no es igualarla totalmente, sino que el acto creador, a través de la mimesis, escarbe en lo profundo de la existencia para focalizar los detalles que, a simple vista, suelen ocultarse; en esta investigación, utilizamos algunas categorías narratológicas que nos conducen al análisis el objeto de estudio cuya intención mimética es evidente, con el fin de revelar cuáles son sus procedimientos narrativos.

Si bien la literatura, vista desde la perspectiva de la funcionalidad, no sólo sirve para mostrar, enseñar y motivar a la reflexión, conduce a la transmisión de ideologías para así marcar a sus lectores; ya que la literatura contiene en sí misma no sólo una visión, sino una estética única que es la que en verdad se constituye como arte y es, además, la que potencia los alcances de ella.

Sin la forma de expresión individual a la que llamamos estilo y que es parte constitutiva de la estética de la obra, los textos no dejarían esa huella indeleble derivada de la lectura, si no fueran obras de arte únicas.

Para asimilar los alcances fallidos del progreso, hace falta leer a Miguel Delibes con el fin de observar a una sociedad en retroceso, incapaz de comunicarse porque el individualismo alcanza hasta al más afable; en consecuencia, la marginación, la soledad, el desasosiego, la deformación del tiempo que deja de lado los adjetivos *apacible* o *paciente*, se han sustituido por la prisa y el estrés; la cosificación y la destrucción masiva de la naturaleza, despojan hoy al hombre del humanismo para tecnologizarlo y, en consecuencia, aislarlo. Esto es lo que Delibes critica abiertamente.

En este trabajo hablo del marginado, de aquél que no encaja del todo en la sociedad, y cuyo retrato, hecho con minucia en extremo cuidadosa, es confeccionado por un escritor preocupado por la deshumanización en parte encarcelada por la cotidianidad; distraída por el ruido abrumador de las calles. Un escritor que nos observa cómo vamos persiguiendo el progreso con la vista sólo al frente, al impedirnos descubrir la belleza que está alrededor de nosotros⁵.

⁵ Aunado a esto, es crucial tener en cuenta que sólo en apariencia el siglo XXI parece más incluyente, parece distinto, en parte porque el léxico *light*, que los posmodernistas así han llamado, utiliza eufemismos para designar a los excluidos del universo idealizado del progreso.

Sin duda, en este análisis nos interesa resaltar que, gracias a la literatura, podemos ser partícipes de otros mundos, que a veces reconocemos, por el acto mimético. Gracias al intercambio del mundo narrativo y del mundo del lector, las palabras adquieren un doble reto: el estético y el social. Este es el caso de estos relatos que transmiten sensaciones e ideas en una prosa que, en ocasiones, deriva en poesía y que no por eso deja de ser verosímil, sino verdaderamente significativa, porque muestra cómo es la existencia en sí misma:

Para Heidegger el lenguaje no es un mero instrumento de comunicación, un recurso secundario para expresar 'ideas': es, precisamente, la dimensión en que se mueve la vida humana y que, por principio de cuentas, hace que el mundo llegue a la existencia. Sólo donde hay lenguaje hay 'mundo', en un sentido definitivamente humano⁶.

Por otro lado, respecto al tema de la interpretación, es importante resaltar que la hermenéutica literaria no busca encontrar respuestas sobre el mundo -dice Ricœur-, sino las preguntas por las cuales el texto se ha originado; por eso, entre otros cuestionamientos en relación con la literariedad y esteticidad de los relatos de Delibes, en esta investigación damos cuenta de cuán importante fue para el autor contar las historias de los desvalidos, pues sabía que la realidad bien puede ser reflejada en la ficción y por medio de esa historia creada dotar al lector de una visión mucho más crítica que la que tenía antes de abrir las páginas de un libro.

⁶ Terry Eagleton (1998), *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, pp. 82-83

Por supuesto, esto es lo que sucede cuando se lee al autor vallisoletano, cuyas estrategias estéticas e inimaginables herramientas dotan a sus obras de imágenes reveladoras a través de la belleza y el dolor: el siguiente fragmento de *La hoja roja* sirve de ejemplo irrevocable para mostrar el sentido y, a la par, el desolado recorrido de la existencia, cuyos destellos de felicidad vienen dados por los instantes más sencillos:

La apremiaban unos inmoderados deseos de llorar; *de estar llorando toda una vida, hasta vaciarse*. Se oyó decir, al fin, roncamente, tal como si la voz brotase de las paredes: -Si vienes con esas intenciones, marcha y no vuelvas, Picaza⁷.

⁷ Miguel Delibes, *La hoja roja*, *op. cit.*, p. 138 Intentamos aquí hacer una *Estética de la marginación* al explorar la forma a través de la cual la narrativa de Delibes contiene en sí misma un valor único, cuya lectura deja la percepción de ser irreplicable, en tanto que es capaz de mostrar lo *bello*, al tiempo que logra conjugar sensaciones, sentimientos y pensamientos que se oponen al concepto de belleza porque implican sufrimiento.

En cuanto a la manufactura estilística, su literatura posee en su composición elementos contrarios donde se conjugan, al mismo tiempo, la ferocidad expresada de forma directa, junto a la discreción que otorga la denuncia disfrazada y aderezada, incluso de humor. También el relato de lo violento expresado de forma poética hace que su lectura sea sorprendente debido a una especie de palimpsesto que oculta esa expresión dolorosa que prevalece en su obra, pero que, desde mi punto de vista, sale a la superficie una vez que es analizada más a profundidad. Esto provoca que sus novelas puedan ser leídas con cierta inocencia o revisadas como motores de honda observación, donde se soslaya la perfección de nuestra humanidad y nuestra agria existencia en franca oposición a la inagotable alegría de los niños o el incomparable canto de las aves.

Como ya lo mencionamos, la directriz teórica de este trabajo es, en primer lugar, la de la narratología derivada del estructuralismo que explica los mecanismos por los cuales el arte no es sólo un objeto estético, sino funcional. Así pues, a lo largo de este estudio, utilizamos la teoría literaria y la filosofía⁸, reflexión que conduce a ver la literatura desde la perspectiva de una especie de *ontología de la ficción* y que nos ayuda a construir una hermenéutica literaria. Sin embargo, la creación de esta *Estética de la marginación* tiene como objetivo primordial explicar puntualmente los procedimientos utilizados para construir un lenguaje literario, cuya discursividad tiene que ver con los conceptos que tenemos del mundo y nuestra respectiva percepción de éste.

⁸ “...Zambrano señala que los españoles han encontrado la filosofía, su filosofía, puesta en múltiples expresiones, como en el arte; ahí han encontrado parte fundamental de su pensamiento filosófico. En esta tradición, el concepto, la teoría, se ha vertido, ha brotado, se ha configurado no tanto en la forma del Sistema filosófico sino en el arte y de manera específica en la literatura.” Véase Greta Rivara Kamaji (2010), “El Quijote y la filosofía Española” en *Horizonte cultural del Quijote*; p. 399 No queremos que esta interpretación se vuelque únicamente al caso de la literatura Española; creemos que es en el arte donde la filosofía se camufla en todo caso, pero está presente en tanto que su interés es analizar y comprender al mundo. Esto frente a la tradición que inicia con Platón para mostrar que el arte se aleja de la verdad, además el artista actúa bajo arrebatos y, por tanto, no crea poemas (arte) entregado a su conciencia en plenitud, ni a la lógica racional.

De esta manera, la marginación como temática se convierte en un signo literario que está estructurado con base en una ideología determinada, en este caso, la de Delibes y que, en franco diálogo con nuestro contexto como lectores, nos conduce a reconstruir el significado de cada una de sus novelas. No obstante, es innegable que, en el caso del autor, uno de los cometidos de su escritura fue intentar retratar la realidad, de exponer cómo la sociedad practica la exclusión para convertirla en la materia reveladora de un mundo que de preferencia habría que esconder, pero estos textos lo muestran de una forma trascendental. A la par, Delibes confiesa, en una de sus entrevistas, transmutarse en cada uno de sus personajes y convertirse en uno de ellos, en una especie de juego ficcional, que suponemos es propio de muchos creadores.

Por lo anterior, exploramos su *poética* con el fin de descubrir cómo está configurado el mundo del marginado, cuya expresión contiene una profunda amargura, pero que también está confeccionada con la belleza del lenguaje. Por eso nos interesa desentrañar cómo funciona el mecanismo narrativo que el español plasma en sus obras, para observar su existencia, de forma más detenida, a detalle.

1.3 EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

...pensar la experiencia del arte desde la pregunta por el ser. Y esta estética estará anclada en la hermenéutica porque piensa la experiencia de la obra de arte como un comprender, por ende, como un fenómeno hermenéutico en el que ‘todo comprender es un comprenderse’, y uno de los modos de darse este comprender es en el arte.

María González Valerio. *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*.

Elegimos estudiar a Miguel Delibes porque su narrativa resulta asombrosa y reflexiva, entre otras cosas, porque en ella se conjuga la sencillez y la complejidad estilísticas, además, de que, al no contar con la difusión pertinente en México, hacemos este trabajo con el fin de mostrar el valor literario de su obra, para difundirla. En esta investigación tenemos la intención de mostrar que la literatura permite denunciar la realidad, tal y como lo hace el arte en general, convirtiéndose en un importante motor transformador de la ideología y de la sociedad. Si bien varios teóricos lo han señalado ya, bajo la etiqueta de la sociocrítica o de la hermenéutica, para mí lo importante es hacer hincapié en el objeto literario como motor revelador de una verdad o de las verdades que no suelen

decirse abiertamente, de forma que será el mundo de la ficción el que nos dé, muchas de las veces, luz sobre el mundo real⁹.

En nuestra opinión, la lectura no es sólo goce estético, sino la oportunidad de comprender el mundo, quizá de otra manera, de interiorizar las perspectivas que derivan de cada lectura, puesto que leer nos conduce a una transformación incluso inconsciente. Entre otras, la valía de la obra de Miguel Delibes alberga en sí misma una conjunción de voces inigualables, donde la expresión de la belleza es lograda gracias al tejido cuidadoso de la palabra, veamos por ejemplo el breve pasaje de *La hoja roja*: “Y la helada, fuera, entumecía los plátanos y ponía sordina en las calles y plazas de la pequeña ciudad: y (...) *Medio sol, un sol hinchado de color naranja se ocultó allá, tras un cerro descarnado, y una progresiva paralización fue adueñándose de la plaza, que en pocos minutos quedó oscura, fría y en silencio*¹⁰. ”

⁹Véase Luz Aurora Pimentel: (2002). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo Veintiuno editores, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de México.

¹⁰*La hoja roja, op. cit.*, pp. 41-64. Las cursivas son mías con el fin de destacar el uso retórico del lenguaje que crea un ambiente lúgubre.

Al paralelo, en la misma obra, por nombrar un ejemplo, se devela el sufrimiento de una humanidad frágil, desde la óptica del desamparo, la desigualdad y la imposibilidad del progreso o, en todo caso, del progreso malentendido:

Era muy complicado empezar a explicarle a la muchacha todo aquello de que el hombre precisa un calor por dentro y otro por fuera y que cuando se inventó el fuego todo iba bien, porque los hombres se sentaban en torno y surgía una intimidad que provenía de las mismas llamas; pero desde que vino el progreso y el calor se entubó, la comunidad se había roto *porque era un contrasentido servirse de un fuego sin humo*¹¹.

¹¹ *La hoja roja*, p. 148

Como es evidente, Miguel Delibes hace una crítica severa de la sociedad explotadora, ya que se retrata la miserable condición de vida de los hombres excluidos, quienes ni siquiera tienen la posibilidad de escapar de ella. En su narrativa, el escritor es exacto respecto al detalle, de forma que deja la impresión de una veracidad ineludible en el relato; la minucia con la que describe el entorno proviene de la cuidadosa observación del universo que lo rodea. Su afán por describir la humillación del campesinado y de la gente humilde de las provincias españolas convierte su obra en un retrato vivaz que es, al mismo tiempo, el del sufrimiento y es, sin duda, el resultado de un afán denunciador de las injusticias sociales; no obstante, dicho retrato se lleva a cabo de forma sosegada, sin discursos grandilocuentes, sino a través de palabras sencillas y de historias empatadas con la realidad. El resultado es una narrativa que en apariencia es simple y, sin embargo, contiene una fuerza expresiva inigualable, en gran parte debido a que en ella se conjunta la belleza de la poesía con el reflejo de una España adolorida por la disparidad.

La crítica a la obra delibesiana es inmensa como la misma obra del autor español; las aportaciones para entender y valorar al prolijo escritor son variopintas y ninguna ha devaluado su ingenio. Ramón Buckley, Pilar Celma Valero, Manuel Alvar, Amparo Medina-Bocos, Ramón García Domínguez, Carmen Morán, José Ramón González, Alfonso Rey y el invaluable glosario de Jorge Urdiales, entre muchos otros críticos de diferentes continentes, han dedicado páginas al estudio de su obra. Se ha estudiado el espacio como el motivo primordial de su escritura donde el retrato del campo frente a las urbes destaca por el detalle con el que se ha hecho¹². Asimismo, el lenguaje coloquial y su relación con la denuncia social que Delibes hace explícita en sus relatos se ha revisado en diferentes estudios, de manera que hay incluso dos diccionarios sobre su léxico¹³.

¹²Véase, por poner un ejemplo, María Pilar Celma Valero: *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Madrid: Visor libros, 2010

¹³Jorge Urdiales: *Diccionario de expresiones populares en la narrativa de Miguel Delibes y Diccionario del Castellano Rural en la narrativa de Miguel Delibes y otros más*.

Asimismo, el análisis de su obra abarca el simbolismo del campo castellano; los niños como personajes recurrentes en su narrativa; el motivo rural como motor de su escritura; los elementos biográficos que claramente se presentan en su obra; más allá del regionalismo; su transculturalidad, que le ha permitido ser un escritor universal; la exploración de algunas de sus técnicas estilísticas como el humor, la ironía y la temporalidad; la influencia del periodismo en sus relatos; la verosimilitud, la realidad y la ficción de sus cuentos y novelas; la reconstrucción histórica y su ideología; la relación de la caza con sus historias; las adaptaciones cinematográficas de su obra; la utilidad pedagógica de sus narraciones; las variantes que hay de *El camino* desde el manuscrito hasta las diferentes ediciones de la novela e incluso su correspondencia con Gonzálo Sobejano o Vergés.

Al estudio de Delibes se han dedicado diferentes libros, tesis y artículos que abarcan desde el análisis de su lenguaje hasta el recorrido por su temática: la pobreza, la naturaleza, la muerte, la niñez, etcétera. Del mismo modo, la composición de sus personajes; los ambientes que retrata; la visión del autor de un terruño alejado de la encantadora mirada de los escritores de la Generación del 98; su acercamiento entrañable a los pobladores de las tierras inhóspitas de Castilla; su conocimiento sobre la cacería; el ritmo de su narrativa; la identidad de Castilla volcada en sus historias y mucho más. Aquí, nosotros partimos de esas revisiones para tratar de entenderlo, sobre todo, desde el detalle que se vuelca en su narrativa y que no ha sido estudiado hasta este momento: el silencio de sus personajes marginados; el humor que puebla sus relatos y los elementos narrativos que hacen de sus textos una configuración estética del marginado.

También consideramos que no se ha explorado en el universo delibesiano la temática de la marginalidad, pero, sobre todo, no se ha hecho énfasis en su composición estilística, que nos sirve para explorar la riqueza discursiva de su ficción. Y es que este fenómeno nos permite construir una hermenéutica más compleja de su mundo ficcional que únicamente en la fachada es simple, pero la profundidad con la que se trata la existencia del hombre marginado es a través de artilugios sumamente refinados y que, junto con la retórica, convierten su discurso en una *Estética de la marginación*, que aquí vamos a definir y a caracterizar.

Los teóricos que privilegiamos como facilitadores de la comprensión del autor español son Paul Ricœur y Gérard Genette, en tanto que aportan categorías de análisis que ayudan a desentrañar la estructura de sus novelas. Ya que sus conceptos se adecuan a esta literatura que tiene una doble existencia discursiva, la primera reside en la aparente sencillez de la estructura narrativa y, la segunda, en la de un mundo narrado que asemeja a la realidad. No quiere decir que únicamente Ricœur y Genette nos arrojen luz sobre el autor vallisoletano, también hemos encontrado a otros teóricos, cuyos análisis dan cuenta también de la literatura y que seleccionamos para discernir su legado.

Para este estudio hemos revisado también a los estructuralistas y semiólogos que han dado paso a la narratología para profundizar en nuestro análisis como Jonathan Culler, Seymour Chatman, Helena Beristáin, Roland Barthes, Gérard Genette, Käte Hamburger, Philippe Hamon, Luz Aurora Pimentel, Greta Rivera Kamaji y María Antonia González Valerio. Desde sus trincheras filosófico-literarias nos han transparentado cómo opera el entretejido de la retórica; el mundo narrado con los personajes; el narrador o los narradores con la creación del ambiente; la realidad con la ficción; la perspectiva; la simbología de los textos y la descripción de los paisajes junto a las pausas silenciosas.

Nuestra aportación en este estudio reside en construir una hermenéutica literaria basada en Ricœur y Genette, para revisar el problema de la identidad narrativa; el fenómeno clásico de la re-presentación y de la mimesis; el tiempo y su multiplicación dentro y fuera del texto; la simbolización; la verdad en la obra de arte; la triple mimesis Ricœuriana; el juego narrativo; la festividad; el humor como motor revelador; la ipseidad; la metaforización; la perspectiva del texto literario y otras conceptualizaciones derivadas de la ontologización del lenguaje que dan lugar a la cimentación del sentido y el significado de la narrativa¹⁴. Es de suponerse que también acudiremos a las clásicas categorías de análisis de la literatura que comprenden la descripción de las voces de la novela o los narradores, según la terminología utilizada; la construcción de los personajes; la relación del espacio con el tiempo; los temas y los motivos de los relatos; la estructura narrativa; su contexto y, por supuesto, su lenguaje.

¹⁴Los significados que puedan resultar de la interpretación del texto narrativo al separar sus componentes y analizarlos es lo que implica un estudio narratológico.

1.4 LA NARRATOLOGÍA COMO HERMENÉUTICA

Como sabemos, la narratología es el conjunto de propuestas teóricas sobre el relato o los textos narrativos. Mediante sus conceptualizaciones se puede hacer un análisis semiológico de los contenidos, con el fin de observar cómo se transmite el mensaje y cómo se construye la estética textual. Esto a partir de los elementos formales del relato, al observar con detenimiento el modo o, mejor dicho, los modos en los que se enuncia la historia¹⁵.

¹⁵Las ideas planteadas en esta investigación surgen a partir de los trabajos seminales de Luz Aurora Pimentel, Greta Rivara Kamaji y María Antonia González Valerio.

En la narratología se analiza la organización estructural de las historias que se cuentan, así como sus elementos que, por supuesto, han sido ordenados de una forma determinada; es decir que, se estudia la manera en la que se enuncia el relato. Así, lo que hacemos en este trabajo es revisar cómo está estructurada la realidad narrativa y cómo se agrupan los elementos para darle forma a la diégesis¹⁶, que logra transmitir la sensación de suceder en la realidad y no en la ficción. Además de ahondar en los planteamientos ideológicos donde, de paso, la filosofía interviene en la construcción de las historias, así, tanto para Unamuno como para Zambrano al hablar de filosofía y sus planteamientos coinciden en que a pesar de no expresarse como sistema filosófico como sucedió en otros países y su modernidad cartesiana, el pensamiento español: “...tuvo para expresar su ser, su historia, sus ideas, sus concepciones del mundo y del ser humano fue la literatura y en ella consideran al Quijote como la obra más filosófica¹⁷.”

¹⁶Es decir, a las historias contadas dentro del relato.

¹⁷ Greta Rivara Kamaji (2010), *op. cit.*, p. 400

Para Paul Ricœur la intriga no es una estructura inamovible, sino un proceso que incluye al lector de la historia relatada. Al hablar de *proceso integrador*, Ricœur se refiere a la confección del relato donde se cuenta una historia contada de una forma determinada y que, además, contiene en sí misma una identidad; la identidad es creada a partir de la del autor que, a su vez, está construida por su cultura, sus costumbres y por sus propios conocimientos; identidad que, por supuesto, influye en sus obras y que entra en diálogo con la del lector; de manera que es ahí donde se da el fenómeno y la ardua labor de la interpretación.

La historia relatada se convierte así en una temporalidad sumamente compleja pues se interpone con la temporalidad del lector. Pensemos que somos o existimos en un presente que rápidamente se convierte en pasado y un futuro incierto que al convertirnos en lectores experimentamos al asimilar una historia que, posiblemente, también se desarrolle en estas tres temporalidades. Proceso que no vemos, ni reflexionamos, pero que sin duda se ha convertido en un tiempo que está sucediéndose una y otra vez. ¿Pero qué pasa si como lectores o espectadores nos adentramos en otro universo temporal? Tampoco lo hacemos de manera consciente, simplemente nos adentramos en la lectura, quizás después lo reflexionemos y meditemos sobre una posible transformación como individuos, luego de la lectura.

Entonces, construir el sentido y el significado de la narración donde, por supuesto, es partícipe el tiempo, se vuelve un trabajo que alberga cierta dificultad porque además también nuestra propia experiencia es actora; la relación lector-obra-autor se complejiza al extenderse nuestras vivencias y nuestras emociones al interactuar con las obras que leemos. A esta construcción del significado de la obra, Paul Ricœur la llama *identidad narrativa*. Donde la creación narrativa, es decir, la ficcional adquiere significado gracias a la estrecha relación entre la experiencia de lectura y la obra en sí misma. Sin embargo, la identidad narrativa se erige no solamente a través de las historias contadas en el relato, sino a través de los actores, cuyos nombres propios o mote, como en el caso de Delibes, adquieren sentido para guardarlos en nuestra memoria y dotarlos de acciones que siempre se relacionarán con ese apelativo, incluidos los animales que suelen ser protagonistas de sus historias. Con el acto de nombrar y este acto realizado por el autor no sólo se menciona a los personajes, sino también a los lugares que, al mismo tiempo, contribuyen a establecer el espacio¹⁸ siempre en relación con la temporalidad del relato.

¹⁸En este sentido, Luz Aurora Pimentel acuña el término *polifonía espacial* que me parece sumamente atinado para describir la narrativa delibesiana porque suelen repetirse las descripciones.

A la identidad de los personajes del relato se le llama *ipseidad*¹⁹ y analizarla, desde Ricœur, sirve para integrar nuestra perspectiva del relato. Dicha identidad tiene que ver con la estructura temporal del relato y es compuesta a partir de la intriga del texto. La *ipseidad* se da cuando nosotros como lectores nos reconstruimos y alcanzamos otro nivel de comprensión de nosotros mismos al leer a través de la *mediación narrativa* que está hecha a partir de la voz o el narrador del texto y gracias a los niveles de lectura que poseemos a partir de nuestros referentes ideológicos y culturales.

Entonces, será a partir de la reconstrucción de significado, de la interpretación, cuando la ceremonia de la lectura²⁰ sea concluida en su totalidad. Conviene recordar que es a través del lenguaje como se llega al sentido; así Ricœur enfatiza que la interpretación del texto de ficción es un acto *ad infinitum* de reapropiación, al poseer justamente un carácter intertextual, de ahí que se dé la comunicación aun dentro del espacio artístico.

¹⁹La *ipseidad* es la conciencia reflexiva del sí mismo.

²⁰Se habla de ceremonia en tanto que el acto de lectura se da como si fuera un ritual donde hay ciertas expectativas y cierta emoción al comenzarla. Es decir, que se trata de un acto en el que nos preparamos para iniciarlo a partir de una cierta expectativa hasta que concluye y nos conduce a la reflexión.

En este sentido, Hans-Georg Gadamer afirma que siempre que nos acercamos a un texto, lo hacemos a partir de una idea preconcebida. Tal y como sucede cuando acudimos al teatro o al cine, y tenemos ciertas expectativas que se van modificando una vez que hemos puesto en marcha nuestra interpretación. Cabe señalar que no hay una única experiencia de lectura, sino que ésta se irá redefiniendo en la medida en que nuestra propia identidad se va modificando y va metamorfoseándose nuestro entendimiento sobre ella²¹.

²¹ Para Gadamer, interpretar un texto depende de la interacción entre la obra, el autor y el lector. Perspectiva con la que coincidimos plenamente.

De igual manera, la literatura de Delibes se configura de metáforas que *resignifican* la condición de los marginados. Éstas le otorgan plasticidad a las imágenes que son reconstruidas por el lector y que, sin duda alguna, le confieren un valor estético único a la obra en cuestión. Imágenes que, dicho sea de paso, pueden ser de orden táctil, visual, sensitivo, gustativo, auditivo, conceptual o perceptivo²² Resulta obvio pensar entonces en que el lenguaje es el productor de dichas imágenes y de tales percepciones, pero serán los cuestionamientos acerca de cómo se construye el significado de ese lenguaje lo que para algunos teóricos se conoce como la *ontologización del* lenguaje y que serán determinantes para los análisis narratológicos que le otorgan mucho más sentido a la literatura porque es en el lenguaje y por el lenguaje como podemos observar “el modo de ser del mundo y de nosotros mismos²³”.

²²Véase Teresa Oñate (Intr.) en María Antonia González Valerio: *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder, 2010, p. 13

²³*Op. cit.*, p. 21

No podríamos imaginar el mundo que Delibes retrata de forma tan cuidadosa si no pensamos bajo esta perspectiva. Su lenguaje es rescatado de un castellano no tan antiguo, sin embargo, ya incluso irreconciliable con el presente del siglo XXI; un lenguaje que se gesta en el pasado y que está casi en extinción. Ahí está la pertinencia de adentrarnos en la *ontologización del lenguaje* en tanto que acude a herramientas lingüísticas que permiten observar ese mundo retratado por él y detenido en el tiempo, entre otras razones, por la emigración del campo a la urbe. Los propios nombres y mote que pueblan su literatura llenan de intención sus páginas, sobre todo, para potenciar sus personalidades y, en consecuencia, otorgar una identidad más tangible transformada en imagen y en conocimiento de ese mundo ficcional:

El enigma que representa el lenguaje es, a su vez, el enigma de la existencia y del ser, de modo tal que preguntar por el lenguaje es preguntar directamente por nosotros, por nuestra apertura al ser y por nuestra experiencia del mundo²⁴.

El individuo está en el mundo con su propia historia que le permite entenderlo de una manera particular. Esta comprensión del mundo puede ser enriquecida para metamorfosear su propia realidad y su propio sujeto. ¿Para qué hacer un estudio sobre narrativa que incluya el análisis de sus artilugios estéticos? Descubrir cómo está confeccionado el artilugio literario da cuenta de esa identidad narrativa donde se cruzan diferentes conciencias: autor y lector.

²⁴*Op. cit.*, p. 20

Por tanto, la comprensión del relato de ficción se realiza en el momento en que la perspectiva del lector, al relacionarse con la del autor o, en todo caso, con la de su obra, se ve ampliada al ser incorporadas la una con la otra: “Para la hermenéutica preguntar por el lenguaje es una pregunta ontológica y esto abre un doble camino (...) puesto que si el ser se manifiesta como lenguaje, acceder al lenguaje es acceder simultáneamente a las manifestaciones históricas del ser y al ser como historicidad y como tiempo²⁵.”

Desde la hermenéutica esto significa que la comprensión se da en un horizonte que rebasa al propio. Para Gadamer las categorías fundamentales de su propuesta son: comprender e interpretar a través de la intersección de la obra con el autor, siempre y cuando la apertura del receptor favorezca entender la historia, las creencias y las tradiciones a pesar de las distancias temporales, para, de esta manera, rebasar los prejuicios. Hacer una *Estética de la marginación* de los personajes delibesianos nos aproxima a la comprensión del mundo que no se nombra porque resulta incómodo y penoso. Delibes logra, precisamente, desvelar el lado social que no debiera ser nombrado. Logra que el lector trascienda sus propios límites para comprender e incluso solidarizarse con el dolor ajeno, aunque sea ficcional.

²⁵*Ibid.*, p. 21

Delibes retrata, en un acto mimético, la injusticia de un mundo que no responde a las exigencias de una sociedad que prefiere no visibilizar la otredad. De aquí que nos interese hacer una revisión de su lenguaje para descubrir la construcción de un pensamiento que lejos de encumbrar a los excluidos, los coloca, sin falsos adornos, en el infame orden que la sociedad les otorga. Su legado logra tocar las fibras incluso las menos sensibles, porque su tipología del marginado se convierte en una muestra de cómo vemos al otro en tanto nos sea útil o no.

De este modo, la experiencia estética se logra mediante la interacción en el que se mueven casi en un mismo sentido la obra y el sujeto que la disfruta o, en todo caso, la padece. Este involucramiento e interacción entre el lector-espectador y la obra de arte, Gadamer la nombra *juego*; incluso, metafóricamente, el filósofo alemán categoriza esa implicación donde el sujeto llega incluso a perderse en esa *otra temporalidad estética*, nombrándola *fiesta*. Esa festividad, casi carnavalizada, a la manera bajtiniana, tiene que ver con el hecho de perderse en otro espacio donde la ruptura temporal de lo cotidiano emerge como una noción diferente de entender y observar al mundo, así como la oportunidad de vivir en otros universos diegéticos, aunque sea por un momento²⁶.

²⁶Mencionamos los conceptos de Gadamer, pero no los utilizaremos más a lo largo de este análisis, dado que nos faltan elementos para profundizar en su pensamiento y también porque no queremos desviar el objetivo de este estudio.

Como ya hemos señalado, la intención de este trabajo es analizar la narrativa de Delibes que versa sobre el tema de los excluidos²⁷, al observar, en un primer momento, cómo es el modo de ser de estos personajes y cómo acontece su temporalidad narrativa, ya que: “el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, que el relato adquiere su significación cabal, al devenir condición de la existencia temporal²⁸.” En un segundo momento, revisaremos cómo funciona la construcción de la representación de la realidad en el texto de ficción por medio de categorías que tanto Genette como Ricoeur proponen, además, de apoyarnos en la narratología para ver la forma y el funcionamiento de esta ficción desde su interior.

²⁷¡Cuántas obras no se han escrito que versan sobre el tema! *Los olvidados* de Buñuel; *Los de abajo* de Mariano Azuela; José Revueltas; Juan Rulfo; Clarice Lispector; Graciliano Ramos, por citar algunos que escriben en español o en portugués. En lo sucesivo también llamaremos en este trabajo a los marginados como *los olvidados* y *los de abajo* en referencia a los autores citados con el fin de nutrir con más términos nuestra investigación.

²⁸Paul Ricoeur: *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI, 1983, p.85

Esa *realidad narrativa*, como diría Luz Aurora Pimentel, está constituida de un cierto *modo de representación*, de una situación contextual de la enunciación, de la o las perspectivas que subyacen en el relato, así como la *articulación de los motores ideológicos* que se transparentan en los textos. Para esto, tomaremos en cuenta, entre otras cosas: “la velocidad a la que se narra, la secuencia elegida, la cantidad de detalles con los que se describe un objeto, su composición, la perspectiva que se elige para narrar..., en fin, que las estructuras narrativas en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas²⁹.”

Asimismo, consideramos para este análisis la construcción de los personajes; el punto de vista de los narradores y los personajes; las voces narrativas; el contexto histórico inserto en la historia ficticia y la descripción del ambiente. En fin, intentamos aquí desentrañar cuáles son los artilugios que le otorgan significado a las novelas de Delibes y cómo sus relatos se hilan por medio de distintas tácticas narrativas: como la coloquialidad del lenguaje, la perspectiva polifónica de los narradores, la alternancia de los tiempos narrativos, la descripción detallada y un largo etcétera que ya pondremos claro en su momento. Esta óptica nos permite, por supuesto, interpretar la intencionalidad del discurso, si es que la hubiera; así como su recepción en el acto mismo de enfrentarnos a un mundo narrado de una forma determinada.

²⁹Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 9

Para seguir con la terminología utilizada por Pimentel, dado que el mundo real es capaz de proyectarse en un *universo diegético*³⁰; lo que haremos será, por ejemplo, ver que la intriga de un relato teje una historia de los múltiples incidentes que se suceden uno detrás de otro; sin embargo, ese ordenamiento no es una simple enumeración, pues se requiere una estructuración específica que provoca que una narración adquiera sentido³¹.

En este trabajo analizamos la forma en la que está escrito el discurso, la lentitud o la velocidad narrativa, la secuencia del relato, sea ésta, circular, lineal, utilice la prolepsis o la analepsis. Nos interesa verificar el detalle de las descripciones y de la historia, así como la composición de su profundidad. Establecer cómo es el orden de las palabras, que permite que se reproduzca el mundo extratextual que, dicho sea de paso, nos conduce al conocimiento analítico del mundo real. La ficción interioriza lo que, en ocasiones, no podemos ver, de modo que la lectura nos conduce a la reflexión, gracias a su composición estética.

³⁰Es decir, en un universo narrativo donde todo puede suceder en el entramado de las historias ficcionales.

³¹ Como sucede con la manera en la que se divide la novela de *Los santos inocentes*.

Sin olvidar que la obra de Delibes tiene una intención mimética, entre otras; obviamente, al leer un relato la mediación del narrador es la que le otorga el punto de vista a sus relatos en conjunción con la directa actuación de los personajes³². De hecho, es claro que esto sucede en los relatos, en general, no obstante los narradores delibesianos tienen la facultad de que intercalan sus voces con las de los personajes; por lo que hay no sólo una perspectiva, sino varias; lo que nos conduce a percibir el relato como verosímil. Incluso hay muchos narradores que son también personajes. Veamos, por ejemplo, el caso del Nini en *Las ratas* donde hay un narrador que no es personaje, pero deja en claro su punto de vista:

En estas circunstancias, *el Nini respetaba el silencio del ratero*³³.

En esta misma novela, además de este narrador, tenemos intervenciones directas de los personajes, cuyo lenguaje es, en muchas de las ocasiones, coloquial e irónico. Tan próximo a la realidad que muestra desesperanza o entusiasmo, ignorancia o sabiduría.

Nótese la parquedad con la que dialogan los personajes:

³²Puede haber, aunque no es común, otros relatos donde directamente el autor interfiera para también hacernos saber su perspectiva ideológica. Me viene a la mente, por ejemplo, *A hora da estrela* de Clarice Lispector, donde la autora se transmuta en autor (masculino) y se interrelaciona, discursivamente, con un narrador y con las voces de los personajes. No es casual que citemos esta novela porque esta obra versa sobre el tema de los marginados y su protagonista, Macabea, nos recuerda mucho a la Desi de *La hoja roja*.

³³Las cursivas son mías con el fin de enfatizar la intervención del narrador que interpreta las acciones y los pensamientos del Nini.

- Esta perra está ya vieja.
- Por eso sabe.
- No tiene vientos.
- Deje. Todavía la agarra³⁴.

El nivel de realidad que alcanzan las novelas y cuentos de Delibes nos permite relacionar o identificar la acción de las mismas con la realidad, sin lugar a dudas, puesto que al ser obras cuyo ritmo es ralentizado por el detalle en el ambiente o, por el contrario, si son veloces y repetitivas –como sucede con *Los santos inocentes*–; su lectura puede volverse más difícil si dejamos de lado el hecho de que la linealidad es característica de la narrativa aquí analizada:

...la descripción es, de hecho, lo que infunde un *ritmo* a la narración, ya que de ella dependen los efectos de suspenso y la agilidad o lentitud en el progreso de la ‘acción’³⁵.

Tomemos en cuenta que a estas descripciones plenas de tropos se suma el detalle de las costumbres; el lenguaje provinciano; la composición de los personajes en cuanto a su profundidad como seres humanos; la pausada narración de los alrededores y la multiplicidad de voces; por lo que leer a Delibes no sólo es interesante, sino que representa un universo que no está del todo explorado, tal y como lo hace el propio autor de una forma

³⁴ *Las ratas*, p. 65

³⁵ Véase Luz Aurora Pimentel. *El espacio en la ficción. op. cit.*, p. 8

por demás sensible y cuidadosa; por esta razón, se suele hablar del alto grado de referencialidad extratextual que se apega a la realidad de Castilla y León con naturalidad.

Por supuesto, darle sentido a cualquier obra es un ejercicio hermenéutico, donde el lector relaciona su mundo con el mundo literario. Hemos elegido hacer un análisis narratológico que se complementa con el del contenido; pues –como ha quedado claro– consideramos que la obra literaria es mucho más que las anécdotas ahí contadas. Entender su forma es lo que le otorga su condición de *literariedad* que, al final, provoca que la ficción se convierta en un objeto estético, único y pleno de significación. Así, entender cómo es su *modo de existencia* nos coloca en el terreno de lo ontológico para ligarlo al análisis de la literatura como arte.

CAPÍTULO I

I.1 MIGUEL DELIBES Y SU CRÍTICA AL PROGRESO

Delibes es un personaje fascinante, me intriga que su obra sea tan prolífica, que sea una inagotable fuente de conocimiento sobre la naturaleza, los animales; los hombres y las mujeres humildes. Me pregunto, cuánto debió escribir a diario para heredarnos su vasto legado. ¡Qué dedicación tuvo para sentarse a hacer sus manuscritos que tan minuciosamente fueron anotados y que tuve la oportunidad de ojear en la Fundación que lleva su nombre! ¡Manuscritos que huelen a ese tiempo antiguo que pesa sobre ellos y que son sobrevivientes de la inundación de su casa en Valladolid! Su obra es magistral porque no sucumbe a la tentación de las modas pasajeras, porque logra mantener un estilo al que denomino *la estética de la marginación delibesiana*.

El inicio de mi lectura del autor español se concentró en cinco novelas donde encontré un recurrente retrato de la injusticia social, de la soledad y del terruño, éstas fueron primero: *El camino* y *Los santos inocentes*; después, *Las ratas*, *La hoja roja* y *Diario de un cazador*, que ahora son objeto de esta investigación. La experiencia fue deliciosa y me sorprendió que me remitiera a cuatro escritores latinoamericanos que me apasionan por su estilística y su sensibilidad literaria para transmitir, al mismo tiempo, el dolor de la pobreza, las consecuencias del analfabetismo y el encanto de la tierra, ellos son: Juan Rulfo, José Revueltas, Clarice Lispector y Graciliano Ramos.

Como sabemos, la literatura como construcción ficcional no sólo llega a *re*-presentar con el fin de que el lector la identifique con la realidad, sino que incluso su mensaje puede ser tan eficaz que quede latente en la memoria del mismo; este es el caso de Delibes, donde la denuncia a veces se difumina entre otras anécdotas, pero al final logra transformar la visión del lector. En su prosa, como en la de los autores ya citados, hay una crítica constante al desarrollo; un interés legítimo por denunciar la pobreza y la desprotección a través de un estilo único, logrado gracias a la conjunción de su contenido con la pintura de sus paisajes y la belleza del lenguaje, elementos que, entretejidos, le regalan un colorido especial a sus creaciones.

El escritor, para otorgarle verosimilitud a su narración, debe cuidar que ese lenguaje no sea una mera copia; para ello necesitará sensibilidad y poder de observación y Delibes, al conocer de primera mano su provincia, de amarla y echarla de menos en sus viajes; a fuerza de escuchar las anécdotas de la gente y salir de caza, por cierto, una de sus grandes pasiones, logra capturar, con el lente de un fotógrafo, las instantáneas de la vida en las provincias de España.

Puede hacerlo porque a él no le interesa recrear artificialmente, sino transmitir la belleza de los montes y de las montañas, de los árboles y las plantas; desea dejar un legado que permita preservar los nombres de un mundo que está perdiendo a los campesinos porque migran a las ciudades para buscar una vida mejor. Precisamente son ellos los que conocen cómo nombrar la tierra; son los andariegos de las provincias que al conocer la naturaleza saben predecir un temporal o cómo se comportan los animales; por el contrario, es por todos conocido que: “Los pies ya no sirven, en ninguna parte, dentro de ese mundo que hemos dado en llamar civilizado, para desplazarnos, sino para acelerar y desembragar. Como diría González Ruano, el hombre del siglo XX ha perdido la alegría de andar. Malgasta así, no sólo las riquezas naturales comunes, sino su dinero y su salud³⁶.”

³⁶En *La hoja roja*, la nuera de Don Eloy, el protagonista, es egoísta, frívola y presumida, para enfatizar a su personaje Delibes la pone a conducir su auto en diferentes momentos narrativos. Para ella, cuyo nombre es Suceso, manejar un auto es una novedad y una forma de sentir emociones, un divertimento; en cambio, para el autor, malgastar los recursos necesarios para conducir y producir contaminantes es una de las caras aberrantes del progreso.

El espíritu denunciante de Delibes presenta un mundo frívolo en el que se privilegia el dinero y la explotación en oposición al mundo del campesino, donde las necesidades básicas son las únicas que se persiguen. Al retrato físico y psicológico de los personajes, muchas veces realizado con un humor que crea ambientes alegres, se suman los paisajes naturales dibujados con las palabras exactas, así como la crítica de los anhelos de una civilización voraz que se lleva lo que hay a su paso; de esta manera, al vallisoletano le interesa desvelar la realidad, intención que deja muy en claro en su discurso al ingresar a la Real Academia Española en 1975 titulado “El sentido del progreso desde mi obra.” Y que ya hemos citado en el párrafo anterior.

I.2 *EL CAMINO*: LA INCERTIDUMBRE DEL FUTURO

El camino sorprende por su sencillez, tanto en lo que se refiere a la estructura, como a ese lenguaje fresco de la provincia española que contagia alegría y gozo; ésta es una de las primeras novelas de Delibes, y logra sorprender por su simpleza para tratar los temas, sin que haya de por medio, adornos discursivos que resulten artificiales o innovaciones vacías de significado. Esta novela captó mi atención gracias al uso de un lenguaje en extremo sencillo que recuerda al habla característica de la gente del campo y que ahora reconozco, en mi condición de extranjera, cuando visito algún poblado de Castilla.

En *El camino*, novela escrita en 1949, se despliegan personajes de provincia que se caracterizan por su humildad, su ignorancia y por su malentendida aspiración al progreso; el protagonista es Daniel, El Mochuelo, un niño de once años quien pone en duda la finalidad del estudio y cuáles serán las consecuencias de marcharse a la ciudad:

Seguramente, en la ciudad se pierde mucho el tiempo —pensaba el Mochuelo— y, a fin de cuentas, habrá quien, al cabo de catorce años de estudio, no acierte a distinguir un rendajo de un jilguero o una boñiga de un cagajón. La vida era así de rara, absurda y caprichosa. El caso era trabajar y afanarse en las cosas inútiles o poco prácticas³⁷.

³⁷ *El camino*, p. 2

Su padre, quien es el queso del pueblo, hace muchos sacrificios para poder enviarlo a estudiar a la ciudad y por tal razón se vuelve taciturno y amargado; de forma que no es cariñoso con su familia. En el planteamiento de esta novela, como en tantas otras, se critica el anhelo de emigrar a las grandes ciudades con el fin de buscar una vida mejor, ya lo dice el propio prosista en su discurso: “no necesito decir que el actual sentido del progreso no me va, esto es, me desazona tanto que el desarrollo técnico se persiga a costa del hombre como que se plantee la ecuación Técnica-Naturaleza en régimen de competencia³⁸.”

³⁸ *El sentido del progreso en mi vida*. p. 19

En realidad, los protagonistas de esta novela son los niños quienes, gracias a su inocencia, transmiten con una frescura envidiable cuál es el verdadero significado de la vida, antes de que las obligaciones y las convenciones sociales entierren la esperanza y la alegría. Esta narración, como muchas otras, ha sido adaptada al cine y a la televisión, entre otras razones, porque en ella yace el alma de una España que se esconde en el pasado, pasado que se deja ver en las costumbres de un país lleno de folclore e historia y que, a pesar del mundo apresurado e inserto en los avances tecnológicos, sabe preservar su tradiciones y se vanagloria de ellas: “Cuando escribí mi novela *El camino*, donde un muchachito, Daniel, el Mochuelo, se resiste a abandonar la vida comunitaria de la pequeña villa para integrarse en el rebaño de la gran ciudad, algunos me tacharon de reaccionario. No querían admitir que a lo que renunciaba Daniel, el Mochuelo, era a convertirse en cómplice de un progreso de dorada apariencia, pero absolutamente irracional³⁹.”

³⁹ *Op. cit.*, p. 1

Como es de suponerse, para Delibes es imperante denunciar el fenómeno de la migración del campo a la ciudad porque de por medio existe un sacrificio muy grande en pos de la nada, de un vacío que no se llena con la frivolidad de las urbes y que, en cambio, suele recibir menos gratificaciones de las esperadas, sobre todo porque se suele llegar en condiciones precarias lo que los convierte en “los de abajo”; además, esta migración en particular es motivo de reflexión para el autor porque, entre otras cosas, cierra la posibilidad de que la naturaleza sea designada con exactitud, por ello pinta el terruño con admirable precisión para que sea conservado en su narrativa:

Hemos matado la cultura campesina pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble. Y la destrucción de la Naturaleza no es solamente física, sino una destrucción de su significado por el hombre, una verdadera amputación espiritual y vital de éste. Al hombre, ciertamente, se le arrebató la pureza del aire y del agua, *pero también se le amputa el lenguaje*, y el paisaje en que transcurre su vida, lleno de referencias personales y de su comunidad, es convertido en un paisaje impersonalizado e insignificante.

En el primero de estos aspectos: ¿cuántos son los vocablos relacionados con la Naturaleza, que, ahora mismo, ya han caído en desuso y que, dentro de muy pocos años, no significarán nada para nadie y se transformarán en puras palabras enterradas en los diccionarios e ininteligibles para el Homo technologicus?

Me temo que muchas de mis propias palabras, de las palabras que yo utilizo en mis novelas de ambiente rural, como ejemplo aricar, agostero, escardar, celemín, soldada, helada negra, alcor, por no citar más que unas cuantas, van a necesitar muy pronto de notas aclaratorias como si estuviesen escritas en un idioma arcaico o esotérico, cuando simplemente han tratado de traslucir la vida de la Naturaleza y de los hombres que en ella viven y designar al paisaje, a los animales y a las plantas por sus nombres auténticos. Creo que el mero hecho de que nuestro diccionario omita muchos nombres de pájaros y plantas de uso común entre el pueblo es suficientemente expresivo en este aspecto⁴⁰.

Conviene enfatizar que en la obra delibesiana la descripción de los paisajes participa de la construcción no sólo del ambiente, sino de los personajes, en tanto que los enmarca y, al hacerlo, se introyecta en ellos: de tal forma que su situación anímica coincide con el clima, las estaciones, la maleza, el viento, el contoneo de los árboles, las aves, los animales, los montes, y un prolongado etcétera. Como sucede fuera de la ficción, el ambiente que nos rodea influye en nuestras acciones y en nuestros estados de ánimo, conseguir captarlos, poder expresarlos con el ejercicio de la palabra precisa es una de las peculiaridades de su obra. Serán pues, en primera instancia, tanto el detalle en la descripción de los paisajes como su introspección en el comportamiento de los personajes humildes lo que defina, entre otros aspectos, la estética de la marginación en Delibes.

⁴⁰*El sentido del progreso en mi obra*, p. 20 Las cursivas son mías.

En *El camino*, el desenlace será que Daniel, el Mochuelo, se vaya de su aldea con un callado y profundo dolor en el corazón para perseguir el progreso, no sin antes ver morir a su amigo, Germán, el Tiñoso. Así, el pueblecillo se quedará sin dos de sus niños, el Mochuelo se marchará a estudiar; Germán morirá, al golpearse contra unas piedras junto al río, y Roque, el Moñigo, será el único que permanezca en ese lugar porque a su padre, el herrero, no le importan las aspiraciones de los otros habitantes del pueblo. El herrero encarnará a uno de esos personajes de Delibes que son buenos trabajadores, pero analfabetos y que, sin embargo, poseen una sabiduría innata que no se enseña en las aulas y que se construye con el andar de la vida. El camino que le hacen seguir a Daniel está trazado por los otros y no hay manera de desviarse de él. Me parece importante hacer énfasis en la afirmación categórica con la que inicia esta novela y que deja ver que no se trata de un destino que pueda ser modificado, sino que ya está trazado con antelación y no por fuerzas superiores, sino por las decisiones humanas: “Las cosas podían haber acaecido de cualquier otra manera y, sin embargo, sucedieron así⁴¹.”

⁴¹ *El camino*, p. 3

La madre de Daniel sufrirá también su partida, pero, ante las órdenes de su esposo, no podrá hacer nada; ella misma no está completamente segura de esa decisión, pues se pone de relieve el machismo que se vive en su casa y que le impide plantear sus dudas: “No acertaba a comprender cómo podría llegar a ser algo muy grande en la vida. Y se esforzaba, tesoneramente, en comprenderlo⁴².”

Partir a la ciudad a estudiar tantos años no es algo que a todos convenza, tampoco saben en qué consiste la ganancia, ya que los que se han ido como Ramón, el hijo del Boticario, sólo aciertan a hacerle correcciones al lenguaje de don José, el cura, que era un gran santo, como es nombrado en toda la obra. Es evidente que en esta novela se pinta la provincia a través de un humor muy sutil que le da colorido a la narración y que destaca los defectos de los personajes y sus aspiraciones irrisorias.

En esta narrativa, la mayoría de los personajes tendrán un sobrenombre que dará cuenta o de su profesión o de sus defectos. Los respectivos narradores se empeñan en repetirlos, de manera que sirven para identificarlos, en un tono burlón. Al mismo tiempo, el uso de los moteles funciona como un reflejo de la usanza popular y coloquial que muchas veces llega a sustituir al propio nombre; en *El camino* el desfile de personajes que llevan sobrenombres es amplísimo ya que: “Aquel pueblo administraba el sacramento del bautismo con una pródiga y mordaz desconsideración⁴³.”

⁴² *Ibid.*, p. 6

⁴³ *El camino, op. cit.*, p. 33

Algunos de los personajes de *El camino* son: la Guindilla menor y mayor; don Moisés, el maestro; la Sara (que necesita del artículo para nombrarla); Paco, el herrero; Quino, el manco; Gerardo, el Indiano; Pancho, el Sindiós; entre otros. Para hacer más completo el retrato de este pequeño pueblo, los defectos, los prejuicios, la mojigatería y los chismes hacen de este pequeño poblado un lugar muy divertido porque su estilo costumbrista, sin importar de dónde seamos, es posible que nos recuerde a algún lugar diminuto donde las palabras vuelan a una velocidad impresionante. A la par, la ignorancia también será expuesta con anécdotas graciosas, que vuelven entrañables a sus personajes, así como también la ironía y la burla hace de los “ilustrados” que sí han podido estudiar, personajes aborrecibles, cuya sapiencia es vacua e inservible.

Muchos de los personajes en las novelas de Delibes no han salido nunca del lugar donde han nacido; los que lo han hecho regresan transformados de la ciudad, pero ese cambio nunca es relevante. Al humor y a la descripción se suman los animales que siempre tendrán cabida en las narraciones del prosista de manera protagónica.

En *El camino*, la Tula es la perrita de Danielín; el Gran Duque, ese búho majestuoso que le regaló su tío. Estarán también las liebres y las aves, porque los personajes de Delibes son afectos a la cacería. Montañas y animales se fundirán en un solo paisaje que enmarcará al pueblo y a sus habitantes de principio a fin.

I.3 EL CONCEPTO DE LIBERTAD EN *DIARIO DE UN CAZADOR*

A propósito de los animales, en *Diario de un cazador*, Lorenzo, el protagonista, tampoco cree en el estudio como Daniel, el Mochuelo. A él le gusta la caza, esa es su pasión. De hecho, cuando le mencionaron la universidad para un futuro, él sólo atinó a responder al presenciar los actos solemnes de la misma en un tono demasiado sincero y burlón:

El de Francés, en cambio, parece un espantapájaros. El acto resultó un buen tomate. Habló un catedrático de Medicina sobre tumores cerebrales. Cosme me dijo que a ver cuándo me voy con ellos. *Ya le dije yo que por mi parte haré todos los posibles para no pasar a la Universidad.* El vaina me preguntó que por qué y le contesté lealmente que hay demasiados actos, demasiadas conferencias y demasiadas historias. ¡Si aquello no es vivir! Al salir la procesión, dijo Emilio que ninguno iba como los del Insti. Me hizo gracia el disparate y le dije que se fijara en mi director. Preguntó quién era mi director y se lo dije. ¡Si parece que ha nacido con la toga puesta!⁴⁴

No podemos negar que el humor se apodera de la narración, como en otras novelas del autor. Para Lorenzo lo más importante es la caza, no se ha preguntado mucho sobre su futuro, ni ha pensado en emigrar a alguna ciudad. Ha tomado algunos trabajos extras, además de ser bedel para ayudar en casa, pero no son parte esencial de su vida. En algunos trabajos dura poco, como cuando fue contratado para madrugar y encender la calefacción, empleo que por cierto percibió como agobiante y agotador.

⁴⁴*Diario de un cazador*, p. 16 Las cursivas son mías.

También fue contratado como acomodador en un cine; al poder meter a sus conocidos gratuitamente este oficio le resultó más apropiado, no obstante, constantemente repetirá la frase: ¡Esto no es vida!, expresión que resulta muy divertida al observar que lo que al protagonista le gustaría hacer es poder dedicarse únicamente a la cacería. Esta obra está escrita en primera persona. Bajo la forma de un diario se deja ver a un personaje despreocupado de la prisa y el estrés que caracterizan a los ciudadanos; de manera que las aspiraciones de Lorenzo se alejan de la forma de vida que para algunos sería la óptima, pero para él es imposible llevarla; a él le gusta la cacería, la vida cómoda sin sacrificios; le place vivir el amor de una joven llamada Anita, la hija del buñolero, que aunque a veces no le hace mucho caso, al final de la novela, cuando la madre de Lorenzo está muy enferma, ella regresará a hacerle compañía, de forma que su destino juntos no se menciona.

De esta manera, el diario de Lorenzo transcurre de forma acompasada, su diario vivir es reflejo de las estaciones que él tiene siempre presentes porque le indican cuándo será la fecha para poder cazar o si estará prohibida; la vida de sus amigos también transcurre tranquilamente, excepto porque muere ahogado el hijo de su amigo Melecio, acontecimiento que deja a su amigo algo enloquecido. Pocos serán los pasajes nublados por la tristeza, como cuando su amigo Tochano mata a su perrita Sol para librarla del sufrimiento de perder un ojo o cuando él mismo mata a un perro negro al confundirlo con el rabioso de un poblado. En todo caso, la narración muestra el cariño que se tiene a los animales y la culpa que se puede llegar a sentir al asesinarlos desalmadamente. La caza es distinta porque su razón primordial no es matar por matar, sino que tiene un sentido de aprovechar al animal muerto para comerlo⁴⁵.

Por otra parte, el uso del símil es recurrente en esta novela y crea un ambiente íntimo porque el narrador nos permite escucharlo y además imaginar, de forma más poderosa, los paisajes que ve y las sensaciones que experimenta en sus andanzas. De esta manera, el calor y el frío serán parte del hilo conductor de la narración porque siempre anuncian la lejanía o la cercanía para salir de caza, además del comportamiento de los animales y de afectar el ánimo del narrador:

⁴⁵ La caza es una actividad primaria del ser humano, en los pueblos forma parte de la economía familiar. Se caza para alimentarse. Esta es una realidad que no se puede obviar y que es perfectamente compatible con la defensa de la naturaleza.

A la luz de la luna aún agarramos dos. Hacía un poco de viento que combaba las cañas de las espigas y *el movimiento del campo parecía el mar*. Estaba hermosa la noche. Al acercarnos a las burras los grillos aturdían. (...) En el cielo *había una luna roja como una sandía*. (...) Sigue el calor achicharrante. Las noches son imposibles⁴⁶.

En esta novela de 1955 la narración transcurre en primera persona. Cada día será fechado y aparecerán anécdotas cada dos o tres días durante casi dos años. El lenguaje es encantador porque permite leer una historia casi oral donde las muletillas, los coloquialismos y los pensamientos apresurados para ser transcritos en un papel nos acercan una vez más al lenguaje de la provincia, además de retratar la belleza del paisaje y la capacidad de apreciarlo al vivir una vida sin aspiraciones inocuas: “Huelen los pinos y parece que uno estuviera estrenando el mundo⁴⁷.”

Se puede observar también el uso habitual del léxico cinegético, además de incluir observaciones sobre las reglas y los usos de la caza. De hecho, esta novela está dedicada a los cazadores, su lenguaje llega a dificultar el primer acercamiento a la misma, ya sea porque el castellano de Delibes suena a un tiempo que se ha detenido y a un uso particular de provincia que para algunos lectores no nos es tan familiar:

⁴⁶ *Diario de un cazador*, pp. 67-70

⁴⁷ *Ibid.*, p. 56

A mis amigos cazadores que, por descontado, no son gentecilla de poco más o menos, de esa de leguis charolados y Sarasqueta repetidora, sino cazadores que con arma, perro y bota componen una pieza y se asoman cada domingo a las cárcavas inhóspitas de Renedo o a los mundos tesos de Aguilarejo, a lomos de una chirriante burra o en tercerola, en un mixto de mala muerte, con la Doly en el soporte o camuflada bajo el asiento, sin importarles demasiado que el revisor huela al perro ni que el matababras azote despiadadamente la paramera⁴⁸.

⁴⁸ *Diario de un cazador*, prólogo.

La obra de Delibes, y no sólo *Diario de un cazador*, deja ver que hay cazadores que no respetan la veda ni sus reglas; también deja claro, como ya lo señalamos arriba, que matar por matar a un animal sin darle el uso previsto no es aceptable para un hombre que se precia de tener una buena batida. En esta novela Lorenzo no es un marginado, simplemente es una persona humilde a la que no le interesa instruirse, sino salir de caza y mantener un trabajo sencillo que le permita vivir sin mucho esfuerzo porque a él sólo le interesa ser feliz y esto significa no tener ataduras; podríamos decir que en *Diario de un cazador*, Lorenzo es un excluido, en todo caso, del progreso que otros más persiguen; no obstante, en esta novela no aparecen personajes que quieran cambiar de vida, marcharse a la ciudad, que deseen estudiar o estar fuera de su pueblo porque el tono es absolutamente personal, tan honesto que resulta ameno y entrañable: “Acto académico en la Universidad. Uno de Letras soltó un rollo sobre el Tomismo. ¡Coplas! Hice por entenderle, pero a los diez minutos *se me calentaron los sesos* y salí al corredor a echar un pito⁴⁹.”

⁴⁹ *Ibid.*, p. 53

Así, esta novela es distinta a las otras en tanto que no se lee el sufrimiento de los marginados, ni las preocupaciones y sacrificios hechos por perseguir los sueños del progreso, se trata de un diario ricamente escrito donde el placer que otorga un vivir despreocupado transmite una paz inigualable y deliciosa: “El sol rompió una nube y el campo se llenó de colores⁵⁰.”

Este es un diario donde la libertad se erige como un concepto íntimo del que no se puede prescindir y no porque se lo hayan enseñado a Lorenzo, sino porque por mera intuición se desvive por alcanzar lo que le place sin que medien los sufrimientos.

Ibid., p. 53

I.4 LOS SANTOS INOCENTES: EL HOMBRE ENVILECIDO

De la invaluable experiencia de lectura que me dejaron *El camino* y *Diario de un cazador*, siguió la de *Los santos inocentes*, novela magistral escrita en 1981 y también llevada al cine. Aquí el tema de la marginación es el que se destaca, el tono de provincia subyace en el cortijo que atienden los campesinos y que devela sus condiciones de vida; éstas, las condiciones, corresponden al latifundio donde no es posible idear una vida propia sin que pesen únicamente las decisiones de los amos. Su destino está trazado y no hay nada que hacer, lo que vale es servir y no hacer enojar a los señoritos.

En esta novela, los protagonistas son los miembros de una familia a la que después de años de servicio, se les ordena que regresen al otro cortijo; a su vieja casa que cuenta con sólo dos habitaciones. A ella volverán sin chistar y con ilusiones que poco a poco se irán desdibujando, como es el hecho de pensar que, quizá al llegar a una casa más amplia, el matrimonio de Régula y Paco, el Bajo pueda tener intimidad, pero como ya lo señalé, no podrán hacerlo porque cuentan con dos habitaciones y son siete sus habitantes. En este punto es importante mencionar cómo la intromisión de los que tienen el privilegio de mandar es tan avasallante que tienen injerencia en la vida de sus vasallos no sólo en términos laborales, sino incluso en la intimidad de los mismos, así la esfera social y la privada se ven invadidas por la manipulación de los que ostentan el poder. No olvidemos que sus sueños se ven truncados gracias a que el capataz no les permite enviar a sus hijos a estudiar, particularmente a la hija, quien es muy lista y, por eso, se la llevan a servir a casa de los señoritos.

Ante este hecho, la lectura de esta novela deja una sensación de impotencia ante el maltrato, que no solamente remite a tiempos pasados, sino al presente donde siguen existiendo civilizaciones que continúan ancladas en la desigualdad social, pues hay un abismo insondable entre los ricos y los pobres; de forma que se fomenta la ignorancia en los humildes, al tiempo que la codicia y la frivolidad tampoco dan cuenta de una ilustración útil, en su caso.

En relación con la composición, esta novela está estructurada en seis libros, los primeros llevan los nombres de los protagonistas. Se trata de una obra que resulta más vanguardista que las otras por el hecho de repetir pasajes en un libro y en otro, además de que se mezcla la voz del narrador con las intervenciones directas de los personajes sin utilizar la puntuación debida, lo que dificulta la comprensión de los argumentos⁵¹.

A esta composición, se suman, como en las otras novelas, los regionalismos y la usanza de un lenguaje que recrea el habla campesina y el paisaje del campo; sin embargo, también aparecen las onomatopeyas de Azarías para llamar a sus aves y las muletillas de Régula que no suele expresar mucho y que sólo repiten lo que desde pequeña le hicieron creer: “-ae, a mandar, para eso estamos.”

⁵¹ A propósito, el artículo de Pilar Celma nos ha ayudado a observar *Los santos inocentes*, desde esta perspectiva.

Azarías es el hermano de Régula, que finalmente, al ser despedido por ser un hombre mayor, después de años de explotación porque es ahí donde ha trabajado toda su vida, de manera que tendrá que ir a vivir de regreso con su familia. Al padecer de sus facultades mentales, se erigirá, sin saberlo, en el salvador de los humildes, debido a que en las últimas páginas asesinará al señorito Iván en un arranque de enojo y un viejo rencor guardado en lo profundo de su corazón: el señorito Iván otra vez es el culpable de la muerte de su milana bonita⁵².

Así, Azarías se convierte en el antihéroe por antonomasia, por lo tanto, no coincide con los valores o los cánones del héroe: tiene una enfermedad mental, es sucio, pero posee un espíritu protector y mucha sabiduría respecto del mundo rural; finalmente se convertirá, al final de esta narración, en el hombre que logra hacer justicia de forma inocente y por esto mismo, simbólica, pues les concede la liberación a los campesinos que estaban bajo el yugo del señorito, incluyendo a su propia familia:

¿pero qué demonios pretendes, Azarías? ¿es que no has visto la nube de zuritas sobre los encinares del Pollo, cacho maricón? y así que el Azarías pasó el cabo de la sogá por el camal de encima de su cabeza y tiró de él con todas sus fuerzas, gruñendo y babeando, el señorito Iván perdió pie, se sintió repentinamente izado, soltó la jaula de los palomos y ¡Dios!... estás loco... tú, dijo ronca, entrecortadamente, de tal modo que apenas si se le oyó y, en cambio, fue claramente percepti-

⁵² Recordemos que la primera milana que tuvo Azarías enfermó repentinamente y, cuando él quiso llamar al doctor, el señorito se lo impidió y hasta osó burlarse de él y de ese absurdo cariño hacia los animales.

ble, el áspero estertor que le siguió, como un prolongado ronquido y, casi inmediatamente, el señorito Iván sacó la lengua, una lengua larga, gruesa y cárdena, pero el Azarías ni le miraba, tan sólo sostenía la cuerda, cuyo cabo amarró ahora al camal en que se sentaba y se frotó una mano con otra y sus labios esbozaron una bobalicona sonrisa⁵³.

A la importancia de Azarías dentro del entramado narrativo, se suma la presencia de su cuñado Paco, el Bajo quien es el secretario en la cacería del señorito Iván, cargo que lo enorgullece porque es el único que posee un olfato único y es capaz de localizar a las aves caídas de entre la maleza, lo que obliga a arrastrarse por el piso como un can; acto que enfatiza la condición de explotación de los de abajo. A la par, se suma la constante evocación de la ignorancia de los miembros del cortijo, a veces, con un toque de humor sutil que caracteriza el estilo de la narrativa delibesiana donde conviven el dolor y la alegría. A continuación, cito un pasaje que explica la dificultad para entender el sonido de las letras, cuando la marquesa quiso erradicar el analfabetismo de su cortijo, pero de manera superficial, casi por convención social. No está de más señalar que en otras obras aparece la dificultad que implica el acto de pensar o, en todo caso, de comunicarse:

se sentaba al sombrero de un madroño y a cavilar, y cuando las ideas se le enredaban en la cabeza unas a otras como las cerezas, recurría a los guijos, y los guijos, y los guijos blancos eran la E y la I, y los grises eran la A, la O y la U, y, entonces, se liaba a hacer combinaciones para ver cómo tenían que sonar las unas y las otras, pero no se aclaraba, y, a la noche, confiaba sus dudas a la Régula⁵⁴.

⁵³ *Los santos inocentes*, p. 111

⁵⁴ *Los santos inocentes*, p. 29

Los excluidos de Delibes son personajes que poseen pocas o nulas oportunidades en la vida, su sino está trazado, ya sea por la desigualdad social y no hay manera de salirse de ella, en ocasiones, se hace el intento, como sucede con Nieves a quien quieren enviar a estudiar, pero no lo harán por impedimento de Pedro, el Périto, el capataz, de manera que no hay forma de salir de su condición de marginados.

En otras ocasiones, el progreso es visto por los más humildes con mucha claridad porque, en oposición al analfabetismo, su saber también es valioso porque es innato y no impuesto, así que se vuelve práctico. Esta apreciación del mundo natural estará presente en esta narrativa siempre en oposición al progreso que atropella a la humanidad, la transforma para envilecerla y la vuelve egoísta, no obstante, también es anhelado porque parece prometedor para sacarlos de su pobreza y de su opresión⁵⁵.

Poder leer en Delibes el saber de la sociedad desprotegida es invaluable porque hay un retorno al origen, como él mismo lo plantea en su discurso para ingresar a la Real Academia tantas veces citado aquí. El conocimiento exacto del mundo rural conduce a destacarlo mediante las palabras capturadas con especial cuidado en sus páginas. Así, de las tiernas aventuras de los niños de *El camino* al vasallaje de *Los santos inocentes*, mi recorrido por la novelística de Delibes continúa con una

⁵⁵ Por medio de la hipérbole, se recalca al personaje de la Niña Chica quien no puede hablar, solo emitir gritos lastimeros.

sorpresa más: la estética de la marginación se conforma de innumerables silencios, en tanto que los personajes que no tienen voz para cambiar su destino, mucho menos la utilizan para defenderse porque no saben cómo valerse de las palabras.

I.5 LAS RATAS: LA IGNORANCIA Y LA SUPERVIVENCIA

En *Las ratas*, novela de 1962, el tío Ratero, llamado así porque caza ratas de agua para venderlas en el pueblo como comida, casi no habla; de hecho, *se le enredan los pensamientos en la cabeza*. Es un hombre que vive con su sobrino e hijo, el Nini, pues su pareja fue su propia hermana. Además de la promiscuidad que implica ya un cierto desconocimiento de las reglas sociales, se suman sus costumbres que no quiere dejar tampoco en nombre de ningún progreso. El alcalde quiere trasladarlos a una casita “en forma” para hacer brillar a su pueblo, pero el tío Ratero y su sobrino se lo impiden porque siempre han vivido en las cuevas y es ahí donde se sienten cómodos.

Por un lado, se pone de manifiesto mediante el personaje del alcalde el significado fallido del progreso por el hecho de maquillarlo con un acto de este talante, por el otro se evidencia la pobreza y la ignorancia del tío Ratero, sobre todo al asesinar a su adversario en la caza de ratas, sólo porque no supo cómo explicarle que ese era su territorio, además de que esa noticia carecía de fundamento. El final, que por cierto narrativamente es inesperado, es lamentable porque termina con un asesinato que pudo evitarse; y, así, deja constancia de cómo el silencio es no solamente una señal de sumisión, sino de la falta de elementos que nos permitan expresar lo que sentimos, ya que hacerlo constituye un aprendizaje que no poseemos-.

Al ser marginados, ya sea por la pobreza o la ignorancia, como lo son Régula y Paco, el Bajo en *Los santos inocentes*; Paco, el herrero y el quesero, el padre de Daniel, el Mochuelo en *El camino*; por la enfermedad como Azarías o la niña chica que no hablan en *Los santos inocentes* o por temor, el hecho es que el acto de callar se constituirá en la narrativa de Delibes como un elemento primordial para entender su estética.

A pesar de todo, las anécdotas que pintan el retrato pueblerino y de sus habitantes también se llenan de humor para poner de manifiesto la ignorancia⁵⁶ y, en consecuencia, la escasa claridad con la que se ve el mundo, como es evidente en *Las ratas* cuando Agapito, el Peatón, atropella a un niño con la bicicleta y al ser enviado a la capital para evaluar su delito, regresa hablando con las palabras que aprendió de los doctores, después de haberse dictaminado que no era muy inteligente, pues poseía una equiparable a la de un niño de ocho años:

Al Agapito le divirtió mucho la prueba y desde entonces se volvió un poco más locuaz y, a cada paso, utilizaba las preguntas en la cantina como acertijos. «¿Te hago un "test?"», decía. Otras veces se ufanaba de su actuación y decía: «Y el doctor me dijo: "Si en los accidentes de ferrocarril el vagón de cola es el que da más muertos y heridos, ¿qué se le ocurriría a usted para evitarlo?". Y yo le dije: "Si no es más que eso, doctor, bien sencillo es: quitarlo". La gente de la capital se piensa que los de los pueblos somos tontos»⁵⁷.

⁵⁶No es gratuito que aparezca al inicio de *Las ratas* el dibujo del pueblecillo protagónico, a modo de ubicar al lector en la distribución de las acciones narrativas, no obstante, es colocado más como un detalle que recrea cómo los protagonistas, es decir, los niños, vislumbran su pequeño poblado.

⁵⁷ *Las ratas*, p. 51

Por otra parte, los animales tienen una importancia relevante, como en toda la obra delibesiana; el Nini en *Las ratas* es un niño que posee una sabiduría envidiable, conoce sobre el clima y sobre los animales, además de respetarlos es capaz de saber cómo funciona la naturaleza. En cambio, hay otros niños que los buscan para matarlos porque sí y él trata de defenderlos porque, además de su conocimiento, posee buenos sentimientos:

Fuera como fuese, el saber lo que sabía se lo debía el Nini únicamente a su espíritu observador. Sin ir más lejos, si los niños y los mozos se arrimaban al tío Rufo, el Centenario, sólo por el capricho de verle temblar la mano y luego reír, el Nini lo hacía empujado por la curiosidad. El tío Rufo, el Centenario, sabía mucho de todas las cosas. Hablaba siempre por refranes y conocía al dedillo el santo de cada día. Y si bien no recordaba con exactitud los años que contaba, podía, en cambio, hablar lúcidamente de la peste de 1858, de la visita de S. M. la Reina Isabel y aun del arte de Cúchares y El Tato, aunque jamás hubiera presenciado una corrida de toros⁵⁸.

⁵⁸ *Las ratas*, p. 11

Esta es una novela donde se pone de relieve la aspiración del gobierno para ufanarse de un progreso fatuo cuyas aspiraciones se vuelven vacuas e irrelevantes como lo es el hecho de obligar a la gente a salir de sus cuevas para hacerlas vivir como las otras personas, hechos que no tienen ningún significado y que realmente sirven sólo para aparentar un desarrollo que no es real. La gente sigue siendo pobre y sobre todo ignorante, pero en ningún lugar de la novela se nota la pretensión por educar a los pobladores, ni de querer ayudarlos realmente. De manera tal que ni siquiera el Nini podrá evitar que el tío Ratero asesine al otro cazador de ratas⁵⁹.

Esta novela, como la de *Los santos inocentes* tiene un final inesperado que además es sorpresivo y violento. La experiencia que dejará su lectura moverá a la reflexión y será dolorosa sin duda alguna. Su espíritu de denuncia se deja ver como uno de los aspectos que para el escritor es preponderante porque para Delibes retratar las costumbres de provincia; cautivar con el humor de las anécdotas cotidianas; regalar al lector con los paisajes de su tierra no son los únicos motivos de su escritura, sino revelar que la ignorancia es también un fenómeno que habría de erradicarse.

Por supuesto, explicitar las consecuencias del progreso que las sociedades persiguen a costa de todo es puesta en tela de juicio en su obra porque lo que verdaderamente hace esa frenética carrera es empobrecer a los individuos espiritualmente para prepararlos para la competencia y el hedonismo a costa de los olvidados.

⁵⁹ Hay diferentes frases que ponen en evidencia la falta de conocimiento de los personajes, como más adelante las citaremos.

I.6 LA HOJA ROJA: EN MEDIO DE LA SOLEDAD

También en *La hoja roja* se verán, con toda claridad, las consecuencias de perseguir el progreso. El viejo Eloy se retira y ese es el día en que sabe que su existencia está por agotarse. Ha perdido a un hijo y a su esposa. Su hijo Leoncito reside en la ciudad de Madrid, pero, a pesar de los sacrificios hechos para que pudiera estudiar, no parece tener ganas de vivir; su hijo, a decir del narrador, se ha apagado prematuramente y, a pesar, de haber logrado la meta de tener una vida acomodada, el resultado es contrario a lo esperado.

A Don Eloy, su jubilación lo deja más pobre y más solo; el dinero es escaso; su hijo jamás lo visita; su trabajo lo ha cesado, sus amigos se van muriendo, sus conocidos lo evitan y en el papel de fumar le ha salido *la hoja roja*, lo que quiere decir que está por terminarse el paquete. Metáfora que, por supuesto, no hace falta explicar; de manera que los últimos días de su vida los pasará con la Desi, la joven empleada de su casa y que vive junto con él una amarga soledad porque tuvo que salir de su pueblo para progresar en la ciudad, de manera que extraña constantemente su pueblo y se siente desprotegida. La Desi es una chica inocente y que no ha recibido instrucción, su mayor deseo será aprender a leer y Don Eloy, con su paciencia, se lo regalará:

Desde niña, las letras le fascinaron. Le maravillaba la extraña capacidad del hombre para atrapar las palabras y fijarlas indefinidamente en un papel, con la misma facilidad que don Fidel, el maestro, allá en el pueblo, arrancaba una flor y la prensaba entre las páginas de un libro⁶⁰.

La hoja roja de 1959 es una novela melancólica porque está construida de recuerdos, Don Eloy será un marginado porque es viejo y ya a nadie le importa, ni a sus excompañeros de trabajo, ni a su propia familia. La única que la acompaña es la Desi quien, además de trabajar para él, sabe escucharlo con atención porque aprende de sus anécdotas: “La chica conservaba un ahincado sentimiento de honestidad y lo defendía con bravura. Este principio, en rigor, no respondía a una base religiosa, ya que la Desi, en este aspecto, alentaba *en su pequeño cerebro unas ideas elementales*⁶¹.”

⁶⁰ *La hoja roja*, p. 27

⁶¹ *Ibid.*, p. 54

Muchos de los personajes de Delibes dejan ver que, al no recibir instrucción, al no poseer una instrucción escolar, son seres inocentes; a veces, buenas personas; observadoras del mundo que las rodea, pero también son personajes que se encuentran desamparados porque sus derechos se ven atropellados constantemente; entonces, para describirlos, el autor, en muchas novelas, hace énfasis en lo complicado que es para ellos ordenar sus pensamientos. Hay otro tipo de personajes que también son ignorantes, pero su bondad es escasa y se manejan en el mundo como seres que se aprovechan de los demás, dígase de los animales y de los hombres. En este caso, la Desi se rodeará de gente envidiosa y que habla mal de las personas, como su amiga la Marce, quien también trabaja como empleada, o su novio el Picaza quien se volverá un asesino porque desde siempre tuvo una inclinación a la bravuconería y a la violencia.

La Desi no tendrá más refugio que el viejo Don Eloy, quien ha cumplido consigo mismo al irse a despedir de su hijo, intuyendo que se aproximaba la hora de su muerte. En este panorama de aflicción, se resalta la inocencia de Desi, quien todos los días rezará sin comprender el significado de sus palabras:

De aquí que la Desi, aun en las jornadas más arduas, dirigiera cada noche *sus planos ojos* a la Virgen de la Guía⁶² y murmurara devotamente: “Con dios me acuesto, con Dios me levanto, con la Vírgen de la Guía y el Espíritu Santo.” Tan sólo una vez, cuando la gripe, omitió la chica su oración y a las tres de la madrugada se despertó sobresaltada, sollozando. Se arrojó del lecho y oró, pero la anidó en el pecho el escrúpulo, ya que el día concluía a las doce de la noche y únicamente cuando el viejo le aseguró que eso era para los astrónomos y los científicos, pero que para el resto del mundo el sol era quien iniciaba el nuevo día, la muchacha se quedó tranquila⁶³.

⁶²Nótese la descripción que a cuenta gotas se va haciendo sobre Desi, no se distingue su belleza, sino su apariencia tosca, sus manos gruesas a fuerza de trabajo y sus debilidades como el analfabetismo, su inocencia, su miedo a la oscuridad, etc.

⁶³ *La hoja roja*, p. 56

La amistad que surge entre el viejo y la Desi conforma una narrativa que es reveladora de lo que vale la pena en la vida, su compañía es auténtica y amorosa porque se aleja de la frivolidad y la hipocresía del mundo hostil que está afuera de ese espacio donde, a diferencia de otras novelas, es interior. Ahí, en ese lugar, se expone de qué manera el mundo que está fuera de ellos vive frustrado, caminando sin rumbo, buscando el progreso y las ganancias monetarias; manejando autos a gran velocidad, pero sumergidos en un aislamiento del que ya no pueden escapar. Sólo el verdadero cariño se hará tangible cuando ningún interés intervenga que el que no sea el de estar acompañados. El progreso cierra la posibilidad de reencontrarnos con nuestra propia humanidad, nos aísla, nos convierte en seres iguales, cuya peculiaridad es cubierta por la máscara de la felicidad dada a partir del dinero que poseemos; del prestigio que buscamos siempre a costa de los demás y que nos orilla a malgastar los recursos naturales, aún sin darnos cuenta como es debido, porque la tecnología y la prisa en las grandes ciudades no nos permite ver más allá del concreto de los edificios; nos impide admirar lo que Lorenzo en *Diario de un cazador* todavía puede ver:

El cielo blanqueaba por detrás de los tesos y la islilla de carrizos se empezó a animar. Volaron tres gallinetas y caí una. Luego se arrancó una cerceta y Melecio la derribó. *El campo estaba hermoso con los trigos apuntados.* En la coquina de la ribera había ya chiribitas y matacandiles tempranos. Una ganga vino a tirarse a la salina y viró al guiparnos. Volaba tan reposada que le vi a la perfección el collarón rojo y las timoneras picudas. En la salina, la gabusia se despegaba del cieno del fondo. Era un espectáculo y le dije a Melecio que atendiera. Sólo se sentían los silbidos de los alcaravanes al recogerse en los pinares. *Así, como nosotros, debió de sentirse Dios al terminar de crear el mundo.* Luego salió el sol, nos largamos al pueblo y oímos misa de siete⁶⁴.

⁶⁴ *Diario de un cazador*, p. 54. Las cursivas son mías.

CAPÍTULO II

II.1 EL SIGNIFICADO DEL SILENCIO

...silencio, incienso y dolor.

Javier Solórzano: “Tierra húmeda.”

La marginación como *leitmotiv* puede leerse la crítica a las sociedades explotadoras y cómo es que viven los hombres olvidados, aquellos que se encuentran en el borde de un mundo totalmente desigual, en muchas de las ocasiones, sin posibilidad de salir de esa condición. En su narrativa, la impresión de exactitud respecto a la veracidad del relato, no es gratuito, es producto de la minucia con la que se describe el entorno mismo, que proviene de la cuidadosa observación del universo que rodea al escritor. Su afán por describir la humillación del campesinado y de la gente humilde de la provincia española se convierte en un retrato vivaz que es, al mismo tiempo, la indagación del sufrimiento que resulta en la denuncia de las injusticias sociales, pero de forma apacible, sin discursos grandilocuentes que no conducen a ningún sitio, sino a través de palabras sencillas, tejidas con una habilidosa poética llena de significaciones y de historias empatadas con la realidad. El resultado es una narrativa que en apariencia es simple, sin embargo, contiene una fuerza expresiva inigualable, en gran parte debido a que en ella se conjunta la belleza de la poesía con la narrativa de una España adolorida por la disparidad.

Los personajes marginados de Delibes tienen en común que se vuelcan al silencio ante la imposibilidad de poder expresarse, ya sea porque no saben cómo decir lo que sienten o porque son incapaces de señalar en voz alta lo que desean; también porque no pueden describir o siquiera nombrar cuáles son sus necesidades, pues están acostumbrados a callar sus opiniones; en ocasiones, se vuelven ariscos y prefieren no confundirse cuando el pensamiento comienza a hacerse presente; no saben cómo conducir lo que sienten o lo que intuyen; enmudecen ante los atropellos y el dolor; resuelven, a veces, con la violencia, lo que se pudo haber logrado con el diálogo. En el hogar, con sus familias, los sueños de alcanzar el progreso a veces son descritos con cierta timidez y casi en silencio, como para no ahuyentarlo, si es que es posible aferrarse a él; un claro ejemplo aparece en *Las ratas* con uno de los protagonistas:

El tío Ratero rara vez pronunciaba más de cuatro palabras seguidas. Y si lo hacía era mediante un esfuerzo que le dejaba extenuado, más que por el desgaste físico, por la concentración mental que aquello le exigía⁶⁵.

⁶⁵ *Las ratas*, p. 29

El camino, Las ratas, Los santos inocentes, La hoja roja y La mortaja son, desde mi perspectiva, fundamentales para entender el universo de los oprimidos del siglo XX, para reaccionar ante la otredad siempre pobre y humillada, para gritar frente a los hombres que carecen de voz porque son invisibles; así, la *estética de la marginación* que describo en este trabajo se configura, entre otras características, de silencios largos y prolongados, producto del miedo y la incapacidad de poder comunicar lo que sienten a causa de la ignorancia.

A su vez, el silencio es también originado por otras circunstancias, como el hambre, el desconocimiento del idioma, las deficiencias físicas, la rabia o el dolor que impiden que surjan las palabras. Régula, sólo dice: “A mandar que para eso estamos”; Paco, el Bajo, se traga sus palabras, pregunta poco y su cuerpo nunca se yergue porque toda su vida ha transcurrido en el más vil servilismo, animalizándolo, literalmente, al olfatear por el suelo como lo hacen los perros cuando recogen la recompensa de la cacería. Quizá por eso su hijo Rogelio es circunspecto y no se digna a contestar a los interrogatorios del señorito Iván; la Niña Chica no puede hablar, sólo grita y sus sonidos se asemejan a los aullidos; Nieves no puede siquiera cumplir el sueño de hacer la primera comunión, mucho menos de estudiar; Azarías es doblemente marginado, por ser viejo y retrasado, no se entiende muy bien con las personas, sin embargo, logra dialogar con los animales⁶⁶.

⁶⁶Desde el título, *Los santos inocentes*, podemos intuir que se trata de una obra donde habrá personajes que no son culpables de lo que les sucede y así es. Los olvidados son inocentes y tampoco quieren hacer el

En contraposición, en la narrativa se expone la palabrería de los antagonistas que, indiscutiblemente, al ser privilegiados por el dinero, el poder y “la educación”, hacen una grotesca ostentación de locuacidad frívola y vacía; son personajes que, al fin y al cabo, poseen la habilidad y el permiso de expresarse para manipular o para humillar al otro; en *Los santos inocentes*, el señorito Iván presume con su invitado francés de España ha erradicado el analfabetismo, para ello hace llamar a la servidumbre, humillándola, con el fin de mostrarle que sabe escribir:

(...) lo creas o no, René, desde hace años en este país se está haciendo todo lo humanamente posible para redimir a esta gente, y el señorito Iván, ¡chist!, no le distraigáis ahora y Paco, el Bajo, coaccionado por el silencio expectante, *trazó un garabato en el reverso de la factura amarilla* que el señorito Iván le tendía sobre el mantel, comprometiendo sus cinco sentidos, ahuecando las aletillas de su chata nariz, *una firma tembloteante e ilegible* y, cuando concluyó, se enderezó y devolvió el bolígrafo al señorito Iván⁶⁷.

mal. Son personajes que representan la esclavitud, ya que no cuestionan los mandatos y son explotados a más no poder. Azarías, por otro lado, asesinará al señorito Iván, pero haciendo un capricho, dada la enfermedad que posee, lo que lo convierte, por casualidad, en “un santo” porque libera a la sociedad del explotador.

⁶⁷ *Los santos inocentes*, p. 68

Una vez más el desdén se hace presente, los personajes que han recibido educación y que cuentan con privilegios son seres egoístas que cosifican a los hombres y mujeres que están a su servicio; sin importarles lo que han sufrido ni que carezcan de futuro porque sencillamente no alcanzan a verlos como iguales; por añadidura, aquellos personajes que recibieron educación, si es el caso, también son humillados por los más poderosos, como Pedro, el Périto en *Los santos inocentes* quien no hace gala ni de sus conocimientos ni de su inteligencia.

Por esta razón, entre otras, el humor también se hace presente, pero llega a ser feroz y mueve a la reflexión; de hecho, ciertos fragmentos, a través de la burla, muestran el dolor de los personajes, cuyas aspiraciones son quizá pequeñas, sin embargo, igualmente inalcanzables. Asimismo, también la paradoja y la ironía se utilizan para develar la torpeza de la clase alta, su profunda ignorancia y su indiferencia ante la pobreza y su problemática, por lo que hay diversos personajes cuyo egoísmo latente resulta indignante, tal es el caso del señorito Iván en *Los santos inocentes* o la nuera de don Eloy en *La hoja roja*; no obstante, las anécdotas que pintan el retrato pueblerino y de sus habitantes también se impregnan del humor para poner de manifiesto la ignorancia y, en consecuencia, la escasa claridad con la que se ve el mundo.

Como es de suponer, la obra de Delibes se desprende de una realidad que no obedece a un lugar específico; así, casi cualquier lector puede entender e incluso sentir la frustración y la aflicción de los marginados, cuyas historias son contadas a través de descripciones puntuales de los personajes, que, no sobra decir, en ocasiones poseen características que se derivan de la naturaleza, como si ésta se hubiera extendido y fundido en ellos para otorgarles cierta animalidad; así, sus vivencias, en conjunto con el ambiente que los rodea, no solamente nos hacen pensar en la provincia española, sino que son anécdotas que bien pueden encajar en cualquier otro sitio.

Por esto, Azarías y Paco, el Bajo; el Nini y Daniel, el Mochuelo como protagonistas poseen la inocencia de los animales, tienen, además, una sensibilidad para relacionarse con la naturaleza que los hace únicos, características que se derivan de su ávido poder de observación y que se transforma en un conocimiento innato del mundo circundante, a veces utilizado como herramienta de supervivencia en medio de una sociedad tendente a la hostilidad.

Como ha quedado claro, en parte de la literatura delibesiana se hace una crítica social que, desde mi punto de vista, es feroz, pero la forma de construirla es discreta, no es abrazadora, sino bellamente poetizada y encubierta. Si bien, parte de su obra puede ser interpretada como una relación de historias de los campesinos y de los vasallos, considero que, para la mayoría de los lectores, la valía de sus narraciones se encuentra en esa habilidad de disfrazar lo fundamental: denunciar la iniquidad de la que son víctimas los pobres, los analfabetos, los enfermos y los ancianos. Por supuesto, como el autor lo ha señalado, hace falta para escribir, buenas anécdotas y así construirlas por medio de personajes que orquesten la cadencia textual y modulen las acciones para transformarlas en historias de interés.

La narrativa de Delibes me sorprende, por la conjugación de su poética, con el humor y el dolor, que erige una literatura paradójicamente exultante porque, además, cabe en ella la sabiduría de un autor que ilumina su narrativa con la magnificencia de la naturaleza, cuya descripción es cuidadosa y detallada.

En su prosa, los personajes se valen de la imposibilidad de conocer las letras, son analfabetos, pero su desconocimiento se ve recompensado con su aguda erudición sobre la naturaleza.

II.2 ANTE EL SILENCIO, EL PAISAJE: *EL CAMINO Y LAS RATAS*

Siempre he amado el desierto. Uno se sienta en una duna de arena del desierto, no ve nada, no oye nada. Sin embargo, a través del silencio algo palpita, y brilla.
Antoine de Saint-Exupéry: *El principito*.

La literatura que crea Delibes es observadora del mundo, incluso en *Las ratas* la narración se abre con un dibujo, para después describir: “La cueva, a mitad del teso, flanqueada por las cárcavas que socavaban en la ladera las escorrentías de primavera, semejaba una gran boca bostezando⁶⁸.” El símil es una poderosa comparación y, al mismo tiempo, hay a una retórica de aspecto simple. Quien diga que se trata de una literatura de fácil lectura, quizá sea un especialista de las formas de la naturaleza y de lo que en ellas habita, porque el *teso*, por ejemplo, no es una palabra común; que sea una colina baja con una extensión llana en la cima, no es un léxico de uso habitual, si vivimos en las grandes urbes del siglo XXI.

⁶⁸ *Las ratas*, p. 5

De igual manera, que a la zanja producida por la erosión del agua se le llame *cárcava*, no es sólo un detalle casual que busque únicamente sonar atractivo, sino que muestra, a la par, un conocimiento específico y una necesidad de composición poética que no es, por supuesto, gratuita. Las *escorrentías*, que se refieren al escurrimiento del agua a lo largo del terreno, resuenan con una dulzura muy especial cuando se acomoda sintácticamente al lado de la palabra *primavera*, para rematar con el símil, en un cuadro descriptivo que consta de dos líneas y cuya reminiscencia de la cueva se vuelca en la imagen de un bostezo.

Esta aparente sencillez resulta ser un extracto de la poética delibesiana que, en conjunto con la narrativa, deja ver específicamente la imagen de la cueva, casi oscurecida de forma natural y no porque exista un mal rodeándola; la intención poética reside en la poderosa imagen que resulta de la diégesis y que da pie a imaginar, casi de manera concreta, el paisaje y a los que habitan en él; la *identidad narrativa* acuñada por Ricœur es vista como una “posibilidad de configuración del tiempo, de la realidad y de nosotros mismos (que) se entrecruza con una muy particular reflexión estética⁶⁹...” pues aparece la posibilidad de encontrarnos con el texto, de identificarnos con él y éste, a su vez, tiene igualmente la posibilidad de construir un mundo identitario único a través de sus elementos narrativos.

⁶⁹ *Las ratas*, p. 61

En *El camino* los personajes callan porque no se atreven a alzar la voz: está la mujer del quesero que no puede atreverse a opinar, el niño tampoco puede comunicarse con su padre. En *Las ratas* el tío Ratero no sabe explicarse atinadamente y no puede comunicar lo que siente. Cuando leemos estas historias se genera en nosotros los lectores, aunque no podemos generalizar, una posibilidad de reflexión sobre nosotros mismos y el mundo que nos rodea: “el arte, entendido como lenguaje, es el camino para pensar al ser, para preguntar por el ser, y volver a preguntar por el sentido de la ‘verdad’, problema tan recurrente en la filosofía⁷⁰.”

Es evidente que el personaje del Ratero no es capaz de solicitar algo, tampoco de negarse y dar una explicación lógica y convincente; para este protagonista no es fácil hablar, entonces simplemente calla. El narrador es el que intentará explicar cómo es el personaje, al hacerlo, se vale del retrato físico que transmite la idea de un personaje descuidado, pobre, pues tiene una dentadura enferma, además de que sus gestos no dicen nada, igual que su contestación cuando se le interroga, se aprecia que no sabe bien lo que quiere. Es un personaje que sólo responde a la inmediatez de sus necesidades, como si estuviese más cerca del comportamiento de un animal, como lo constatamos cuando se convierte, sin razón, en un asesino, truncando así, el posible desarrollo de él y de su hijo:

-Te doy una casa por veinte duros y tú que nones. ¿Qué es lo que quieres, entonces?

⁷⁰ *Ibidem*

El Ratero *mostraba sus dientes podridos en una sonrisa ambigua, entre estúpida y socarrona:*

-Nada -decía⁷¹.

El Nini tampoco es conversador, pero ha sido dotado de más inteligencia que la de su tío-padre; da consejos cuando se los piden, pero es reservado y gusta de observar a los animales y a la naturaleza, de hecho es capaz de saber cuándo lloverá o cómo es el comportamiento de los animales y, si se lo piden, explica con toda paciencia cómo deben actuar ante ciertas situaciones, de hecho para doña Resu: “En los momentos de buen humor solía decir que viendo al Nini charlar con los hombres del pueblo la recordaba a Jesús entre los doctores, pero si andaba de mal temple, callaba y callar, en ella, era una forma de acusación⁷².”

⁷¹ *Las ratas*, pp. 1-19

⁷² *Las ratas*, p. 17

Respecto al tema del silencio y su significado hay otras formas de mudez, por ejemplo, cuando hay una profunda tristeza, Don Eloy, la Desi, el Senderines; otros personajes son capaces de comunicarse con los animales, como Azarías en *Los santos inocentes* que habla con su milana y ésta le obedece; el Nini de *Las ratas* que cría a un zorrillo bebé o el Rabino Chico, Antoliano, quien encontró el cadáver de su padre y desde ese momento y de manera superlativa, al estilo de los latinoamericanos con su hiperbólico realismo mágico, reacciona inesperadamente: “se le cerró la boca y no había manera de hacerle comer. [...] Por contra, el Rabino gustaba de charlar con las vacas y, según decían, poseía el don de interpretar sus mugidos. [...] la vaca a quien se le habla tiernamente mientras se la ordeña daba media herrada más de leche que la que era ordeñada en silencio⁷³.” El silencio funciona como solaz refugio donde residen los pensamientos que por alguna razón no pueden convertirse en palabras y, sin embargo, dicen mucho.

⁷³ *Op. cit.*, pp. 20-21

En oposición al silencio de los personajes será el paisaje el que transmita sonidos y sensaciones y el que enfatice la comunión entre los habitantes de los pequeños poblados y la naturaleza: “...por las esbeltas espadañas erectas, allí donde concluía la oquedad abierta entre la naturaleza⁷⁴.” También será el monte el que calle para que se escuchen los animales que habitan en él: “*el monte silencioso [...] los grillos acuchillan el silencio* de la cuenca. Los graznidos de las chovas en los vanos del campanario hacen más ostensible el gran silencio⁷⁵.”

Alrededor de los personajes hay sonidos, hay movimiento y ellos, los personajes, no suelen hablar porque nunca han tenido ese permiso y están acostumbrados a guardarse sus anhelos; así su retrato es duro, es seco, es contundente: “...el Nini respetaba el silencio del Ratero. Sabía que todo intento de plática con él resultaría inútil, y no por hosquedad suya, sino porque el hecho de pronunciar más de cuatro palabras seguidas o de enlazar dos ideas en una sola frase le fatigaba el cerebro⁷⁶.”

⁷⁴ *Las ratas*, p. 37

⁷⁵ *Ibid.*, p. 179

⁷⁶ *Ibid.* p. 65

Asimismo, el humor acompaña al retrato de los marginados quienes tratan de defenderse por medio de sus herramientas, como el silencio que, como ya lo indicamos, en ocasiones, sirve para decir más de lo que podría expresarse con las palabras. En una ocasión, a través de la ironía, el Nini, quien es muy inteligente, dejará callada a Doña Resu, quien es sumamente entrometida: “¿Quién le dijo que yo quiero ser un señor, doña Resu⁷⁷?” En esta parca respuesta se enmarca el hecho de que, como sociedad, solemos asumir infinidad de verdades que no necesariamente lo serán para los otros. En la inocencia de un niño, los estereotipos no lo convencen y no puede ser moldeado como los demás quieren.

La ironía se vuelve un instrumento de revelación para el lector porque nos adentra en la conciencia de los personajes para entenderlos de una forma más completa. Así, por ejemplo, el Nini es un niño sumamente inteligente y mucho de lo que sabe lo ha tomado de la observación profunda del mundo que lo ciñe; de igual manera sabe que escuchar es origen de conocimiento, lo que lo conduce no sólo a oír y a ver a los personajes que están alrededor con detenimiento, sino también a hacerlo con la naturaleza y los animales para después poder interpretar su comportamiento.

⁷⁷ *Las ratas*, p. 95

El mutismo en los personajes también se origina del enojo que no es fácil explicar con palabras, por eso el Ratero calla y siembra en su interior un rencor profundo que no sabe cómo conducir, por esa razón se convertirá en un asesino, al no saber desentrañar lo que sentía para defenderlo; ante esta situación, la violencia desequilibra a la sociedad que no sabe cómo remediar, por medio de la palabra, sus frustraciones: “El Ratero no respondía, y llegada la noche ascendía a la cueva y el hombre prendía el candil y se sentaba a la puerta silencioso⁷⁸.”

En todo caso, la mudez alberga, entre las páginas delibesianas, el sonido de la naturaleza, el bullicio del agua y la delicia de la materia, así como los murmullos de la fauna, transfigurándolos en protagonistas de su narrativa: “Y el viento tomó sus palabras y las arrastró hasta el pueblo...⁷⁹”

⁷⁸ *Las ratas*, p. 132

⁷⁹ *Ibid.*, p. 158

II.3 EL HUMOR COMO MITIGADOR DE LA DESGRACIA

...así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita.

Charles Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*.

El humor es asiduo en la narrativa de Delibes, a veces otorga alegría al relato y, en otros momentos, se aparta de dicha tonalidad para volcarse en una afirmación agria que puede revelar la honda desigualdad social, la desesperanza o bien demostrar un conocimiento sobre el mundo circundante.

Estas descripciones humorísticas, aunque no sean una opinión directa, pues están vertidas en la ficción, son concebidas como una postura; al fin y al cabo, es la perspectiva del narrador y la burla hacia algunos de los personajes que hacen de su edificación una personificación más amable en medio de las tragedias que se cuentan, con excepción de *Diario de un cazador*, cuyo argumento no roza el infortunio.

En el caso de *El camino*, describir al cura, de una forma burlona al repetir la afirmación de que don José *era un gran santo*, se convierte en una insistencia que define su identidad basada únicamente en su profesión;⁸⁰ técnica estilística que está presente en muchas de sus obras y que le otorgan, a fuerza de repetición, cadencia al texto y un asomo de burla porque los mote constituyen la construcción identitaria del personaje, se adhiere a él como una marca indeleble.

Así, en sus descripciones, los personajes no suelen salvarse del humor que el autor otorga a su obra, regalándoles con apodos que siguen a sus nombres y sirven como contenedores de su graciosa personalidad; es un hecho que si los citáramos todos no terminaríamos nunca de enumerarlos:

⁸⁰ Además, este apodo tiene una doble intención, retratar por medio del adjetivo que físicamente es inmenso y, además, reforzar, a fuerza de repetición, los valores y creencias de un pueblo que repite las enmiendas de la religión sin pensar; lo que hace necesario que la reiteración juegue un papel burlón que revela la idiosincrasia y, al mismo tiempo, contrapone la frase: *que era un gran santo* en *El camino* o don Zózimo, el Curón de *Las ratas* frente a la frase: *parecía reducirse ante el problema*, cuando el Rabino Chico de *Las ratas*, lo interroga sobre las razones por las cuales su padre murió asesinado a manos de gente con enormes crucifijos, en consecuencia, el padre calla ante las incoherencias de la violencia generada por las creencias religiosas: “*La desbordada humanidad de don Zózimo, el Curón, parecía reducirse ante el problema. Se ajustó automáticamente el bonete antes de hablar.*” *Las ratas*, p. 21

Visto de perfil, el rostro del Antoliano *mostraba una exuberante irregularidad en la nariz, como si el apéndice hubiera tratado de formarse sobre la ternilla y, luego a medio hacer, hubiera desistido de jugarle esa mala pasada.*⁸¹

Y qué decir de *El camino* donde las descripciones de los habitantes de la aldea casi siempre son arrojadas con un asomo burlesco a modo de caricatura: “Es verdad que la *Guindilla mayor* se tenía bien ganado su apodo por su *carita redonda y coloradita y su carácter picante y agrio como el aguardiente.*”⁸²

En *El camino* este toque pícaro contribuye a la creación de una historia llena de vicisitudes alegres, en medio del sombrío futuro de su protagonista y la muerte de su amigo, no porque no le vaya a funcionar irse a la ciudad, sino por el desasosiego que esta situación le infunde a su existencia, pues el desarraigo es sin duda doloroso y más si se experimenta tan joven, pues la falta de experiencia deja al niño frente a un gran abismo pleno de incertidumbres.

Es evidente que la caricatura es otro de los componentes estilísticos que pueblan la literatura de este autor al utilizar la exageración burlona de los rasgos de un personaje:

⁸¹ *Las ratas*, p. 24

⁸² *El camino*, p. 34

Ramón, el hijo del boticario, estudiaba ya para abogado en la ciudad y cuando les visitaba, durante las vacaciones, *venía empirongotado como un pavo real* y les miraba a todos por encima del hombro; incluso al salir de misa los domingos y fiestas de guardar, se permitía corregir las palabras que don José, el cura, que era un gran santo, pronunciara desde el púlpito.⁸³

No acabaríamos de poner ejemplos de la caricaturización, sin duda vestigio de sus inicios como dibujante y periodista en *El Norte de Castilla*, como estrategia estética pues, sin un afán negativo, logra establecer en el lector una poderosa coincidencia con la realidad de algunos actores que parecen ser el vivo retrato de aquellos insertos en su obra:

Con frecuencia el herrero trabajaba en camiseta y su pecho hercúleo subía y bajaba, al respirar, como si fuera el de un elefante herido. Esto era un hombre. Y no *Ramón, el hijo del boticario, emperojado y tieso y pálido como una muchacha mórbida y presumida.*⁸⁴

Bergson dice que en el humor encontramos algo que vive y eso es lo que sucede con los personajes delibesianos, recordemos que su confección ha representado para Delibes un parteaguas en su vida (s). La apropiación de sus personajes es tal que parece él mismo mimetizarse, es más, transformarse en ellos mientras los dibuja. Asegura, de paso, que su detallada descripción es parte esencial de aquél que pretenda ser novelista:

⁸³ *Ibid.*, 3

⁸⁴ *El camino*, p. 5

Pasé la vida disfrazándome de otros, imaginando, ingenuamente, que este juego de máscaras ampliaba mi existencia, facilitaba nuevos horizontes, hacía aquella más rica y variada. *Disfrazarse era el juego mágico del hombre, que se entregaba furtivamente a la creación sin advertir cuánto de su propia sustancia se le iba en cada desdoblamiento.* La vida en realidad, no se ampliaba con los disfraces, antes, al contrario, dejaba de vivirse, se convertía en una entelequia cuya única realidad era el cambio sucesivo de personajes⁸⁵.

Su narrativa es la existencia misma, en sus páginas hay vida que brota incesante. Sus creaciones polimórficas revelan su vasto poder de observación del mundo que lo circunda, sobre todo, del que abarca su amada Castilla.

Claro está que el humor no funcionará únicamente para contagiar de alegría a quien lee esta novela, en la misma, como en muchas otras, sirve como denuncia en términos de transmitir, pero no de forma explícita, una crítica hacia ciertos momentos de la vida donde la desigualdad, las creencias y el poder suelen aparentar lo que no son, como cuando al Rabino Chico le mataron a su padre. Es en este instante narrativo, a modo de muestra, donde se pone de manifiesto el dolor de una sociedad donde el absurdo es

⁸⁵Miguel Delibes, “Discurso de recepción del Premio Miguel de Cervantes”. Universidad de Alcalá de Henares, 25-IV-1994, en *ABC*, Madrid, (26-IV-1994); p. 65

Además, nosotros pensamos que cuando leemos, de igual manera, nos transmutamos en otros personajes, los reconocemos y nos reconocemos en ellos, cuando nos dejamos llevar por la ficción como si fuera nuestra realidad.

presencia regular en la construcción social.⁸⁶ Después de que el Rabino Chico recibe la noticia de que su padre murió asesinado, enmudeció de dolor para siempre. Después de este episodio hiperbólico sólo podrá hablar con los animales, específicamente, con las vacas, quienes, asegura, le dan más leche si las ordeña en medio de una conversación; anécdotas hiperbólicas e inesperadas que nos recuerdan al realismo mágico latinoamericano y que exponen los rasgos ridículos y absurdos de la vida⁸⁷.

⁸⁶En *Los santos inocentes* la Marquesa visita el cortijo y reparte limosnas a los trabajadores del mismo. gesto grotesco que únicamente evidencia el abuso, la sumisión, la pobreza, la ignorancia y la profunda desigualdad que a ninguno de los privilegiados le interesa solucionar.

⁸⁷En *Las ratas* la abuela Iluminada -mote ya de por sí extraordinario- muere y su ataúd cae de la carroza al río, al abrirse se ve como si estuviera tranquila y sonriendo. El pasaje oscila entre el humor, la falta de solemnidad y lo extraordinario por lo que de nueva cuenta hay una cercanía, quizá casual, con el poder narrativo del realismo mágico de Gabriel García Márquez, por citar a uno de los representantes más significativos de la época. Hechos insólitos que dentro de la tristeza se combinan con el humor; pasajes hacedores de imágenes: “Pero allí, dentro del cajón, flotando en las sucias aguas, *parecía una mujer en conserva.*” *Las ratas*, p. 35 Humor negro que muestra, no sólo la mirada del narrador, sino sus impresiones que convergen en una subjetividad, validada como estrategia diegética; de este modo, le es otorgada una personalidad a esa voz narrativa.

Es irrefutable que será la crítica a las incongruencias o limitaciones de la religión una de las intenciones que aparecen en muchas de sus obras, por ejemplo, en *La hoja roja*, Desi, la muchacha que trabaja para don Eloy, rezará sin saber exactamente qué es lo que hace o por qué; su práctica la lleva a cabo durante las noches antes de irse a dormir y como muchas de las acciones que realiza en su vida, sus oraciones se repiten simplemente porque así se lo enseñaron, pero no reflexiona a conciencia sobre su labor nocturna. Este es un pasaje que se repite en diferentes partes de la novela y se vuelve cómico cuando, al enfermarse, Desi no puede decir sus letanías, en consecuencia, se dormirá angustiada y sintiendo que cometió un gravísimo pecado. Aquí se ridiculizan las costumbres arraigadas en una población que no comprende cuáles son los alcances de sus actos al ejercerlas por mero hábito.

De una forma más humillante, en el cortijo de *Los santos inocentes*, los vasallos harán fila para recibir de mano de la señora una limosna como indicio de celebración en el bautizo del más pequeño de la familia. Igualmente, besarán la mano del obispo y éste se dejará tratar con respeto sin preocuparse por sus condiciones; la única que tendrá una revelación será la chica que va de visita al cortijo y ve las condiciones en las que viven Paco, el Bajo y su familia; está claro que los demás también lo ven, pero la que lo hace consciente será esta joven mujer quien ha gozado de los privilegios propios de su clase. Este es un momento crucial de la novela donde la anagnórisis se convierte justamente en esa revelación de la desigualdad social.

Asimismo, la tristeza y la falta de respuestas resultan en paradojas que suelen transmitir un sentimiento de fracaso e injusticia que conforman la sensible prosa del escritor. Muchas de las anécdotas que nos mueven a la risa son insolubles a la tragedia, se trata de historias con trazos de comedia, casi siempre intrínsecas al sufrimiento.

También hay diferentes sucesos donde el narrador en estas novelas nos comparte sus impresiones respecto a los letrados para, de forma discreta, al burlarse de ellos mediante la ironía⁸⁸: “...el ingeniero, que era un hombre campechano, aunque con esa palidez que contagian las páginas de los libros a quien ha estudiado mucho⁸⁹...” Hay aquí una burla hacia aquellos estudiosos a quienes, por falta de sol, su rostro adquiere el color de los libros que revisan. La intención burlesca reside en enfatizar todo aquello de lo que prescindan los hombres y mujeres al sumergirse entre los libros y ese *todo aquello* puede significar cualquier cosa; su interpretación dependerá de lo que cada sujeto lector coloque en ese lugar de indeterminación⁹⁰ y, desde luego, evoque su experiencia subjetiva.

⁸⁸La ironía es una “*figura* de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la *forma* de las *palabras* en *oraciones*, declarando una idea de tal modo que, (...), se pueda comprender otra, contraria. Definición tomada del *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin. Las cursivas aparecen en la definición original.

⁸⁹ *Las ratas*, p. 85

⁹⁰En la Teoría de la recepción es crucial señalar que existen los *lugares de indeterminación* (fragmentos de la historia narrada que no están descritos a detalle). Esto porque el abanico de posibilidades de lectura se despliega en modos de lectura que se construyen sólo a partir del lector.

Se trata también de minimizar lo que en verdad es importante, como puede ser el conocimiento, pero, al mismo tiempo, exponer que el saber no sólo se adquiere por medio de los libros. A este tipo de ironía se le conoce como *meiosis* “cuando se aproxima a la *litote* debido a su exagerada modestia⁹¹...”

Además, es importante aludir al hecho de que los tropos o figuras suelen añadirse a otros con lo que las ironías no están exentas de cumplir diferentes funciones. Así pues, la ironía se convierte en una antífrasis, siguiendo a Helena Beristáin: ”...cuando alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee (y al explícito, oxímoron). Se trata del empleo de una frase en un sentido opuesto al que posee ordinariamente, y alguna señal de advertencia en el contexto lingüístico próximo, revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido...”

Al respecto, podemos hablar de una ironía convertida en una *meiosis*, además de ser una antífrasis en tanto que resulta inusual pensar que al leer podríamos adquirir la tonalidad de la página en cuestión y por lo inesperado y ocurrente de la idea somos movidos a la risa. Por lo general, el escritor coloca en sus novelas advertencias burlescas que satirizan lo académico, lo anquilosado y lo solemne. Lo que por antonomasia es serio, Delibes lo desacraliza.

⁹¹*Ibid.*

La antífrasis que se produce por supresión-adición negativa como la paradoja, en lugar de atribuirle un valor positivo al estudio, se suma su valor negativo que es la supuesta ineficacia del mismo. Irónicamente, catorce años de estudio no servirán para hacer más llevadera la vida, por lo que se le dan a una expresión cualidades opuestas a las que posee, en este caso, Daniel no piensa que irse a estudiar tenga alguna ganancia:

Seguramente, en la ciudad se pierde mucho el tiempo —pensaba el Mochuelo— y, a fin de cuentas, *habrá quien, al cabo de catorce años de estudio, no acierte a distinguir un rendajo de un jilguero o una boñiga de un cagajón*. La vida era así de rara, absurda y caprichosa. El caso era trabajar y afanarse en las cosas inútiles o poco prácticas.⁹²

Por poner otro ejemplo, no debemos olvidar en *Diario de un cazador* cómo Lorenzo ironiza en relación con los discursos académicos:

3 de octubre, viernes

Sigue cayendo agua. Apertura de curso. A primera hora fui de uniforme a la Universidad a llevar las togas y los birretes. A Don Basilio le cae bien el traje académico. *El de Francés, en cambio, parece un espantapájaros*. El acto resultó un buen tomate. Habló un catedrático de Medicina sobre tumores cerebrales. Cosme me dijo que a ver cuándo me voy con ellos. Ya le dije yo que *por mi parte haré todos los posibles para no pasar a la Universidad*. El vaina me preguntó que por qué y le contesté lealmente que hay demasiados actos, demasiadas conferencias y demasiadas historias. ¡Si aquello no es vivir!⁹³

⁹² *El camino*, p. 2

⁹³ *Diario de un cazador*, p. 5

Aquí se aprecia cómo las anotaciones en forma de diario permiten que observemos una prosa simpática porque se hace pasar por las vivencias de un hombre al que no le agrada el ambiente universitario donde trabaja como bedel -aunque después veremos descritos en su diario otros empleos-. La honestidad que se percibe entre las líneas de esta novela resulta convincente, además, porque se dicen con un tono serio en primera persona. Se suma la sequedad de su dicho cuando al mismo tiempo se extiende en las razones por las cuales no quiere estudiar.

Es evidente que por medio del humor subyacen las ideas del escritor reveladas contundentemente por el narrador quien con esa brevedad revela, sin rodeos, el lugar donde no hay más que decir porque las ratas se están agotando, lo que representa el término de la única forma de sustento que conoce el Ratero: “Era el fin del ciclo⁹⁴...”

⁹⁴ *Las ratas*, p. 173

Mientras tanto, los narradores que emplea el escritor aprovechan para mostrar, incluso, que son capaces de emitir juicios y que saben más que nosotros, los lectores. Debemos aclarar que no es el narrador el que cede la palabra a algún personaje, pues se trata de un *narrador que narra* de forma introyectada respecto de los personajes, sintiendo como sus personajes, hablando como sus personajes, de manera que su punto de vista transforma la deixis no solo en la trama esperada, sino en una espacialidad y en una temporalidad cognitivas, perceptuales, afectivas, estilísticas o ideológicas que pertenecen al personaje⁹⁵.

De aquí que seamos los lectores, los receptores de un universo diegético perfectamente asequible y asimilable, además de verosímil, pues es el resultado de un narrador polifónico que se metamorfosea en cada personaje y que, por ende, adopta diferentes posturas al focalizarse en varios personajes. El aspecto humorístico de las obras del autor español está dado, en mucho, por esta transformación mimética del narrador, que, aunque, insisto, es uno sólo tiene la capacidad de hacernos llegar una información que parece completa y fiable viniendo de él.

⁹⁵Véase Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, *op. cit.*, p. 106

A propósito, debemos poner atención a la distinción que hace Genette donde hay una diferencia sustancial entre el que narra y el punto de vista que, a su vez, se traduce en un conjunto de voces, incluyendo la de los personajes, lo que Bajtín llamaría polifonía.⁹⁶ Para nosotros, el que narra en las obras de Delibes introduce el punto de vista de sus personajes y para hacerlo focaliza -es decir, enfoca una lente-, en cada uno de ellos. La perspectiva reside en el carácter ideológico que en su conjunto se muestra en la diégesis, por lo tanto, las voces construyen, en conjunto, el punto de vista que, además, se suma al estilo directo libre de las narraciones.

En las novelas y el cuento que en este trabajo analizamos, con excepción de *Diario de un cazador*, la voz/voces que narran otorgan una perspectiva de los personajes y de los hechos, y será gracias a la continua intervención directa de los personajes la que, al final, enriquezca o complete la visión de ese mundo narrado. De esta manera podemos afirmar que el discurso indirecto libre junto con el estilo directo⁹⁷ son dos de los recursos utilizados por Delibes que le imprimen un sello de genialidad a sus historias y que se despliegan en una infinita posibilidad de hechos verosímiles y, desde luego, asimilables.

⁹⁶Sabemos perfectamente que para Mikail Bajtín la *polifonía* correspondería a diferentes narradores con diversas opiniones sobre un mismo hecho o personaje, pero aquí hemos adecuado el término para definir, con precisión, como un narrador puede mimetizarse con sus personajes al adoptar, incluso, sus palabras. Habrá enorme diferencia con *Diario de un cazador*, obra escrita en primera persona como si fuera un diario y donde se da el discurso directo libre en conjunción con el estilo intradieético.

⁹⁷*El estilo directo libre* permite que los personajes se expresen de manera directa mediante el diálogo, a su vez, *el estilo indirecto* permite que un narrador o diferentes narradores nos cuenten la historia en 3era

Como ejemplo, la perspectiva otorgada por la focalización del personaje del Ratero nos reitera su condición y el *modus vivendi* coincidente con una subsistencia relativamente tranquila, lejos de la prisa citadina y las aspiraciones clasistas de otros personajes como el novio de Desi o el hijo de don Eloy que vive en Madrid. El protagonista de *Las ratas* conserva el tiempo suficiente para observar, gracias a lo cual se construye un apasible y bello poema: “Al rebasar la línea de sombra, *el tío Ratero entornó los párpados (...)* Desde el interior de la cueva, a contraluz, *parecía más rechoncho (...)* *Los ojos del Ratero se fueron elevando* poco a poco hasta los grises tesos lejanos como barcos con las desnudas quillas al sol⁹⁸...” No está demás indicar que este es uno de los pocos fragmentos donde podemos ver lo que pasa por la mirada del Ratero. Nótese, además, cómo el tiempo verbal cambia de un pretérito perfecto simple (*entornó*) a un pretérito imperfecto (*parecía*), este último da cuenta de cómo el narrador no sólo se limita a contar la historia, sino a *opinar* sobre el personaje.

Resulta imprescindible recordar que muchos otros personajes delibesianos son asiduos observadores: don Eloy; los tres niños de *El camino*: Daniel, el Mochuelo; Roque, el Moñigo y Germán, el Tiñoso; el Nini y su padre; el Senderines; Lorenzo, el cazador y Azarías. Además, muchos de ellos se hacen acompañar de un perro.

persona, pero con la particularidad de que éstos se expresan, en ciertos momentos, con las palabras que intuimos o se hace evidente que los personajes utilizan.

⁹⁸ *Las ratas*, p. 128

Así, la perspectiva del Ratero es también la de un hombre que se siente extenuado ante la estrecha situación por la que está pasando, sabemos que casi no habla, en un momento dado, lo hará todavía menos y lo seguiremos por medio de su mirada, como lo muestra la cita anterior por medio de un pausado y delicado rastreo.

Para complementar el retrato del personaje, sabremos también, gracias a la intervención del narrador, los rasgos primitivos que éste posee debido a su dificultad para pensar y su falta de instrucción, retrato que se hará con cierto humor que sencillamente busca hacerlo con transparencia pues su cerebro se detiene ante la falta de raciocinio o la dificultad de llegar a él.

Por otra parte, es conocido como *hipocorismo* a un tipo de burla amable que con ternura atenúa algo reprochable (...), puede incluso parecer un regaño, pero se trata de una caricia verbal que refleja el cariño de esos momentos que no pueden olvidarse y que huelen al terruño: “Su padre emanaba un penetrante olor, era como un gigantesco queso, blando, blanco, pesadote. (...) También su madre hedía a boruga y a cuajada. Todo, en su casa, olía a cuajada y a requesón⁹⁹.”

⁹⁹ *El camino*, pp. 28-30 ⁹⁹ A propósito del hipocorismo en la obra de Delibes éste funciona para acercarnos a los protagonistas y, al mismo tiempo, hacerlos entrañables: “Los *bracitos* del Senderines *eran entecos y pálidos. Trino buscaba en ellos, en vano, el nacimiento de la fuerza.*” *La mortaja*, p. 29

El camino está hecho de recuerdos, recordar. Etimológicamente. Es volver a pasar por el corazón, y esto es lo que le sucede a Daniel, por esa razón, la novela es hermosa porque está hecha de recuerdos y la sencillez de los mismos, sin conceptualizaciones estorbosas, simplemente será el amor por esa tierra, que en unas horas abandonará, la que escriba ese hermosa narración poética hecha de remembranzas en medio de la madrugada. En *La mortaja*, el Senderines recordará a su madre, recién fallecida:

Mentalmente le relacionaba con el piar frenético de los gorriones nuevos y el zumbido incesante de los tábanos en la tarde¹⁰⁰.

¹⁰⁰ *La mortaja*, p. 29

Delibes se vale, además, de la llamada *ironía dramática* que consiste en la inferencia de las acciones de los protagonistas cuando éstas son opuestas a la cordura o cuando son contrarias a lo que se espera de su carácter o del tipo de personaje que representan (como en la parodia), o bien, que ofrecen un contraste entre lo que los otros personajes juzgan a su respecto y el modo como se producen. En este sentido hay un ejemplo en las acciones de don Quijote, pues tanto el lector como los personajes esperan de él otro comportamiento. En el caso de la narrativa que trabajamos aquí, Azarías al asesinar al señorito Iván comete un acto por supuesto reprobable, pero habrá una reivindicación social que nos permita, a los lectores, admitir, aunque nos cueste, que el acto, por lo menos, es un castigo merecido debido a sus constantes actos de agresión y humillación para con sus sirvientes. Azarías es un personaje curioso, diferente, actúa de forma escatológica, es entrañable y amoroso; irónicamente, arrastrado por su odio al matar a su ave, terminará con uno de los ejecutores del maltrato hacia los otros. Lo hará inocentemente, pero cumplirá con la venganza anhelada, pero casi imposible de concretar dentro de la historia; de aquí que el giro dramático sea absolutamente inesperado.

De igual manera, el Nini al echar gasolina al pozo de agua de la señora de Pedro, el Périto, como un acto de venganza por haberle dado una cachetada, será un episodio que, sin duda, es atractivo dado que se convertirá en un detonante para pasar al episodio más gracioso de *Las ratas*, donde, irónicamente, el pueblo experimentará, por una vez, el sentimiento de sentirse ricos, por lo que dejarán volar su imaginación para fantasear con la abundancia. Momento efímero donde al tratarse de un engaño vuelve a echar mano de la ironía. De una forma abrupta se pasará de esa desilusión a la espera de una lluvia que riegue sus cultivos y que no sea tan fuerte como para terminar con ellos. Momento de tensión donde creemos que ha llegado el clímax, pero se nos revela en el último instante donde la ironía dramática aparece para interrumpir la sublime paz de poder ver y saborear la lluvia; esto, cuando el destino irrumpa en la vida del Ratero y el Nini con el violentísimo asesinato de Luis.

Por otro lado, es importante destacar que la ironía tiene una *función ilocutiva*, dado que agrede, denuncia, apunta a un blanco, el siguiente decir del narrador lo demuestra ampliamente: “Cuando a las gentes les faltan músculos en los brazos, les sobran en la lengua¹⁰¹.” Los dichos representan la idiosincrasia de los habitantes del pueblo y su incorporación a la narrativa de Delibes hace de esas historias una constante ventana a la sabiduría popular, lo que las convierte en historias festivas y de las cuales podemos apropiarnos.

¹⁰¹ *El camino*, p. 18

A todas las formas de ironía, caricatura y paradoja se suma el desparpajo de algunos personajes, sin embargo, no podemos negar que estas formas de expresión le dan al texto una apariencia por demás natural y, por lo tanto, verosímil: “A la madre no le gusta el traslado. Dice que ella preferiría morir donde vivió treinta años. Todas las viejas tienen las mismas pamplinas. Finalmente la convencí con lo de la renta¹⁰².” (DC:1)

Por supuesto, el humor revela el devenir de la existencia llena de contradicciones y altibajos. En esta descripción de personajes, de caracteres tan variados se asoma el deseo de representar el rebuscamiento de las vidas que se dibujan en la novela: “la narrativa moderna recurre a la ironía como a una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego.”¹⁰³

¹⁰² *Diario de un cazador*, p. 1

¹⁰³ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 34

Además, mediante el humor y, específicamente, con la ironía se matiza el desconsuelo de esas vidas donde la marginación es su estigma, además suele ser representativa porque su planteamiento no es local, por el contrario, universaliza a las conciencias figurales para que podamos leerlas como propias e identificarnos a nosotros mismos o bien, reconocer a los otros y esa profunda conexión se da, justamente, cuando la risa se hace presente. En el siguiente fragmento, tal cual, en cualquier poblado pequeño emergen las habladurías de la gente y esa es una verdad indiscutible, aunque sabemos que no podemos generalizar: “El pueblo, sin duda, era de una eficacia sobria y de una discreción edificante¹⁰⁴.”

Sin más, el humor mueve igualmente a la reflexión; a escarbar en los pensamientos más recónditos a verificar que el absurdo es parte de la cotidianidad y, quizás, a redimir a la humanidad que sublima su capacidad de reír por los hábitos consuetudinarias que no nos dejan observar, como a Delibes, ni escuchar como él lo hizo para poder escribir. Este capítulo lo cierro con la siguiente anécdota de *El camino* donde lo chusco es, a la vez, tierno, encantador y su pintura en extremo visual, de manera que se nos transmite la imagen de ese niño que huérfano de madre, parece vivir fuera de los límites en franca protesta contra su existencia regañada por su hermana mayor, al tiempo que demuestra ser un pequeño muy intuitivo y sabio:

¹⁰⁴ *El camino*, p. 27

Desde muy niño, el Moñigo fue refractario al Coco, al hombre del saco y al Tío Camuñas. Sin duda fue su solidez la que le inspiró este olímpico desprecio hacia todo lo que no fueran hombres reales, con huesos, músculos y sangre bajo la piel. (...) el Moñigo sonreía maliciosamente, como desafiándole: ‘Hale, que venga, le aguardo’¹⁰⁵.

¹⁰⁵ *Op. cit.*, p. 12

II.3.1 LA RISA Y SUS MOTIVACIONES ESTÉTICAS

Con este título seguimos a Henri Bergson, quien en su libro *La risa* nos ha dado luz para seguir el camino de esta investigación en torno a la presencia del humor. Así, respecto a lo cómico: “Ante todo, como encontramos en él algo que vive, lo estudiaremos con la atención que merece la vida, por ligera que sea¹⁰⁶.”

¹⁰⁶Henri Bergson (1985): *La risa*. Madrid: Sarpe, p. 25

Por eso hablo de disimulación cuando hablo de la obra de Delibes; estamos frente a una obra que, ya lo hemos mencionado en múltiples ocasiones, resulta sencilla y claro que puede, en momentos, leerse para disfrutar sencillamente de su prosa, pero sus alcances develan su insondable conocimiento del mundo y su humor y su tragedia exponen a sus hombres y a sus mujeres en una magistral narrativa que, en realidad, se vuelve compleja si la analizamos un poco más a fondo. Por medio de sus pintorescos personajes y ese lenguaje fresco y animado escoltado por ese humor sutil y caricaturesco, cargado de ironías y paradojas que caracterizan sus historias. A través de su humor ¿cómo no habría de ilustrarnos sobre los procedimientos de la imaginación humana, y más particularmente sobre la imaginación social, colectiva y popular?¹⁰⁷” Y claro, como afirma el filósofo francés fuera de lo que es humano no hay comicidad. Si nos riéramos de un animal sería por su parecido con el humano o por sus acciones humanizadas. Un paisaje puede ser todo menos cómico, pero es lo humano lo que conduce a la socarronería.

¹⁰⁷*Op. Cit.*, p. 26

Bergson afirma también que la insensibilidad de ordinario acompaña a la risa, nosotros, sin embargo, no estaríamos de acuerdo con dicho pensamiento, sobre todo en el contexto de este análisis porque lo que hace Delibes es precisamente animar sus historias con el humor y en la mayoría de estos episodios suavizar el abismo de la tragedia humana y de su desigualdad social. Por medio de la risa sensibiliza sus historias, pero también denuncia, no de forma insensible, sino por medio de una caricia que le otorgue cierta esperanza a la humanidad.

El autor francés propone que esa insensibilidad con la que no estamos de acuerdo nos detiene por un momento para poder burlarnos de alguien a quien le tenemos afecto. Quizás entonces no sea burla, sino un afectuoso dejo de un humor que nos aparte del sinsabor producido por la fatalidad de unos santos inocentes; de un Nini y un Senderines en la orfandad y, por lo tanto, desamparados; por el ajeno saber de Desi y por la muerte cuasi solitaria de don Eloy.

Siguendo a Wayne Booth en *A rhetorics of irony* se cita en Lauro Zavala: “a la ironía la descubrimos ‘oscureciendo lo que es claro, mostrando el caos donde había orden, liberando por medio de la destrucción del dogma o destruyendo al revelar el inevitable germen de negación que hay en toda afirmación.¹⁰⁸” La ironía exige a su lector, una cierta visión del mundo que lo obligue a desentrañar el verdadero significado de ese humor.

¹⁰⁸ Wayne Booth: *A rhetorics of irony*, citado en Lauro Zavala, p. 35

Claro está, que el espacio narrativo es el lugar donde la coyuntura vida/ficción permite abrir un sinfín de espacios lúdicos donde el entretejido textual no necesariamente reúne anécdotas que guarden en su interior significados que tengan que interpretarse, sino que, por el contrario, sirven para animar su lectura y permitir un balance entre lo lacerante y lo jovial:

Don Moisés, el maestro, era un hombre alto, desmedrado y nervioso. Algo así como un esqueleto recubierto de piel. (...) ‘Avanzaba de frente y comía de lado’¹⁰⁹.

La risa expone al mundo y tal y como en el ejemplo citado arriba divierte también posee la fuerza para exponer las interrogantes que inundan nuestra existencia una vez que ponemos en práctica nuestra conciencia crítica: “..la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incertidumbre y la incongruencia, no el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indomable y el vértigo que siempre , por más que los ignoremos, nos acosan¹¹⁰.”

¹⁰⁹ *El camino*, pp. 31-32

¹¹⁰ Lauro Zavala, *op. cit.*, p. 9

El humor permite revelar las verdades que por diversas razones ocultamos como sociedad, en las obras de Delibes, el humor tiene distintas funciones, primero, gritar lo que la sociedad desea ocultar; en segundo lugar, mitigar el dolor producido por la narración cruda, que expone sin tapujos y en tercer lugar, logra nivelar y complementar las historias vertidas en su narrativa para que se vuelvan más valiosas estéticamente hablando, puesto que las coloca en una completud que asemeja el colorido de la vida fuera de la ficción. De esta manera, sus personajes recorren su trasiego narrativo con el detalle que sólo un escritor tan puntual y tan honesto logra darles al convertirlos, gracias a las historias que en ellos convergen, en protagonistas de una investidura esférica notable.

II.4 POLIFONÍA Y PERSPECTIVA O CÓMO SE ESTRUCTURAN NOVELAS DE LA MARGINA- CIÓN

En Castilla ya se sabe, nueve
meses de invierno y tres de
infierno.

Miguel Delibes, *Las ratas*

Narrar significa ya tener un punto de vista, el narrador toma en cuenta algunos aspectos y, otros, los ignora; en otras ocasiones da la impresión de estar descontento con lo que narra, pues llega a verter opiniones sobre los personajes con el fin de ampliar su perspectiva.

De este modo, la perspectiva implica una forma de seleccionar información, al tiempo que la restringe para crear una impresión determinada. Aunque dicha selección vaya más allá de una forma de organización cronológica para organizar la trama, sin duda, será el narrador el punto crucial para entender la novela, esto debido a que en torno a su narración es como finalmente se organiza la historia y la manera en que percibimos a sus actores. Sin narrador la novela no existe o se transforma en un monólogo interior donde podríamos decir que igualmente será la propia conciencia de los personajes la narradora de su historia.

No será lo mismo hablar de la perspectiva del narrador o de los narradores, si fuera el caso, que de la perspectiva autorial, como ya lo hemos explicado antes. Hay una diferencia abismal entre lo que opina el autor y lo que quiere mostrar respecto de su(s) narrado-

res, cuyo papel es contar justamente una historia desde su propia perspectiva -dada ésta por el autor- como una estrategia estética donde se disimula su papel como el que narra y se convierta en una voz que, además, opina. Este tema es fascinante porque forma parte central de los relatos y, en ocasiones, simplemente le otorgamos un nombre cuando quizás haga falta describirlo (s)

En este orden de ideas, es trascendental tomar en cuenta la Teoría de la focalización de Genette para analizar cómo son los personajes o cómo son los narradores que juegan un doble papel en la ficción, pues desde luego son partícipes y también cuentan la historia, pero los manuales teóricos no serán suficientes sin la descripción cuidadosa de cada uno de los narradores.

Quedará claro, entonces, que, en una novela, no sólo los narradores participan de la construcción del significado de la obra, para ello, Según Iser en *The act of reading. a theory of aesthetic reponse*, las perspectivas que organizan un relato son cuatro: la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector¹¹¹. Es así como los horizontes culturales se entrecruzan para darle forma a la narración y, por supuesto, otorgarle sentido.

Los puntos de vista, a su vez, dependen de siete planos: el espaciotemporal; el cognitivo; el afectivo; el perceptual; el ideológico y el estilístico y se transforman en temas dentro de la narración. De esta manera, podemos observar cómo, en las historias de Delibes, suele existir un plano espacio-temporal al que se le da protagonismo -como ya hemos revisado el hecho de que la naturaleza sea descrita con minuciosidad-; a su vez, el plano

¹¹¹ . Véase Luz Aurora Pimentel: *El relato en perspectiva*, p. 97

afectivo contribuye a que los personajes se perciban como seres cercanos a nosotros los lectores, pues son capaces, por sí solos de generar empatía; por supuesto, esto contribuye a formar la perspectiva de la obra. A su vez, los planos cognitivo, perceptual e ideológico se cruzan para mostrarnos la soledad y la muerte (*La hoja roja* y *La mortaja*); el analfabetismo y la precariedad (*Las ratas* y *Los santos inocentes*); la incertidumbre (*El camino*); la felicidad (*Diario de un cazador*) y un largo etcétera que se traduce en la complejidad implicada en el acto de lectura.

En el plano estilístico, la coloquialidad; el uso de regionalismos; de refranes, la forma exacta de nombrar a la naturaleza y el tono humorístico brindan, sin duda, elementos que se suman al sentido de las historias: ...el cernícalo aleteaba sin avanzar, como si flotase en el aire, cazando insectos¹¹².

Será por medio de esta lectura que podamos aprender que hay aves cuya peculiaridad es mantenerse en el aire; hojear las páginas de Delibes, abre, precisamente, esa ventana para que podamos asomarnos a ese mundo que rodea al Senderines, a Lorenzo, al Nini, al Mochuelo y a Azarías. En el caso del Senderines, su mirada hacia el ave funciona, además, como organizador de la historia en tanto que, el niño logra ver, en un instante preciso, el momento en el que el *cernícalo flota en el aire*, para luego volver a sus juegos entre los trigales. Como lectores seguimos su mirada que focaliza lo que ve, así como después será a su padre en quien se enfoque la narración.

¹¹² *La mortaja*, p. 22

Al hablar de focalización es importante precisar su significado para que no haya lugar a dudas, así, esta técnica narrativa “constituye una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al *narrador*; elecciones que le permiten narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia¹¹³.” Desde la óptica de la marginación en la obra de Delibes, por ejemplo, sus personajes validan la importancia de volver a mirar, de forma transparente, la riqueza de la naturaleza; el amor a los animales y el calor de las relaciones humanas; así como evidenciar la futilidad del desarrollo y el individualismo recalitrante.

Si observamos a Lorenzo de *Diario de un cazador* su peculiar forma de vivir el mundo nos transmite una idea muy clara de la vida ideal, fuera de los alcances progresistas encarnados en otras novelas como se ve en *El camino*, propiamente en el desconsolado Mochuelo, quien mientras se revuelve en su cama ante la zozobra antes de partir pasea su mirada “por la grieta del suelo (por donde) se filtraba la luz de la planta baja y el haz luminoso se posaba en el techo con una fijeza obsesiva.” Será motivo de reflexión respecto al desarrollo, por un lado, la amargura de su padre derivada del sacrificio económico para poder enviarlo a estudiar y, por el otro, la ridiculización del hijo del boticario,

¹¹³“Para Genette, la focalización es un fenómeno de relación entre la historia y el discurso donde se elige qué se cuenta y cómo se cuenta, por lo tanto, lo que se focaliza es el relato mientras que el único vehículo capaz de focalizar es el narrador. El punto focal puede ser un personaje, en cuyo caso se habla de un relato focalizado en alguna de las conciencias figurales. Cfr. Luz Aurora Pimentel, *Ibid.*, p. 98. Las cursivas aparecen en el original.

Ramón, quien regresaba de estudiar abogacía en la ciudad y su conocimiento se traducía en volver “empingorotado como un pavo real y les miraba a todos por encima del hombro”.

La encrucijada en la que se encuentra Daniel funciona justamente porque la *deixis de referencia*, es decir, las historias a las que nos conduce el texto se encuentran fuera del mismo y es por eso, precisamente, que podemos relacionar el texto mismo con la realidad, empatarlo, por decirlo de alguna manera¹¹⁴.

Por otro lado, en *Las ratas* hay *deixis temporales* que otorgan esa sensación de percibir el tiempo de manera distinta a las de la ciudad porque la gente que vive en el campo, y que cosecha o caza para alimentarse, observa su entorno con mucha atención puesto que, de las estaciones, de las lluvias, las sequías y de los momentos del día depende su subsistencia, por lo tanto, la forma de apreciar el tiempo si se vive en el campo es diferente a la de las urbes¹¹⁵.

En esta novela algunos capítulos comienzan con el santoral para ubicarse en el tiempo, el narrador no habla de años casi nunca: Por San Sabino, para San Sergio, por San Baldomero, por Santa Helena y San Casto, y un largo etcétera. Así es como se estructura la narración y dejará ver cómo pasa casi un año, casi de forma imperceptible por carecer de las marcas temporales habituales.

¹¹⁴ A esta relación de mundos textuales y extratextuales la narratología la nombra *polifonía ideológica*. Además, dentro del mismo texto dialoga dicha polifonía con “...la constante alternancia o interacción entre la perspectiva del narrador -o de los narradores- y la de los personajes.” Luz Aurora Pimentel, *Ibid.*, p. 114

¹¹⁵ Lo mismo sucede con las otras novelas que se desarrollan en el terruño.

Dependerá la perspectiva de cada obra de múltiples factores que, en su conjunto, nos hagan ver un relato desde una mirada única que privilegia tal o cual contenido. En *Las ratas*, destaca la particularidad del tiempo y de cómo se cuenta su transcurso; en *El camino* hay, entre otros aspectos, pensamientos que llegan por medio del narrador, de los personajes y de las divertidas anécdotas o las melancólicas remembranzas del Nini antes de su partida.

Será en *Los santos inocentes* la perpetuidad de la injusticia y la abismal diferencia entre las clases sociales la que se exponga sin pausa; por el contrario, para Lorenzo en *Diario de un cazador*, la sencillez y credibilidad que otorga su discurso en primera persona es símbolo de frescura y naturalidad frente al relato de La mortaja donde el dolor del Senderrines carece de palabras debido a su honda profundidad, por eso el narrador le dará un significado cuando, en medio de una breve habitación encalada y llena de manchas rojas, cuya marca recordaba a los mosquitos muertos por manotazos, su mirada se centre en cómo el niño se da cuenta de la muerte de su padre. El narrador nos contará cómo el niño intuye que Trino ha muerto, ya sea porque una mosca se posa en su nariz y éste no estornuda o porque el niño escucha los latidos de la central posarse, paradójicamente, sobre un cuerpo muerto sin latidos. Sabe, que el acto de morir está latente en la humanidad, como llegará igualmente la hora de trabajar; incluso sabrá que la muerte acaeció a su padre, casi de forma reciente, porque, en oposición a sus pies fríos, sus calcetines rotos todavía conservaban la humedad de los mismos. En *La hoja roja* poco a poco la soledad va cubriendo *in crescendo* las páginas de la novela como si fuese una mancha que se va

extendiendo hasta cubrirla toda; no sólo será don Eloy quien lo perciba de esa manera, será también Desi quien la experimente y no sepa bien asirse de las palabras que lo expliquen: la orfandad los alcanza y provoca el entendimiento entre esas dos almas solitarias.

Dentro del entramado de las historias será la focalización la que le otorgue, ya sea a ciertas circunstancias narrativas o a ciertos personajes la importancia debida lo que se traduce en la perspectiva o las perspectivas donde confluyen múltiples factores que facilitan la comprensión lectora. Así, siguiendo a Luz Aurora Pimentel, quien cita a Genette¹¹⁶, hay tres formas básicas de focalizar, *la focalización cero o no focalización* es cuando el narrador entra y sale de la mente de los personajes y se mueve con libertad en diferentes espacios al mismo tiempo, aquí hablaríamos de un narrador omnisciente, en este caso podemos incluir las novelas que aquí estudiamos con excepción de *Diario de un cazador*. En este caso, la perspectiva del narrador es independiente a la de los personajes. Curiosamente, este narrador también se vale de la *focalización interna* donde el relato coincide con la voz figural, es decir, con la del personaje; veamos lo que sucede con el narrador de *La mortaja* quien sabe lo que siente y piensa el niño:

El niño, por primera vez en la noche, experimentó unos atropellados deseos de llorar. ‘Algo le hace daño en alguna parte’, pensó. Pero no lloró por no aumentar su daño, aunque le empujaba a hacerlo la conciencia de que no podía aliviarlo¹¹⁷

Aquí, incluso, se colocan comillas para explicitar qué es exactamente lo que el Senderines piensa. Entonces, el narrador se empata con los propios sentimientos que el niño experimenta, pero a la vez sale de esa focalización para contarnos cómo es la habitación o qué es lo que hace el antipático de Pinales o las quejas fuera de lugar de Goyo y de su esposa, intercalándose el discurso directo libre.

Por otro lado, si el narrador se restringe a observar y, por ende, a contar, sólo lo que ve sin emitir alguna opinión. Si esta forma de narrar¹¹⁸ es contada por sólo un personaje se llama *focalización interna fija* como sucede con Lorenzo de *Diario de un cazador*, cuyo relato está escrito en forma de diario y, por lo tanto, en primera persona.

¹¹⁷ *La mortaja*, p. 39

¹¹⁸ La teoría de la focalización de Genette corresponde sólo a la narración, no así el discurso directo. Véase Luz Aurora Pimentel., p. 115

Los narradores de Delibes no sólo utilizan la focalización cero, como ya lo señalamos, sino que también se valen de la *focalización interna variable* que consiste en que un número limitado de personajes entren en relación con distintos puntos de vista que lo que hacen es enriquecer la perspectiva de la obra *para convertirla en un todo que dice mucho más*, es decir, cobra más significaciones gracias a la variedad de perspectivas. Es claro, además, que habrá diferentes formas de percibir la participación de los personajes, pues hay algunos que sólo aparecen en momentos específicos de las obras y otros, cuya recurrencia, les otorga más peso a sus opiniones¹¹⁹.

Debemos señalar también que la perspectiva del personaje puede darse a partir no sólo del discurso directo, sino a través de la narración. De esta manera, al conocer a diferentes personajes, siempre hay, por lo menos desde la visión del narrador, una forma de hacer notar qué es lo que piensan o sienten los personajes, acción que por cierto hace de los personajes, conciencias figurales completas que cumplen, además, con una función verosimilizante:

¹¹⁹ Pongamos por caso el momento en que doña Resu asume un punto de vista que se contrapone con la del Nini al asumir que el niño tendría que “ser alguien”, pero el niño le responde, de manera tajante y muy inteligente, que a ella quién le dijo que su deseo era ese. Cita que ya hemos analizado en el apartado donde tratamos el tema del humor.

Daniel, el Mochuelo, se detenía a contemplar las sinuosas callejas, la plaza llena de boñigas y guijarros, los penosos edificios, *concebidos tan sólo bajo un sentido utilitario*. Pero esto no lo entristecía en absoluto¹²⁰.

El narrador, como se aprecia, describe al niño focalizándolo, después mueve su lente a los edificios e interviene asegurando la intención con la que fueron construidos, además de aportar una opinión sobre el protagonista para sepamos su estado de ánimo. Ahora bien, aunque no la encontramos en estas obras del autor español, si la focalización explicitara la personalidad del narrador, podríamos diferenciarla con claridad de la propia voz de los personajes, esta peculiaridad donde se cruzan las voces y las distinguimos se le llama *focalización interna disonante*¹²¹.

Incluso el narrador disonante suele hacer la diferencia entre la verdad y la ficción, como dije, en la obra de Delibes no sucede así, por lo menos con nuestro corpus, lo que sí hace, como ya hemos visto, es que suele presentar visiones del mundo de forma disonante; es decir que gracias a su intervención a través de opiniones convierte a la narración en un universo diegético más complejo y completo a la vez, por eso, se vuelve dialógico, al permitir que como lectores encontremos diferentes perspectivas de lo que acontece, por lo menos la de los actores de un fragmento en particular, junto a la visión del narrador.

¹²⁰ *El camino*, p. 26

¹²¹“La velocidad con la que se narra es otro factor que contribuye a formar la perspectiva del narrador respecto de los acontecimientos que nos va narrando. Véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, *op. cit.*, p. 103

La vena ideológica del narrador añade un colorido mucho más atractivo a la simple escena plasmada por uno que no esté involucrado, incluso, a veces el narrador se posiciona en un lugar de la descripción para evidenciar desde dónde parte su mirada o bien para disimularla; en *Delibes* la voz se disipa entre el estilo directo libre y su intromisión disimulada, pero constante; de forma que como lectores nos habituamos a seguir al narrador sin cuestionarnos si está diciendo la verdad o no porque no parece contradecir el hilo conductor de los acontecimientos y no se posiciona en ningún momento de una forma artificial como para hacernos dudar de él.

Igualmente es pertinente hablar de psiconarración como la define Dorrit Cohn porque nos permite observar cómo es la vida interior de los personajes. En este caso, se mantiene la tercera persona y el pasado, pero la deixis de referencia es la del personaje.

En *Las ratas*, *El camino*, *Los santos inocentes* y *La hoja roja* la posición ideológica de los protagonistas será el eje transversal donde se encontrarán otras posiciones ideológicas, incluso antagónicas. Por poner un ejemplo, en *Las ratas* el modo de pensar como la de Justito Fadrique, su esposa Columba; Fito Solórzano, el Gobernador; el Alcalde; Rosalino, el encargado; José Luis, el Alguacil; la señora Clo, la del estanco; don Antero, el poderoso; doña Resu, el undécimo mandamiento y todos los que representan poder y que pertenecen a una distinta clase social, su visión es radicalmente contraria a la de los habitantes más pobres del pueblo. No así discurre el punto de vista en *Diario de un cazador* donde sólo de manera parcial aparecen los personajes que se oponen al modo de vivir la vida del que Lorenzo disfruta sin más.

CAPÍTULO III

NOVELAS DEL CAMPO

ESTUDIO SOBRE *LAS RATAS*

III.1 POESÍA EN MOVIMIENTO: EL RELATO DE LA NATURALEZA

[...] bajo el desmayado gajo de luna...

Miguel Delibes. *Las ratas*

En el año de 1962 el escritor Miguel Delibes publicó *Las ratas*; novela en donde el autor lleva a cabo el trazo del drama que refleja la dureza de un pueblo rural de Castilla. En este relato destaca la presencia, sobre todo, de dos personajes protagónicos: el Nini y su tío, el Ratero. Gracias a la estructura de esta obra podemos apreciar que Delibes dota, en el nivel abstracto, a los escenarios naturales como parte imprescindible de la propia historia.

Por lo que, en esta novela, el autor escribe su relato valiéndose de una descripción detallada para recrear los escenarios y los personajes que aparecen en ella. En consecuencia, es en este marco donde se desarrollarán los acontecimientos que desatarán los conflictos en la trama. Nos detenemos un momento, puesto que resulta de suma importancia resaltar el valor que le otorga Delibes a la naturaleza, incluso como uno de los elementos primordiales; no sólo en la creación de la atmósfera narrativa; sino como personaje e interlocutora de los mismos.

Es común en la obra narrativa de Delibes encontrar la estructura a la que aludimos en el párrafo anterior. Como es evidente, en la novela *Las ratas*, se presenta como una constante; puesto que las características climáticas serán las que determinarán, en buena parte, el proceder de los personajes y la detallada descripción de los escenarios que integran la trama. De esta forma, la naturaleza se introyecta en la conciencia figural¹²² y, al mismo tiempo, es la receptora de sus sentimientos.

Será en medio del monte donde acontezcan muchas de las vivencias del Nini, lugar donde el niño es más él porque está solo con los animales. Ahí reía, aunque nunca lo hiciera de forma desbordada como los hombres en las matanzas, o como cuando se emborrachaban en la taberna del Malvino. También celebraban alocadamente cuando veían caer el agua del cielo. Tampoco reía como Matías Celemín, el Furtivo, mostrando groseramente sus dientes carniceros:

El Nini no experimentaba por el Furtivo la menor simpatía. El niño aborrecía la muerte, en particular la muerte airada y alevosa, y el Furtivo se jactaba de ser un campeón en este aspecto¹²³.

¹²²En narratología los personajes son llamados también *conciencia figural*, *actantes* o *figurales*. Es importante señalar que la narratología es el conjunto de teorías que versan sobre el relato para entender cómo es transmitido el mensaje literario, la composición de su trama y la forma con la cual los elementos del relato actúan dentro de él para volverse estético.

¹²³ *Las ratas*, p. 21

En cuanto al pueblo en donde se desarrolla la trama de *Las ratas*, éste es contemplado en repetidas ocasiones por los protagonistas desde arriba del cerro donde viven, al lado de las tres ruinas de las cuevas que el Alcalde, Justito Fadrique, dinamitó en algún tiempo: acción que llevó a cabo por mandato del Gobernador quien deseaba que todos vivieran en casas y no en cuevas; de manera que en repetidas ocasiones expresa su deseo por lograr que la gente viva como si fueran *señores*, donde queda implícita el resto de la frase: *y que no como animales*.

Esto porque en esos momentos de la historia española se quiere causar la impresión de ser un país en desarrollo, de manera que el mero hecho de aparentar, en vez de resolver los problemas sociales, será habitual para los que se encuentran arriba de la escala social y sustentan el poder; así sucede, de manera muy concreta, en *Los santos inocentes* donde en diferentes pasajes son representadas las contradicciones del progreso; por poner un ejemplo, cuando el señorito Iván llama a su servidumbre para que garabateen, aunque con vergüenza, sus nombres delante de su invitado francés; su objetivo no es más que presumir de los avances de sus empleados en materia de alfabetización, lo que acontece después es que no podrán escribir su nombre con soltura, de manera que se sienten expuestos y humillados; entonces queda de relieve que al señorito no le importa nada más que no sea impresionar.¹²⁴

¹²⁴ Este pasaje ya lo mencionamos antes, pero dado que es representativo de la nula alfabetización, de la humillación como costumbre y de la simulación sistemática por parte de los privilegiados por el dinero y el poder, decidimos usarlo nuevamente.

De regreso al pueblo de *Las ratas*, por cierto, bellamente esbozado en un dibujo que el propio Delibes realizó es un lugar sin nombre, éste se encuentra tan alejado de las grandes ciudades que sólo cuenta con una carretera transitada sólo por las caballerías, el coche de línea y el *Fordson* de Don Antero, el Poderoso quien, por cierto, regañaba a don Justito por no hacer que el pueblo progresara. Esto, sobre todo, porque no logra que el Nini y su tío se salgan de las cuevas, al tiempo que le parece inaudito que se coman las ratas con vinagre en la taberna y que al propio don Justito le parezca aceptable.

El retrato de este humilde lugar no será el más optimista: el pueblo, desde la cueva, se verá fantasmal y, en los crepúsculos, parecerá desaparecer por la niebla, al respecto:

Francisco Umbral dio en la diana cuando dijo que Delibes ha hecho la novela del campo de Castilla «desnoventayochizándola», es decir, presentando «una Castilla seca, dura, pobre, trabajadora, donde la escasez es escasez y no literaria austeridad»¹²⁵. No hay aquí místicas austeridades, como querían los autores del 98, sino hambre desnuda, pobreza, y, además, mostradas desde dentro. Delibes ha tratado de desentrañar Castilla y su objetivo ha sido siempre dar una visión completa, real, exacta, no idealizada de esta tierra¹²⁶.

¹²⁵ Francisco Umbral, p. 79

¹²⁶ Amparo Medina-Bocos: “Claves para leer a Miguel Delibes.” en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, España, s/f. Sitio Web:http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/claves-para-leer-a-miguel-delibes/html/aa3378dc-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html; fecha de consulta: 16 de marzo de 2017

En *Las ratas* sus habitantes son pocos, se cuentan como treinta, más los tres ricos de la aldea. En el otoño, encima de la cueva, el páramo es un lugar seguro para aves y alimañas; y hacia abajo, en las casas, se aprecian las chimeneas que echan un humo blanquecino y hacen que el poblado huelga a paja quemada, pero a medida que recrudece el invierno, el pajero del poblado se va terminando. Los hombres y las mujeres de ese pueblo llegan con los asnos y acarrear la paja hasta sus casas. En sus hogares la mezclan con grano para el ganado o la convierten en estiércol en las cuadras; o, simplemente, la queman en las cocinas para protegerse del frío. Sus pobladores viven regidos por el clima de su tierra y sus preocupaciones giran en torno de las estaciones y del clima: pues el cruel frío acaba con sus sembradíos, tanto como la sequía o las fuertes lluvias.¹²⁷

¹²⁷La espacialidad de la novela es muy importante y, entre otras estrategias narrativas, se vuelca a *Modelos de organización de la descripción* como los de tipo lógico-lingüístico: dentro, fuera, encima, abajo. De tipo taxonómico: partes de un personaje y de los animales, etc. De tipo espacial: verticalidad, horizontalidad, prospectividad. De tipo temporal: las horas del día, las estaciones del año. Como veremos más adelante, en esta novela la línea temporal no es líneal; sino que se cuenta por estaciones, por el clima y por los nombres del santoral. De esta manera, la descripción no es solamente una herramienta diegética; es una forma de darle sentido al texto. Dado que se trata de una novela cuya espacialidad es parte fundamental de la misma y donde el tiempo transcurre de una forma más pausada. Véanse las referencias a Gérard Genette (“Fronteras del relato” en *Figuras II*) y a Hamon en Luz Aurora Pimentel: *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI editores, 2002

Por la importancia que el autor le otorga a la descripción cuidadosa del ambiente, podemos afirmar que la *Estética de la marginación delibesiana* se compone, entre otros elementos, de distintos recursos retóricos; en *Las ratas*, sobre todo, la descripción se construye a través de la prosopopeya¹²⁸ como tropo preponderante, que es una de las estrategias que impulsan la imagen:¹²⁹ “Las aves huían del lúgubre espectáculo; del inmóvil, atrabiliario luto de la tierra por florecer¹³⁰.”

La plétora de tropos, sobre todo, de metáforas y prosopopeyas hace que la expresión cobre movimiento porque las imágenes creadas no son habituales; pareciera que el mundo cambiara repentinamente y las cosas junto con los paisajes se movieran para poder verlos.

¹²⁸ Al consultar el diccionario de Helena Beristáin, la entrada *prosopopeya* refiere directamente a la *metáfora*, la prosopopeya será revisada, en esta investigación, tomando como base a la metáfora para poner en movimiento a los objetos y animales. Véase Helena Beristáin: *Diccionario de retórica y poética*. 7a, edic., México: Porrúa, 1995

¹²⁹ Tomando en cuenta lo postulado por la Dra. Luz Aurora Pimentel es importante enfatizar que una vez que en el relato se establece el *nombre del objeto* a describir, éste se convierte en el *tema descriptivo*. El tema, entonces, se despliega en detalles que van dibujando el objeto con uno o mil detalles para construir la imagen. No está de más mencionar que en la narrativa delibesiana es común observar cómo, reiteradamente, los personajes son nombrados cada vez, con todo y su mote.

¹³⁰ *Las ratas*, p. 13

En la cita anterior las aves *huían* del halo negativo que cubría al pueblo y a sus habitantes. El verbo como tal implica acción; pero no debemos olvidar que la prosopopeya otorga características de seres animados a lo inanimado. Si bien las aves vuelan e incluso pueden *huir*, como otros animales; si ponemos en contexto el sentido de la frase, podemos observar que, en definitiva, las aves no podrían *desear* alejarse de un ambiente hostil, anímicamente hablando, pero sí del peligro, ya sea, del infringido por los humanos o bien por los otros animales.

Si bien las aves *huían*, el verbo no está sustituyendo a ningún sema en sentido estricto; ellas adquieren características animadas al modificar el *contenido semántico* de la expresión, puesto que son capaces de *huir* al luto que se guarda en la tierra, como si poseyeran el conocimiento de los humanos. El término no está en el contexto que le corresponde porque, como ya lo señalamos, no podrían *huir* de un sentimiento; pero sí de un peligro físico, o de algún ruido que les anuncie una posible amenaza.

Las aves, al adueñarse de sentimientos propios del ser humano, cobran vida de una manera diferente en el contexto narrativo, así que es en este sentido en el que se presenta la prosopopeya como un fenómeno reiterado, motor pleno de sensaciones y que, en el plano narrativo, mueve a la naturaleza.¹³¹

¹³¹ Por cierto, las aves jugarán un rol importantísimo en la narrativa del autor vallisoletano, incluso, destacamos que los pájaros también formarán parte de la *estética delibesiana*, pues serán estos animales quienes logren entenderse con los personajes marginados -en algunas obras- a los que nadie quiere escuchar.

Las aves, junto a las sensaciones que se perciben acerca de la tierra y de paso, de los hombres que habitan el mundo, son al mismo tiempo, no sólo la descripción que crea una imagen en el lector, sino la conformación del ambiente que enmarca la historia. La retórica empleada por Delibes es muy variada: pues alcanza registros que van desde la sencillez más natural hasta formas muy elaboradas. Sin embargo, la impresión que causa en el lector es la de estar frente a textos que retratan el paisaje y la naturaleza con singular detalle; no obstante, cuando su obra se lee con mayor detenimiento, se percibe un artificio más difícil que impulsa la significación del relato: “...se han relacionado los tropos con un trabajo lingüístico en el cual se sustenta el goce, la impresión artística, y que procura una fuerza, una energía al *lenguaje* poético¹³².”

¹³²Luz Aurora Pimentel: *op. cit.*, p. 310

Por lo anterior, no estamos del todo de acuerdo con la opinión de A. Henri, citado por Marchese, que asegura que la metáfora “frustra la expectativa del lector que por ello experimenta una sorpresa al hallar un sentido distinto del esperado¹³³.” Pues, si bien es cierto que hay sorpresa al percibir un uso distinto del lenguaje al habitual; no creemos que hablar de frustración sea la forma precisa para calificarla, dado que el asombro suele ser agradable: incluso se convierte en uno de los factores más importantes para continuar con la lectura.

¹³³ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 313

En esta novela, a través de comparaciones e imágenes, se dibuja el escenario que suele ser por demás tangible: “Los tres chopos desmochados de la ribera, cubiertos de pajarracos, parecían tres paraguas cerrados con las puntas hacia el cielo¹³⁴.”. La comparación de los árboles con los paraguas es eficaz y sencilla; pero, al mismo tiempo, plástica y capaz de producir una idea perfecta en el lector. Como ya lo señalamos anteriormente, con esta hermosa y simple imagen da inicio el relato; imagen que ve el Nini al asomarse *a la boca de la cueva* antes del amanecer. El Nini es el que va a conducir la narración en compañía de las voces directas de los otros personajes y la de un narrador heterodiegético, es decir que no participa de la acción. Por medio de él, que como sabemos es un niño, se percibe el amor y el respeto que la naturaleza le inspira; además de dar lecciones de moral y hacernos reír con sus ocurrencias porque su mirada es la que narra gran parte de esta historia.

Gracias al tipo de narrador que participa de esta historia y la perspectiva derivada de los actores en *Las ratas* la creación de imágenes es abundante, gracias al detalle del que se vale el autor para retratar las escenas,¹³⁵ como puede observarse en el siguiente fragmento:

¹³⁴ *Las ratas*, p. 9

¹³⁵ La abundante cantidad de imágenes, en narratología, es llamada *iconización* y ésta se logra cuando hay una interacción de diferentes tropos que se relacionan entre sí, para ello se requieren dos fases, la primera es cuando se pasa de un tema a la construcción de figuras y, la segunda, cuando esas figuras adquieren *atributos particularizantes* que al final logran configurar una *ilusión referencial*. Esta ilusión referencial logra referirnos, como lectores, al mundo exterior y, al mismo tiempo, edifica en nuestra mente imágenes

[...] los *copos* empezaron a descolgarse con silenciosa parsimonia y, en unas horas, la cuenca quedó convertida en una inmensa mortaja. La blancura lastimaba los ojos y los adobes del pueblo y las bardas que cobijaban las deleznable tapias de los corrales se hacían más ostensibles bajo la *nieve*. Pero la vida parecía haber huido del mundo y un silencio sobrecogedor, cernido y macizo como el de un camposanto, se desplomó sobre la cuenca¹³⁶.

Como puede apreciarse, la imagen es palpable y sinestésica; se trata del pueblo nevado delineado por el narrador omnisciente; para enunciarla, Delibes procura no sólo describir detalladamente el color que está implícito en las palabras *copos* y *nieve*, sino que además utiliza la *blancura* que *lastimaba los ojos* y logra, por medio de la hipérbole, transmitir la imagen de qué tan blanco era el paisaje. Lo que a su vez nos da la idea de un frío portentoso, ilusión que igualmente resulta parecida tanto por la blancura del lugar como por la presencia de la muerte que transmite el poblado: *inmensa mortaja* y un *camposanto*.

Las sinestesias se utilizan para que los lectores se acerquen a la escena, hasta lograr que la reconozcan y, así, transmitir sensaciones visuales (*blancura*), táctiles (*cobijaban las deleznable tapias*) y auditivas (*silencio*). Al mismo tiempo, las metáforas por medio de la adjetivación y de la comparación logran tejer un significado mucho más amplio que da

derivadas de la plasticidad del lenguaje. Véase A. J. Greimas y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1990

¹³⁶*Las ratas*, p. 79 Las cursivas son mías.

cuenta de un ambiente lúgubre: “*inmensa mortaja/como el de un camposanto*”. Metáforas que a su vez llevan a cabo una metamorfosis que, por obviedad, se transforma en un oxímoron hiperbólico: *silencio sobrecogedor, cernido y macizo*. De igual forma, los adjetivos *silenciosa* y *parsimonia*, al estar juntos, no sólo se convierten en metáforas por medio de adjetivos; sino que también son cuasi pleonásticas: esto para causar una impresión aún más fuerte respecto al silencio que caracteriza al poblado.

A la par, las prosopopeyas le otorgan movimiento a la imagen, pero esa oscilación tiene que ver con la nieve y con el silencio para convertirlos en protagonistas: *los copos empezaron a descolgarse y el silencio (...) se desplomó*. Todo esto parece confirmar que, para completar el cuadro descriptivo, que es sobre todo de tipo espacial¹³⁷, se hace un uso continuo de las prosopopeyas para agudizar la pincelada del mismo: *las bardas cobijaban y la vida parecía haber huido*. A este respecto, me apoyo en las ideas vertidas en el estupendo artículo de Medina-Bocos:

¹³⁷Véase Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción*. Para describir el espacio hay diferentes formas de organización del mismo. La autora hace un repaso por la tipología, en este caso, el *sistema descriptivo de tipo espacial* tiene que ver con la localización de los objetos que *amueblan*, en palabras de la autora, el espacio. Aquí hay una perspectiva que parece ver desde lejos la cuenca y con exactitud, es decir, de forma más cercana, cómo es la nieve y cómo son los adobes, los corrales, las bardas y las tapias.

La atención prestada a las descripciones, especialmente de paisajes, es otro aspecto que debe ser subrayado. Las calidades pictóricas de la prosa de Delibes y el rico cromatismo que maneja dan lugar a pasajes como éste, tomado también de *Las ratas*: ‘Los trigos componían una alfombra verde que se diluía en el infinito acotada por la cadena de cerros, cuyas crestas agónicas se suavizaban por el verde mate del tomillo y la aliaga, el azul aguado del espliego y el morado profundo de la salvia’. La plasticidad con que Delibes describe a sus personajes y sobre todo los escenarios en que éstos se mueven, la naturalidad con que fluyen los diálogos y la importancia que para el novelista tiene la historia narrada son quizá las razones de que muchas de sus novelas hayan sido llevadas al cine, generalmente con éxito¹³⁸.

Como lo hemos revisado, la descripción será uno de los ejes fundamentales que dote a la obra delibesiana de un color particular; su delicadeza y su detalle dan a sus obras un movimiento especial, en *Las ratas*, dicha peculiaridad será protagónica en el tejido de las historias.

¹³⁸ Amparo Medina-Bocos: “Claves para leer a Miguel Delibes.”, *op. cit.*

III.2 DESVELAR SENTIDOS: UN ACERCAMIENTO A LAS METÁFORAS

...el poder de la metáfora de proyectar y de revelar un mundo.
Paul Ricœur: *La metáfora viva*.

Como resulta evidente, y dada la fuerza que imprimen las figuras retóricas a la literatura¹³⁹, es de suma importancia identificarlas aquí para localizar puntualmente cómo está estructurada la imbricada estética de Delibes; visto el capítulo anterior, en la novela *Las ratas*, existe un importante uso de prosopopeyas que son precisamente las que dan movimiento a esta historia.

La naturaleza y los animales al ser no sólo el entorno donde se produce la obra, sino también protagonistas de la historia, el autor les otorga una frescura singular. Así, en *Las ratas*, se puede apreciar que la descripción, al ser abundante y detallada, no es sólo una forma de crear las atmósferas para volverla verosímil, sino que la descripción en sí misma se torna el núcleo del relato, junto al tío Ratero y al Nini¹⁴⁰.

¹³⁹Las figuras retóricas pueden ser tropos, es decir, funcionan de forma semejante, pues de lo que se trata es de sustituir una palabra o una frase, una expresión por otra cuyo sentido sea figurado. El tropo es el cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro contenido. Así pues, se convierten en figuras que afectan al nivel léxico-semántico de la lengua. Esta transformación se funda en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ellas participan, donde se asocian términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan.

¹⁴⁰Paul Ricœur: *La metáfora viva*. “La expresión *viva* es lo que dice la existencia *viva*.” p. 69 En este sentido, la novela recrea el mundo interior del lector y, al hacerlo, por medio de la descripción logra expresarlo, detallándolo a través de las metáforas al transformar el lenguaje. Paul Ricœur: *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad/editorial Trotta, 2001

En *Las ratas*, se cuenta la desoladora historia del Nini y el tío Ratero, en conjunto con otros relatos que conforman la trama; esto se logra a través de la participación directa de los personajes en combinación con un narrador heterodiegético-homodiegético que, aunque no interviene directamente como actor, transmite las impresiones que algunos de los personajes tienen, así como sus pensamientos. Desde esta perspectiva, otorgarle vida a los elementos de la naturaleza que se convierten en seres animados es una labor ardua en esta novela, cuya peculiaridad no es la etopeya, ni la prosopografía, sino el retrato del paisaje convertido en vibrantes imágenes. Entonces es importante ver cómo se organiza el lenguaje para tener un significado y de qué estrategias depende para convertirse en un espacio diegético cuya estética es peculiar.

Es notable cómo al uso continuo de figuras retóricas se añade la forma de organizar los espacios, desde el punto de vista narratológico, el ambiente será construido de acuerdo con modelos de descripción: el siguiente ejemplo vale para mostrar un tipo de descripción de tipo espacial, que en *Delibes* es frecuente. La organización textual es sumamente precisa debido a las referencias de la posición del plano descriptivo que, en este caso, está formado de líneas semejantes:

A cosa de un kilómetro, *paralela* al riachuelo, blanqueaba la carretera provincial, (...) El otoño avanzado estrangulaba toda manifestación vegetal; apenas el prado y la junquera, junto al cauce, infundían al agónico panorama un rastro de vida. Una gama uniforme de suaves transiciones enlazaba los tonos grises, cárdenos y ocre. Únicamente encima de la cueva, en el páramo, el monte de encina del común prestaba un seguro refugio a los pájaros y a las alimañas¹⁴¹.

Como ya lo hemos indicado, en muchas de las obras de Delibes el paisaje se mueve al ritmo de las acciones de los personajes: se introyecta en ellos para modelar sus sentimientos y su forma de pensar. La prosopopeya es parte fundamental de la construcción lírica en *Las ratas*; puesto que potencia la magnificencia de la naturaleza. La prosopopeya pone en movimiento a los actores que por definición no lo están y les otorga, mediante la palabra precisa, la capacidad de valerse de la acción para cobrar aún más vida y, así, volverse protagonistas de las historias de una prosa que, muchas de las veces, se conjuga con la poesía y con la sabiduría derivada de la ciencia infusa: “sabía que el fuego era su amigo¹⁴².”

¹⁴¹ *Las ratas*, p. 14

¹⁴² *Ibid.*, p. 65

De donde resulta que la comunión entre la naturaleza y el hombre, incluso las animalizaciones de los hombres¹⁴³, representan una posibilidad de coexistir de forma pacífica y demostrar que es posible estar en relación con lo que nos rodea sin que sea necesario domarlo o destruirlo. Y esta posibilidad nos brinda la oportunidad de replantearnos, como lectores, la propia forma de relacionarnos con el mundo.

Con el fin de aclarar con toda propiedad el significado de la prosopopeya y su acción en el discurso, a continuación, cito a Helena Beristáin quien, como ya indicamos, se refiere en la entrada de *prosopopeya* a la de *metáfora* dado que hay un procedimiento de sustitución de los términos para lograr dicho efecto. En esta búsqueda de significado se explica que la prosopopeya es una *metáfora sensibilizadora*, es decir una *prosopopeya o personificación o metagoge*:

[...] en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima (...) en la metáfora no se advierte una *sustitución de sentidos*, sino una modificación del *contenido* semántico de los términos asociados. Stanford y Wimsatt han descrito la metáfora como resultado de un proceso puesto en marcha *cuando se utiliza un término (a) en un contexto que no le corresponde (b)*, de donde proviene la síntesis de los semas actualizados (a) y (b), a la vez que (a) y (b) conservan, –aunque sintetizados en (c)– su independencia conceptual¹⁴⁴.

¹⁴³Véase por ejemplo a Paco, el Bajo quien olfatea como si fuera un can o al Abuelo Román quien también olfatea el piso para localizar a los animales.

¹⁴⁴Helena Beristáin. “Metáfora” en *Diccionario de retórica y poética*. 1995, cita de (PRYNCETON ENCYCLOPEDIA) pp. 309-310

Queda claro que la *prosopopeya* se deriva de la *metáfora*; con el fin de entender su función aquí la definimos, se trata así de: “...un fenómeno de transferencia o traslación de sentido (...) se considera algo distinto de lo que dice (...) o como un mecanismo de interacción semántica¹⁴⁵.”

Ahora bien, la *prosopopeya* no sólo nace de la *metáfora*; sino que también se relaciona con el *dialogismo*, la *metonimia* y la *sinécdoque*. Este fenómeno de interrelación o *yuxtaposición* de figuras retóricas hace del lenguaje un vehículo más elaborado y, por ende, más necesitado de un análisis de esta índole.

Para poder entender cómo funciona la *metáfora* resulta importante resaltar que su uso es imprescindible, junto con otras figuras, para crear imágenes más sólidas y tangibles en el lector. Y aunque su uso fue reforzado durante el Barroco, conviene recordar que el análisis más antiguo de esta forma de estructurar el lenguaje data de la época de Aristóteles. Dada la abundancia de figuras retóricas en *Delibes* y el sustento metafórico con la que crea sus historias, es imprescindible dejar en claro que en la *metáfora*:

[...] se ha reemplazado el criterio de la sustitución por el de *interacción* semántica de las expresiones que se combinan. Richards analiza el interior de la *metáfora* (originada, dice, a partir de pensamientos y no de palabras), y toma en cuenta tanto la idea que se sobreentiende como la que explicita cada uno de los términos que al asociarse aporta semas para producir una significación excedente (un ‘*surplus*’) de mayor grado de complejidad y novedad del que podría expresar cada uno separadamente¹⁴⁶.

¹⁴⁵*Ibid.*, p. 210

¹⁴⁶*Ibid.*, p. 312

Por lo que podemos concluir que con esta estructura discursiva se descoloca el mundo interior de cada lector a través del uso de los tropos, esto porque logramos ver lo que no es evidente y que, incluso, solemos ignorar. Los tropos nos encaminan a la sorpresa y Delibes posee una habilidad única para concebir las metáforas; para personificar a la naturaleza y a los objetos; para construir las sinestesias donde la configuración del ambiente emerge a la superficie narrativa de una forma vivaz:

Una cadena¹⁴⁷ de tesos mundos como calaveras coronados por media docena de almendros raquíuticos cerraba el horizonte por este lado. Bajo el sol, el yeso cristalizado de las laderas rebrillaba intermitente con unos guiños versicolores, como pretendiendo transmitir un mensaje indescifrable a los habitantes de los bajos¹⁴⁸.

¹⁴⁷Hablar de *cadena* es, a su vez, una *catacresis* en tanto que se trata de una metáfora de uso común lexicalizada y no advertida. Lexicalizada, en este caso, significa que pasa del nivel semántico al fonético y que ha dejado de lado su significado figurado para volverse un léxico de uso habitual. Es decir, que al utilizarse la expresión *cadena de tesos*, ésta resulta común para referirse a varias colinas o montes que se encuentran cercanos, su uso incluso se vuelve imperceptible.

¹⁴⁸*Las ratas*, p. 14

Al crear imágenes por medio de la palabra no se puede hablar de la representación verbal de una realidad no verbal, ya que el lenguaje significa sin imitar.¹⁴⁹ Como resultado se crea una ilusión referencial y no una representación.¹⁵⁰ Así, pues, las metáforas ya no constituyen solamente un adorno literario; sino que implican la intersección de diferentes conceptos, de manera que pueden crear una nueva realidad y cambiar nuestra percepción acerca de lo que nos rodea: “...el texto es como una partitura musical, susceptible de ejecuciones diferentes¹⁵¹.” Por lo que cualquier forma de organización de nuestro conocimiento o apreciación del mundo es válida.

De la misma manera, será a través de la enumeración de los elementos que conforman el paisaje como se presenta la descripción de esos montes dibujados al inicio de la novela por el propio Delibes: montes desérticos que, por medio de la comparación con las calaveras, crean una imagen que resulta más que contundente. El espacio quedará todavía aún más definido por medio de la metáfora del yeso que reafirma la esterilidad: así como la inclusión del neologismo *rebrillaba*, haciendo alusión a la sequedad de los terrenos y, por ende, a su infertilidad.

¹⁴⁹Véanse los postulados teóricos de Gérard Genette.

¹⁵⁰Gérard Genette. “Discurso del relato.” en *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989

¹⁵¹ Ricœur (1997), p. 240

Se agrega, además, el uso de la prosopopeya que *rebrilla intermitentemente* para guiñarles a los habitantes mensajes que no son claros y que, quizá, los aturden. Esto aunado a que el espacio se torna aún más claro, aunque, paradójicamente, se agrega otro neologismo: el de los *versicolores* que da una idea de colores tornasolados, probablemente por la intensidad del sol con el que inicia la frase. Entonces, la *espacialización*: es un componente de cualquier discurso, aunque en el discurso narrativo que proyecta un mundo de acción humana es decisivo porque será éste el que forme el marco donde se desarrolla la acción; pues precisamente da la ilusión del espacio¹⁵².

Como puede observarse, la fuerza de la descripción es vital para entender el trasiego de la historia. El detalle es obsesivo y se vale de la reiteración para que no quede alguna duda, el sitio es así, tiene poco para dar y sus habitantes viven de la escasez que esas duras tierras les pueden ofrecer. Los protagonistas de esta historia viven en cuevas como si fuesen personajes de otras épocas, los otros personajes viven como pueden para sobrevivir en el pueblo: dado que la riqueza no se da por esas tierras. Dicho de forma sucinta: en este sitio impera la ignorancia y, en oposición, la sabiduría de unos cuantos, de aquellos que se toman el tiempo para observar y así, aprender, como sucede con el Nini y su abuelo Abundio:

¹⁵²Paul Ricœur, *La metáfora viva*: "Presentar a los hombres 'como actuando' y todas las cosas 'como en acción', podría muy bien ser la función *ontológica* del discurso metafórico. En él, cualquier dormida potencialidad de existencia aparece *como* manifiesta, cualquier capacidad latente de acción *como* efectiva". *op. cit.*, p. 71, Las cursivas son mías.

Ya en el campo, el Nini veía *negrear* los sarmientos entre los terrones y cada vez le producían la impresión de algo vivo y doliente. El abuelo Abundio cortaba, empero, sin compasión y según *saltaban las ramas inútiles* y por encima de su hombro le aleccionaba:

–Podar no es cortar sarmientos, ¿oyes?

–Sí, abuelo.

–Cada cepa tiene su poda, ¿oyes?

–Sí, abuelo.

–Un majuelo de verdejo de treinta años llevará dos varas de empalmes, dos nuevas, dos o tres calzadas y dos o tres pulgares, ¿oyes?

–Sí, abuelo.

Al concluir cada cepa el viejo enterraba cuidadosamente las ramas cortadas al pie del sarmiento para que le sirviera de abono. El niño se complacía en la obra de su abuelo e imaginaba que su obsesión por la higiene le venía del oficio; de tanto aligerar las parras de todo lo sucio, inútil o superfluo¹⁵³.

Si tomamos en cuenta este fragmento identificaremos cómo se deriva un ritmo particular; se escucha la explicación del abuelo y las tres contestaciones idénticas y respetuosas del Nini: “–Sí, abuelo.” Palabras que suenan a tiempos remotos y que dan cuenta de esa sabiduría invaluable de conocer el campo, que trae como consecuencia, poder admirar la naturaleza.

¹⁵³ *Las ratas*, p. 30

Como lo hemos mencionado, el Nini es un personaje infantil que demuestra su inteligencia puesto que es capaz de detenerse a observar. Se trata de un niño que posee una sensibilidad especial, casi lírica: comprende que el sembradío le evoca las mismas sensaciones que le despiertan los animales. Por lo que existe una introyección, ya que ambos mundos se conectan: el mundo interior del Nini con la naturaleza vegetal y animal. Los tropos nuevamente permiten que el ambiente transmita su avivada existencia, cercana a la sinestesia se observa *negrear* los sarmientos y en una impecable prosopopeya se aprecia que *saltaban* las ramas inútiles:

Otro rasgo estilístico habitual también en las obras de Delibes es la presencia constante que lo sensorial tiene en ellas. Todo un mundo de sensaciones -sonidos, olores, colores- llena los textos delibesianos. No es de extrañar por eso que sean frecuentes en su prosa las sinestesias y las onomatopeyas. Los ejemplos que siguen, tomados de *Las ratas*, permiten ver también otra de las características estilísticas de este autor: su extraordinaria capacidad para la adjetivación, insólita en ocasiones, pero siempre precisa y sugerente. En las páginas de esta novela, además de las palabras de los campesinos, le llegan al lector los graznidos de los cuervos y de las chovas, el ronco quiquiriquí del gallo del Antoliano, mugidos de vacas, gorjeos de gorriones, el cascabeleo del rebaño, el gruír de las avefrías, gañidos de perros, chillas de liebres. Y, aún con más precisión, ‘el siniestro crotorar de la cigüeña’, ‘el alarido agudo y quejumbroso del búho’, ‘el melancólico balido de los corderos’, ‘los agudos silbidos de los alcaravanes’, ‘el chillido histérico de los vencejos’¹⁵⁴...

Sonidos que nos atraen hacia la realidad donde los hombres y las mujeres que viven en el campo, al estar en contacto con la naturaleza, lo conocen porque dependen de él para su sostén; por lo que su conocimiento es de índole utilitaria: pero también amoroso, puesto que la tierra y sus animales son parte de su cotidianidad. Lo mismo pasa en la mayoría de los personajes creados por Delibes: ellos no ven en el terruño solamente su sustento, sino que lo admiran, lo aman y lo respetan.

¹⁵⁴Véase Amparo Medina-Bocos, *op. cit.*, s/p.

Es claro que este recurso narrativo de colocar a personajes que se deleitan en el conocimiento de la tierra, como el propio Delibes¹⁵⁵, es recurrente no sólo en *Las ratas* sino en otras de sus obras de ficción narrativa. Sin embargo, lo que resulta peculiar en esta novela es que existe una abundante descripción de la tierra; su escritura se vuelve un mapa que recrea en imágenes, de una confección muy compleja: ese pueblecillo sin nombre de Castilla. Además, de paso, es construido un universo donde se hace explícita la concepción del ser, del mundo y de nosotros, por eso hablamos de una *ontología del lenguaje* en tanto que será por medio de éste como podamos llegar a pensar el ser, al hombre, la existencia, el acontecer¹⁵⁶.

Por otra parte, la descripción valiéndose de la narración, desde el punto de vista diegético, permite que esta estructura se convierta en el eje de la historia, cuya manufactura se centra tanto en la naturaleza animal, como vegetal, al tiempo que los personajes son delineados con sumo cuidado. Así, durante el avance de la lectura de *Las ratas*, el lector encontrará que sus páginas están inundadas por el detalle y la precisión, de tal forma que el resultado es la creación de imágenes asombrosas que cobran movimiento con un ritmo cadente y delicado, por ende, poético.

¹⁵⁵El *alterego* de Delibes es colocado en su obra, ya sea en los viejos, cuya sabiduría les permite conocer la tierra; o en la inocencia y conocimiento que los niños del campo suelen poseer respecto de la naturaleza. El Nini y el Centenario en esta novela y Daniel, el Mochuelo en *El camino* se muestran como ejemplos de esta aseveración.

¹⁵⁶ Cfr. Greta Rivara Kamaji, “El Quijote y la filosofía española”, *op. cit.*, p. 400

En definitiva, este equilibrio fonético no sólo se percibe en pocos fragmentos: la lírica en movimiento, hecha de naturaleza, que cimienta Delibes en esta narración se convierte en el marco de acciones y como esencia de la obra: “El pueblo era también *parda*, como una excrecencia de la propia tierra, y de no ser por los huecos de luz y las sombras que tendía el sol naciente, casi las únicas en la desolada perspectiva, hubiera pasado inadvertido¹⁵⁷.”

La intención del autor de realizar un retrato de ese pueblo valiéndose de un tono, aparentemente, seco y distante no lo despoja de cariño o de valía, pero esa *pardidez* le otorga de una característica repetida en diversas poblaciones escondidas de Castilla que se distinguen por la pobreza y la falta de oportunidades. De manera que, a veces, será sólo el colorido de sus casas y el ánimo de sus pobladores lo que les permita habitar en espacios, cuya belleza no se aprecia a primera vista. Por supuesto los pueblos delibesianos se tornarán más atractivos siempre que se dé ese diálogo sinestésico con la naturaleza que, generalmente, enmarca su obra.

A veces, como sucede en la pieza literaria de *Las ratas*, los pueblos que traza Delibes no cuentan con un nombre propio. Por lo que, creemos, que es la intención del autor que sus escenarios puedan ser ubicados al mismo tiempo en uno u otro lugar, dotándolos de universalidad, tal y como sucede también con sus personajes. Con esto, el autor consigue un retrato, semejante a un dibujo omnipresente, que abarca cualquier comunidad de Castilla. Sin embargo, en este relato aparece un dato que puede situarlo en algún paraje de esa

¹⁵⁷ *Las ratas*, p. 14

región: el poblado de Torrecillórigo¹⁵⁸ de donde viene el vecino que enfrenta al tío Rate-ro y al Nini. Podemos decir que su narrativa resulta poética, dada la cantidad de figuras retóricas que son utilizadas por Delibes y que funcionan como una forma efectiva de narración construida con detalles estéticos únicos: en tanto que puebla el relato de majestuosos sonidos y elaboradas imágenes. La creación de metáforas es una forma de presentar la realidad, aunque desde otro punto de vista estético. Este enfrentamiento con lo real, pero percibido de una manera distinta, provoca que el lector se detenga a observar, e incluso a analizar, ese entorno narrado o versificado y, por ende, que experimente la asimilación del mismo y su relación con la realidad que se transforma.

A continuación, enumeramos algunas clases de metáforas identificadas en *Las ratas*, que hemos revisado en el *Diccionario de retórica y poética* de Beristáin. La *metáfora por yuxtaposición* permite que los componentes de la metáfora se encuentren en el texto y convivan en el mismo espacio; al no tener que hacer una inferencia porque la presencia de los elementos está ahí y se convierte en una lectura clara y más lógica, de manera que la percepción de la imagen creada es evidente, así como su transformación en símil, si fuera el caso:

¹⁵⁸Es también el lugar donde vive don Virgilio, el Amo. Lugar que no hemos localizado en el mapa. Sin embargo, en una entrevista el autor revela los sitios donde se ubica su obra: "...en *Las ratas*, *La hoja roja*, *Diario de un cazador*, *La mortaja* y *Viejas historias de Castilla la Vieja*, retrato la desnudez, los campos yermos de Valladolid, Palencia y Zamora, al norte del río Duero; " Ramón García Domínguez: *Un hombre, un paisaje, una pasión*. Barcelona: Destino, 1985, 55-56

La *liebre*, como las *casas* del pueblo, en prodigioso mimetismo, formaba un sólo cuerpo con la *tierra*¹⁵⁹.

¹⁵⁹ *Las ratas*, p. 32

La *liebre* y las *casas* del pueblo se observan, probablemente, desde lejos, como una imagen que no se separa visualmente, la una de la otra. Lo que nos da la idea de un poblado de tonos café, semejante al color de las liebres; al igual, que el de la tierra. Esta comparación es la de un lugar, que incluso con sus animales, se vislumbra de lejos, y se aprecia como si fuera del mismo color que el de la tierra. Al mismo tiempo, despierta en el lector la sensación de que el lugar está hecho de adobe: que, por ende, carece de colorido; así como de construcciones que rompan con la monotonía de la mirada; es un poblado que suele captar ese *mimetismo* cuando la luz del sol deslumbra por su intensidad, cuando empieza el atardecer. La destreza del autor presenta una postal que, con imágenes difuminadas, se visualiza a la perfección como áspero y triste.

De manera similar, la *metáfora sintáctica* altera la forma de las expresiones y, también, suele ser conocida como una *metáfora de transferencia de clase*: su creación reside en sustituir una categoría gramatical por otra; cabe señalar que en este tipo de tropo se afecta el nivel morfosintáctico de la lengua. Como veremos en la siguiente cita, aparece el sustantivo *amarillo* convertido en un verbo en copretérito, la transferencia resulta inusual, aunque quizá no lo sea en áreas rurales. En cambio, el verbo *reverdece* es más común:

Las ralas junqueras de las orillas *amarilleaban* en los extremos, como algo decadente, abocado también a sucumbir. Sin embargo, año tras año, al llegar la primavera, el cauce *reverdecía*, las junqueras se estiraban de nuevo los carrizos se revestían de hojas lanceoladas y las mazorcas de las espadañas *reventaban inundando* los campos con las blancas pelusas de los vilanos. La pegajosa fragancia de *la hierbabuena loca* y *la florecilla apretada* de las berreras, taponando las sendas, imposibilitaban a la perra todo intento de persecución¹⁶⁰.

¹⁶⁰ *Las ratas*, pp. 37-38

La prosopopeya, como es habitual en la prosa delibesiana, pone en movimiento a la trama. Así, las *mazorcas* no sólo reventaban, en una estruendosa fiesta de la naturaleza; sino que, además, inundaban de color blanco los vilanos¹⁶¹ en una hiperbólica expresión que no da cabida a que el dibujo sea concebido con otro color. Más adelante, la *hierbabuena loca* es una *metáfora inusitada* y, por sí misma hermosa, puesto que le da vida nuevamente a la naturaleza. Se trata de una metáfora basada en el uso de un adjetivo para formarla. Lo mismo sucede con la *florequilla apretada* donde la metáfora construida con un adjetivo no es otra cosa que una metáfora con una función gramatical específica. Hablar no sólo de una palabra sino de frase y, la función de sus elementos, crean, como hemos podido observar, la metaforización¹⁶².

Otro rasgo de la metaforización es el uso de adjetivos, éstos son comunes para formar una metáfora que sea capaz de transmitir diferentes sentimientos o sensaciones “...el *agudo* llanto del animal herido ponía en el monte *silencioso*, bajo la luz *plateada* de la luna, una nota *patética*¹⁶³.”

¹⁶¹Dado que el término *vilano* no es habitual, lo defino aquí: 1.- “Apéndice de pelos o filamentos que corona el fruto de muchas plantas compuestas y le sirve para ser transportado por el aire.” 2.- “Flor de cardo.” *Diccionario Real Academia Española*.

¹⁶²Paul Ricœur: *La metáfora viva*, “... (ya no hablaremos más de metáfora como palabra sino como frase), la acción contextual crea una nueva significación que tiene el estatuto de acontecimiento puesto que existe sólo en ese contexto.” *op. cit.*, p. 139

¹⁶³*Las ratas*, p. 59

Por el contrario, hay también un uso frecuente de *metáforas muertas*, léxicas o lingüísticas, que responden a una necesidad expresiva: “El tío Ratero (...) auscultó insistentemente las *entrañas* de la tierra¹⁶⁴.” Observar la tierra a profundidad porque de ella depende nuestro sustento, no es, de ningún modo, tarea sencilla. Aunque esta forma de describir el entorno quizás no sea tan original, es igualmente cautivadora y, creo, que absolutamente necesaria. Sin embargo, se trata de una metáfora gastada, porque suele usarse continuamente.

Al respecto, conviene subrayar que para los antiguos: “los tropos eran giros lingüísticos artificiosos con el fin de evitar el tedio *al provocar el ‘shock’ psíquico* que la presencia de lo inesperado origina al significar ‘lo vario’ o *lo diferente* inscrito entre ‘lo habitual’, al negarse el autor a reconocer lo familiar, describiéndolo en cambio como si acabara de descubrirlo y revelando sus aspectos más raramente advertidos¹⁶⁵.”

¹⁶⁴ *Las ratas*, p. 36

¹⁶⁵ Helena Beristáin, p. 311 A propósito, este fenómeno en la construcción del discurso literario ha sido nombrado como *singularización* a partir del formalismo ruso, en tanto que su inventiva lo convierte en único, al crear en la expresión una forma distinta de mostrar el mundo. Las cursivas de la cita son mías.

Delibes escribe diferentes obras, cuya estilística es tan perfecta que no se percibe el artificio. Poner en movimiento a la naturaleza es una tarea ardua y el autor lo hace continuamente en aquellas novelas que son ajenas a la ciudad. La prosopopeya, aunada a múltiples figuras retóricas, se intercala con otras tantas estrategias, volviéndola más refinada. Así, por ejemplo, el autor en el siguiente fragmento utiliza una *metáfora audaz*, que es aquella donde justamente los semas se distancian considerablemente para sorprender con su elocuencia, pero al mismo tiempo hay una personificación:

Por San Simplicio, el niño y la perra sintieron *la engañosa llamada de la nieve* y salieron al campo. Sus pisadas crujían tenuemente, mas aquellos crujidos detonaban en el solemne silencio de la cuenca con *una sorda opacidad*. Ante sus ojos se abría un vasto, solitario y *mudo planeta mineral* y el niño lo recorría transido por la emoción del descubrimiento¹⁶⁶.

Aquí encontramos la prosopopeya cuando la *nieve* adquiere la característica de comunicarse con las personas. Además, no sólo se asocian los sentidos de la vista con el de la audición; ambos sentidos al contraponerse y romper con el motivo de su asociación se convierten en una *metáfora audaz*. Como es claro, tanto las metáforas como las prosopopeyas facilitan el camino de una lectura construida con múltiples imágenes y sensaciones que, sin duda, otorgan un retrato bastante claro del campo castellano.

¹⁶⁶ *Las ratas*, p. 80

De paso, el escritor denuncia la hostilidad de la tierra, así como también el desconocimiento de aquellos cuya superioridad otorgada por el “progreso” los coloca en una posición ridícula. Columba, por ejemplo, la esposa de Justito, el alcalde, es uno de esos tantos personajes que no saben apreciar la belleza de su entorno porque incluso no llegan a conocerlo, quizá porque no les interesa o simplemente no se detienen a observar, pues están obnubilados con el desarrollo de las ciudades que tanto idealizan:

Tras la perra, bajo el teso, se abría el mundo; un mundo que *la Columba, la mujer del Justito, juzgaba inhóspito tal vez porque lo ignoraba*. Un mundo de surcos pardos, simétricos, alucinantes. *Los surcos del otoño, desgarnecidos*, formaban *un mar de cieno* tan sólo quebrado por la escueta línea del arroyo, del otro lado del cual se alzaba el pueblo¹⁶⁷.

Como puede advertirse, es con adjetivos como se componen estas metáforas para detallar el paisaje: los surcos, en otoño, despojados de semillas y de ramas; además de un mar que no está formado de agua, sino de fango. Resulta importante mencionar que la metáfora puede presentarse como una función gramatical en específico: como sustantivo, como verbo que, dicho sea de paso, se asemeja a una prosopopeya. De hecho, proviene de esa capacidad de *transformar* que posee la metáfora:

¹⁶⁷ *Las ratas*, p. 13

Las *alimañas se aletargaron* en sus huras y *los pájaros desconcertados* se acurrucaban en la nieve hasta que el calor de sus cuerpos la fundía y tomaban, de nuevo, contacto con la tibieza de la tierra¹⁶⁸.

En este fragmento, al expresar que *las alimañas se aletargan*, la prosopopeya no es totalmente, evidente, dado que existe, en realidad, una descripción de índole mucho más sensorial y verosímil que no realiza un salto tan drástico como cuando se lee que los pájaros están desconcertados. Llegando a este punto, las metáforas pueden igualmente valerse de complementos adnominales; o presentarse como forma predicativa.

Las formas léxicas que reinciden en la prosa poseen *propiedades semánticas particularizantes* que subrayan la intención del discurso que, entre otras intenciones, pretende detallar el paisaje¹⁶⁹. Acudimos al siguiente ejemplo de *Las ratas* porque el hecho de usar prosopopeyas para dibujar el invierno próximo otorga, una vez más, protagonismo a la misma, como si fuese ella la que mueve al mundo y no al revés; como acontece con la visión del progreso que busca a toda costa el control.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 80

¹⁶⁹ Véase Luz Aurora Pimentel: *El relato en Perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI editores/FFYL-UNAM, 2002

La naturaleza en *Las ratas* es descrita repetidamente a través de prosopopeyas que poseen también propiedades semánticas particularizantes: “...el *quedo pespuntear* de la cellisca sobre el teso y el *gemido del viento* se entreveraban con los *chasquidos de la hoguera*¹⁷⁰.”

De manera análoga, la *metonimia* en tanto que designa una cosa o idea con el nombre de otra, es muy próxima a la *metáfora por atribución*; al respecto, no podríamos decir que su comprensión necesite de muchas herramientas como lectores, pues resulta evidente su referencia; de esta manera, en el siguiente ejemplo, el sema *lengüetas* en vez de *llamas* es, por demás, gráfico y, de nueva cuenta, contribuye a configurar estampas de una perspicuidad admirable:

...el tío Ratero, dentro de la cueva, observaba las *lengüetas* agresivas y cambiantes de las *llamas*, arrullado por los breves estallidos de los brotes húmedos¹⁷¹.

¹⁷⁰ *Las ratas*, p. 65

¹⁷¹ *Las ratas*, p. 64

La estilística continúa abrevando en un retrato que modula sin cesar la prosa delibesiana. Asimismo, por medio de sinestesias que, por cierto, son también otro tipo o grado de la metáfora que “...consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido¹⁷².”

Como muestra: “Fuera era ya oscuro y una *luna glauca y enfermiza* asomó tras el Cerro Colorado y fue elevándose lánguidamente sobre un cielo alto, extrañamente *mineralizado*¹⁷³.” Aquí la variedad sensorial es amplia; la descripción privilegia el sentido de la visión, al otorgar color y brillo que se unen para modelar una textura, a través de los adjetivos que ilustran la luna, *glauca* y *enfermiza* y el cielo *mineralizado*; la mirada se puede representar por medio de la palabra, también el tacto representado en ese cielo que es, al mismo tiempo, brillante y rocoso; en consecuencia, el fragmento citado transmite la idea de un cielo estrellado que ilumina la noche con un color verde claro que proviene de la luna, un tanto apagada, como lo refleja el adjetivo *enfermiza*; así como ese cielo que o bien está estrellado o aparenta una cierta dureza, un cierto brillo *mineralizado*.

¹⁷² Helena Beristáin, p. 467

¹⁷³ *Las ratas*, p. 43

A su vez, el gusto es otro de los sentidos que se describe sinestésicamente: “En ocasiones, cuando salía la conversación donde el Malvino, aseguraba que *los labios de burro*, al menos en crudo, *sabían a niscalos fríos y sin sal*¹⁷⁴.” Geniales líneas donde la comparación establece una comunicación transparente, una idea diáfana al hacer referencia a los hongos. Consideremos ahora que el humor está implícito en la anécdota donde Malvino relata cómo, para vengarse de un burro que lo pateó, él lo mordió en el hocico. Increíble o no, esta estampa que revela un cierto salvajismo aporta un dato interesante: el lugar donde habitan los personajes, así como su precariedad y el oscurantismo de sus habitantes.

Las ratas es una novela que muestra, como otras narraciones de ficción de Delibes, que es a través de los atributos inusitados donde se encuentra la verdadera creación literaria. Para Ricœur la comprensión del mundo se da desde el lenguaje, pues es un modo de acceso a las cosas, aunque no como objeto o instrumento. Del mismo modo, el teórico francés, nos dice que nos pensamos a nosotros mismos desde el lenguaje, es importante entonces saber desde qué tipo de lenguaje lo hacemos. Es así que, para Ricœur, el lenguaje siempre será diverso y esos modos de expresión nos otorgan un distinto entendimiento del mundo –la retórica contribuye a esta comprensión–, incluso de nosotros mismos: el acto de lectura dependerá de cómo leamos ese lenguaje, cómo lo descifremos de acuerdo a nuestro bagaje, a nuestra experiencia. Por lo que el mundo puede ser interpre-

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 29

tado desde muy diversas perspectivas, como sucede con nuestra comprensión de lo que nos rodea.

En síntesis, en esta novela la descripción del espacio es retratado por medio de metáforas donde se establece la intersección de varios elementos en una frase, cuyo encuentro descubre la posibilidad de decir el mundo *como es*, pero de una forma especial y única, en tanto que sólo existe en dicho espacio ficcional¹⁷⁵.

¹⁷⁵Es curioso encontrar a manera de epígrafe en *Figuras III* la crítica hacia el análisis profuso de algunas figuras literarias que están de moda en los años 60. Cita tomada de una conversación entre Georges Charbonier y Jorge Luis Borges:

“G. C.: Hace tres o cuatro años, revistas, artículos, ensayos estaban llenos de la palabra metáfora. La moda ha cambiado. Metonimia substituye a metáfora.

J. L. B.: No creo que ganemos mucho con esa diferencia.

G. C.: Claro que no.”

Georges Charbonnier. Entretiens avec Jorge Luis Borges

Esta opinión a pesar de contravenir nuestro análisis tiene una referencia a una época determinada donde los críticos se regocijan en el análisis, al parecer estéril de la metáfora, pero dada la naturaleza literaria delibesiana lo estudiamos también desde el punto de vista retórico.

En efecto, las figuras mencionadas, en conjunción con la sinestesia que trastoca los sentidos, detona diferentes efectos llenos de aromas, visiones y sonidos que nos acercan a la narrativa de forma sorpresiva como un espacio donde transita otra forma de decir lo que existe e, incluso, lo que no existe.

Así, por ejemplo, en esta literatura sucede a menudo que las palabras elegidas para designar al mundo se repiten para que caractericen al objeto, al animal, a la persona o a cualquier otro elemento de la naturaleza. Al nombrar no sólo se menciona a los personajes¹⁷⁶, sino a ese espacio que, en conjunto, con el tiempo, contribuye a establecer un ambiente determinado, incluso como protagonista de la narración:

José Jiménez Lozano ha expresado muy bien en qué consiste uno de los mayores méritos de Delibes: «Si Delibes narra y cuenta -y ése es su oficio-, lo que hace primordialmente es otra cosa: nombrar, y nombrar se dice pronto, pero sólo se nombra cuando se hace presente lo nombrado, dando a cada cosa su nombre, lo que no es una tautología, sino todo un logro literario»¹⁷⁷. Porque los nombres, en Delibes, «no funcionan vitalmente sino donde están puestos y ofrecidos por el escritor; y eso es el nombrar: el lector siente que estrena la realidad que significan. Aunque se trate de un teso, una retama, o una chova»¹⁷⁸.

¹⁷⁶ También a los actores podemos llamarlos *sujetos de acción* que en la obra de Delibes incluye a los animales.

¹⁷⁷ Amparo Medina-Bocos, cita a José Jiménez Lozano, *op. cit.*, p. 23

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 24 Amparo Medina-Bocos, *op. cit.*, p. 24

No debemos dejar de lado el hecho de que Delibes utilice los nombres que los ciudadanos hemos olvidado, así como registros del habla coloquial que él conoce muy bien, de manera que aplica su conocimiento de la tierra y lo combina con el habla cotidiana, de forma verosímil, pero sobre todo, natural y rítmica; casi al compás de los suaves y, a veces, estruendosos movimientos de la naturaleza junto a expresiones repetidas por el narrador como por los personajes: estos tunantes/¡leche!/en puridad/bergante/Fuera como fuese¹⁷⁹

Exceptuadas las primeras obras, en las que la retórica es evidente, la prosa de Delibes se caracteriza por su naturalidad, una manera de escribir iniciada en *El camino* y que nunca ha abandonado. Se trata de una prosa rica, fluida, de gran precisión léxica, como ya se ha dicho, y que podría calificarse de musical. Francisco Pino tiene un texto dedicado a la escritura de Delibes, que titula con toda intención «Señales líricas de un narrador distinto», y en el que se refiere a la asombrosa «fuerza musical» que existe en Delibes¹⁸⁰.

¹⁷⁹En particular la frase: *fuera como fuese* posee un encanto de provincia cercano al modo de expresión coloquial, dado que está implícito el pleonismo; su sonido nos acerca al narrador quien, por cierto, también se inviste como un miembro más de la localidad, integrándose a la historia como observador. De la misma manera, está la expresión española: *¡leche!* que cierra una frase que transmite exasperación. Decir *esos tunantes, en puridad y bergante* nos conducen a la coloquialidad de un castellano que proviene de la península y que no resulta familiar a los lectores extranjeros, sin embargo su uso es relevante porque le da un tono más familiar a las voces de la novela y la convierte en una narración aún más verosímil.

¹⁸⁰*Ibid.*, pp. 61-69

De tal manera, que no se trata de la puesta en marcha de un lenguaje construido de forma simple, sino elaborado con un artificio compuesto de múltiples voces narrativas: un lenguaje coloquial cuya manufactura procede de un cruce complejo de figuras retóricas, y de la composición detallada de lugares y paisajes que son colocados como protagonistas de la narración.

III.3 EL RETRATO DE LOS PERSONAJES COMO EJE NARRATIVO

Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves que me escuchan, cuando cantan,
con diferente voz se condolecen
y mi morir cantando me adivinan;

Garcilaso de la Vega: *Égloga I*.

Esta novela abre con la visión del Nini al amanecer: él se encuentra parado, afuera de la cueva donde vive, mientras ve tres árboles parecidos a los paraguas. Asimismo, observa a las aves y a las tierras de la parte de abajo que pertenecían a Don Antero, el Poderoso. Las cuevas, desde lejos, eran semejantes a grandes bocas bostezando, éstas se encontraban a la mitad del monte y estaban rodeadas por los barrancos. La compañera del niño era su perra Fa quien, por su avanzada edad, mostraba los párpados hinchados; así como también, a causa de atravesar continuamente entre las ramas de los montes, había perdido casi todo el pelo. Es ella cómplice de las andanzas del niño quien, por cierto, ha llegado a ser comparado con los personajes de la picaresca, relación con la que no coincidimos aquí, dado que el pícaro hace lo necesario para sobrevivir, incluso, pasar por

encima de los demás, aspecto que no vemos en el Nini¹⁸¹, de hecho la picaresca podría definirse como: “(...) el relato procesional de las aventuras de un vividor, entretreído de expansiones críticas sobre la realidad circundante¹⁸².”

El Nini no es un vividor; por el contrario, ayuda a los pobladores. El compañero del Nini es su tío Ratero –llamado así porque cazaba ratas en el río del pueblo para después venderlas ahí mismo como comida–, es un personaje que cuenta con características peculiares, pero no de la picaresca. Se trata de un hombre más bien callado, a tal punto ignorante, al que pareciera, incluso, que “sus pensamientos se le enredaran en la cabeza”, a decir del narrador. El Ratero vive con su sobrino, el Nini, quien en realidad es su hijo y el de su propia hermana, Marcela. Y más allá de que el incesto implicara la ruptura de las normas sociales, a ello se suman sus costumbres que están totalmente arraigadas en ellos, como es de suponerse. Así la idea de abandonar la cueva, su hogar, no constituye una opción más de que esos cambios pudieran repercutir en su progreso.

Como antes señalamos, no será el Nini un pícaro; su pintura es de otra índole. En ocasiones, el niño, comía sopas de pan a la puerta de su cueva y llevaba los pies desnudos. Se trata de un personaje que, por sus acciones, se delinea especialmente bondadoso. Está

¹⁸¹“En las novelas de Miguel Delibes, que tienen protagonista infantil, sobre todo en *El camino* (1950) y *Las ratas* (1962), la simpatía, el humor y la ternura con que están referidas las experiencias de los niños que habitan regiones de olvido o de miseria recuerdan vivamente al Lazarillo primitivo.”

¹⁸² Véase Gonzálo Sobejano: “Sobre la novela picaresca contemporánea.” en Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1964, : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-novela-picaresca-contempornea-0/html/02165fb8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html

presente ante los demás personajes, dado que aconseja a los vecinos en relación con diversos temas: la cosecha, el clima y cómo tratar a los animales. Es visto por los otros como un talento desperdiciado, pues su padre no quiere llevarlo a la escuela, pero nadie duda de su gran sabiduría.

El Nini era hijo de dos hermanos, como ya lo mencionamos líneas arriba. Tenía tres abuelos: dos abuelos y una abuela, aunque no se explican las razones. Los tres vivían juntos en la cueva vecina. Su abuelo Abundio, el podador, iba a trabajar a los viñedos de Torrecillóriga de don Virgilio, el amo. El niño, desde pequeño lo acompañaba y, al terminar la jornada, pasaban la noche en un almacén inhóspito donde dormían junto a los perros de los pastores y los extremeños, quienes, en la línea temporal del relato, sembraban árboles en el monte para intentar erradicar la sequía.

Por el contrario, el Ratero es un hombre cuyos deseos se vuelcan solamente en el hecho de no querer acabar con las ratas, pues sabe que al destruir las camadas no conseguirán el sustento; conoce, por experiencia, que los roedores se reproducen cada seis semanas y nacen otras cinco o seis ratas. De manera que cuando las ratas comenzaron a escasear, ya sea por el clima o porque otro las cazaba, se agravó su silencio y los comentarios de la gente en contra de su contrincante se quedaron guardados en su cabeza hasta convertirse en una obsesión.

¿Pero por qué razón los personajes delibesianos son tan entrañables? Quizá encontremos la respuesta en lo que Sobejano ha llamado *el ritmo de la compasión* “como la nota más peculiar y más profunda que Delibes ha traído a la narrativa española de nuestro tiempo.” Para Sobejano, la compasión no es sólo ‘el sentimiento de pena por el padecimiento del otro, con deseo de remediarlo, sino además y principalmente la capacidad de ponerse dentro de la conciencia del otro (empatía) o de acompañarla en atenta concordancia (simpatía)’¹⁸³.

Aunado a este *ritmo de la compasión* que nos parece muy atinado, se aúna que el propio Delibes admita que construir los personajes es una de las tareas fundamentales del novelista: “el principal deber del novelista es ‘crear tipos vivos’. ‘Poner en pie unos personajes -añadía- e infundirles aliento a lo largo de doscientas páginas es, creo yo, la operación más importante de cuantas el novelista realiza [...] Visto desde este ángulo, el personaje se convierte en el eje de la novela y su carácter prioritario se manifiesta desde el momento en que el resto de los elementos que integran la ficción deben plegarse a sus exigencias’¹⁸⁴.

¹⁸³Citado en Amparo Medina-Bocos, *op. cit.* Ya en 1970 Umbral habló del «ventriloquismo literario» de Delibes, una fabulosa capacidad de «poner voces» que es la clave misma de su fórmula novelística. «Delibes -decía Umbral- puede "poner voz" de niño de pueblo, de criada respondona, de señorito de provincias, de paleta castellano, con una eficacia que es su mayor virtud creadora a la hora de novelar», p. 63

¹⁸⁴Véase el artículo de Miguel Delibes “Los personajes en la novela” en *La Vanguardia*, España, 20 de diciembre de 1980

En *Las ratas* conocemos a los protagonistas por medio de la descripción física, así como de la psicológica; también por el hecho de que el narrador es capaz de interpretar lo que sienten y piensan los personajes e intercalar la participación directa de las conciencias figurales. El Nini es observador, el Ratero sólo piensa en su sustento y la Fa, la perra, interactúa continuamente con los protagonistas. A continuación, el retrato de la Fa, incansable compañera de travesuras y cacerías:

La perra agitó nerviosamente el rabo cercenado y fijó en el niño sus vivaces pupilas amarillentas. Los párpados de la perra estaban hinchados y sin pelo; los perros de su condición rara vez llegaban a adultos conservando los ojos; solían dejarlos entre la maleza del arroyo, acribillado por los abrojos, los zaragüelles y la corregüela.¹⁸⁵

En el caso de este personaje canino, Fa, su andar ya no es tan vivaz porque es una perra vieja. El tío Ratero ya no la toma mucho en cuenta; pero el niño sí. Como ya lo indicamos, el Nini posee una mirada menos utilitaria y más empática con la naturaleza: además de ser un personaje bastante sabio para su corta edad; herencia del aprendizaje que le dejó el Centenario, quien le mostró el hondo camino de la observación, de la paciencia, el respeto y, en consecuencia, del aprendizaje.¹⁸⁶ Construir a los personajes será pues una

¹⁸⁵ *Las ratas*, pp. 9-10

¹⁸⁶ El Centenario, al ser tan viejo, ya los años y la enfermedad le habían quitado la integridad del rostro, de manera que, al haber perdido un ojo y parte de la cara, por culpa del cáncer que padecía. Al contrario del Nini, los otros niños no eran capaces de condolerse y sólo se burlaban de él. Le quitaban el pañuelo que escondía su ya desfigurada cara y no les importaba escucharlo. El Nini, sí lo hacía y por eso fue capaz de aprender mucho de él: “El Nini, cada vez que *le asaltaba alguna duda* sobre los hombres, o sobre los animales, o sobre las nubes, o sobre las plantas, o sobre el tiempo, acudía al Centenario. (...) En ocasiones,

de las tareas literarias fundamentales en la narrativa del español, incluidos los animales que gravitan en alguna de su narrativa; no obstante, *el narrador acorde* logrará dotar de verosimilitud al relato de forma extraordinaria.

Es que incluso en las consideradas ‘novelas escritas en tercera persona’, la originalidad novelística de Delibes estriba en esa novelización del punto de vista de los personajes de la que habló Alfonso Rey, algo que ya estaba en una obra temprana como es *El camino*, que continúa en ‘La mortaja’ y en *Las ratas*, y que puede rastrearse a lo largo de toda su obra. Gonzalo Sobejano acuñó la expresión ‘narrador acorde’ para referirse a una de las manifestaciones que el ‘ritmo de la compasión’ tiene en Delibes. El narrador acorde es ‘ese narrador que no sólo sabe poner las voces de sus personajes, sino además focalizar la narración desde la conciencia y la mirada del protagonista’.¹⁸⁷ Por su parte, uno de sus abuelos, el abuelo Román no se bañaba más que en enero; y sólo una vez al año cortaba sus barbas, aunque cuando rompió su rutina y la cortó un día de invierno, se murió. Del abuelo Román aprendió a intuir la vida y a notar, a diferencia de los otros habitantes de su pueblo, que ese sitio no era un desierto. Por ello, el Nini, no huía de la soledad porque estaba acostumbrado y la disfrutaba.

hablaba de su ‘viento de cuando rapaz’, o ‘del polvo de la era cuando mozo’ o de ‘su sol de viejo.’ Es decir que en las percepciones del Centenario jugaba un papel preferente la edad, las nubes, el sol, el viento o el polvo dorado de la trilla.” *Las ratas*, p. 76

¹⁸⁷ Amparo Medina-Bocos, *op. cit.*

A su vez, la abuela, Iluminada, en tanto cuidaba del abuelo Román, durante su agonía, un día quedó muerta a su lado; sin embargo, parecía como si estuviese dormida: ella fue célebre entre los pobladores porque en la matanza del cerdo, éste no le gruñía más de tres veces. Después del entierro del Abuelo Román y la Abuela Iluminada, al volver del cementerio el abuelo Abundio se marchó con sus navajas y tijeras de podador y nunca más nadie lo volvió a ver¹⁸⁸.

Para resaltar la benevolencia del niño, cuando éste cumplió cuatro años, el abuelo Román se lo llevó al campo: y ahí él vio cómo su abuelo mató a una zorra. Al Nini le impresionó la escena y, en consecuencia, reconoció su aversión por la muerte. Excepto que tuvo que aceptar, por subsistencia, que las ratas fueran cazadas. Para complementar su retrato, se cuenta cuando el Nini aprendió de su entorno familiar cuándo exactamente llegaba la helada, sabía que poner un cuervo muerto patas arriba en medio del sembradío alejaría a las aves que se comían la cosecha.

¹⁸⁸ Este episodio que, de forma limitada, retrata a los abuelos del Nini nos recuerda específicamente a *Cien años de soledad* en tanto que el motivo de la muerte del abuelo Román es arbitraria e hiperbólica y la muerte de la abuela Iluminada junto al abuelo Román, igualmente inusitada, algo mágica; además de resolverse en una imagen humorística que le otorga otro sentido a la muerte, quizá uno más real, más honesto, al quitarle la formalidad con la que suele tratarse el tema. En este sentido, de igual manera se retrata el funeral del Centenario. No debemos olvidar ese halo del que están dotados estos personajes que los hace únicos al resto de los moradores.

Como complemento de su retrato se traza también el paisaje, hay una parte donde el niño camina junto a su perra Fa por la calle solitaria; se arrima a las casas para no pisar el lodo maloliente y roza la moneda contra los muros de adobe, para finalmente observar el brillo producido por esta acción. Sabemos, además, que era muy observador y también que no le gustaba reírse frente a los demás; aunque sí lo hacía a solas mientras jugaba con los animales. A este retrato cuidadoso del protagonista se suma otro de los rasgos que podemos encontrar dentro de la composición de *Las ratas*, así como de otras novelas, éste es el humor, que merece un capítulo aparte.

El Nini no sólo defiende a los animales como parte del carácter moral que utiliza Delibes para definir a sus protagonistas, en este caso, también delinea al Nini como un niño inteligente, sabio y de buenos sentimientos:

Fuera como fuese, el saber lo que sabía se lo debía, el Nini únicamente a su espíritu observador. Sin ir más lejos, si los niños y los mozos se arrimaban al tío Rufo, el Centenario, sólo por el capricho de verle temblar la mano y luego reír, el Nini lo hacía empujado por la curiosidad. El tío Rufo, el Centenario, sabía mucho de todas las cosas. Hablaba siempre por refranes y conocía al dedillo el santo de cada día. Y si bien no recordaba con exactitud los años que contaba, podía, en cambio, hablar lucidamente de la peste de 1858, de la visita de S. M. la Reina Isabel y aún del arte de Cúchares y El Tato, aunque jamás hubiera presenciado una corrida de toros¹⁸⁹.

¹⁸⁹ *Las ratas*, p. 11

El Nini, entonces, figura como un niño que ama la naturaleza. Es sabio y respetuoso con los otros. Además de asegurarse que puede ayudarlos; pero a pesar de sus buenas acciones es criticado porque dicen que casi no ríe y que tiene *cara de frío*; esto porque según narran los pobladores sucede cuando la gente piensa mucho.

En realidad, podemos inferir que no hay una preocupación auténtica por auxiliarlo y protegerlo sino solamente por utilizar sus conocimientos; incluso no llegan a conocerlo como lo hace el lector gracias al narrador que ausculta al protagonista:

Pero el Nini reía a menudo, aunque nunca lo hiciera a tontas y a locas como los hombres en las matanzas, o como cuando se emborrachaban en la taberna del Malvino, o como cuando veían caer el agua del cielo después de esperarla ansiosamente durante meses enteros. Tampoco reía como Matías Celemín, el Furtivo, cada vez que se dirigía a él, frunciendo en mil pliegues su piel curtida como la de un elefante y mostrando amenazadoramente sus dientes carniceros. El Nini no experimentaba por el Furtivo la menor simpatía. El niño aborrecía la muerte, en particular la muerte airada y alevosa, y el Furtivo se jactaba de ser un campeón en este aspecto.

Para el autor, los niños son una fuente de inspiración; lo sabemos porque lo que ha dejado registrado en diversas entrevistas. Además de que en su obra se puede observar que los niños son alegres protagonistas de sus historias, otras tantas veces, tristes partícipes de los relatos; pero siempre son los poseedores de una mirada justa porque es transparente y aún no está impregnada por los valores negativos del mundo de los adultos: ni de frivolidades, ni de egoísmos. Aunque no faltarán aquéllos, que más temprano que otros, comienzan a crecer y a obnubilarse por el individualismo e, incluso, a volverse crueles como consecuencia de la hostilidad que enfrentan en el mundo. La niñez posee una cándida mirada y su nulo deseo por el dinero los vuelca a la libertad más pura.

El Nini por inercia tuvo que aprender a sobrevivir dado que no podía fiarse de la crianza de su tío: el Ratero solía, constantemente, callar porque no sabía qué contestar; se trata pues de un personaje humilde e ignorante: “El Ratero mostraba sus dientes podridos en una sonrisa ambigua, entre estúpida y socarrona: -Nada –decía¹⁹⁰.”

Como ya lo hemos señalado, algunos personajes callan porque no saben cómo expresar sus ideas, como sucede con el tío Ratero que no habla porque le implica mucho esfuerzo. Igualmente, es una forma de acusación ante la ignominia de los poderosos, el Rabino

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 11

Chico no volvió a hablar debido al dolor que le produjo la muerte del Viejo Rabino¹⁹¹. Sin embargo, tenía fama de comprender el lenguaje de los animales, como sucede con Azarías en *Los santos inocentes* que logra comunicarse con las aves. El Rabino Chico habla con las vacas mientras las ordeña y éstas le responden dándole media herrada más de leche: “...y, según decían, poseía el don de interpretar sus mugidos¹⁹².”

A pesar del humor y la alegría que se integran en su argumento, la perspectiva ideológica del relato es pesimista; algunos de sus personajes no perciben un futuro prometedor y sus vidas enteras transcurren en la miseria a la espera de que llueva o de que amaine para no destruir los sembradíos. La existencia de algunos pobladores es, en extremo, dependiente de la naturaleza porque ésta es su sostén. Si bien son pobres en lo relativo a los bienes materiales, también se encuentran personajes que poseen una pobreza espiritual como Matías Celemín; Columba, la esposa del Justito o Malvino, el tabernero. Este último molesta al Ratero, constantemente, con la presencia del intruso del otro pueblo -llamado Luis-. Lo que de manera indirecta conducirá al Ratero a matarlo junto a su perra. Éste

¹⁹¹En la obra se alude al inicio de una guerra cuando se presentó Baltasar, el del Quirico, quien llevaba una cruz en el pecho, junto con otros muchachos, empujó con el cañón del mosquetón al Viejo Rabino. Se lo llevaron y al día siguiente lo encontraron muerto en las Revueltas. Desde ese día al Rabino Chico...se le cerró la boca y no había manera de hacerlo comer.” *Las ratas*, p. 21

Ni de hablar. Aunque un día le dijo a don Zózimo, el Curón, por qué habían matado los que traían una cruz en el pecho a su padre y el Curón le contestó que a veces, entre hermanos, pueden llegar a pelear como extraños cuando se les ha puesto una venda en los ojos.

¹⁹² *Las ratas*, p. 21

será el único violento que se construya en la diégesis y será parte del final, que, por cierto, es absolutamente inesperado y sorprendente.

Resulta incomprensible el motivo por el que el tío Ratero se convierte en un asesino. Asesinará al otro cazador de ratas, delante del Nini, instigado por las habladurías de la gente que finalmente lo ha convencido de que ese hombre de Torrecillóriga era el único culpable de que las ratas se extinguieran. El temor de perder su forma de vida, combinado con el encono y la ignorancia, terminaron en una tragedia. El niño no podrá concebirlo; aunque es evidente que logró visualizarlo desde antes; en suma, sólo acertó a decirle a su tío: “Ellos no lo comprenderán.” Palabras simples con las que cierra la novela en un final, cuyas consecuencias, sólo se alcanzan a imaginar debido al final abierto.

Claro que en esta trama resuena la voz del excluido con mucha claridad, pero hay una diferencia sustancial con *Los santos inocentes*, donde el dolor es una constante, además porque su composición lírica permite que el lector palpe el sufrimiento vívidamente y de continuo; por el contrario, en *Las ratas*, son más los episodios humorísticos que los sufridos por los personajes.

De este modo, el final de la novela resulta inesperado: ya que deja constancia de cómo el silencio, en esta obra como en otras de Delibes, es no solamente una señal de sumisión, sino que paradójicamente se vuelve una forma de expresar lo que sentimos cuando carecemos de palabras: tema que se desarrollará por separado. Sin duda, utilizar el lenguaje

de forma que logre transmitir lo que verdaderamente se quiere decir, no es fácil; hacerlo constituye un aprendizaje que, en ocasiones, los personajes marginados no poseen, porque no han recibido ninguna instrucción en ese sentido.

Entonces se es marginado no sólo por la pobreza, sino también por otros factores como la ignorancia¹⁹³. Asimismo, se margina al otro por la enfermedad, como pasa con Azarías o la Niña Chica en *Los santos inocentes*. En este relato Azarías es callado por temor a que lo reprendan, o se burlan de él al estar discapacitado mentalmente; lo que da pie a que este personaje se refugie en su diálogo con las aves: con quienes sí logra entablar una comunicación. Por su parte, la Niña Chica sólo puede gemir de una forma hiperbólica pues tiene una discapacidad todavía más grave. El acto de callar se constituirá como un eje fundamental en la narrativa de Delibes. Se incorpora como un elemento clave para comprender la estética de este autor que se compone de silencios y un sonoro lenguaje, sumamente elaborado, que muta en poesía¹⁹⁴.

¹⁹³La ignorancia es una característica de muchos de los personajes delibesianos, como sucede con Régula y Paco, el Bajo en *Los santos inocentes*; o con Paco, el herrero y el quesero, padre de Daniel, el Mochuelo en *El camino*. con la Desi y sus amigas en *La hoja roja* y con Lorenzo en *Diario de un cazador*. Novelas de Miguel Delibes que retomaremos, para su análisis, en otros capítulos.

¹⁹⁴El silencio es el eje temático de uno de los apartados que aquí incluimos y que aparece en otras novelas de Delibes como *El camino*, *Diario de un cazador* y *La hoja roja*.

Consideramos que ha quedado claro en el cuerpo de este capítulo, que para Delibes fue muy importante enunciar la voz de los niños por encima de la de los adultos. Tanto que los personajes infantiles suelen ser los protagonistas de sus obras, al dotar a algunos de ellos de una sabiduría más profunda en comparación con la de los personajes adultos; ya que los niños que aparecen en la narrativa de este autor, en su mayoría, son más honestos y más auténticos al no ser complacientes con la sociedad, anteponiendo así seguir sus deseos más genuinos.

El epígrafe en la novela *Las ratas* sustenta la idea de que los niños deben ser los primeros a los que hay que tomar en cuenta: “Si alguno quiere ser el primero, que sea el último de todos y el servidor de todos. Y tomando un niño lo puso en medio de ellos...” Este pasaje es tomado del libro de Marcos en *La Biblia* y, sin duda, persigue la idea de voltear nuestra mirada hacia los niños, antes que a nosotros mismos.

Los que pueden escapar a lo intrascendente poseen un encanto muy especial porque son capaces de vislumbrar lo que casi todos ignoran. Se toman el tiempo para apreciar lo que casi siempre es invisible por la prisa, el dinero y la persecución del éxito. Delibes le da un toque inusual a su obra porque ésta, en su sencillez, logra develar la belleza de lo que suele dejarse de lado: es capaz de brindarnos una mirada más translúcida y transparente del mundo, que seguramente es donde se encuentra su magnificencia.

Algo semejante ocurre con que, de ordinario, encontramos que los animales pueden llegar a ser los protagonistas del relato; también suelen ser los compañeros más valiosos

para algunos personajes; de igual forma, muchos hombres llegan a animalizarse, de manera negativa, cuando pierden el control y reaccionan de forma salvaje; o cuando, por el contrario, logran establecer una comunicación, absolutamente correspondida, ya sea porque los animales reaccionan a las órdenes de los humanos o porque se vuelven sus interlocutores, sus acompañantes, lo que implica un involucramiento mucho más serio: “Llegada la época del apareamiento, el niño subía frecuentemente al monte de noche, y, al amanecer, cuando los trigos verdes recién escardados se peinaban con la primera brisa, imitaba el áspero chillido de las liebres y los animales del campo acudían a su llamada, [...] El Nini reía arteramente y volvía a reír para sus adentros¹⁹⁵...”

Nos gustaría aclarar que la obra de Delibes es importante gracias a su afán del por mostrar los detalles de una sociedad donde la simplicidad y la inocencia son hostilizadas y lo bello es homogeneizado porque la sociedad es retratada como egoísta e injusta. También Delibes enuncia de forma detallada y efectiva, en las primeras páginas de *Las ratas*, al pueblo donde se desarrolla la historia; este gesto no podría ser más simbólico: en primer lugar, porque hace referencia a sus inicios como caricaturista. Además, al tratarse de un dibujo tan cándido, tan infantil, advertimos que se sigue el deseo autorial por desacralizar su obra, al presentarla como un texto en extremo sencillo; a ello hay que sumarle, la referencialidad que se aproxima al encanto de la infancia; temporalidad vital que para el au-

¹⁹⁵ *Las ratas*, p. 57

tor será siempre una inspiración y motivo de frescura; donde la expresión de los sentimientos y los deseos son en demasía transparentes¹⁹⁶.

Después de la lectura de diversas novelas, cuentos, artículos y entrevistas de Delibes resulta evidente que su obra, en conjunto, lleva a cabo una fuerte crítica a la frivolidad que permea a la condición humana. La cual, en su afán de perseguir las ilusiones del progreso engeguece su paso, sin importar, a quién atropelle en su camino; sobre todo, haciendo a un lado a los desprotegidos: a los animales; a la naturaleza; a los pobres y analfabetos; a los niños y a los ancianos.

La novela se vale de la retórica de la disimulación de su autor –en palabras de Ricœur–, para dar paso a un narrador en tercera persona que incluso es capaz de darle voz a los pensamientos de los personajes (flujo de conciencia), al tiempo que comparte el discurso con la intervención directa de los personajes; es por estos artilugios, entre otras cosas por lo que su narrativa simula su artificio y, por ende, se aproxima a la verosimilitud de manera que permite transparentar una realidad social que urge denunciar: la de la marginación, junto con la forma habitual de expresión del terruño español¹⁹⁷.

¹⁹⁶El autor de otros dibujos sobre la obra de Miguel Delibes es Alberto Gamón, uno de los quince ilustradores encargados de acompañar la narrativa delibesiana en exposiciones que han conmemorado su legado. Véase “Dibujos para leer a Miguel Delibes.” *Unión de Universidades de América Latina y el Caribe* en <https://udual.wordpress.com/2012/11/09/dibujos-para-leer-a-miguel-delibes/>

¹⁹⁷Esta forma de narrar que podemos definir como polifónica está presente en las seis novelas que aquí analizamos.

La sabiduría que posee el Nini surge de esa enseñanza que le dejó el Centenario; así, pudo regodearse con lo que le rodea para intuir su funcionamiento; de paso Delibes nos regala con un léxico que casi no pronunciamos: “Así aprendió el niño a acechar a los erizos y a los lagartos, y a distinguir un *rabilargo* de un *azulejo* y una *zurita* de una *torcaz*”¹⁹⁸.

En general, el deleite aunado a la reflexión es lo que nos deja la obra delibesiana: un deleite transformado en paisajes perfectamente delineados, en costumbres genuinamente retratadas y en el humor que ilumina la novela para desahogar las tristezas impresas en ella.

Sin embargo, en este final no hay otro sentimiento que se transmita: existe una sequedad expresiva que, en todo caso, sorprende al lector y deja a su interpretación los sentimientos del Nini y el Ratero, así como lo que sucederá con ellos después.

Tanto esta novela como la de *Los santos inocentes* cuentan con un final inesperado. Que conjuntamente es sorpresivo y violento; antes bien, no hay siquiera una intervención del narrador que nos explique lo que están sintiendo, en ese momento, los personajes; por el contrario, hay un silencio ante esa última escena y ese silencio lo convierte aún en un hecho más trágico. Sobre todo, porque no se involucran los sentimientos y la inteligencia de los personajes, sino que el autor decide enunciar la descripción de forma directa y

¹⁹⁸ *Las ratas*, p. 29

detallada en el momento en que narra: el crimen de Luis y de su perra Lucero. A Luis lo asesina clavándole el hierro en un costado y a la perra Lucero de tres puñaladas.

La experiencia que deja esta lectura moverá a la reflexión y será impactante porque muestra cómo un acto violento puede surgir de un pensamiento irracional, donde no se pueden comunicar los sentimientos de enojo y de rencor; antes bien la narración terminó con una tragedia de la que no hay nada que recuperar y con un desconcertante, pero también desolador, final abierto.

Por lo tanto, el espíritu de denuncia que el autor le otorga a su obra se percibe como uno de los aspectos predominantes: puesto que sus ideas no se ocultan tras su escritura; sino que se colocan como motor ideológico de las mismas. Resulta, igualmente, importante cómo a través de su oficio Delibes consigue retratar las costumbres de provincia; cautivar con el humor de las anécdotas cotidianas; dotando a sus relatos de la capacidad de otorgar al lector los paisajes de su tierra. Al tiempo que revela una de sus obsesiones temáticas: que la ignorancia es una condición que debería erradicarse, en la medida de lo posible, así como la desigualdad social.

Con todo, el autor desmiembra las consecuencias del progreso y, así, relata las historias en donde la sociedad persigue, a toda costa, ese anhelado desarrollo que puede significar todo y nada; puesto que Delibes pone en tela de juicio, las normas sociales, al colocar a sus personajes en escenarios en donde resultan en una situación de desventaja, a pesar de que muchos de ellos desean llegar a ese progreso por encima de todo sacrificio.

Por lo cual, podríamos considerar que la obra delibesiana es crítica, ya que hace hincapié en mostrar el interés falso de los gobernantes por beneficiar a la sociedad en pro del progreso: aspiraciones vacuas e irrelevantes. Como ya lo mencionamos, así ocurre en *Las ratas* en donde el alcalde quiere obligar a la gente a salir de sus cuevas para que vivan como las demás personas. Incluso, queda de manifiesto la intención de hacerle desaparecer con todo y con sus tercios pobladores; pretensiones que no tienen ningún significado y que realmente sirven sólo para aparentar un desarrollo que no es real.

La gente continúa siendo pobre y, sobre todo, ignorante. Por esto existe en la narrativa de Delibes personajes que tienen la genuina pretensión de erradicar la ignorancia, por ejemplo, en *La hoja roja*, el anciano pretende alfabetizar a Desi, su criada¹⁹⁹.

Por su parte, Delibes, en *La hoja roja*, elige la temática de la marginación desde otro punto de vista puesto que se centra en la de la edad y la soledad en la que vive el viejo Eloy una vez que se jubila. Por el contrario, en *Diario de un cazador*, su protagonista, Lorenzo, es un hombre que sabe lo que quiere y vive feliz con lo que tiene y su margina-

¹⁹⁹La intención del autor por presentar la simulación de ayudar a los pobres es explícita en diferentes episodios de la novela *Los santos inocentes*. Me refiero al momento en el que la Marquesa visita el cortijo y les regala monedas a los vasallos; cuando Don Pedro, el Perito, pide que Mercedes vaya a su casa a trabajar y no a la escuela como lo deseaban sus padres; al igual que en la escena en el que el señorito Iván lleva a Paco, el Bajo, al doctor para que le cure la pierna después de caerse de un árbol, pero no con el fin de que mejore sino para que se alivie rápido, ya que lo necesita en sus batidas, sin que le importe el daño posterior que ese esfuerzo conlleve; y, finalmente, cuando el francés es invitado a la Casa de Arriba, y los señores mandan llamar a la servidumbre para mostrar que España es un país desarrollado, ya que se preocupa por educar a los marginados, quienes, con toda dificultad, garabatean sus nombres frente a los invitados; pasaje ya mencionado en otro apartado.

ción no le conflictúa; por lo que podemos identificar que existe una doble perspectiva ideológica, ya que el lector conoce hechos que el protagonista desconoce. En *El camino*, el protagonista, también es un niño que se percata de su entorno: para él, perseguir el progreso resulta ridículo e inservible, incluso doloroso y lleno de sacrificios²⁰⁰.

En suma, podemos señalar que los personajes, su retrato cuidadoso y su detallada construcción forman parte vital de la composición de la historia, el mismo Delibes entiende la novela como un espacio de ficción donde será a partir de los personajes donde se teja la historia. Serán esas conciencias figurales las que se tracen con sumo detalle con el fin de otorgarle estructura a la novela; después, el espacio se organizará alrededor de la configuración de dichas conciencias.

²⁰⁰Lo mismo le sucede al hijo vivo de Don Eloy, pues a temprana edad se siente enfermo debido al esfuerzo de trabajar y estudiar al mismo tiempo con el fin de subir en la escala social.

III.4 UNA NOVELA LÚDICA: VOCES Y TIEMPOS NARRATIVOS

La novela *Las ratas* se inicia con una bella estampa del pueblo y con la siguiente frase: “Después del amanecer...” para darle voz, casi de inmediato, al protagonista: el Nini, que ve, desde lo alto, el pueblo donde vive; está parado afuera de su cueva y observa, sin prisa, el paisaje que se abre ante sus ojos. De esta forma no será sólo un narrador omnisciente²⁰¹ el que nos cuente la historia, sino que interactúa con la voz de los propios personajes: “...contempló los cuervos en concejo. (...) -El tiempo se pone de helada, Fa.-²⁰²”

²⁰¹Para ser más precisa, Genette llama *narrador heterodieético* al que se vuelve “transparente” y, por lo tanto, confiable, dado que parece que no está ahí para contar la historia; tampoco participa como personaje, pero es capaz de dejar fluir la historia sin que su presencia sea tan notoria.

²⁰² *Las ratas*, p. 9

En lo sucesivo, las *deixis temporales* siguen apareciendo, marcando repetidamente las estaciones del año, para organizar la estructura temporal del relato, lo que estilísticamente define a esta novela, dada la recurrencia en relación con la temporalidad y la descripción de la naturaleza. Artilugio cronotópico que intenta desviar la atención del lector de fechas precisas, quizá, con el fin de orientar al lector hacia la propia conciencia de los personajes que no piensan el tiempo como lo haría un ciudadano, tema que ya hemos abordado antes: El otoño avanzado...; Ha arrasado...; El tiempo está de cambio..., Ya en el campo..., Al concluir cada cepa...; Si llueve en Santa Bibiana...; Al caer el sol...; A medida que se adentraba el invierno...; Amagaba la primavera...; La cigüeña casi siempre inmigraba a destiempo...; El sol aún no se había ocultado...; El sol caía tras los cerros...; Al ponerse el sol...; Al atardecer..... y, otras tantas.

Hacia el final de la obra se transmite la idea de un fuerte calor y la sequía es inminente hasta que los salve la lluvia: “Un despiadado sol de fuego se elevó...” En este sentido, es claro apreciar cómo se ordena esta novela; esta forma es sutil, pero efectiva, pues en el lector se deja la impresión de que transcurre el tiempo de una manera cíclica que inicia con la cercanía del frío y termina con una estación más soleada gracias a las marcas que configuran el cronotopo:

La ilusión de realidad, e incluso de lo visual, puede ser tan fuerte que lleve a los lectores -de hecho los ha llevado siempre- a declarar que tal o cual novela es un ‘fidel reflejo’ de su época, que tal ciudad ha sido bien o mal ‘representada’ o ‘reconstruida’. *Pero lo que aquí nos interesará analizar no son los grados de ‘fide-*

*lidad' en esas supuestas representaciones, sino los diversos modos discursivos de significar el espacio*²⁰³ .

²⁰³ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción, op. cit.*, p. 9 Las cursivas son mías para enfatizar mi posición respecto del propósito de esta investigación.

Otra manera en la que se ordena el tiempo narrativo en *Las ratas* es haciéndolo a partir del calendario del santoral. Por el capítulo cuatro, sucederán los días que corren por el mes de diciembre, según los nombres de los santos; sin embargo, la razón por la que no se puede deducir con exactitud el tiempo narrativo es porque habrá algunas regresiones temporales en la narración: como sucede en el capítulo cinco en el que se menciona que para San Amancio habrá boda, esto quiere decir que la historia se ubica en diciembre, después hay una regresión al cuatro de noviembre y prosigue en marzo por San Albino²⁰⁴.

Hay dos indicios en toda la novela que revelan la época en la que sucede la historia: en para el capítulo diez se cuenta que es año bisiesto, y esto sucedió en el 36. Antes, en el segundo capítulo se cuenta que por San Quinciano, allá por el 33, hubo un Congreso Internacional al que asistió uno de los personajes: Don Estacio de la Piedra, el médico, que era un sabio. En este fragmento, el médico invitó al Congreso al Viejo Rabino para demostrar que el hombre descendía del mono, dadas las características que el Rabino poseía.

²⁰⁴Según Genette, puede haber, dentro del relato, una diferencia sustancial entre el tiempo verbal con el que el narrador cuenta la historia (Sistema de la lengua) y el tiempo significado (Sistema de la narración).

Asimismo, tampoco es posible localizar espacialmente al pueblo, pues no hay algún dato más concreto que arroje esta información y, mucho menos, el vecino poblado de Torrecillóriga se encuentra en el mapa²⁰⁵. Lo que es evidente es que se trata de una estrategia narrativa que intenta primero, trasladar el relato a la ubicuidad para favorecer la identificación con la historia y, segundo, jugar con la temporalidad y ubicarla más allá de un principio y un fin, que está dado *per se* por la misma historia - inicia con la mirada del Nini, desde lo alto de su cueva, al pueblo, lugar donde las anécdotas se irán entramando²⁰⁶ hasta conformar la trama que culmina con el asesinato del otro cazador de ratas-.

²⁰⁵No obstante, en una entrevista, Delibes ubica esta novela cerca de Burgos.

²⁰⁶Para usar el término que utiliza Genette y otros autores desde la narratología.

Entonces, en *Las ratas* la narración no está organizada en un lapso específico, hay momentos narrativos que se cuentan cada tercer día y hasta cada dos o tres meses. Al principio, aparecen periodos narrados con más detalle y la cadencia temporal, incluso, es más lenta; ya en los últimos capítulos las peripecias del Nini se cuentan con más velocidad y con espacios mayores entre los meses. Está claro entonces que Delibes no pretende contar una historia cuyo orden temporal sea transparente; al contrario, nos distrae con humor, repite anécdotas, cuenta lo que sucede en el presente narrativo, al tiempo que narra anécdotas de otras épocas. De tal manera que, cuando el lector termina la novela no sabe, con exactitud, cuánto tiempo ha pasado, pero realmente no importa; importa que este juego narrativo evoque tiempos y lugares en el receptor.

En narratología, hablaríamos de un *sistema descriptivo*²⁰⁷ utilizado para organizar la narración otorgándole una unidad temática. En este relato, la disposición de la historia, es de *tipo temporal*, ya que la obra se organiza en relación a los nombres del Santoral, aunque esta forma de ordenar la historia no resulta ser tan clara en términos de contabilizar el tiempo; sí tiene como base otra intencionalidad: la de mostrar el paso del tiempo, tal y lo como haría un hombre de campo al que le interesa el clima para que su cosecha dé frutos y que además está familiarizado con algunas costumbres de la religión católica, dado su entorno, pues es conocido que todavía en la provincia se suele utilizar el Santoral como referencia:

...para ‘representar’ -es decir, para *significar*- los lugares de un relato, los actores que lo pueblan, y los objetos que lo amueblan, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una ‘imagen’ sino un cúmulo de *efectos de sentido*²⁰⁸.

²⁰⁷“Los sistemas descriptivos son una red significativa de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización -los que como una criba seleccionan, organizan y limitan la cantidad de detalles que habrán de incluirse.” *Ibid.*, p. 25

²⁰⁸*Ibid.*

Igualmente, para lograr ese efecto de sentido, como ya lo hemos señalado, hay numerosas frases de tipo coloquial que se repiten y que dan la pauta para percibir a un narrador en el que confiamos porque narra con un lenguaje cercano al que los personajes utilizan; es decir, con un lenguaje más coloquial que le otorga un colorido sonoro a la diégesis y la convierten en una historia más verosímil e interesante: *Fuera como fuese; por contra; en puridad; date a razones coño; ¡leche!*

De la misma manera, en las obras delibesianas tenemos un factor que predomina en sus obras y es que son percibidas como anécdotas que dejan la impresión de provenir de la realidad, esto porque la perspectiva es variada gracias a las múltiples voces que participan del espacio diegético. En *Las ratas* tenemos a un narrador omnisciente (*focalización cero*) que da cuenta de lo que sucede en torno a la historia, hay, sin embargo, diálogos entre los personajes y un narrador figural (el Nini), es decir, un personaje que cuenta la historia según su perspectiva (*focalización interna fija*).

Hay además una *focalización interna variable*, es decir, personajes que revelan lo que piensan, hay diálogos, que en conjunto con la focalización cero permiten revelar *grosso modo* las conciencias de los personajes. En el caso del tío Ratero, él participa también como protagonista, pero se expresa sólo en contadas ocasiones, ya que hay una congruencia entre la representación del personaje al que se le dificulta pensar y hablar y el modo en el que sabemos de él, que es por medio del narrador o de otros personajes; por lo que lo poco que dice a lo largo de la historia complementa su retrato figural: la de ese hombre que ya ha sido descrito como pobre de conciencia.

Veamos, por ejemplo, un pasaje donde el narrador en focalización cero, es decir, omnisciente, describe lo que pasa; hay intervenciones directas y luego un retrato de Sabina, (esposa del Pruden) para agregar una opinión sobre lo que significa para ella callar:

La Sabina no respondió. En los momentos de buen humor solía decir que viendo al Nini charlar con los hombres del pueblo la recordaba a Jesús entre los doctores, pero si andaba de mal temple, callaba y *callar, en ella, era una forma de acusación*^{209 210}.

En esta intervención que tiene el narrador con lo que sucede alrededor se mantiene la focalización cero que igualmente se caracteriza por las opiniones que vierten los narradores abiertamente. En la narrativa de Delibes la condición polifónica de su expresión está dada porque, además de utilizar una focalización cero, utiliza la *focalización interna variable*, donde la entrada a la conciencia de distintos personajes se logra para que sea diversa la apreciación del entramado de la historia. Aquí es importante señalar que, obviamente, cuando el narrador interviene como crítico de las acciones, se desencadena el humor o, por el contrario, el sino amargo de su existencia. Esto porque el narrador posee una visión global de los acontecimientos y no limitada, como la de los personajes; es como si se tratase de un ser superior que es capaz de mirar en 360 grados lo que sucede en el universo diegético con una mirada privilegiada.

²⁰⁹Las cursivas son mías.

²¹⁰ *Las ratas*, p. 17

Para finalizar, *Las ratas* es una novela que posee la posibilidad de brindar una amplia perspectiva a los lectores sobre cómo se vive en ese pueblo donde, a pesar de estar rodeado de una belleza natural y una tranquilidad relativa, algunos de sus habitantes no tienen posibilidades para estudiar o para vivir de una manera, probablemente, más digna, como lo demuestra la vida del Ratero y el Nini, cuya marginación es por demás dolorosa.

En cambio, otros de los pobladores, los menos, tienen otra forma de vida, suelen huir de ese lugar en el invierno y regresar una vez que vuelven los días soleados; son personajes que no aprecian la tranquilidad de la vida sencilla que en ese lugar habita. El resto de los pobladores vive al día en cuestión de ganancias y de sueños; dependen, como toda la gente de esos pequeños poblados, de la tierra para sobrevivir. Así la lluvia o la sequía resultan ser los principales enemigos de la gente. En cuanto a las historias que ahí se cuentan se entran en una composición única por su belleza discursiva y, al mismo tiempo, por la sencillez de las mismas, lo que brinda, en conjunto, una visión lo suficientemente completa de cómo se experimenta la ilusión del progreso, la ignorancia y las habladurías; y, a pesar del humor, el final cierra con la falsa esperanza creada a lo largo de la historia para dar paso a un futuro incierto y, probablemente, lleno de carencias materiales y anímicas.

CAPÍTULO IV

ESTUDIO SOBRE *LOS SANTOS INOCENTES*

IV.1 LA DESCRIPCIÓN DEL ENTORNO COMO INTROSPECCIÓN

Desde el título, *Los santos inocentes*, hay una alusión a la matanza de los niños por Herodes que aparece en el evangelio de San Mateo. En relación con este pasaje, se hace referencia a los personajes, que, aunque no son niños, no se pueden valer por sí mismos y, en consecuencia, no pueden defenderse. En esta novela, evidentemente serán los santos inocentes, Azarías y la Niña Chica, quienes son segregados porque están enfermos y pertenecen a una familia pobre; sin embargo, también los personajes que por su ignorancia no son capaces de cuestionar su forma de vida; será la familia formada por Régula y Paco, el Bajo, quienes sean los otros inocentes de esta novela.

Los marginados son perfilados a la par de la descripción del ambiente, las acciones y el punto de vista que están dados a través de un estilo indirecto libre; sin embargo, será la descripción de los ambientes la que sea prolija y funcione como una extensión de la caracterización de los personajes. A continuación, cito un fragmento donde la presentación *del Azarías*, como se nombra en la novela, es relevante, dado que conocemos su opinión respecto a la enseñanza y, al mismo tiempo, empezamos a construir una imagen de su descuidada persona, en este caso, el entorno todavía no funciona como complemento de su personalidad:

A su hermana, la Régula, le contrariaba la actitud del Azarías, y le regañaba y él, entonces, regresaba a la Jara, donde el señorito, que a su hermana, la Régula, le contrariaba la actitud del Azarías porque ella aspiraba a que los muchachos se

ilustrasen, cosa que a su hermano, se le antojaba un error, que, luego no te sirven ni para finos ni para bastos, pontificaba con su tono de voz brumoso, levemente nasal, y por contra, en la Jara, donde el señorito, nadie se preocupaba de si éste o el otro sabían leer o escribir, de si eran letrados o iletrados, o de si el Azarías vagaba de un lado a otro, los remendados pantalones de pana por las corvas, la bragueta sin botones, rutando y con los pies descalzos²¹¹ (...)

²¹¹ *Los santos inocentes*, p. 9

Como ya lo señalamos antes, Azarías tiene un retraso en su entendimiento y se comunica con las aves²¹² pues no puede hacerlo con sus semejantes; su familia acepta humildemente su condición en desventaja sin reflexionar respecto a ésta, aunque para Régula a veces es incómodo soportar su lado escatológico. A la par, está otro personaje, la niña enferma, Charito, conocida como la Niña Chica, cuya única forma de hacerse escuchar consiste en emitir unos gritos terribles.

Las descripciones tanto de la naturaleza, como de las habitaciones donde viven, son detalladas de forma concreta y sencilla, pero, al mismo tiempo, acompañan los sentimientos de los personajes; lo que provoca que haya una interiorización de los mismos: “El entorno es, entonces, una forma *indirecta* de caracterizar al personaje ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria²¹³ (...)”

²¹²Recordemos que “El pájaro es el símbolo del alma en todos los folklores.” Y es que las aves en esta novela son muy importantes porque representan lo contrario del antagonista. Gustavo Martín Garzo en Pilar Celma Valero (Intr.) (2003). *Miguel Delibes*. Valladolid: Universidad de Valladolid

²¹³Luz Aurora Pimentel (2002), p. 82

Entonces, tanto el paisaje como los animales contribuyen a la configuración de los personajes, además del constante detalle de su entorno; no obstante, en *Los santos inocentes* hay una visión más esperanzadora en concordancia con los paisajes naturales, lo mismo sucede con *El camino*, *Las ratas* y en *Diario de un cazador*; en contraposición, en *La hoja roja* los espacios que prevalecen son más bien cerrados: “La chica se puso en pie y el viejo la tomó por las manos y *bajo la pobre lámpara de 25 vatios* ambos empezaron a girar vertiginosamente y sus *sombras* se achataban y se agigantaban sin cesar *sobre los muros*, y sus voces desacompañadas clamaban contra la vaciedad y el aislamiento y el miedo²¹⁴...”

Por otra parte, la narrativa de Delibes se vale de la aparente sencillez expresiva para atrapar al lector al escuchar un relato sobre la cotidianidad en el Cortijo, así como los sinsabores de una familia pobre que trabaja sirviendo a la gente adinerada. Asimismo, el léxico es rico en relación con la descripción de su entorno porque resulta de un escritor que conoce de cerca el lenguaje del campo, de la variedad de los árboles, de las aves, de la caza y de la naturaleza en general: “Nadie como Delibes ha descrito e interpretado el alma de nuestra tierra, su paisaje y sus gentes con una prosa magistral, que es la más pura y recia expresión del castellano, nuestra lengua²¹⁵.”

²¹⁴ *La hoja roja*, p. 98

²¹⁵ Juan Vicente Herrera Campo en Pilar Celma Valero (ed.) (2011): *Dos cuentos de Miguel Delibes*. Junta de Castilla y León/Fundación Miguel Delibes, Valladolid

A este lenguaje específico se suman los coloquialismos y las marcas de oralidad, al tiempo que hay repeticiones que funcionan para acentuar el carácter de los personajes, así como la situación de marginalidad y servilismo a la que se ve sometida la familia de Paco, el bajo. Por esta razón, se resaltan los rasgos de suciedad, de ignorancia y de pobreza en la que se encuentra dicha familia, insisto en la recurrencia de esta estrategia pues tiene un fin simbiótico entre el personaje y el espacio:

El entorno tiene entonces un valor *sintético*, pero también *analítico*, pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una *explicación* del personaje. De hecho, entre el actor y el espacio físico y social en el que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación. El entorno puede ‘contarnos’ la ‘heroicidad’ de un personaje, al servirle de relieve o de contraste. (...) El espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad²¹⁶.”

Por otro lado, Azarías se constituye como el protagonista a través de su descripción tanto física como anímica, el autor logra que haya una identificación simpatética con él, pues hay una comprensión entre el lector y este personaje, dado que se trata de una caracterización inserta en la cotidianidad, perfectamente reconocible en la realidad. En otras palabras, esto provoca que, como lectores, comprendamos a los humildes, pues su dibujo es verosímil, pero sobre todo a Azarías, pues lo recibimos como un personaje entrañable, dada su circunstancia.

²¹⁶ Luz Aurora Pimentel (2002), *ibid.*, p. 79

Azarías es un hombre común y, aunque no mata al señorito Iván con un fin social, lo hace en venganza de un ser muy querido para él: la *milana bonita*. Así, Azarías no representa a ningún héroe, pero sí al hombre común que realiza una acción que, por el contexto narrativo, resulta justificable, o sea que es un antihéroe. De hecho, dentro de la estructura de la diégesis, pareciera que el hombre que padece de sus facultades mentales no tiene nada que contar, pero se convierte en el protagonista de la historia al sorprender con la acción hiperbólica que constituye el final.

En resumen, Azarías como protagonista de *Los santos inocentes* es descrito constantemente, tanto física, como mentalmente, para dar cuenta de su apariencia descuidada e insalubre, su sonrisa desdentada, en fin, sus hábitos que nos recuerdan al de un niño:

mediante torpes movimientos de dedos y al terminar, los juntaba con los que guardaba en la caja de zapatos, en la cuadra, se sentaba en el suelo y se ponía a contarlos, uno, dos, tres, cuatro, cinco... y al llegar a once, decía invariablemente, cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cuarenta y cinco..., luego salía al corral, ya oscurecido, y en un rincón se orinaba las manos para que no se le agrietasen y abanicaba un rato el aire para que se orearan y así un día y otro día, un mes y otro mes, un año y otro año, toda una vida²¹⁷...

²¹⁷ *Los santos inocentes*, p. 15

El protagonista también gusta de las aves y de correr tras ellas, pero existe un amor muy especial hacia dos pájaros, un búho y una grajeta, a las que cuida y quiere, llamándolas cariñosamente: *milana bonita*. La primera muere por la insensibilidad de su amo al no querer gastar en un veterinario para curarla, lo que sirve de pretexto para conocer de otra manera al protagonista, pues sirve para mostrar su delicadeza²¹⁸:

el Azarías empujó la puerta y divisó al búho en el rincón donde lo dejara la víspera, pero caído y rígido y el Azarías se llegó a él con pasitos cortos, lo cogió por el extremo de un ala, se abrió la chaqueta, la cruzó sobre el pájaro y dijo con voz quebrada, milana bonita, (...) la Régula reparó en el búho que arrojaba el Azarías contra el pecho le abrió las puntas de la chaqueta y el cadáver del pajarraco cayó sobre los baldosines rojos²¹⁹ ...

Por otra parte, también se describe la pequeña casa a la que la familia protagónica se traslada cuando sus hijos son grandes, ésta cuenta con sólo dos habitaciones, así que resulta muy pequeña para las siete personas que viven ahí: dígame Régula, Paco, el Bajo, Charito, Nieves, Quirce, y el propio Azarías. Se trata de una casa oscura, donde casi no entra la luz, cuyas paredes cobijan a la familia después de sus extenuantes jornadas de trabajo, sumándose, en ocasiones, a la melancólica retórica del ambiente:

²¹⁸ Como ya lo hemos mencionado, la segunda milana muere porque simplemente Iván decide dispararle.

²¹⁹ *Los santos inocentes*, p. 26

... les aguardaba al pie *de la vieja casa*, la misma que abandonaron cinco años atrás, con el poyo junto a la puerta todo a lo largo de la fachada, y los escuálidos arriates de geranios y, en medio, *el sauce de sombra caliente*, y Paco lo miró todo apesadumbrado y meneó la cabeza de un lado a otro y al cabo, bajó los ojos, ¡qué le vamos a hacer! dijo resignadamente, estaría de Dios²²⁰ ...

A esta situación se suman los hábitos de Azarías, algunos enunciados en sinestias retóricas, pues dejan imágenes un tanto desagradables, ya que se orina las manos, deja su excremento por todos lados, es desdentado, sucio y va con la ropa rota y mugrosa; cabe señalar que estas descripciones se repiten en diferentes capítulos y funciona para acentuar la personalidad y las condiciones de vida del antihéroe.

En este sentido, Azarías es un antihéroe porque asesina al hombre que dentro de la novela representa al opresor: el señorito Iván. No es el héroe tradicional porque no ayuda a los oprimidos, ni tiene valores morales enaltecidos de los que pueda presumir – recordemos que tiene un retraso mental-, no obstante, redime a los vasallos –aunque sea simbólicamente-, pues hace desaparecer al personaje más déspota y autoritario de la novela.

²²⁰ *Los santos inocentes*, p. 43

Al respecto, podríamos decir que es Iván un hombre caprichoso, a pesar de ser un adulto, cuyo sentido a la vida parece encontrarlo en la destrucción del otro, así visita con descaro a Pedro, el Périto, mientras tiene amoríos con su esposa Purita; de la misma manera, le pide a Paco, el bajo que no le hable como si fueran iguales, sino con respeto y distancia, a pesar de conocerse desde que él era un niño. Así también, el señorito Iván mata a las aves, no sólo por gustar de la cacería, sino por sentirse superior a los demás, de hecho, por esta razón mata a la *milana bonita* sin haber necesidad alguna, pues ese día, simplemente había tenido una mala caza y lo hará casi por capricho, con la plena conciencia de saber que Azarías la quería y la mimaba mucho.

En resumen, Iván es un personaje cuya maldad es visible en diferentes sentidos y en diversas ocasiones lo demuestra²²¹, así se burla de sus sirvientes, los maltrata y les exige como si fueran objetos, todo a su alrededor lo cosifica y nunca le importan las consecuencias porque es incapaz de hacer algo por los demás, ya que posee un egoísmo que lo imposibilita para ser compasivo.

²²¹ Antes hemos comentado que hay una tendencia al maniqueísmo, pero éste es superado gracias a la confección poética de la obra que rebasa por mucho este detalle.

Hay un pasaje, entre muchos otros, donde manda llamar a sus sirvientes para demostrar a sus invitados extranjeros que la España de la Posguerra está a la altura del desarrollo europeo, pues la gente acomodada se ha preocupado por alfabetizar a los marginados de su país. Este fragmento es muy representativo porque pone de manifiesto la presunción del señorito Iván –que a estas alturas de la novela- ya es del lector un rasgo conocido, sin embargo, lo que se muestra es que los oprimidos no han aprendido a escribir, sino sólo a poner su nombre con mucha dificultad y que no logran hacerlo del todo bien.

Cabe mencionar que esta escena es llevada al cine con acierto en 1984 por el director Mario Camus, en esta secuencia se presenta a una serie de comensales que incluso se atreven a reír de la confusión en la que se encuentran los sirvientes al ser requeridos por Iván, de manera que la humillación es doble porque los intimidan y avergüenzan, además de presionarlos para que pongan su rúbrica en un papel, acción que resulta ridícula, pues ellos nunca suelen llevarla a cabo porque simplemente no lo necesitan, dada la forma de vida que llevan²²².

²²²Más adelante, hay un capítulo donde analizo esta adaptación cinematográfica, pues se trata de un filme emblemático del pueblo español, por lo menos en el extranjero, además de que, desde mi punto de vista, ha impulsado la difusión de la novela.

Iván nunca llega a tener consideraciones, pues cuando Paco, el Bajo se rompe la pierna al caerse de un arbusto, ya que está envejeciendo, descubrimos que lo único que verdaderamente le interesa es que Paco esté bien para la batida del mes próximo, no respeta su dolor físico y lo arriesga a que quede peor al forzarlo a caminar con tal de que lo ayude en la cacería:

¡ay señorito Iván, que me se ha vuelto a tronzar el hueso, que le he sentido!, y el señorito Iván, que por primera vez en la historia del Cortijo, llevaba en la tercera batida cinco pájaros menos que el señor Conde, se llegó a él fuera de sí, echando pestes por la boca, ¿qué te pasa ahora, Paco, coño? ya es mucha mariconería esto, ¿no te parece?²²³

Ante el maltrato al que es sometido Paco, el Bajo por la premura del señorito en que se alivie, se suma el comentario del médico en relación con la decisión de dejarlo descansar o darlo de alta pues lo compara con un animal al dejar la decisión final en manos de Iván: “tú eres el amo de la burra”. El servilismo humillante de Paco se complementa con su imagen transfigurada en un perro, pues en los días de caza, se arrastra como un sabueso para olisquear dónde han quedado las aves a las que les ha disparado el señorito, de manera que Paco será célebre entre las amistades que visitan al señorito por su fino olfato y su actitud deplorable al arrastrarse como un sabueso:

²²³ *Los santos inocentes*, p. 31

el señorito Iván se hacía de cruces, entrecerraba sus ojos verdes y le preguntaba, pero ¿a qué diablos huele la caza, Paco, maricón? y Paco, el Bajo, ¿de veras no la huele usted, señorito? y el señorito Iván, si la oliera no te lo preguntaría, y Paco, el Bajo, ¡qué cosas se tiene el señorito Iván! ²²⁴

Siempre grosero y autoritario, el señorito Iván casi no es retratado físicamente, sino en sus acciones morales y egocentristas; en oposición a esta caracterización, Azarías, una y otra vez es dibujado físicamente; a través de sus descripciones se muestra su inocencia, al exhibir su descuido personal, su boca desdentada, pero al mismo tiempo, su actitud cariñosa, servicial y protectora con los animales y con su sobrina, la Niña Chica, lo que lo convierte en un personaje entrañable y al mismo tiempo un tanto desagradable sobre todo en relación con su falta de aseo.²²⁵

²²⁴ *Ibid.*, p. 92

²²⁵ En el caso de Azarías hay una contradicción de significado entre su apariencia física y su calidad moral, por eso discordamos con el hecho de afirmar que "...al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del 'retrato moral' ya está dado. Además, al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor." (Luz Aurora Pimentel (2002), p. 75

A pesar de estas imágenes donde el excremento es focalizado como un hábito recurrente, -véase por ejemplo cómo en el filme se hace en repetidas ocasiones un *close-up* del mismo-. Azarías tiene un poder de conexión muy especial con los animales, pues verdaderamente éstos simbolizan lo contrario de la sociedad, son amigables y podría decirse que son comprensivos, así los fragmentos donde se retrata cómo habla Azarías con el búho o la grajeta, son de una belleza expresiva inigualable:

... la zorra anda alta, milana, ¿oyes?, y *el búho le enfocaba sus redondas pupilas amarillas que fosforecían en las tinieblas*, enderezaba lentamente las orejas y tornaba a comer y, ahora ya no, pero en tiempos se oía también *el fúnebre ulular de los lobos en el piornal las noches de primavera*²²⁶...

En franca oposición, el señorito Iván es un ser despreciable, es también un hombre que carece de sabiduría, es cínico y aprovechado, su expresión suele ir acompañada de arrogancia y termina sus intervenciones con la palabra *maricón*. Es moralmente un sujeto inferior a los pobres que pueblan esta historia porque carece de humanidad y mata sin razón a los otros, que, siendo animales, mueren en sus manos y bien visto es lo único que él sabe hacer. Su maltrato se vuelca hacia todos los que le rodean, a los animales, hacia los pobres y hacia los ricos.

²²⁶ *Los santos inocentes*, p. 19

Como sabemos, la segunda milana muere porque Iván le dispara con frialdad y por mero divertimento, pues no había acertado a casi ningún pájaro ese día y se encontraba frustrado, de modo que, habituado a su egoísmo, decide matarla:

la grajilla dejó en el aire una estela de plumas negras y azules, encogió las patas sobre sí misma, dobló la cabeza, se hizo un gurrño, y se desplomó, dando volteretas, y, antes de llegar al suelo, ya corría el Azarías ladera abajo, los ojos desorbitados, regateando entre las jaras y la montera, la jaula de los palomos ciegos bamboleándose ruidosamente en su costado, chillando, ¡es la milana, me ha matado a la milana! (...) sus chatas manos, la sangre caliente y espesa escurriéndole entre los dedos, sintiendo, al fondo de aquel cuerpecillo roto, los postreros, espaciados, latidos de su corazón, e, inclinado sobre él, sollozaba mansamente, milana bonita, milana bonita²²⁷.

El pasaje desde luego es desalentador porque como lectores apreciamos a Azarías y entendemos cuál es el tipo de amor que él le tiene a sus aves, sabemos lo que para él, que nunca ha tenido nada, significa ser comprendido, respetado y escuchado porque, además de todo lo dicho anteriormente, verdaderamente las aves se comunican con él, le siguen y le reconocen como su amo y como su igual. En cambio, para los hombres es un retrasado mental, alguien que no merece casi nada, es pobre, tonto, sucio e ignorante, no es visto como debiera, un sujeto valioso porque es amoroso y trabajador, aunque a veces amanezca con *la perezosa* y no tenga ganas de hacer sus labores.

²²⁷ *Los santos inocentes*, p. 171

Queda claro entonces que, en esta novela, como en otras de Delibes, los personajes no poseen nada: tierras, casa, futuro. Asumiéndolo de forma resignada, aceptan la caridad de los amos, incluso en la novela española, se sienten orgullosos de ser objeto de sus preferencias, no hay giros inesperados, la tensión narrativa se presenta hasta el final con un dibujo sosegado de la muerte:

y el señorito Iván alzó el brazo, con la jaula de los palomos en la mano, y, simultáneamente, levantó la cabeza y, al hacerlo, el Azarías le echó al cuello la soga con el nudo corredizo, a manera de corbata, y tiró del otro extremo, ajustándola, y el señorito Iván, para evitar soltar la jaula y lastimar a los palomos, trató de zafarse de la cuerda con la mano izquierda, porque aún no comprendía, ¿pero qué demonios pretendes, Azarías? ¿es que no has visto la nube de zuritas sobre los encinares del Pollo, cacho maricón?²²⁸

Por otro lado, la educación es concebida en esta obra como una forma de caridad de parte de los señores, ya que con ello satisfacen su mala conciencia; alfabetizarlos es una tarea que en realidad no les interesa porque de hecho no les conviene; sin embargo, en Delibes el retrato de esta situación resulta, incluso, graciosa, aunque no deja de ser lamentable como cuando Paco, el Bajo trata de transmitir en casa lo que aprendió del alfabeto en sus clases.

²²⁸ *Ibid.*, p. 175

Para ejemplificar el tono narrativo delibesiano, a continuación, cito un fragmento que denota la ignorancia de los oprimidos en *Los santos inocentes* y que, a pesar de ser cruel, el humor y la poesía se conjuntan para conformar un hermoso pasaje donde la naturaleza otra vez es parte intrínseca de la visualización del personaje:

desde que el señorito Lucas empezó con aquello de las letras se transformó, que andaba como ensimismado el hombre, sin acertar a pensar en otra cosa, y en cuanto se alejaba una galopada del Cortijo, descabalgaba, se sentaba al sombrero de un madroño y a cavilar, y cuando las ideas se le enredaban en la cabeza unas con otras como las cerezas, recurría a los guijos, y los guijos blancos eran la E y la I, y los grises eran la A, la O y la U, y, entonces, se liaba a hacer combinaciones para ver cómo tenían que sonar las unas y las otras, pero no se aclaraba y a la noche, confiaba sus dudas a la Régula, en el jergón e, insensiblemente, de unas cosas pasaba a otras y la Régula, para quieto²²⁹...

En apariencia, *Los santos inocentes* es una novela en cuya estructura hay un narrador que introduce a los personajes²³⁰, aunque ellos también intervienen, pero de corrido, en la misma enunciación descriptiva. Esto sucede porque no hay puntos y porque se introducen las participaciones directas de forma abrupta sin ningún guión que lo señale:

²²⁹ *Los santos inocentes*, p. 37

²³⁰ Cabe señalar que, el principio de *Los santos inocentes* es *ex abrupto*, en tanto que el relato inicia con la acción en curso, sin ponernos en antecedentes, lo que complica el inicio de la lectura de la obra.

se asomaba al ventanal y hacía, ¡uuuuuh!, y el búho revolaba hasta la peana y le miraba a los ojos, ladeando la cabeza, y entonces el Azarías le decía muy ufano, anduve corriendo el cárabo, y el animal enderezaba las orejas y tableteaba con el pico, como si lo celebrara, y él, buena carrera le di, y empezaba a reír por lo bajo, siseando²³¹ ...

En esta obra, paradójicamente, el que habla es el silencio; en muchas de las ocasiones, los personajes no se atreven a hablar, es la representación simbólica de la opresión; la poética del marginado en Delibes resuena en el interior de los personajes, dibujando a unos actores que son víctimas del sistema del vasallaje y cuyos deseos son en extremo sencillos, pero, a pesar de las agresiones de las que son objeto, su espíritu muestra, al ser introyectados en la diégesis, una paz inigualable en una simbiótica relación con la naturaleza, a la que no agreden porque la conocen, y al hacerlo, saben dialogar con ella.

La naturaleza se reflejará en el carácter de los personajes, sonreirán si se va la helada en *Las ratas*; disfrutarán de los días de caza junto con Lorenzo; verán el sol ponerse cada día como don Eloy; escucharán los latidos de la fábrica frente al silencio del monte en *La mortaja* y verán cómo se aleja el presente en medio de la partida hacia el camino del progreso, como lo hace el Mochuelo.

²³¹ *Los santos inocentes*, p. 22

IV.2 ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE *LOS SANTOS INOCENTES*. LAS IMPRONTAS DEL TRASLADO

Como sabemos, la novela *Los santos inocentes* del escritor vallisoletano sale a la luz en 1981. Se trata de una de las obras más importantes de este escritor porque versa sobre una temática reveladora: la conjunción de la ignorancia y la miseria del pueblo español que recién está saliendo de los estragos de la posguerra. Se trata además de una novela que para algunos resulta sencilla; no obstante, su estructura resulta compleja porque a pesar de que hay un narrador que introduce a los personajes, éstos pueden no ser tan fácilmente identificables sobre todo al inicio de la lectura; hay además sonidos onomatopéyicos y murmullos que forman parte de una narrativa cruda, cuyas marcas de oralidad constituyen, entre otras, la originalidad de la novela, ya que, por un lado, representan la ignorancia de algunos de los personajes y, por el otro, aproximan a Azarías, el protagonista, a un mundo muy particular: el de los animales que participarán en esta historia de una forma humanizada, casi en oposición a la crueldad y egoísmo de la clase alta.

Los santos inocentes es una novela entrañable porque retrata a los desfavorecidos tanto por su condición social como por su ignorancia. Se trata de un libro que es totalmente crítico respecto al abuso de los ricos, al vasallaje y al sistema de latifundistas que oprimen en muchos sentidos a sus empleados. Aunado a esta crítica está el delicioso conocimiento que Delibes tiene de la naturaleza, en el hermoso y fidedigno retrato que hace de la misma, de los árboles, de las labores del campo, de los animales y del lenguaje colo-

quial que utilizan los campesinos. Tanto el retrato del paisaje como la exploración interior de los santos inocentes serán, desde mi perspectiva, los mayores retos que supondrá su adaptación cinematográfica.

Tres años después de la publicación de la novela se exhibe el filme de *Los santos inocentes* del director Mario Camus en 1984. Se trata de una adaptación apegada al texto original que apela a la mimesis diegética²³². En la película, la historia es contada casi en concordancia con la estructura de la novela, aunque hay pasajes que son comprimidos para facilitar la adaptación, como la aparición de la Marquesa, que en la novela ocurre en diferentes momentos y en la película aparece casi en un solo segmento. También hay pasajes que se colocan en diferentes escenas en la adaptación cinematográfica; por ejemplo, en el inicio de la película se observa a Azarías corriendo en el monte sin razón, en cambio, esta escena se produce en otro momento en la novela y por ésta sabremos que persigue al cárabo para distraerse.

La historia en la novela es lineal y tiene una secuencia que se divide en seis *Libros* que anuncian una temática; en cambio en la película se van a reducir los capítulos al tiempo que se tematizan con el nombre de uno de los personajes, incluso en la novela los nombres de los personajes también acompañan a algunos de los Libros en el capitulado. Así

²³² Tanto Yuri Lotman como Umberto Eco opinan que es posible establecer una homología estructural entre cine y narrativa, pues los dos géneros son considerados artes de acción. Así el concepto de *mimesis* subyace a estas caracterizaciones sólo que en la novela ésta es narrada y en el cine representada. Cfr. Carmen Peña-Ardid: (1999), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Cátedra, Madrid, p. 131

pues, existen algunas diferencias respecto de la presentación lineal de la novela en relación con la adaptación cinematográfica. La primera diferencia es que hay algunas escenas donde se ve a Quirce como militar con un cambio en la presentación del personaje, para hacerlo ver más maduro; igualmente se ve a Nieves trabajando en una fábrica y explica a su hermano que prefiere ser una obrera a pasarse la vida sirviendo y recogiendo las porquerías de los demás; también sabremos, a través de este encuentro, que la Niña Chica ha muerto y que sus padres se sienten muy solos: Régula y Paco, el Bajo.

Hay otra escena donde se ve a Quirce, también mayor, visitando a su tío Azarías en el manicomio. Su sobrino le entrega un regalo enviado por su madre; se trata de un crucifijo con una cadena; Azarías lo contempla a través de la luz que le llega por entre los barrotes de una ventana. Estas escenas no están presentes en la novela y constituyen una interpretación del guionista y del director. Asimismo, el diálogo que sostienen Doña Purita y el señorito Iván en la película durante una comida frente a Don Pedro, el Périto, tampoco está en el texto escrito. Además, la interiorización de algunos de los personajes como Azarías, Paco, el Bajo o Quirce, así como la profundidad e intensidad del entorno que ambienta la novela es, a mi juicio, una de las imposibilidades que presenta la adaptación al cine; no obstante, considero que es una adaptación rica y estéticamente bien lograda, pues remite en mucho al sentimiento de lectura que el texto nos ofrece. Es además la película una representación muy apegada al texto original, de hecho los diálogos y la mayoría de las participaciones de los personajes se ciñen literalmente a la novela y aun-

que, como señala Pere Gimferrer, hay ocasiones en que no siempre la mejor adaptación es la más fiel; en la película de *Los santos inocentes* sí es la fidelidad la que la enriquece.

Con todo, el hecho de que la adaptación tenga el mismo título de la novela nos hace pensar como espectadores que hay una tendencia a que el relato original se apegue al traslado fílmico y en esta adaptación en particular, como menciona Sánchez Noriega, sin duda: “...el filme se presenta como deudor de aquél ²³³.” Este es un caso excepcional desde mi perspectiva pues, como escribe Pere Gimferrer, es muy raro que un filme resulte superior a la novela, si se trata de una gran novela suele haber malas adaptaciones, por el contrario, a novelas relativamente célebres se les hacen adaptaciones fuera de serie²³⁴. Este es el caso de una novela extraordinaria llevada al cine de una manera muy aceptable y que logra transmitir, desde su fidelidad, la estética triste, desoladora y grisácea de los santos inocentes.

Como sabemos, el relato se compone de una historia y de un discurso; en este caso, en la adaptación cinematográfica, la historia varía de una forma mínima, aunque el discurso al ser trasladado al cine tendrá agregados diferentes *per se*, que son propios del texto audiovisual. En cuanto a la historia, dichas variaciones consisten tanto en la secuencia del

²³³ José Luis Sánchez Noriega (2002), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, Barcelona, p. 82

²³⁴ Pere Gimferrer: *Cine y literatura*. (1999), Seix Barral, Barcelona, Véase el apartado: “De la novela al cine”, s/p

relato como en dos escenas agregadas que no aparecen en la novela, éstas son las que muestran a Quirce como militar y a Nieves como empleada en una fábrica.

Respecto a la secuencia del relato el orden de aparición de algunos elementos de la diégesis, se alteran cronológicamente en relación con la narración original, véase por ejemplo, el inicio de la película que no coincide con el inicio de la novela.

En cuanto al discurso, el hecho de que haya una alteración de la cronología de la novela, éste se ve estilísticamente modificado, si a este hecho agregamos los recursos propios del cine, estamos hablando de una serie de adaptaciones importantes que dan cuenta del complejo proceso que se necesita para llevar una novela a la pantalla grande. Así pues, la música tiene ya en el montaje funciones destacadas y diversas; hay por ejemplo una estruendosa melodía con pandero que tiene el efecto de marcar ciertos momentos fílmicos, como el inicio de la película en la que aparece la foto de la familia de los santos inocentes, a los que conoceremos relativamente a fondo, y, posteriormente, el final que está conformado por el ahorcamiento del señorito Iván.

Hay una segunda intervención musical que es suave y muy melancólica, ésta acompaña los momentos de tristeza, como cuando está enferma la Milana Bonita, el búho de Azarías que muere en su jaula, entre otras cosas porque los señores de la Casa Grande no quisieron ayudarlo a buscar al Mago del Almendral para que lo curase. Esa melodía se repite, una vez más, cuando muere la segunda Milana, esta vez una grajeta, a manos del se-

ñorito Iván, entonces Azarías solloza afuera de su casa al tiempo que se escuchan los gritos terribles de la Niña Chica.

La tercera canción también parte de la banda sonora de este filme, sólo se escucha una vez y es cuando los sirvientes reciben viandas para festejar la primera comunión, en la capilla del Cortijo, del niño Carlos Alberto de los dueños del Cortijo, en esta ocasión se trata de una canción más alegre, típica del folklore español. A este efecto cinematográfico se le conoce como *auricularización interna* y se trata de la correspondencia entre lo que el personaje puede oír en relación con sus actos; este es pues conocido como el *espacio del sonido extradiagético* conseguido por la manipulación del tono, un ejemplo de esto es el terrible grito que emite la Niña Chica o la banda sonora que o bien caracteriza la tristeza o los actos climáticos de donde se deduce que la historia cobrará un giro portentoso.

No podemos dejar de lado la poderosa caracterización de los personajes que le dieron a este filme diferentes premios por el reparto: Alfredo Landa encarnó a Paco el Bajo; Francisco Rabal, a Azarías; Terele Pávez, a Régula y Agustín González, a don Pedro, el Périto; actuaciones que se cuentan entre las más destacadas. Cabe señalar que tanto Alfredo Landa como Francisco Rabal recibieron el premio a la Mejor Interpretación en el festival de Cannes, mientras que la película, dada la proyección internacional que alcanzó, recibió más premios como el del Festival de Varna, en Bulgaria.

El filme de *Los santos inocentes* es recordado tanto por las actuaciones, como por el manejo del espacio que logra transmitir con claridad la historia, además del montaje y la

adaptación al guión cinematográfico que no deja de lado a la novela de Delibes, pero que tampoco constituye una copia, sino un logro estético digno de admiración.

En este punto hay que hacer hincapié en la construcción del espacio que Delibes hace en su novela, un entramado complejo donde se advierte el conocimiento y la admiración por la naturaleza que el autor posee y que además se constituye en un estilo único y trabajado concienzudamente; de manera que llevarlo a la pantalla fue un reto para lograr conjuntar tanto la poderosa esencia del espacio que es una parte vital de la novela, así como la simbiosis entre el sentir del personaje y la naturaleza que lo rodea.

Por otro lado, y lejos de formar parte del espacio armónico, aunque melancólico, de la naturaleza que es retratada en la película, el montaje es el que se vuelve propositivo e innovador para darle un giro al discurso; hay, por ejemplo, dos encuadres al excremento de Azarías que resultan especialmente fuertes, incluso hay una toma del momento en que Azarías se mea las manos para que no se le agrieten. Otro encuadre que se repite en diferentes escenas es en donde la lente toma a la Niña Chica en su lamentable condición: no puede hablar, está inmovilizada, está enferma, etc. Dichos elementos forman parte del estilo del filme que por demás es oscuro, sucio, cubierto de neblina, en fin, triste y decadente en general; esto porque la familia de los santos inocentes se retrata en oposición a las escenas que capturan en un plano, en general, a los latifundistas y a sus amigos, a la Casa Grande y a la de arriba donde viven Pedro y su mujer.

En cuanto a la enunciación en la versión cinematográfica, el narrador en el filme permite que avance el relato a través de la cámara con la descripción del paisaje casi siempre con

neblinas; el entorno²³⁵ donde viven los pobres; los personajes vestidos pobremente y con el sufrimiento marcado en sus rostros; las tomas del excremento de Azarías, las que se acercan parcialmente al rostro de la Niña Chica, etc., pero el narrador está sobre todo determinado por ser omnisciente, este es el caso de la escena donde Doña Purita y el señorito Iván se besan apasionadamente en el salón; esto lo vemos los espectadores y Nieves, que en ese momento ayuda en la casa de los dueños del Cortijo .

Este tipo de narrador es clasificado también dentro de la categoría de *omniscencia neutra* pues presenta los acontecimientos de modo objetivo y sin interferencias en el relato.

En esta película, otro elemento que auxilia al narrador es el del nombre de los personajes que aparecen a modo de capítulos como una aproximación a la novela, aunque no coinciden en el número, sí en algunos de los títulos. En este sentido, tenemos un autor implícito, un narrador omnisciente y que está dado sólo por el ojo de la lente pues no tiene voz, aunque es ayudado por la capitulación del filme a través de letreros, que semánticamente ordenan la narración audiovisual sintetizando el texto escrito, es decir que : “...el narrador puede quedar oculto, una vez que ha introducido el fragmento narrado, ya que el texto audiovisual (...) no explicita quién lo cuenta; y, en cuanto al modo, por diversos procedimientos la imagen da cuenta del punto de vista²³⁶.”

²³⁵ Para Sánchez Noriega haciendo referencia a un texto de Tom Gunning, el narrador se hace presente mediante la subjetividad de la imagen, esta definición, a pesar de su sencillez, es clara y reveladora respecto al cine. *op. cit.*, p. 87,

²³⁶ *Ibidem.*, p. 85

En este sentido, el narrador cinematográfico está dado a través de tres elementos: la *cámara* como son los decorados, los actores, la iluminación; la *imagen* que constituye la composición, el cromatismo, el ángulo y el nivel, la escala del plano, los movimientos de cámara, los trucajes ópticos, etc.; y el *montaje* como la intervención de la música y el conjunto de las significaciones que proporciona la articulación de los planos²³⁷. Es en esta interrelación de elementos donde se crea el estilo de las películas y que, en *Los santos inocentes* se reúnen de una forma exitosa en tanto que se transmite el sentido de la novela en la que se basa, al tiempo que adquiere una impronta estética independiente, aunque tengo la impresión de que ambos textos se complementan entre sí.

En cuanto a la relación temporal entre la instancia narrativa y el tiempo de la historia, en esta adaptación podemos señalar que algunos elementos de la narración son posteriores a los hechos narrados donde el narrador, la lente, cuenta una historia que va a suceder, este elemento es conocido como *prolepsis*²³⁸. En contraparte, también hay un procedimiento para referirse al tiempo pasado, éste es el de la *ralentización de la imagen* al mostrar una foto en el inicio del relato que está en blanco y negro y que más adelante en el continuo del filme veremos cuándo fue tomada.

²³⁷ Nótese que el narrador del relato textual es en este caso *extradiegético* pues no participa de la historia y es exterior a los sucesos que narra.

²³⁸ Estrictamente se puede decir que esta *prolepsis* es una *anacronía interna* pues el tiempo se comprende dentro del relato base.

En concreto, la manipulación del tiempo es una estrategia que da la pauta para la creación del estilo y la estética del relato. Asimismo, como ya se ha especificado anteriormente, hay una tendencia a comprimir el texto literario para poder filmar lo más relevante de la obra; esto altera el original, pero sigue siendo una adaptación apegada. El propio Miguel Delibes hace referencia a un comentario al artículo de Susan Sontag sobre las adaptaciones cinematográficas: “Adaptar al cine, convertir en una película de extensión normal una novela de paginación normal obliga inevitablemente a sintetizar, porque la imagen es incapaz de absorber la riqueza de la vida y matices que el narrador ha puesto en su libro²³⁹ (...)”

En consecuencia, en *Los santos inocentes* nos encontramos frente a una adaptación donde el relato condensa la historia, y, por tanto, el tiempo del relato es menor a la historia. A este procedimiento se le conoce como *adaptación de sumario*; según Sánchez Noriega hay en la novela española de posguerra una tendencia de asimilación entre el tiempo de la historia y el relato para mostrar la cotidianidad de la gente humilde.

Asimismo, en esta adaptación cinematográfica hay *elipsis explícitas* pues se marca la transición de un capítulo a otro, como sucede en el libro, gracias a la interposición de letreros con los nombres de los personajes, como ya lo citamos en otro momento. Además de la elipsis, hay dos momentos donde se utiliza la *pausa* como recurso retórico, una es cuando aparece la fotografía de la familia y otra es cuando se puede ver el cuerpo

²³⁹ Citado en José Luis Sánchez Noriega, que a su vez extrajo la cita de Pastor Cesteros, *op. cit.*, p. 103

del señorito Iván ahorcado; este recurso se da cuando hay una anulación del tiempo narrativo, por lo que el cine se convierte instantáneamente en fotografía.

Cabe señalar que, aunque en la adaptación existe vagamente la presencia de los recursos que indican el contexto de la historia, se trata de una adaptación de una novela famosa donde sí se conocen los datos contextuales; se puede decir que se trata de *un relato ubicado temporalmente*, lo que le da al filme una característica muy peculiar, la del relato histórico. Esta clasificación de los relatos es dada por Sánchez Noriega y es útil para valorar sobre todo que la época de la posguerra española es una época digna de acercar a la lente como una crítica a la sociedad de la época que lamentablemente estuvo abismalmente dividida por la injusticia, la ignorancia y el hambre; de aquí que la novela de Delibes, así como su adaptación cinematográfica sean célebres por mostrar la realidad del pasado español.

Por otra parte, el *escenario* o el *espacio* en el cine es la forma en la que se acomodan las escenas. Esta adaptación adquiere características muy específicas y que, desde mi punto de vista, son afortunadas pues logran transmitir el ambiente de la novela a través de los lugares, como la habitación pobre donde viven los protagonistas, en contraposición a la casa de los ricos, las tomas del Cortijo; el clima, como la neblina; el paisaje, como la oscuridad y la época histórica; los animales, como la Milana Bonita y la grajeta; si a estos elementos agregamos el hecho de que haya *focos de atención espacial* como la del excremento o el momento en que Azarías se mea las manos, constituyen la forma en la que es presentada la película en relación con lo que se busca transmitir. En este sentido,

reitero mi aplauso ante esta adaptación, además de la efectiva conjunción entre el marco espacial y su interrelación con los personajes.

De este modo, en esta película hay un extraordinario poder narrativo que permite observar, aunque casi sosegadamente, una forma de vida que es la de los sirvientes, acostumbrados a los regalos del campo como los olores, los paisajes, en fin, la naturaleza, pero habituados a ser humillados y tratados como seres inferiores. Por cierto, no es gratuito que el hilo conductor de esta narrativa sea la caza y que esté metafóricamente en concordancia con el trato que reciben los santos inocentes, quienes son no sólo los que carecen de la inteligencia como Azarías o la Niña Chica, sino todos aquellos que, debido a la ignorancia, son maltratados e ignorados como parte invisible de la sociedad.

En cuanto al *encuadre*, es decir, el espacio seleccionado por la cámara en cada toma es, en este filme, un elemento donde se destaca la realidad de la pobreza de las familias donde se conjugan la podredumbre, la ignominia, la ignorancia y la humillación constantes. Es significativo el hecho de que los cuadros sean tendientes a la oscuridad y a la nebulosidad cuando se retrata el entorno de los santos inocentes.

En contraste, la luminosidad, no exagerada, pero sencillamente colocada para hacer las tomas de los puentes es contundente pues acentúa la precariedad de la miseria; si a estos elementos le sumamos la crudeza de algunas escenas, como el vestuario de Azarías, la inmovilidad de la Niña Chica o el pájaro ensangrentado entre las manos de Azarías, entre otras, el conjunto estético es conmovedor, además de impactante y violento.

Por otro lado, también es importante analizar el *punto de vista*, pues éste relaciona al narrador con los personajes de manera que da como resultado la forma en la que la historia es contada según una cierta perspectiva “...privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros.”²⁴⁰ En este caso se trata de un *punto de vista literal* pues se refiere a lo que el narrador o el personaje ven. En cuanto a la categoría de focalización de Genette hay que recordar que suele mezclarse con otras más, no obstante en el filme de *Los santos inocentes* me inclino por la combinación de tres de las categorías; por un lado, por la que abunda en la película, la *Focalización cero o relato no focalizado* en tanto que no existe un punto de vista determinado, es decir que se trata de un narrador omnisciente, aunque dicha omniscencia es parcial pues se limita a la exposición desde fuera de las acciones de los personajes, y puede dar señales de los pensamientos, sentimientos o estados de ánimo de los mismos, como sucede con la presentación del sentir de Azarías, Régula Paco, el Bajo, Quirce, Nieves o Pedro, el Périto. Esta focalización se alterna con la *focalización objetiva* pues hay un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje, como cuando el señorito Iván va a matar a la segunda Milana y, en consecuencia, será ahorcado por Azarías, pero él es el último en enterarse; y la *focalización interna* donde los hechos son conocidos a través de un personaje y la lente los enfoca; por ejemplo, Rogelio voltea a ver a su tío Azarías y se da cuenta que se orina las manos o se fija cómo se equivoca en la cuenta de las mazorcas o cuando Nieves descubre la traición de Doña Purita, e incluso cuando

²⁴⁰ Véase Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 90

Paco, el Bajo descubre otra vez el excremento de Azarías y corre a enterrarlo. A este tipo de focalización se le conoce también con el nombre de *ocularización*. Dicha ocularización representará la forma en la que el espectador asimilará el filme a *posteriori* pues hay una intención narrativa que lo influye y le da información casi privilegiada.

Como hemos visto, las técnicas de la adaptación pueden ser muy variadas, aunque en este caso, es indudable que el resultado fílmico es muy valioso, quizá porque no parece haber tenido la intención de superar una magnífica novela y que insisto, no es de naturaleza sencilla, como algunos señalan, tampoco se intentó cambiar el género dramático, aunque sí aspectos de la estilística. Se trata de una adaptación sin pretensiones innovadoras, así las que realiza en relación con el texto escrito sean muy afortunadas, se trata pues de un filme que se apega a la novela incluso en los diálogos, que son literales. Lo mismo sucede con la intención estética²⁴¹ que, por un lado, es crítica y, por el otro, inmersa en la cotidianidad de una familia humilde, pero de una forma sosegada y apacible que transparenta la belleza de lo sencillo y del entorno de la naturaleza.

Recordemos las dos preguntas que plantea Pere Gimferrer ¿qué es lo que realmente se adapta al llevar una novela al cine? y ¿en qué medida se puede hablar de adaptación y no

²⁴¹Se podría decir que la adaptación cinematográfica es apegada en dos sentidos, el del lenguaje y el de la intención estética lo que constituye un logro pues el distanciamiento entre los dos textos es menor, si seguimos lo que señala Pere Gimferrer, no queda lugar a dudas, se trata de un ejercicio de adaptación acertado en tanto que: "...las relaciones entre novela y adaptación fílmica deberán debatirse principalmente, no en el terreno de las equivalencias de lenguaje empleado, sino en el de las equivalencias en cuanto al resultado estético obtenido." s/p

de creación nueva y autónoma? En este caso, las respuestas son claras y sencillas puesto que en la adaptación se capturó la esencia de la novela porque se trasladó el texto escrito de forma resumida, con algunas innovaciones temporales, con aspectos del montaje que subrayaron al texto literario, pero manteniendo la esencia de la obra delibesiana, en tanto que las alteraciones al texto escrito no constituyen un cambio en el punto de vista y no representan una imposición que nos desenfocó como espectadores de los elementos narrativos primordiales de la novela.

IV.3 LAS VOCES DE *LOS SANTOS INOCENTES*: IDENTIDADES NARRATIVAS

...tal vez la vida misma y sus infinitas contraindicaciones, la existencia humana y su radical ambigüedad y ausencia de fundamento, los abismos y pasiones que desgarran el alma humana, las emociones y afectaciones que dirigen nuestras perspectivas sobre el mundo, bases de nuestras ideas y creencias.

Greta Rivara Kamaji, “El Quijote y la filosofía española.”

En el siglo XX, la narratología se estructuró como una vía para analizar las complejas tramas que inventaron Joyce, Lispector, Duras y Woolf. Entre los teóricos de la narratología, tenemos a tres grandes mujeres: Luz Aurora Pimentel, Dorrit Cöhn y Käte Hamburger, quienes han estudiado a fondo a los autores arriba mencionados.

Hay, siguiendo a Ricœur, dos grandes formas del relato, el de la ficción y el histórico, no obstante hay puntos en común, como lo es el hecho de que ambos son relatos y narraciones y los puntos de diferencia vienen de acuerdo con la intencionalidad de cada discurso.

En general, para la narratología como la define Ricœur, el relato siempre es una historia contada, encadenada lógico-temporalmente de acciones y sucesos. Siempre mediada por un narrador, pues es bien sabido que sin narrador no hay narración. En general, la narra-

tología establece la narración como una estructura textual donde convergen distintos tipos de narradores en el relato de ficción²⁴².

La narratología establece que los narradores pueden contar los acontecimientos de distintas maneras, ya sea en discurso directo, indirecto y además pueden focalizar su perspectiva ideológica y su interpretación, ya sea desde sí mismo o focalizarla en las conciencias figurales. De acuerdo con la teoría de Genette, la perspectiva ideológica puede darse desde sí mismo (discurso directo), por medio de un discurso indirecto o por vía de la focalización. Esta utilización de caminos para narrar, así como sus interjecciones, generan la identidad narrativa de cada personaje, así como la ideología que busca destacarse en la obra.

Los narradores *homodieéticos*²⁴³, es decir, aquellos que se encuentran dentro del relato, pueden, a su vez, ser *intradiegéticos*, es decir, que están en primera persona y pueden

²⁴² Según la narratología, en términos generales, hay *narradores homodieéticos* que son los narradores que están dentro del mundo de la diégesis, que es el que al narrar construye y participa de los sucesos narrados.

²⁴³ Como sucede con *La montaña mágica*. Existen también los *narradores heterodieéticos*, son aquellos que están fuera del mundo de la diégesis; que no participan, sino que desde fuera de los sucesos los relatan, en esta clasificación se encuentran Conrad en *El corazón de las tinieblas* y *Los papeles de Asperger* de Joyce.

Existe también el narrador intradiegético (Rulfo) que a su vez es homodiegético y es partícipe del mundo de la diégesis, pero, a su vez, intradiegéticamente pueden introducir y abrir otras diégesis con narradores delegados como sucede con Scherezada.

Los narradores extradiegéticos–heterodieéticos están fuera del mundo de la ficción, aunque pueden narrar en primera, segunda o tercera persona, por esta razón converjan todo tipo de narradores.

llegar a juzgar u opinar sobre lo narrado. Asimismo, están los narradores *heterodiegticos* que pueden ser de distintos modos, como el omnisciente; son fundamentales porque es gracias a los narradores como se consigue construir la *perspectiva* que en narratología es la que estructura la *trama*. Los heterodiegticos son a su vez *extradiegticos* (en tercera persona) como sucede con *Pedro Páramo* donde se utilizan distintos tipos de narradores.

Queda claro entonces que es en el universo diegtico de un relato en donde actúan los personajes que entran en relación, justamente, en ese único mundo construido de personajes, narradores, lugares y tiempos.

De esta manera, la división estructural de *Los santos inocentes* forma una unidad única e irrepetible, ya que se trata de una novela donde los seis libros en los que se separa la obra, se ordenan tomando en cuenta, en primer lugar, a los protagonistas, incluida el ave, para dar paso, en segundo término, a una división capitular de contenido donde se sintetiza el mismo, pero siempre haciendo hincapié en el egoísmo y la maldad del señorito Iván, fiel representante del pudiente que cosifica a los otros en grado superlativo. Los libros-capítulos sintetizan la predominancia dentro de la historia, de aquí su título: Azarías; Paco, el Bajo; la milana; el secretario; el accidente; el crimen.

Tenemos pues una novela que, tomando en cuenta a los personajes, se divide temáticamente abonando a la claridad y a resaltar, primero, la identidad y luego la ideología narrativa; entonces aparece la inocencia; la ignorancia; el amor; las relaciones de poder; la

esclavitud y la venganza. En un sentido de orden sobre todo temático, las historias se entrelazan para formar una obra donde la oralidad destaca entre las conversaciones de los personajes; el léxico local y el de uso campesino se vuelven predominantes y contundentes; donde es evidente el desprecio por los marginados, así como el nulo interés por ayudarlos. Esta dicotomía de servicio-explotación, cuya existencia dolorosa no se resuelve en la novela, apenas redime a los vasallos, acaso por un momento de satisfacción que no conduce a ningún lado, lo que desemboca en un final que continúa el sinsabor de toda la novela que transmite ese dolor ineludible de la existencia misma y de la inequidad social gracias a que somos el producto de una gran diversidad de narraciones entrecruzadas que no sólo son herencias de horizontes históricos (Gadamer), sino de la historia que hacemos con esos horizontes con nosotros mismos, con esa interacción con el mundo y nuestra interioridad. Es en el texto donde se articulan el tiempo y el espacio para dar paso a la esfera de la acción donde es posible construir personajes espejo. Estos acontecimientos los vincula Ricœur con el caso de la narrativa en específico y en el cómo nos relacionamos con ella, pero, además, de la manera en cómo recibimos esas historias y que quizás, hipotéticamente hablando, serán capaces de transformarnos en tanto nos realizamos como lectores en el ritual de la lectura:

El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. O (...) el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a

su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal²⁴⁴.

²⁴⁴ Cfr. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I*, p. 39

Es conveniente señalar que el *narrador descriptor* recurre precisamente a sistemas descriptivos que configuran imágenes y efectos de sentido; este suele ser utilizado por Delibes en algunas obras; en este caso, en *Los santos inocentes*, para resaltar la torpeza de la clase alta o bien la ignorancia de los sirvientes:

...y a partir de aquél día, entre bromas y veras, el señorito Iván y sus invitados cada vez que se reunían sin señoras delante, tal cual en los sorteos de los puestos o en el taco, a la solana, a mediodía, decían teta por cabeza, este cartucho es muy fuerte, me ha levantado *dolor de teta*, (...) e , invariablemente, así lo dijeran ochenta veces, todos a reír, pero a reír fuerte, a carcajada limpia, *que se ponían enfermos de la risa* que les daba, (...) el señorito Iván metía dos dedos en el bolsillo alto del chaleco-canana y le entregaba *ostentosamente* a Paco un billete de veinte duros²⁴⁵...

Nótese cómo la descripción es continúa, larga, incluso, adjetiva para completar el retrato de los que ríen o de la manera en que Iván le da una propina a Paco, el Bajo, de forma mezquina, como suele actuar este personaje dando la impresión de un personaje decadente.

²⁴⁵ *Los santos inocentes*, p. 67

Tampoco será gratuita la forma en la que se ordena el discurso, donde la prosa abre un cúmulo de líneas donde, a pesar de que la puntuación indicaría seguir con las palabras hasta el fin del margen de la hoja, por el contrario, se dejan líneas cortas que no llegan a formar siquiera un párrafo, por lo que visualmente rompe con la presentación habitual de la narrativa y, entre párrafos cortos y largos, líneas largas y líneas cortas que inician, sin razón, con una inadecuada sangría. Así, el discurso fluye, desde mi perspectiva, abruptamente porque la ausencia de las normas de puntuación y de mayúsculas al iniciar un párrafo detienen el ritmo narrativo, hasta que, al avanzar en la lectura, la mirada se adecua a tan insólita innovación; y en esta construcción imaginaria el tiempo real y el tiempo de ficción se hilan para dar paso tanto a las voces narrativas como a las perspectivas ideológicas.

A la vanguardista composición de los párrafos, al capitulado dividido categóricamente en “Libros”, se suma el entramado que básicamente le otorga dos espacios diegéticos claramente separados y con una carga ideológica que contribuye a la identificación del significado narrativo: el espacio exterior del cortijo y el otro interior, doméstico, de la casa. El del cortijo iluminado, el sol reluciente acompaña a los dueños del mismo que, entre risas, charlas, copas y festejos disfrutan de una vida regalada al ocio y al disfrute. Como es de esperarse, la pequeña casucha donde viven los inocentes protagonistas es oscura y claustrofóbica, es triste y avejentada y no les otorga siquiera un breve espacio de privacidad.

La ilusión referencial del espacio está edificada por medio del lenguaje y éste, a su vez, cobra más sentido, gracias al fenómeno de *iconización*, consistente en repetir patrones de imágenes que, a fuerza de la reiteración, se convierten en parte intrínseca del escenario narrativo; por supuesto, si además, al conformar el espacio, se acude a lugares que existen extratextualmente, entonces la identificación favorecerá la construcción de ese espacio, al ser creado a partir de una referencia que existe en la realidad.

Además, otra estrategia para que los elementos que conforman la narración transmitan una ilusión de realidad mucho más estable es dotarla de atributos que sean leídos, comprendidos, desde la reiteración o desde su construcción que, por medio de la descripción, detalla múltiples aspectos para completar el elemento en cuestión y, al mismo tiempo, lo complejiza; ya sea un espacio determinado, una conciencia figural (personaje), personajes con función hipotáctica, los actos desarrollados; lo que indica que se busca refleja el modo de ser de la representación de esa temporalidad humana, única y etcétera²⁴⁶.

Se forman, como lo hemos trabajado ya en otro apartado, sistemas descriptivos que permiten entender y asimilar las historias, la trama y su tejido cuidadosamente. Dichos sistemas se componen de un léxico determinado que otorga verosimilitud a ese mundo creado y nombrado, tal es el caso de la oralidad y la localidad del habla perfectamente transformada en una prosa ricamente atractiva.

²⁴⁶ Véase Greimas: *Semiótica. Diccionario razonado*.

Así, por ejemplo, podemos entender que el señorito Iván²⁴⁷ actúa *ostentosamente*; de hecho, lo asimilamos como realmente posible en tanto que es una actitud que está presente en diversas situaciones de la trama:

el prurito cinegético le fue *creciendo en el pecho*; era quien *derribaba la perdiz más alta*; *todavía sirvo, señorito, ¿no le parece?*; tranquila, Régula, *te lo devolveré entero*; también es mariconada, coño, y *¿quién va a amarrarme el cimbel ahora...?*

Es decir que los elementos léxicos van conformando un sistema descriptivo que permite observar la identidad del antagonista y que, por supuesto, es constante, hasta el punto de formarse una iconización a su alrededor para poder imaginarlo en concordancia con su construcción identitaria que, en este caso, está compuesta de egoísmo, frialdad, frivolidad, utilitarismo, hipocresía, maldad, sandez y falta de empatía.

²⁴⁷ Es característico de la descripción seleccionar un nombre y una serie predicativa. El nombre del objeto se convierte en un tema descriptivo (que se refleja en una serie de atributos y detalles). En este caso, como sucede con muchos de los personajes de Delibes, tenemos un nombre y los motes correspondientes que se mencionan cada vez que se alude al personaje y que complementan la visión que tenemos de este. Véase Philippe Hamon, *Que's ce que une description?*, 1972

Para la articulación de los motores ideológicos hace falta una configuración a detalle de la vida en un puro acercamiento mimético hacia la realidad y cuidar de re-construirla por medio de detalles y artilugios estéticos que, por medio de la retórica, la repetición, la estructuración de las historias, su cuidadoso entramado y la espacialización que, en conjunto, con la temporalidad nos recuerden al mundo extratextual o no, si fuera el caso, pero debemos identificar al menos algunos aspectos²⁴⁸.

El motor ideológico en *Los santos inocentes* es, sin duda, la distancia abismal que existe entre los vasallos, que no pueden decidir sobre su vida, y la de los ricos, cuyas aspiraciones se resuelven en la inequidad, la doble moral, el abuso del otro y la frivolidad que, por supuesto, va de la mano con el egoísmo sin fronteras de una vida acomodada y claramente llena de un progresismo sesgado que crece mientras la contraparte funciona gracias a su servilismo.

²⁴⁸ Dentro de los numerosos planteamientos de Ricoeur existe el de la triple mimesis donde se evocan tres momentos para la realización significativa de la lectura, momentos que estructuran el relato y le dan sentido al implicar un orden. Entonces la *mimesis I* consiste en el ordenamiento de la historia en relación con el tiempo y el espacio, esto quiere decir que hablamos de una especie de planteamiento del universo diegético. Ahora bien, la *mimesis II* es en donde la identidad cultural cobra vida, este momento de la realización textual está construido de simbologías y es en donde inicia el acto configurativo del sentido; por último, la *mimesis III* atiende la relación de las temporalidades ordenadas en el texto, además de que es en donde se realiza la *catharsis* al darle pleno sentido al texto por medio de la lectura. Véase *Tiempo y narración II*.

La desigualdad y la marginación, como lo hemos visto, serán, en estas novelas, las motivaciones que prevalecen para estructurar las historias; en este sentido, funcionan dichas temáticas como motores ideológicos que se presentan dialógicamente para complementarse. Las historias tienen a personajes niños y adultos marginados, pero aún entre la propia marginalidad las condiciones de desigualdad son evidentes.

En *Los santos inocentes* Zacarías y la Niña Chica son justamente los santos inocentes porque actúan sin conciencia y, como bien sabemos, Zacarías, sin proponérselo, redime a los pobres, a los vasallos que son su familia, a sus conocidos y, a pesar de la percepción disfórica de ambos personajes, al mismo tiempo, se produce un apego afectivo. Como lo sabemos, la servidumbre y los trabajadores del cortijo son seres marginados, pero dentro de su condición social de esclavitud y sumisión, aunada a la ignorancia, se suma la disparidad de los oprimidos inocentes, enfermos y en clara desventaja física y mental.

Es en la novela donde se desdobra un punto de vista sobre el mundo, lo que revela a un creador preocupado por el utilitarismo, por las hondas diferencias sociales, por las promesas de un progreso malentendido y por el respeto a la naturaleza que es protagonista de sus narraciones y que, aunque muchas planteen la pasión cinegética del escritor, no se contraponen a su profundo, respetuoso y exacto conocimiento de esta práctica.

La forma caótica en la que discurre el marco ideológico de *Los santos inocentes* está dada gracias a esa velocidad con la que se cuentan los acontecimientos, sobre todo al principio; además de la peculiaridad coloquial acentuada en la sensación de escuchar lo que dicen los personajes, es decir, en cómo lo dicen, de modo que hay un acercamiento a la oralidad e incluso a las sonoras onomatopeyas: uuuuh/ae/ulular/buhú/quíá/pimpam/¡chist!/chillido/ entre otras.

Será en la secuencia elegida que divide en *Libros* donde, en primer lugar, conocemos a los protagonistas, incluso con pasajes donde se dan repeticiones de fragmentos que fomentan la iconización de la novela para identificar de forma contundente a Azarías. En segundo lugar, el ordenamiento de los Libros responde al clímax narrativo donde se pone de relieve el maltrato del señorito Iván hacia la clase baja, incluyendo a Paco, el Bajo y; finalmente, el último Libro titulado “el crimen”, concluye con un hecho inesperado: la venganza inocente de Azarías. Así pues, no podemos obviar que hay dos elementos narrativos que le dan sentido a la obra, estos corresponden a los moldes paradigmáticos (los que ejercen un modelo de lectura e interpretaciones célebres) y sintagmáticos (la estructuración de la obra en relación con el acomodo de cada palabra en la oración). Ambos se relacionan con la obra para darle sentido, ya sea simbólicamente, al tomar en cuenta la época en el que se lleva a cabo la lectura, por un lado y, por otro, al observar los moldes culturales del que participa la novela. Por último, como parte de esta dicotomía sintagma-paradigma, será en el sintagma donde la obra literaria cobre un significado completo. Por supuesto, el arte, en términos generales, siempre será partícipe de esta relación al ser interpretada.

Es debido a la cantidad de detalles con las que se describe un objeto y su composición; además de la perspectiva que se elija para narrar, lo que dé paso a posiciones ideológicas; por esta razón, los hombres de abajo, los marginados, repiten sus exclamaciones serviles, como la frase de Régula, cuya reiteración es continua e incluso irritante. Por eso, la actitud servil de Paco, el Bajo se manifiesta de muchas maneras: recibe el aviso para regresar al cortijo y lo asume con franca conformidad; lo mismo acontece cuando se da cuenta de que no tendrán una habitación privada que les permita estar solos a él y su mujer; tendrá que asumir que el futuro de sus hijos no estará en sus manos, sino en la de los dueños del cortijo; lo mismo forzará su pierna lastimada al ayudar en la caza a Iván y se pondrá pecho tierra como si fuese un sabueso para olfatear la caza regada por Iván y, así, un largo etcétera que se traduce en el encono del lector que, sin cesar, se enfrenta a un sinfín de situaciones injustas. Nuevamente el detalle con el que se distingue a este personaje será el que contribuya, en gran parte, a formar la perspectiva con la que los lectores veremos esta obra. El conjunto de voces en esta novela nos hace partícipes de esa percepción esférica de un mundo muy semejante a la realidad, donde Paco habla de una manera específica, pero, además, el narrador complementa su retrato, gracias a su intromisión no sólo omnisciente, sino intradiegetica, pues es capaz de mostrarnos lo que sucede con Paco, por ejemplo, cuando piensa o cuando se confunde o cuando se siente triste o animado.

Para retomar el ejemplo anterior, es fácil imaginar al señorito Iván si pensamos en la mimesis II que plantea Ricœur que consiste en describir cómo al generar mundos posi-

bles e interpretarnos a nosotros mismos, regresa el mundo llamado realidad y se incorpora como parte de los relatos, creencias, interpretaciones de las que vivimos. Por supuesto, las obras se incorporan a la cultura y la transforman, de modo que no sólo se integra una visión particular en una narración, sino que al interpretarla se agrega a nuestra realidad un *plus* de ser²⁴⁹.

²⁴⁹ Mímesis I, II y III no son tres dimensiones separadas, sino que simultáneamente configuran el mundo de la vida. Ricœur resume esta idea llamándolo *arco hermenéutico* que viene de la vida, la recrea, la reinterpreta y la incorpora al mundo, transformándolo.

Capítulo V

Estudio sobre *Diario de un cazador*

V.1 LA VIDA EN COLOQUIAL O CÓMO SE DIBUJA AL MUNDO

El tiempo se ha metido en agua. Ha estado jarreando todo el día. Las tardes así me gusta encerrarme en casa y oír el chapoteo del agua en el tejado.

Diario de un cazador

El narrador-descriptor en casi cualquier relato recurre a sistemas descriptivos que forman imágenes y construyen efectos de sentido, de manera que, como lo hemos revisado, será el narrador la condición *sine qua non* del relato. Hemos visto también que pueden ser diferentes tipos de narradores (voces) las que intervengan en la construcción de una historia. *Diario de un cazador* es un relato de carácter biográfico donde prevalece la descripción en primera persona, pero veremos cómo, de forma disimulada, escucharemos-observaremos a los otros actores.

En esta novela, como en otras estilísticamente lejanas, se crea un *universo diegético* donde interactúan los personajes que, precisamente, entran en relación debido a ese mundo específico y único donde las historias, los lugares y los tiempos se entrecruzan para formar la trama y darle sentido. Este relato comienza el viernes 15 de agosto con lo que parece ser una buena noticia: “Al fin dejé el Instituto.” –comenta Lorenzo, el protagonista de esta novela, en forma de diario, formada por un lenguaje que se caracteriza por una fresca expresiva singular y divertida, gracias al uso reiterado de frases coloquiales, a continuación, transcribimos un brevísimo muestrario:

Me viene al pelo; veré de agenciármelas; pamplinas; menos da una piedra; coge una perra; apuré toda clase de razones; veremos de andar al quite; una tía guarra; la Modes (anteponiendo siempre el artículo); dijo que *nanay* (cursivas en el original); el tiempo que-
do; no ha hincado el pico; estuvimos a la fresca; lo hecha a barato; malas pulgas sí gasta-
ba; aquello eran vientos; la chalada; ese es otro cantar; le di una pela; le hizo la boca un
ángel; palmó el Pepe los cafés; un rebufe del demonio; me tiré la tarde; las tres candajos
de sus hijas; podía meterme el tenderete en el c...; el candongo del señor; fuera de tino le
pregunté; hociquear; dije lealmente; arrugar el morro; me recomendó el rintintín; remusgui-
llo que no me lamo; me viene a la sesera; después de un buen jabón; se puso burra; como

a mí me pete; me va a hacer la tana; bueno está lo bueno; la mierda de la tamuja; el tío tiene cara de estreñido; si se atocina; tente y no te menees; me giba; se colocó en jarras; en plan chulo; me gibó el pollo; se rieron las muelas; tiene cara de mandria; cuando se atufa; de mal café; perras chicas (monedas); anda alcanzada (justa de dinero); ha sido de aúpa (con mucho movimiento); le paré los pies (le puse un alto); líquidas (dinero); anda y que le zurzan; dar gusto al dedo (cazar); rilis (miedo); tía marrana; no son trigo limpio (buenas personas); el saleri; es ley de vida; se achucharró y un extenso etcétera.

Es delicioso disfrutar con estas frases que circulan en el día a día de las personas, por lo menos me recuerdan al estruendo de las calles, al barullo de las conversaciones, al ajetreo de los hogares por la mañana, a los murmullos de un café abarrotado después del trabajo y me hacen, en mi condición de extranjera, visualizar de forma tan clara a España que, sin duda, me lleva a pensar en un día común si estuviera pisando las calles de alguna pequeña ciudad de Castilla. La reiteración de este tipo de lenguaje lo convierte en un discurso que fluye en la cotidianidad y que no parece artificial. Melódica se vuelve la prosa gracias al rasgo de la oralidad que compone el tejido de esta novela, cuya trama es realmente sencillísima, acorde a la vitalidad de un lenguaje vivo, nada encartonado. Como sabemos, Lorenzo sólo quiere ir de cacería y sus chapuzas giran en torno a esforzarse muy poco para ahorrar esas fuerzas para cuando llegue el momento de salir al campo a disparar. En ese camino se enamora, prueba diferentes oficios, pelea con su enamorada, discute con su hermana y con sus vecinas, sale de caza y finalmente, su madre muere y su novia vuelve. De esta manera, podríamos afirmar que no hay una tensión narrativa, sino que, en su lugar, hay una lectura que conduce al disfrute acompasado, melódico. Pero entonces ¿por qué es una novela?

Porque hay un deseo por construir un espacio y un mundo determinado. Como plantea Ricœur, la novela es única, en tanto que crea mundos inigualables que incluso son capaces de recrear la realidad o bien de modificarla en el espacio de la ficción puesto que: “...no hay lenguaje que haya logrado expresar tantos sentimientos y pensamientos como la novela; en este sentido, ningún discurso ha llegado tan lejos como ella²⁵⁰.” Así pues, derivado de esta afirmación podemos reconocer en dónde reside el placer de leer un universo que es nuevo, en tanto que pertenece al mundo de la ficción, además que está creado de artilugios que sólo funcionan en ese lugar, precisamente construido de recursos específicos por medio de las formas en las que se utiliza el lenguaje. La literatura, por medio del lenguaje se siente como real dado que en ella se vierte:

La multiplicidad y heterogeneidad de lo real, la historicidad de la conciencia, del conocimiento, de la verdad, el poder de la historia en la configuración de nuestro ser, *las oscuras entrañas que motivan nuestras visiones del mundo, el carácter efímero y contingente de la existencia humana*, en fin, la finitud del ser²⁵¹.

Nos parece importante señalar los alcances de la literatura y el mundo que intenta mostrar. Ahora bien, como ya lo hemos comentado, ese mundo recreado o simplemente inventado consigue, al mismo tiempo, formar una o varias perspectivas que le darán soporte a esas historias y que, a su vez, se entrelazarán para construir la trama. En *Diario de*

²⁵⁰ Cfr. Paul Ricoeur (1998), *Tiempo y narración II*; *op. cit.*, p. 338

²⁵¹ Greta Rivara Kamaji (2010), *op. cit.*, p. 402

un cazador encontramos que el punto de vista de Lorenzo no se contrapone con otros dentro de la trama; claro que está construido de repeticiones que logran destacar su sapiencia y su entendimiento del mundo en oposición a la de otros personajes delibesianos que buscan primordialmente alcanzar ese progreso que es por todos anhelado.

Por supuesto, ese punto de vista conforma su identidad, una que teje sus andares por un pueblo determinado sin nombre y que se conforma de lugares peculiares que, sin embargo, son únicos, pero también son capaces de salir de ese espacio ficcional para recrearnos, como lectores, lugares que ya conocemos porque al leerlos hay una remembranza de lo que, fuera del texto, conocemos de antemano. El dibujo puede ser tan único que, paradójicamente, es capaz de hacernos recordar lo ya conocido e, incluso, volverse ubicuo, en tanto que no pertenece sólo a un país determinado, sino en todo caso, a diferentes lugares que *recordados* –veamos su etimología: ‘volver a pasar por el corazón’-, poseen fragmentos interpuestos de diferentes lugares y tiempos.

En *Diario de un cazador* hay una Universidad, un cine, una vecindad con vecinas entrometidas, diversos espacios naturales para salir de caza, incluso cuando hay veda, etcétera. En fin, hay un trazo del poblado que, en esta ocasión, no será dibujado con coordenadas exactas del espacio, sino con coordenadas temporales que se rigen por los días del santoral, que transcurren entre el hecho de poder salir de caza o no.

En este punto, debemos dejar en claro que no habrá contradicciones entre las vidas delibesianas y los gustos personales del autor; como ya lo hemos indicado, para el autor va-

lisoletano la caza es un pasatiempo que realmente rige su vida²⁵². Este tema se ve con toda claridad en las obras donde se recrea el campo y se inventan personajes que aman y respetan a los animales o bien los que cazan rompiendo las reglas y matan sólo por el gusto de maltratarlos y verlos sufrir. Por cierto, el aspecto violento de la caza es referido por el propio Lorenzo en un acto de honestidad, incluso brutal, que, de paso, sirve como connotador de su personalidad:

Alguna vez, de casualidad, yo cobraba una caza y entonces le apretaba el pecho con toda el alma y encontraba un placer dañino en verla abrir y cerrar la boca en los estertores de la agonía. Y me gustaba ver mis manos untadas de sangre²⁵³.

Para completar la forma de pensar del personaje se retratan también sus contradicciones y cavilaciones, que lo convierten en un protagonista más humano, más próximo a la realidad de la existencia. El siguiente ejemplo se contrapone a la cita anterior donde Lorenzo obtiene placer del dolor pues también opina que está mal no respetar la veda: “...como el presidente dice, esto no se explica si no es por el placer de hacer daño²⁵⁴.” Esto porque transgredir los momentos de la caza significa que las liebres preñadas mue-

²⁵² Urge aclarar que la caza, dentro de su contexto, hay ciertas reglas que funcionan como reguladoras de la vida silvestre; no existe el matar por matar, por ejemplo, se respeta a las crías y a los padres; se mata a un animal para comerlo; las fechas están ideadas con el fin, no de destruir a la naturaleza, sino para nivelarla en función de los animales, cuyo excedente llega a perjudicar al medio ambiente, más que a ayudarlo.

²⁵³ *Diario de un cazador*, p. 18

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 25

ren; y las crías, incluso las menciona en número, las noventa y nueve crías ya no podrán crecer por la necesidad de los cazadores sin escrúpulos.

Por otro lado, para Lorenzo la vida es un disfrute, ir de cacería es su mayor motivación; admirar el paisaje y ver cómo se comportan los animales son su deleite; trabajar no le gusta, estudiar tampoco; quiere a la hija del buñolero, pero no pierde el sueño por ella; el dinero no parece atraerle mucho y casi se percibe que es obligado por su madre para buscar trabajo. Estamos delante de una novela excepcional en muchos sentidos; entre ellos, es una historia feliz que por medio del uso coloquial del lenguaje la hace más divertida. No es una narración con un entramado complejo, simplemente pasan los días y la vida despierta cada mañana con la cotidianeidad solamente interrumpida por las quejas de su madre o de su hermana. En términos generales, se cambia de casa, su madre afligida llora, Tino, su hermano es churrero en Madrid y Modes, su hermana es madre de muchos hijos, es llorona y desaliñada. Los gorriones lo despiertan piando y sólo cuenta los días para poder salir de caza.

Reiteramos, es una novela en forma de diario y lo es porque tiene una cronología (anotación del día que lo escribe) que la estructura y un acto configurante, como lo define Ricœur, que es el causante de que los acontecimientos se conviertan en una historia, por más simple que ésta sea.

Aunado a estas características de la narrativa, no es posible olvidar que ésta se crea gracias al lenguaje, al respecto, dice Ricœur:

...nuestra experiencia y comprensión del mundo es prioritariamente lingüística, si bien afirma que el lenguaje no es homogéneo, sino diverso; cada lenguaje o modo del lengua-

je proporciona una comprensión distinta del mundo, del ser y de nosotros. Lo que hay es diversidad de comprensiones del mundo dependiendo de distintos lenguajes y la manera en que éstos se dan²⁵⁵.

Diferentes estrategias y preocupaciones sobre las partidas dejan un tratado bastante puntual sobre este pasatiempo que, en este caso, es el motivo de vida para el protagonista. Se cuentan cuáles son las épocas de veda, las trampas que hace para esquivar la ley; si se deja crecer el bigote o se va a la cama sin comer; nos hace notar que tanto el bigote como el pecho y los brazos los tiene más desarrollados del lado derecho, motivos que resultan simpáticos y, por supuesto, placenteros, se antoja no tomarlos muy en serio.

Por medio de su pluma, nos enteramos que un personaje, Pepe, caza haciendo ruido con los labios como si tirara besos. Es claro que el humor es intrínseco a la trama, por ejemplo, en la Universidad Lorenzo describe a sus miembros:

A don Basilio le cae bien el traje académico. El de Francés, en cambio, parece un espan-tapájaros. El acto resultó un buen *tomate*. Habló un catedrático de Medicina sobre tumores cerebrales. Cosme me dijo que a ver cuándo me voy con ellos. Ya le dije que yo por mi parte haré todos los posibles para no pasar a la Universidad. *El vaina* me preguntó que por qué y *le contesté lealmente* que hay demasiados actos, demasiadas conferencias y demasiadas historias. *¡Si aquello no es vivir!*²⁵⁶

Frase a la que recurrirá el protagonista para mostrar cuáles son sus preferencias para un mejor vivir, aunque sin duda será la caza el pasatiempo que en realidad visualiza como lo

²⁵⁵ Véase Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p. 94

²⁵⁶ *Diario de un cazador*, p. 45

más importante de su existencia. Aunque al final de la novela, cuando muere su madre, más o menos un año y medio después, se reencuentra con Ana, la hija del churrero, aquella mujer que para complacerlo le ponía más azúcar a sus churros cuando la visitaba. Reencuentro que lo reanima ante la dolencia por la que está pasando. Curiosamente, la descripción de Ana es más rigurosa que la de otros personajes, trabajaba en la buñolería, tenía los ojos grandes y asustados; tenía las manos torpes y daba lástima.

Por otra parte, como es habitual en Delibes, los nombres de las cosas son muy importantes para darle significado a sus obras, ya que le permite formar un *museo léxico*, si se le permite el término, de aquellas palabras que a causa del paso del tiempo se van perdiendo. Por eso, mencionar los nombres de las armas es una forma particular de darle sentido a este diario: hay un arma Jabalí; una Illera y otras más. Como es de suponerse, habrá perros que los auxiliaban en la cacería como Doly, quien carece de las habilidades de la perra Ina. Los nombres de los lugares se citan de forma esporádica: por ejemplo, visitan Villatorán donde hay un corro grande de codornices. Van a practicar Melecio, Tochano y Lorenzo a Villalba, Valencia, Herrera, y Aniago. A veces también sale a cazar con Zacarías quien, según Lorenzo, después de la enfermedad le quedó el ojo triste como la nube o con Pepe.²⁵⁷

²⁵⁷ Es característico de la descripción seleccionar un nombre y una serie predicativa, es decir, una oración con un verbo predicativo. El nombre del objeto se convierte en un tema descriptivo que se refleja en una serie de atributos particulares. Véase Luz Aurora Pimentel y Philippe Hamon (1972), *Que's ce que une description?*

En fin, el mundo de Lorenzo se perfila pergeñando trabajos como bedel, como iluminador en un cine o prendiendo el alumbrado de las calles. Al meterse a la cama escucha el expés de Galicia, pero nunca dice que escribe su diario. Si pronto no se resuelve lo de la conserjería, tendrá que buscarse otro trabajo, pero prefiere no pensar en eso. Se queja descaradamente de que su madre le abrió al que cobra la luz porque no era su intención pagarles.

Su mundo es un espacio pleno de humor donde el descaro de este pícaro personaje nos entretiene más de lo que podíamos imaginar al abrir el diario; su desdén por los gustos preestablecidos, su inocencia, sus dichos y sus maldades son propias de un joven que no quiere encajar en los gustos ajenos; en todo caso busca su libertad y se siente cómodo y feliz con lo que tiene. En este sentido, esta es una novela distinta a lo que estábamos acostumbrados a leer de la pluma de este autor.

V.2 EL TIEMPO SUSPENDIDO: LA AUSENCIA DE TENSIÓN NARRATIVA

¿Puede una novela prescindir de los momentos de tensión? Sin duda se puede. No hay nada escrito que nos dicte que un clímax narrativo es imprescindible. Solamente, creemos que no es lo habitual; probablemente, incluso, atente contra el interés que pueda generarse en un posible lector, pero no hay lineamientos que dicten lo contrario y, en este caso, pasamos por una historia que no se permite ni un momento de tensión.

Como suele suceder con las obras de Delibes, la visión panorámica de sus poblados les proporciona a los lectores una manera única de observación donde, de una sola mirada, se contempla todo el pueblo o la ciudad, si es el caso:

De día es aún más hermosa la vista de la ciudad. Al pie de la casa brillan los carriles de la estación y se divisa el movimiento de los trenes sin que se oiga su jadeo. La ciudad queda enfajada por el río y de la otra orilla hay un extenso campo de remolacha, protegido por unos tesos rojizos, salpicados de vides. En las otras direcciones, la ciudad se pierde en unos arrabales polvorientos²⁵⁸.

²⁵⁸ *Diario de un cazador*, p. 13

En *Diario de un cazador* los adjetivos, como pasa con cualquier tipo de texto, dan cuenta del tamaño, de la forma, de la textura, del color y de la cantidad. A esta clase de palabras que en el contexto de la narrativa nos refieren a la realidad se les llama *connotadores de mimesis*. Según Genette en *Figuras III*, su uso recurrente puede equipararse al del uso de nombres, cuya conexión con los referentes extratextuales (como los nombres de ciudades, tiendas, etc.) contribuyen a otorgarle sentido al texto en términos generales y le otorgan un efecto de realidad mucho más vívido. Yo agregaría que la comparación en sí misma funciona también como connotadora de mimesis, siendo, además, muy poderosa, pues las imágenes a las que nos conduce son por demás convincentes al existir ya como un elemento extratextual o porque sencillamente nos permiten observar tanto la perspectiva como las creencias que forman al personaje, como podemos constatarlo en el siguiente fragmento: “...el Sagrado Corazón, iluminado por una luz blanquecina, parece tal cual una aparición milagrosa²⁵⁹.”

En cuanto a lo que observa Lorenzo, con ímpetu se ve la luz blanquecina de la iglesia, de manera que trae a la memoria el modo en que lucen esos templos rodeados de pequeñas plazuelas donde la gente suele caminar con cierta parsimonia porque, al mismo tiempo, no se trata de una gran ciudad donde las otras luces incandescentes obstruyan su protagonismo; por añadidura, la transparencia del pensamiento de Lorenzo nos aproxima, de forma muy cercana, a su comprensión del mundo y la aparición, esa imagen de esa cons-

²⁵⁹ *Diario de un cazador*, p. 13

trucción como centro del poblado, como punto de encuentro, se erige majestuoso, de forma que su imagen se vuelve aún más nítida si imaginamos el entorno no sólo oscuro, sino lleno de neblina, a veces apagado por la ausencia de transeúntes en las noches heladas o porque el sueño los atrapa en sus habitaciones. Los sonidos y las imágenes convierten a Lorenzo en un hombre observador y reflexivo.

Nos parece importante hacer hincapié en cómo, por medio del lenguaje, logramos visualizar un mundo creado y aprehenderlo como si fuera real, de modo que los detalles con los que se produce el texto repercuten, por supuesto, en nuestra apropiación de ese universo de ficción. Por citar un ejemplo, la velocidad con la que se lleva a cabo un relato permite intuir la posición ideológica del mismo, logrando, en conclusión, contar de una manera única, determinada; y que finalmente se traduce en una postura específica. Hablar de velocidad me parece especialmente pertinaz en *Diario de un cazador* porque la rapidez con la que habla Lorenzo, además de la infinidad de frases y palabras de uso coloquial definen el sentido de esta novela que busca, entre otros objetivos, resaltar el lenguaje fresco, humorístico, creativo; alejado del léxico artificial creado por los intelectuales. Es aquí donde reside el valor de esta obra porque no se teje bajo ningún parámetro de estilo o de género.

Así también la secuencia elegida para contar una historia reside en la posición ideológica de la narración, lo que evidentemente se traduce en que, en la literatura, como en otras artes, no hay verdaderamente acciones gratuitas, pues casi todas cumplen con papeles que resultan fundamentales para su composición estética e ideológica. Los días que anota Lorenzo en *Diario de un cazador* parecen no responder a ningún principio ordenador y, por ende, no tener alguna intencionalidad, mas su estructura, en apariencia desordenada, asemeja con mayor naturalidad al diario que alguien pudiera estar escribiendo y que no necesariamente puede o quiere cumplir rigurosamente con esa tarea todos los días.

El protagonista nos regala con sus observaciones, que son todo menos rígidas, su visión sobre la vida que transcurre en franca disociación con la generalizada aspiración al progreso de otros personajes delibesianos; su existencia simplemente está enfocada en andar por los caminos de la naturaleza con sus sonidos, sus colores y aromas para cazar; lo demás se suma a su vida de forma fortuita, como el amor de Ana o la parsimonia con la que suele contemplar las luces de la ciudad cuando está por concluir su día sin pensar en nada más y, a pesar de que no nos dice ser feliz, sencillamente nos lo transmite. Es entonces cuando nos volvemos partícipes de ese tiempo suspendido donde pasan anécdotas simples, pero también donde se cumple esa dialéctica del triple presente Ricœuriano (pasado-presente; presente-presente; presente-futuro) donde los hechos producidos se relacionan o, mejor dicho, funcionan como cuando el tiempo transcurre en la existencia misma. Es así como el *mythos* (trama) se regula gracias a la actividad mimética del escritor y si es que es mimesis, siendo su composición la que nutre la expresión humana del tiempo en la literatura²⁶⁰.

El día a día de Lorenzo transcurre apacible y sólo se ve interrumpido por sus ocurrencias contadas con un humor muy franco que resulta bastante divertido y, si seguimos atentamente a Lorenzo, sabremos que, según su opinión, “El que quiera divertirse que se com-

²⁶⁰ Dicha conceptualización deriva del pensamiento aristotélico y Ricoeur lo explica del siguiente modo: “El presente de las cosas pasadas es la memoria; el de las cosas presentes, la visión (...) y el de las cosas futuras, la expectación.” *Tiempo y narración II, Apud.*, p. 51

pre un mono²⁶¹.” Mientras tanto, a nosotros, en nuestra condición de lectores, no nos queda más que reír y asentir.

De igual manera, como ya lo comentamos anteriormente, la cotidianeidad es el aderezo más importante en esta obra, por lo que los problemas vecinales no se hacen esperar, pues, por citar uno de los percances, las hijas del Moro usan el tendedero de su madre y, en una ocasión, incluso le tiran uno de los palos, por lo que se desatan problemas donde la bravuconería hace lo suyo, por fortuna el malentendido se detiene en chanzas. Las complicaciones y deleites del protagonista tienen que ver con las quejas de su madre y de su hermana, con las contrariedades de sus trabajos y con la vida regalada que suele llevar: que si no se sienta a lo largo del día; que si su madre le da un baño de pies después del trabajo; que su jefe le dijo que se pusiera la gorra del uniforme y se quitara el blusón; que borrara del wáter la pintada que reza *Pérez, cornudo*, en alusión al maestro de francés. Que si la maestra de Alemán le parece una *hembra que marea*, dada su entonación, además de que se imagina que la maestra estaba del lado de Hitler y que, desde que perdió la guerra, quedó muy enojada.

Igualmente, el retrato de las costumbres nos trae muchas imágenes. Ya arriba señalamos que al leer esta novela, de inmediato vienen a la memoria las estampas de la provincia que sustentan su belleza y que, al mismo tiempo, resultan ubicuas: sentarse en sus sillas a charlar, ya sea afuera de los hogares o, en este caso, en la azotea y, a la par, darles de

²⁶¹ *Diario de un cazador*, p. 48

comer a las palomas enriquece las tardes de la población, escenas que abre paso a los recuerdos de los que leemos la pluma delibesiana.

Transcurren los días de Lorenzo y mientras tanto nos habla del garbanzal, del melonar, de estar junto al Duero, de cómo pone a secar el pellejo de la liebre y cómo se la robaron, de cuando *el sol sacó el pellejo*, expresión cruda, coloquial y por demás contundente. Del mismo modo, la admiración hiperbólica de la naturaleza registra inigualables sinestesias e imágenes: “Huelen los pinos y parece que uno estuviera estrenando al mundo²⁶².” Su atenta percepción de la naturaleza, su admiración por ella, lo conduce a observar, oler y escuchar con suma dedicación; esta es la sustancia de esta novela construida con un abanico de imágenes palpitantes: “Cazadero hermoso con una *ladera muy áspera*, llena de *jaras y tomillos*, y un *chaparral* arriba, en el páramo. El *río corre por bajo y espejea* con el sol²⁶³ .

Relato hecho también de sonidos: a Lorenzo le gusta escuchar el ruido de las llantas sobre la carretera mojada; le agrada también escuchar los silbidos de los trenes cuando entran y salen de la estación. También disfruta del aroma después de la lluvia: “Estaba oscureciendo y olía bien el campo²⁶⁴ Esto es la recreación de la temporalidad que no sólo es representada en la obra, sino vivida por los lectores como una temporalidad humana.

²⁶² *Diario de un cazador*, p. 19

²⁶³ *Ibid.*, pp. 39-40

²⁶⁴ *Ibid.* p. 45

En esta novela como en ninguna otra de Delibes, la frescura del lenguaje es una constante y recuerda, en todo momento, al habla por su oralidad, tanto que el uso de la exageración hiperbólica trae a nuestra memoria esos momentos donde la charla necesita ser grandilocuente para lograr la atención de nuestros interlocutores, de manera que intentamos, con nuestro ingenio, realzar las anécdotas más inocuas porque entendemos que la poética delibesiana, sobre todo en esta novela, es la de la felicidad. Por ejemplo, sale de madrugada a cazar y en tono exagerado declara lo que sentiría si no pudiese hacerlo más: “Yo pienso que el día que me ocurra lo que a él (el Padre), que el reuma o el asma o la histeria no me den para salir al campo, me moriré de asco²⁶⁵.”

Después de la anécdota en casa del Moro y con su hija Carmina aparece otro espacio, el escolar. Ahí conoció al de Francés un tipo pingorotudo que, tal y como el francés del Instituto también hace muecas con la boca cuando habla. Detalle que, por supuesto, es un tanto burlón de la expresión francesa; no sin antes mostrar su actitud altanera al no responderle el saludo a Lorenzo.

De un decir tan sencillo resulta la narración: el otoño me abolla -dijo Melecio, lo que le hace pensar a Lorenzo si no está chalado. Entonces se construye la trama (*mythos*) para dar paso a su universalización que es donde no importan los nombres propios, éstos no

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 18 . De la mano irá la ambivalencia de la caza donde la pulsión de vida y de muerte prevalece en esta práctica; aunque no concuerdo con la cetrería, sin duda habrá algo de positivo en este *hobbie*. Pues, además, es bien sabido que la caza sirve como regulador de la fauna, pero esas peculiaridades son motivo de otro estudio.

funcionan para medir a un personaje o describir un lugar determinado; de esta forma, el imbricado espacio, tiempo y los personajes se conjugan con el hilo de la trama para dar sentido a la historia; de forma que los apodos como el de Teniente, como le dicen a Lorenzo en la Universidad por su gorra; al de Francés Lorenzo le llama José Bonaparte y al señor Moro, lo nombra Gallina; Don Basilio es el Coronel y hay un largo etcétera que complementan el sentido dicharachero de la obra y que, como ya lo dijimos, lejos de particularizar los acontecimientos, los vuelve universales.

No será el propio Lorenzo quien se describa a sí mismo, serán los otros a los que veamos. De Ana, por ejemplo, conocemos que trabaja en la buñolería, que tiene los ojos grandes y asustados, así como las manos torpes y daba lástima. Lleva el abrigo corto y gastado, tiene las pantorrillas flacas; sabemos que trabaja con su padre y acaba de tener un hermanito y que, con un gesto de cariño hacia Lorenzo, a sus churros les pone más azúcar, como ya lo hemos señalado. El retrato de Ana nos hace observarla a través de los ojos de Lorenzo y la intuimos solitaria y tímida.

Diferentes estrategias y preocupaciones sobre las partidas dejan un tratado bastante puntual sobre este pasatiempo que, en este caso, es el motivo de vida para el protagonista. Se cuentan cuáles son las épocas de veda, las trampas que hace para esquivar la ley; si se deja crecer el bigote o se va a la cama sin comer; nos hace notar que tanto el bigote como el pecho y los brazos los tiene más desarrollados del lado derecho, motivos que resultan simpáticos y, por supuesto, placenteros; por lo tanto, se antoja no tomarlos muy en serio.

La vida en esta novela transcurre con total tranquilidad, el habla se transcribe con naturalidad y las aventuras de Lorenzo se leen con humor, disfrute y sin complicaciones. Los paralelismos con la realidad son inevitables y serán las anécdotas chuscas, el desinterés por el progreso generalizado y los francos decires del protagonista los que se constituyan como el andamiaje para complementar la estética del marginado.

CAPÍTULO VI

ESTUDIO SOBRE *LA MORTAJA*

VI.1 EL MIEDO, EL SILENCIO Y LA ORFANDAD

Así es mi vida, mi vida, piedra, como tú. Piedra pequeña como tú. (...) Canto que ruedas como tú, por las veredas, como tú, guijarro humilde como tú. (...) como tú, que en días de tormenta como tú te hundes en la tierra.

León Felipe-Paco Ibáñez

Relatar la orfandad de un niño merece la preocupación de un autor obsesionado con el tema de la muerte y, a la par, de la niñez. Esta no será su única obra que contenga, como *leitmotiv* dichos contenidos y que apuntalan las imágenes del mundo de las que no queremos saber. Reveladora su obra, sin duda, pero su tratamiento discursivo irrumpe en la más honda conciencia al transmitir el cariño con el que construye a sus personajes.

Por supuesto, este relato corto, cuyo título lo dice todo, inicia con ese mapa imaginario y verdadero a la vez del pequeño poblado donde se desarrollarán los acontecimientos y que abre paso a las implicaciones ideológicas de esta trama donde habita el Senderines, un niño que presencia la muerte de su padre. A pesar de esta situación, el relato tiene momentos felices y descripciones sobre cómo mira el niño el mundo que le rodea: “El valle, en rigor, no era tal valle *sino una polvorienta cuenca* delimitada por unos *tesos blancos e inhóspitos*. El valle, en rigor, no daba sino dos estaciones: *invierno y verano y ambas eran extremosas, agrias, casi despiadadas*²⁶⁶.”

²⁶⁶ *La mortaja*, p. 25

A estas alturas ya reconocemos el sentido retratista de su obra que no cesa en describir a su amada Castilla con todo y sus carencias, así como sus defectos donde, paradójicamente, queda implícita su belleza que emana precisamente de su sencillez y estériles tierras. La pobreza será, de igual manera, otro de los vehículos que pasan por el tamiz de su experiencia estética.

El retrato del Senderines se volcará en un susurro que se dirige hacia las estructuras más profundas del relato y cuya emotividad, de nueva cuenta, nos hacen amar al personaje. A la brevedad sabremos que al niño le gustaba lo que cambiaba de forma, como la espuma, las nubes, la arcilla húmeda, el trigo húmedo, solo que de esto su padre nada sabía. Lo trataba con resentimiento después de la muerte de su madre y detestaba su falta de fortaleza, pero no todo estaba apagado en la existencia del Senderines, pues incluso una vez tuvo un regalo de los reyes magos.

Su retrato es triste. Él es observador y resignado a la vez; cree, inocentemente, que morirá joven como su madre y ese presentimiento lo vive con resignación. El narrador es el que nos hace saber sobre todo lo que acontece, se encarga de retratar el paisaje, de pintar a los personajes, de indagar en las conciencias y en los sentimientos, pero, además es polifónico porque lo hace de muy diversas maneras: a veces parece objetivo, en otras ocasiones cruel y siempre está presente para construir la trama.

El mundo narrado de *La mortaja* es bello y desgarrador al mismo tiempo, tiene un vaivén temporal entre el pasado (la muerte de la madre), el presente (cuando el niño juega y observa) y ese presente continuo donde la tragedia llega una vez más al ya de por sí desprotegido chico²⁶⁷. El niño ve con atención, como lo haría el propio Delibes; a él no le interesan las aventuras de los otros, él lee lo que la baja Extremadura le ofrece: “...su caudal pasaba en pocos días de una *opacidad lora* y espesa a una *verdosisidad de botella casi transparente*²⁶⁸.”

No sólo será la orfandad, sino la soledad la que acompañe al chiquillo y aunque no leemos literal que lo sufra, quizás porque al ser pequeño sólo vive, pero su sentimiento, profundamente existencial y escondido, lo reconocemos por medio de la mimesis III Ricœuriana donde se realiza la catarsis del lector al saber sobre el acontecer de esta historia que da pie a diferentes inferencias e intuiciones. Lugar donde se conecta el mundo interior del relato con el exterior del lector.

²⁶⁷ Esto es a lo que Ricœur describe como la experiencia de ficción del tiempo.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 25

El núcleo existencial de la obra emerge desde el inicio y nos acerca con desazón a la trama, consistente en silencios, soledad y el sentido de la orfandad que pueda tener un niño pequeño y sus posibles consecuencias, al verse rodeado en los peores momentos de la estupidez y el individualismo humanos; hasta el punto de que emane de entre sus páginas lo grotesco: cuando pide ayuda para vestir a su padre que yace muerto sobre su cama, sus vecinos, la Ovi y Goyo, no quieren auxiliarlo; Goyo alega que no volvería a ayudar a Trino porque lo había cacheteado; además del miedo que le producían los muertos, de manera que lo dejan solo a su suerte.

Entonces recurre al Pemales, quien al ayudarlo por interés, se lleva el despertador, el traje y los zapatos. Al final, lo ayuda y se va con sus recompensas, sin importarle lo que pasará con el niño. Una vez que queda solo y despierta al lado de su padre está Conrado para encargarse de lo que prosigue:

Al constatar la muda presencia de Trino, pavorosamente blanco, pavorosamente petrificado, comprendió que para él no llegaba ya la nueva luz y cesó repentinamente de sonreír²⁶⁹.

²⁶⁹ *Apud.*, p. 58

En todo caso si eso sintió un mayor lo que no dice en el relato nos conduce a imaginar lo que el Senderines está viviendo. Relato existencial donde lo más diminuto es retratado en contraposición a la descripción de los adultos que no parecen ser ni los más agradables, ni los más humanos. Tristemente la escena interior donde el niño se percata de que su padre no se mueve es desgarradora:

Estaba inmóvil como una fotografía. De la boca, crispada patéticamente, escurría un hilillo de baba, junto al que reposaban dos moscas. Otra inspeccionaba confiadamente los orificios de su nariz. (...) Percibía con agobiadora insistencia el latido de la Central y era como una paradoja aquél latido sobre un cuerpo muerto. Al Senderines le suponía un notable esfuerzo pensar; prácticamente se agotaba pensando en la perentoria necesidad de pensar²⁷⁰.

En este punto el exterior que con tanto cuidado fue descrito se encierra en la pequeña y humilde habitación donde las manchas de sangre en la pared que dejan los aplastados mosquitos decoran el lugar oscuro. Cansinamente, el detalle de verlo desnudo le asustaba porque no querría que nadie lo observara así, al tocar sus calcetines los siente húmedos y fríos: "...conservaban la huella de un pie vivo²⁷¹."

²⁷⁰ *Apud.*, p. 35

²⁷¹ *Apud.*, p. 36

El Senderines por suerte se tenía así mismo, llamado así porque buscaba las veredas de los caminos, se lamentó en ese momento que nunca pudo preguntarle a su padre cuál era su verdadero nombre. En su inocencia anheló antes de la desgracia “...romper el agua para extraerle sus cristalinos brillantes²⁷². ” y, por fortuna, “Jamás le traicionó su fantasía²⁷³. ”

Por otro lado, la alegoría de la destrucción de la naturaleza frente a la fábrica ruidosa y la ciudad como entes negativos se combinan para exaltar la soledad como condición inherente al hombre; este es pues un relato existencial donde el desconsuelo es tácito, en mucho dado por este narrador filósofo y omnisciente que da cabida a estas elucubraciones que no emanan del protagonista, sino de la trama. Se resaltan la indiferencia y el interés material como antagonistas de la naturaleza y de los sonidos de sus animales que se encuentran enumerados, como es habitual de la pluma del escritor: codorniz, cernícalo, alevines de carpa y lucios (que trajeron de Aranjuez), barbos espinosos, tenca. gorriones y tábanos y cínifes.

²⁷² *Ibid.*, p. 32

²⁷³ *Ibid.*, p. 34

A propósito, el candor de los niños se complementa con la crueldad habitual en ellos cuando no saben bien lo que están haciendo, así, Delibes no se olvida de contarnos la anécdota donde Canor y el Senderines le hurgaban a los peces cruelmente los ojos y la boca con un junco. Será esta esférica presentación del mundo la que le otorgué esa dimensión configuradora de la narración de la que habla Ricoeur²⁷⁴.

Y para apuntalar dicha dimensión fluyen los pensamientos del niño que pensaba que la luz provenía de la fábrica y que los hombres fuertes la golpeaban hasta sacarle el brillo. Es frente a la ficción donde se cuenta la verdad de ese otro mundo sumergido entre las páginas y que conllevan a considerar esos otros temas que imbricados con el del desarrollo tan criticado por el autor da cuenta de la contaminación de la fábrica no sólo parece llenar de una espuma extraña el río del poblado, sino que su sonido inunda las calles, pero una vez se detuvo y el niño se dio cuenta de que: “el silencio tenía voz, una voz opaca y misteriosa que no podía resistirla²⁷⁵.”

²⁷⁴ Ricoeur, *Tiempo y narración II*, p. 447

²⁷⁵ *La mortaja*, p. 33

Silencio al que ya en muchas ocasiones hemos señalado como un sonido que recorre la obra delibesiana una y otra vez, para darle forma a su poética hecha en un intento por mostrar cómo transcurre la existencia, relato donde hay “...una operación de descenso, (...), un viaje por los ínfimos del ser, por la oscura entraña de la vida y de nuestra vida. (...) *esos ínfimos son, finalmente, la vida misma*²⁷⁶.”

No podemos dejar de señalar que su padre, empleado de la fábrica, no era el dueño, sino que su padre simplemente aprovechaba la fuerza del río, mientras el dueño del negocio se aprovechaba de la fuerza de su padre. Es entonces cuando una especie de anagnórisis aparece ante los ojos brillantes del Senderines pues la organización del mundo no era lo que él imaginaba y aunque no pudo comprenderlo bien, por medio de un bello símil se muestra su descubrimiento: “...se le ofrecía como una confusa mañana²⁷⁷.”

El relato, a diferencia de otros, transcurre pausadamente, diríase que al compás de los latidos de la Central, su inigualable belleza poética frente a la desgarradora vivencia del Senderines connota un mundo que nos parece familiar y su descripción detallada hace relucir el protagonismo de la indefensión y la existencia mismas: “...el niño, al despertar *paseaba su redonda mirada ávida, inúltamente, por los cuatro lienzos de pared mal encalada*²⁷⁸.”

²⁷⁶ Véase Greta Rivara Kamaji (2010), *op. cit.*, p. 403-404

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 32

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 34

Inútilmente porque el mundo, su indefectible explotación de los hombres, la falta de saberes, la destrucción de la naturaleza y la soledad hacen del universo delibesiano la crítica más feroz, cuyo discurso reniega sólo del salvajismo de las palabras para matizarlo con la poesía de sus pensamientos recurrentes que atraviesan su vastísima producción literaria.

CAPÍTULO VII

ESTUDIO SOBRE *EL CAMINO*

VII.1 La búsqueda y la incertidumbre

En su excéntrica carrera, ¿qué persigue? Va tras su catástrofe; quiere volver a ser sol, volver al centro de la vida de donde un día (...) fue desprendido.

Miguel Delibes, *El sentido del progreso en mi obra*.

A los once años Daniel, el Mochuelo deseaba ser quesero como su padre, su mundo estaba reducido al pequeño poblado donde vivía, a sus amigos y a la rudeza de su padre y el callado pensar de su madre, casi incapaz de desafiar a su esposo. Ahí, en ese lugar sin nombre, el futuro es incierto; las posibilidades son escasas.

A diferencia de los habitantes pobres e incultos, Ramón, el hijo del boticario había buscado el progreso porque tenía más posibilidades que el resto. A la usual manera de ironizar delibesiana, Ramón se atrevía, incluso a corregir a Don José, el cura cuando hablaba en la iglesia. La ironía, como suele actuar, disfraza las palabras para decir algo en apariencia, pero subyace la burla de una realidad ridícula. Así, los alcances del anhelado progreso, siempre cuestionado por el escritor, se reduce, en esta novela, a corregir a una autoridad como lo es el párroco; de manera que Ramón, quién tuvo posibilidades de salir de su pueblo y que lejos de ayudar o de ser productivo señalaba los errores del uso de la lengua, será sólo en este aspecto como se planteen los resultados del anhelado progreso con el fin de ridiculizarlo.

Entonces, Daniel, nuestro protagonista, conocido como el Mochuelo por su mirada verdosa, como el pájaro Mochuelo; era, sin embargo, muy inteligente porque la escuela no lo enseña todo y el escritor español lo evidencia en cada oportunidad; como también reconoce el poderío de la naturaleza; el amor por los animales, que muchos de ellos son aves.

En la obra de Delibes, como sabemos, hay niños mucho más reflexivos que los adultos de mirada pura y ancianos cuya soledad es un producto del utilitarismo humanitario de la sociedad. Como es de esperarse, el Mochuelo repasa en sus pensamientos las palabras íntimamente cuestionables del universo poblado por adultos que solo repiten palabras gastadas; que no se toman el tiempo para explicarse con razón y paciencia; que suelen desprenderse del amor y están alejadas del conocimiento.

En la ciudad se vive más deprisa, como Leoncito, el hijo de don Eloy en *La hoja roja* quien ha visto menguar su salud debido a la tensión que desde joven vivió, con tal de convertirse en un hombre ciudadano y con ciertos privilegios. En realidad, los retratos que hace el brillante escritor vallisoletano son tristes, bien leídos nos recuerdan lo lejos que estamos de la comprensión, de la belleza, del respeto y del amor. Este relato es algo triste y melancólico, pero, además, plantea la perspectiva del autor cuyo fin es desacralizar el progreso y lo que conlleva ideológicamente; así, por el contrario, sus historias nos acercan a la contemplación, a escuchar el silencio; a notar que la existencia en esos pequeños lugares es diferente; el ritmo de la vida se lleva de modo más pausado y el tiempo parece estirarse para que sus habitantes vivan holgadamente a ese respecto.

Es entrañable leerlo, visitar su universo y sentirnos acompañados por los razonamientos de sus personajes: “Seguramente en la ciudad se pierde mucho el tiempo- pensaba el Mochuelo- y, a fin de cuentas, habrá quien, al cabo de catorce años de estudio, no acierte a distinguir un rendajo de un jilguero o una boñiga de un cagajón. La vida era así de rara, absurda y caprichosa. El caso era trabajar y afanarse en las cosas inútiles o poco prácticas²⁷⁹.”

Aunque también será el narrador intradieético el que nos dé cuenta de los pensamientos y sentires de nuestros personajes. Delicioso es conocer la idiosincrasia local, la sabiduría popular, al fin y al cabo, lúdica; incluso inocente de las conciencias figurales. Tampoco se deja de lado, la ignorancia latente en el pueblo, repetidor de historias, a veces, incapaz de cuestionarse. Pintor de la pobreza, en muchas de sus obras, pero en este caso, incomoda a la población y como es lógico, es la razón principal por la cual algunos desean que sus familias “mejoren”, “progresen”, “salgan”, “sean alguien”, “crezcan”, etc. Adjetivos eufemísticos que nombran simplemente la búsqueda para ganar dinero.

Aquí es importante recalcar que la ignorancia de algunos de los personajes no se contraponen a la sabiduría innata de la gente, poseedora de una intelectualidad también valiosa que llega incluso a rebajar a la de la burguesía; quizá este sea uno de los contenidos donde el estereotipo no sea quizá planteado de la mejor forma, dado que, en ocasiones, pareciera que los buenos son los pobres y los malos los adinerados.

²⁷⁹ *El camino*, p. 42

Tampoco podemos ser tajantes, pues en ocasiones se difuminan los arquetipos porque, seamos honestos, tampoco estas posturas en apariencia arquetípicas se alejan por completo de la realidad. En contraparte, la vitalidad del ritmo narrativo y la complejidad de los personajes suman a su universo diegético un estilo complejo que supera las críticas posibles a dichos arquetipos.

Aunque se busque el progreso, obviamente habrá un futuro incierto, muchas veces frustrado drásticamente por la insensibilidad del opresor (véase *Los santos inocentes*). También provocada por la inconsciencia y la ignominia como en *Las ratas*. A veces simplemente por la envidia, la soledad y la ignorancia como le sucede a Desi en *La hoja roja*.

La observación del entorno se traducirá en la oportunidad para hacer poesía cuando se trata de la naturaleza. La exposición vital del mundo animal y vegetal se transformará en un torrente de palabras que desatará la melodiosa descripción de los caminos del pueblo. Al tiempo que dentro del discurso también se transparenta la estupidez, la torpeza y el egoísmo de algunos personajes que resultan exasperantes o simpáticos.

El cinismo del rico y el anhelo del progreso del pobre serian pieza fundamental del discurso delibesiano; ambiciones que resultan banales y, justamente, sin rumbo. A este planteamiento donde la perspectiva del autor se deja ver le llamamos, desde la narratología, *la dimensión ideológica del relato* y ¿cómo se logra edificarla? Esta pregunta es

pieza clave para comprender que el texto se hace de descripciones, anécdotas, del tiempo-espacio y cuyas dificultades se basan en la potencialidad discursiva del escritor:

Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad²⁸⁰.

²⁸⁰ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción, op. cit.*, p. 16

VII.2 LAS FALACIAS DEL DESARROLLO

Entonces Daniel no sabía que los hombres se enfurecen a veces con la vida y contra un orden de cosas que consideran irritante y desigual.

Miguel Delibes, *El camino*

A Daniel, el Mochuelo, un chico de once años, le entusiasmaba ser quesero como su padre, tampoco sabía para dónde dirigir su futuro con exactitud, no tenía muchas posibilidades de cambiar el camino que su papá había dictado, lo que es verdad es que él era un niño feliz. En cambio, Ramón, el hijo del Boticario que estudiaba en la ciudad corregía a Don José, el cura, y ese era el “significado” de lo que era el progreso, cuando venía de la ciudad, Ramón, el hijo del Boticario.

El narrador nos acerca a la sabiduría popular, integrándose a un entorno pueblerino, donde la inocencia, como resultado de la ignorancia. Los personajes que son víctimas de la ignorancia y de la pobreza, en contraposición con los miembros de la burguesía, mostrarán que su sabiduría también es muy valiosa y deriva de la observación del entorno y de la interrelación cotidiana con la naturaleza y con los animales, algunos de ellos se hacen conscientes de dicha erudición y otros más lo ignoran, pero su conocimiento es muy importante porque resulta poderosamente práctico. Luego entonces, la sabiduría no proviene de la escolarización de los privilegiados, pues demuestran una torpeza y una tendencia al cinismo bastante exasperante, el sendero trazado por los padres del Mochuelo está ya dado: “Las cosas podían haber sucedido de cualquier otra manera y, sin embargo, sucedieron así²⁸¹.”

²⁸¹ *El camino*, p. 1

Con esto, queda claro en el discurso delibesiano, el afán por mostrar la estupidez de aquél que tiene todo resuelto en la vida y cuyas palabras se quedan en la teoría frente a la necesidad de valerse de una cierta instrucción porque será gracias a ella que se dé o no la subsistencia de la familia.

Sustancial es el enfoque del escritor español que caracteriza muy bien hacia dónde se dirige la sociedad con estas brechas económicas tan significativas y que conducen al vasallaje contemporáneo, donde los que ganan son los ricos de siempre, quienes se aprovechan de los pobres para mantenerlos a su servicio.

El tiempo humano está dado desde el inicio, no habrá retorno para el futuro del niño protagonista, pues a los once años tendrá que exiliarse, por decirlo de alguna manera, hacia un sitio desconocido y nada interesante. Su desazón se deja sentir desde el inicio de la novela, acostado en su cama escucha a sus padres y al silencio de la noche, al despertar tendrá que irse y dejar todo lo conocido y todo lo que ama. Tiempo que transcurre en una noche para volverse hacia los recuerdos de esa vida que ya no regresará.

Así pues, en la novela se construye un mundo de acción humana con una dimensión temporal determinada que le es inherente. En este caso, la información narrativa es abundante y también poética. El protagonista creía saber todo lo que al hombre le hace falta, leía de corrido y escribía para darse a entender, así más, menos transcurrían sus pensamientos, sin entender muy bien de que servía estudiar tantísimos años en la ciudad. Transcurre la noche y se revuelca en su cama haciéndola chirriar, detalle contado en presente. Entonces comienza a pensar en lo que le decía su amigo Roque, el Moñigo, el hijo del herrero jamás estudiaría, pues a su padre no le interesaba, ni por asomo.

Para el Mochuelo ver a Paco, el herrero era magnífico, su musculatura era impresionante. Y es aquí donde *el acto de tramar*²⁸² comienza con los acontecimientos del pasado y después se conformará de la intriga para que la novela se resuelva en un acto de narrar lleno de altibajos, sorpresas y sucesos inesperados. De momento, el niño habrá de irse tres meses, tiempo en el que no verá: “Por la grieta del suelo se filtraba la luz de la planta baja y el haz luminoso se posaba en el techo con una fijeza obsesiva²⁸³.” Tampoco escuchará a su malhumorado padre sobrepasado por la responsabilidad de juntar el dinero necesario para educar a su hijo, ni a su madre yendo de un lado a otro en las interminables faenas del hogar.

²⁸² En palabras de Ricœur.

²⁸³ *El camino*, p. 19

El punto de vista sobre el mundo se irá perfilando hasta connotar significaciones que se burlan de ese mundo del progreso que parece incierto e irrisorio. Esta perspectiva está dada por el narrador que no duda en entrometerse en el sentir y el pensar de los personajes, además de expresar opiniones propias cuando llega el momento de dejar en claro quiénes son los personajes y, sobre todo, cuando tiene como finalidad hacer un comentario burlón; por lo que podemos hablar de un narrador polifónico.

Y vaya que iba a extrañar esa vida, cómo no mantener en su memoria el sinestésico aroma que deja la elaboración del queso a su paso:

Con el murmullo de las conversaciones, ascendía del piso bajo el agrio olor de la cuajada y las esterillas sucias. *Le placía aquel olor a leche fermentada, punzante y casi humano*²⁸⁴.

Fuera de casa el protagonista aprende lo que sus padres no le explican, conoce el significado de “tener el vientre seco”, por ejemplo. El Moñigo era maltratado por su hermana Sara, después de quedarse huérfano de madre al nacer, lo que no lo contenía para hacer repelar a su hermana que con nada lo asustaba: “el Moñigo fue refractario al Coco, al Hombre del Saco y al Tío Camuñas²⁸⁵.”

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 23

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 26

De la cama del Mochuelo a los regaños de Sara al Moñigo los sucesos poco a poco van transformándose en historia y esta a su vez en una totalidad temporal que quizás no pueda medirse con precisión²⁸⁶. Así se va tejiendo la historia de la amistad de estos pequeños, donde Daniel acepta que el Moñigo no era muy inteligente, pero que actuaba como un hombre y lo tenía en alta admiración. Las Lepóridas y las Guindillas serán objeto de burla del narrador y nos recordarán a esas mujeres a las que les es muy fácil entrometerse cuando los poblados son pequeños. Su visión de la vida se reduce al mantenimiento de las buenas costumbres y a refugiarse en la iglesia y en sus rezos para gastar el tiempo que, dicho sea de paso, les sobra.

El numeroso desfile de historias y de personajes se van tejiendo para enriquecer la narración, cuyas tristezas, pero, sobre todo, pasajes risueños cautivarán al lector por su poder de reflejar la realidad al universalizar las anécdotas y a las conciencias figurales de las que habla Ricœur. Las chanzas y los dichos son parte fundamental de esta novela convirtiéndola en un relato alegre y poético en su coloquialidad: “Bien decía Andrés, el zapatero: ‘Cuando a las gentes les faltan músculos en los brazos, les sobran en la lengua’²⁸⁷”. Como a las Guindillas y a las Lepóridas.

²⁸⁶ Véase *Tiempo y narración I*.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 34

Esta novela no se limita a lo que dicen los personajes, sino que gracias a la omniscencia del narrador, que carga obviamente con la perspectiva del autor, permite leer una novela completa donde la naturalidad del lenguaje y las sencillas anécdotas se tejen para dar paso a la estética de la marginación.

De igual manera, la articulación de los motores ideológicos surge del planteamiento de los personajes, las historias entrelazadas, el entramado particular de las mismas y de las opiniones que personajes y narradores construyen para focalizar en tal o cual situación; de manera que el puro acto de narrar, de contar historias contiene un trasfondo ideológico que puede ser evidente o mantenerse soterrado. Así, por ejemplo, el herrero es criticado porque no ha vuelto a casarse, porque no manda a su hijo a la escuela y porque, a pesar de ser muy trabajador y cumplido, los fines de semana se emborracha, lo que para las moralinas del pueblo resulta irritante; dado que tampoco visita la iglesia, sin embargo, al párroco:

...sentía hacia él una secreta simpatía. Por mucho que tronase no podría olvidar nunca el día de la Virgen, aquel año en que Tomás se puso muy enfermo y no pudo llevar las andas de la imagen. Julián, otro de los habituales portadores de las andas, tuvo que salir del lugar en viaje urgente. La cosa se ponía fea. No surgían sustitutos. Don José, el cura, pensó, incluso, en suspender la procesión. Fue entonces cuando se presentó, humildemente, en la iglesia Paco, el herrero²⁸⁸.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 30

Dicho suceso hubiera sido impensable para las mujeres habituales a visitar la iglesia y el hecho fue digno de críticas desafortunadas, de manera que las opiniones contrarias a las del párroco dan lugar a que los motores ideológicos se hagan presentes, aunque sea por medio de una anécdota tan simple. Al mismo tiempo, *el acto mimético* en sí mismo, en palabras de Ricœur, hace su propio trabajo para darle forma a la narración y convertirla en un relato verosímil, esto gracias a *la referencialidad extratextual*. Entonces es cuando se explicitan los prejuicios de la gente y la visión cerrada que tienen sobre el pecado y la visión de la religión que, en lugar de hacerles felices, les contraria todo el tiempo sin dar lugar a la reflexión.

Será no solamente la crítica a los personajes lo que devele la estrecha comprensión del mundo de algunos de los habitantes del pueblo, sino que, incluso, la descripción del paisaje, por medio de un símil inesperado, traiga a colación que hay un mundo desarrollado fuera del poblado que a la vez resulta atractivo, pero que también resulta dañino:

su valle era como una gran olla independiente, absolutamente aislada del exterior. Y, sin embargo, no era así; el valle tenía su cordón umbilical, un doble cordón umbilical, mejor dicho, que le vitalizaba al mismo tiempo que le maleaba: la vía férrea y la carretera. Ambas vías atravesaban el valle de sur a norte, provenían de la parda y reseca llanura de Castilla y buscaban la llanura azul del mar. Constituían, pues, el enlace de dos inmensos mundos contrapuestos²⁸⁹.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 44

Como podemos entender, la clara ideología delibesiana respecto del progreso aparece como una constante también en esta novela para transmitirla y dejarla expuesta para reflexionarla, si fuera el caso y hacemos de *El camino* una lectura más profunda. Por el contrario, los niños disfrutaban de los acompasados días llenos de olores y sonidos, de los atardeceres y de los vehículos diminutos que a lo lejos alcanzan a ver desde el valle, como igualmente sucede en otras obras de este autor donde desde un puesto alto los personajes distinguen la belleza de sus poblados.

VII.3 Una poética sinestésica

Es evidente la técnica narrativa de Delibes que llena de regocijo a sus lectores, plena de artilugios que no sólo están contruidos con la reflexión de un hombre consciente del mundo que le rodea y de sus atrocidades, sino que, además, inesperadamente nos atrapa con su humor, su delicadeza, su recreación del habla popular y de las innumerables creaciones retóricas que por sí mismas pueblan de imágenes sus novelas. El constructo de su poesía narrativa se vuelve discreto gracias a su genialidad, habrá que tomarse el tiempo para deleitarse con ese híbrido poético-narrativo y valorarlo en su máxima expresión; será nuevamente la naturaleza la que protagonice, por medio de sus vericuetos lingüísticos, su pausada observación del paisaje recreado por la retórica:

Y, de vez en cuando, *las manchas oscuras y espesas* de los bosques de castaños o la *tonalidad clara y mate de las aglomeraciones de eucaliptos*. (...) Muchas tardes, ante la *inmovilidad y el silencio de la Naturaleza*, perdían *el sentido del tiempo y la noche se les echaba encima*. La bóveda del firmamento iba poblándose de estrellas y Roque, el Moño, se sobrecogía bajo una especie de *pánico astral*²⁹⁰.

Quisiera como lectora estar ahí y sentir la inmovilidad y el silencio que detienen el tiempo, dada la grandilocuencia de los instantes que sólo pueden ser otorgados por el paisaje natural. Entre prosopopeyas la noche les cae encima de forma contundente y sin más, el pánico astral que suena a una soledad y profundidad excesivas se vuelcan sobre ellos

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 33-34

revelándoles el mundo y su grandiosidad, entre la diversidad de tonalidades que se pueden observar en el bosque donde se aglomeran, por la oscuridad, virtuosamente los castaños y los eucaliptos.

Resulta imposible citar los innumerables conductos poéticos que en cada página de *El camino* sobresalen no espectacularmente, como ya lo hemos dicho un sinnúmero de ocasiones. Asoman de forma discreta como si no estuviesen allí, como si las historias no contarán porque precisamente la naturaleza se vuelve protagonista como en *Las ratas*. La belleza se colma de palabras inusuales, colocadas en los lugares menos esperados, sorprendente el viaje que como lectores emprendemos por medio de su literatura²⁹¹.

A muy pocos espacios cerrados se hace referencia, está la taberna de Quino, el manco, o la habitación de Daniel; no podemos ignorar cómo el mapa del espacio²⁹² aporta claridad gracias a su sentido de referencialidad que justamente vuelve a aparecer en esta novela para ubicar al lector de forma contundente, a continuación, sólo un fragmento del enorme retrato:

Más allá de la taberna, *a la izquierda, doblando la última curva*, se hallaba la quesería del padre del Mochuelo. *Frente por frente*, un poco internada en los prados, la estación y,

²⁹¹ Por cierto, el detalle poético y la hondonada de figuras retóricas tienen que ver con el término *Hipotiposis*: “cuando la exposición del objeto es tan vívida, tan energética, que de ella resulta, estilísticamente hablando, una *imagen*, un cuadro.” Pierre Fontanier (2009). *Les figures des discours*, París: Flammarion, p. 420

²⁹² Las palabras se ordenan de acuerdo con los modelos que sean significativos, según la lógica del autor, para referirse al mundo y a los individuos.

junto a ella, la casita alegre, blanca y roja de Cuco, el factor. Luego, en plena varga ya, empezaba el pueblo propiamente dicho. Era, el suyo, *un pueblecito pequeño y retraído y vulgar*. Las casas eran de piedra, con galerías abiertas y colgantes de madera, generalmente pintadas de azul. Esta tonalidad contrastaba, en primavera y verano, con el verde y rojo de los geranios que infestaban galerías y balcones²⁹³.

No se trata de un simple acercamiento al lugar, sino que la intencionalidad espacial es dejar saber, como un acto verosimilizante, dónde y cómo se acomoda el pueblo. Con estas referencias no podría tratarse de un lugar ficticio, las señas son por demás extensas y muy bien definidas que a la par funcionan como potentes imágenes construidas para poder visualizar ese pequeño sitio:

...si bien es cierto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir, desde una perspectiva estrictamente narrativa-funcional el *espacio diegético* queda subordinado a la narración debido a su esencial función de marco²⁹⁴.

Sustancial será este enfoque que no da respuestas, pero sí cuestiona la realidad; así, Delibes denuncia y lo hace con agallas, con dolor y con discreción para llegar a quien tenga

²⁹³ *Ibid.*, p. 54

²⁹⁴ Creemos que en el estricto caso de la narrativa de Miguel Delibes la narración queda en segundo plano para enfatizar el espacio. Véase Luz Aurora Pimentel: *op. cit.*, p. 33

que llegar y, quizá, para no ser censurado. Observamos pues, diversas estrategias que asoman de su universo diegético sin abandonar jamás su posición crítica.

No estamos frente a un novelista poeta, estamos frente a un artista que devela la sencillez de un lenguaje coloquial, nunca forzado; el español impregnado de una frescura que contagia de la alegría y el gozo de la provincia española; de ese castellano chispeante y sonoro. No hay en Delibes adornos que estructuren el discurso de una manera artificial, no hay innovaciones lingüísticas que resulten vacías de significado. Muy por el contrario, el coloquialismo provincial es, a la vez sorprendente y festivo, que, dicho sea de paso, en mi condición de extranjera reconozco cuando visito algún poblado de castilla.

Esta novela del 49 remarca la pobreza de la época, la explotación de los habitantes de los pequeños pueblos; pero al mismo tiempo los colores y aromas de la tierra. Daniel, el Mochuelo se cuestiona que el progreso valga la pena; es incapaz de reconocer que el estudio, a base de sacrificios, resulte en felicidad. ¿Dejar el terruño, a sus amigos y a sus padres de verdad lo beneficiará? Irá a la ciudad e intuye que posiblemente dejar el terruño probablemente lo deje vacío y le quite esa alegría de vivir que lo empuja a existir de una forma completa. Es feliz en su pueblo sin nombre, estrategia discursiva que Delibes utiliza en muchas de sus obras para universalizarlas.

Como lo hemos visto, es habitual que los personajes delibesianos se sacrifiquen a costa del progreso. El quesero en *El camino* no quiere que su hijo huela a cuajo como él; espera un futuro más prometedor. No obstante, su esfuerzo por mandarlo a estudiar a la ciu-

dad se verá oscurecido por el nerviosismo de poder lograrlo o no; por tal motivo se volverá taciturno y amargado. Se supone que al emigrar su hijo a la ciudad recompensaría su existencia. Delibes en su discurso al ingresar a la real academia plantea lo siguiente: “...no necesito decir que el actual sentido del progreso no me va, esto es, me desazona tanto que el desarrollo técnico se persiga a costa del hombre como se plantea la ecuación Técnica-Naturaleza en régimen de competencia²⁹⁵.”

Entonces, ante el anhelado progreso de los adultos, serán los niños los protagonistas de *El camino* y de *Las ratas*. La inconsciencia, la mirada, el desazón que les causan las imposiciones del mundo adulto los convierte en observadores de la miseria, la soledad, la tristeza y la frustración. Los niños son también marginados, como lo son los pobres, los enfermos, los ignorantes y los viejos porque nadie los escucha.

Sin embargo, la marginación no es del todo negativa, permite cambiar la perspectiva del mundo que se mira, entonces su planteamiento permite que, como estrategia narrativa, se utilice la polifonía y el cambio de perspectivas por medio de los propios personajes o incluso de los de los tipos de narradores sobre todo intradieгéticos que son capaces de observar no solo el exterior, sino el propio sentir y pensar de las coincidencias figurales. La polifonía de la marginalidad es absolutamente eficaz para complementar el universo dieгético que se percibe como autónomo, realista y por tanto creíble. Las visiones marginadas recrean la frescura que, a los ojos del lector, le revela la verdadera significación

²⁹⁵ *El sentido del progreso en mi obra*, p. 19

de la vida, por lo menos la que se aleja del progreso malentendido: “La ilusión de realidad es, básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión²⁹⁶.”

El camino está estructurado para que nos sintamos cercanos a la novela y logra su significación una vez que la poética, la relación del tiempo y el espacio, la construcción de los personajes y su coloquialidad se definan por sí solos y se hilen en un entramado lógico hecho de las relaciones entre los imperativos que sirven a otorgarle credibilidad a esas vidas que recogidas en el texto suenan a verdad.

Esas miradas develan que las obligaciones impuestas por las convenciones sociales pueden llegar a enterrar la esperanza y la alegría: “cuando escribí mi novela *El camino*, donde un muchachito, Daniel, el Mochuelo, se resiste a abandonar la vida comunitaria de la pequeña villa para integrarse al rebaño de la gran ciudad, algunos me tacharon de reaccionario. No querían admitir que a lo que renunciaba Daniel, el Mochuelo era a convertirse en cómplice de un progreso de dorada apariencia pero absolutamente irracional²⁹⁷.”

²⁹⁶ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, op. cit., p. 19

²⁹⁷ *El sentido del progreso en mi obra*, op. cit., p. 1

VII.3.1 La plasticidad y el detalle

...la ilusión de realidad creada por un relato es un fenómeno esencialmente intertextual, ya que entran en juego tanto la relación entre semióticas construidas -la literaria con la pictórica, por ejemplo- como la relación de éstas con la semiótica del mundo natural.

Luz Aurora Pimente, *El espacio en la ficción*.

¿Es pertinente preguntarnos por qué mucha de la narrativa de Delibes ha sido llevada al cine? Me aventuraré a afirmar que en el interior de su narrativa existe una profundidad descriptiva, elaborada de tan intrincada retórica que es posible producir en su lectura una inagotable serie de imágenes que recrean un mundo secuenciado por ellos; casi como fotografías. Además, en su literatura yace el alma española, de un pasado castellano de provincia; de un terruño entrañable; de un pasado que conserva, gracias a su recreación novelística, la lengua y las costumbres de un país lleno de folclore e historia. No está de más decir que el propio Delibes confiesa trabajar en la Real Academia al con-

tribuir a precisar los términos que de la naturaleza y los animales que han quedado ya en el olvido.

La televisión y el cine demuestran que la vida retratada en la plasticidad retórica de las descripciones inspiran a recrearlas en la pantalla, además porque las sinestesias y las prosopopeyas facilitan el tránsito de una narratividad escrita a una recreada visualmente, sin sobre-interpretaciones que separen el traslado intersemiótico, probablemente porque el detalle en la escritura es tan minucioso que no necesita de transposiciones semióticas que rebasen el contenido de las novelas, así como su estructura.

Como ya lo indicamos anteriormente, la base ideológica no se pierde jamás en los textos delibesianos, por supuesto, tampoco se pierde en el cine. Denunciar la migración del campo a la ciudad es una utopía que Delibes expone sin miramientos. Los sueños no se convierten en realidad porque la incertidumbre como la vida misma, puebla el destino que está regido principalmente por el desconocimiento de lo que vendrá.

El sentido de la existencia será el *leitmotiv* que el escritor por medio de los seres marginales representará sin cesar. El campo versus la ciudad será, de igual forma, la impronta de sus historias.

Las condiciones precarias pintadas en sus textos son por demás conocidas y se pintan, en algunos casos, con un tono lírico. En *Las ratas* las cuevas corren el peligro de despalmarse, la cueva, donde viven el ratero y el Nini, tiene improvisado un escape por donde

sale el humo cuando quieren calentarse. Duermen juntos el tío, la perrita Fa, el Nini y la zorrita, todos en el suelo tratando de protegerse del frío.

En *El camino* la casa de Daniel tiene dos plantas, de forma que, desde arriba, Daniel escucha los planes que tienen sus padres para él, además el olor de su casa no puede ocultarse, el aroma a cuajo es perceptible siempre en ese hogar y en sus habitaciones. Así la sinestesia como vehículo coadyuva a que la plasticidad sea aún más nítida.

En *Diario de un cazador*, Lorenzo, el bedel, tampoco vive en la riqueza; la diferencia con otras novelas es que a él no le interesa cambiar su futuro, es feliz y está satisfecho con lo que tiene. Su casa no se describe a detalle, pero tiene balcones y el privilegio del narrador es mencionar a fondo la naturaleza y a los animales.

En cambio, en *Los santos inocentes* el traslado al cortijo revelará que vivían en una sola habitación que imaginan mejorar, pues en su nuevo hogar tendrán dos habitaciones, pero su pobreza, su nueva precariedad, los desilusionará a pesar de la costumbre de vivir en la pobreza.

El epítome del desazón es vertido en *Los santos inocentes* donde ninguna esperanza les queda; donde solo existen para obedecer pues su hábito es que los manden sin más; incapaces de tomar ninguna decisión, sus alternativas son inexistentes. Sus habitaciones oscuras, metáfora del sin sabor de su existencia. Imaginar lo que sucede en la obra deliberiana es fácil tarea, trasladar sus detalles a la pantalla habrá sido un reto tentador para

dejar testimonio del alcance de esa plasticidad que ya de por sí recorre las páginas de este escritor:

¿Que la Guindilla mayor y el Cuco, el factor, no eran discretos? Bien. *En ningún cuerpo falta un lunar*. Y, en cuanto al individualismo del pueblo²⁹⁸...

Los dichos que habitan en la provincia se recrean con melodiosa alegría y dan otro color a las historias, al tiempo que se deja en claro cómo la sociedad se debate entre la hipocresía social y la falta de conocimiento, que de tenerlo, podrían cuestionar sin tantísimos prejuicios el mundo y sus presupuestos que les fueron enseñados y casi jamás reflexionados.

²⁹⁸ *El camino*, p. 43

NOVELA DE LA CIUDAD

CAPÍTULO VIII
ESTUDIO SOBRE *LA HOJA ROJA*

VIII.1 LA SOLEDAD COMO ENCIERRO: UNA REFLEXIÓN SOBRE EL TIEMPO

...es triste siempre el final de una vida.
Francisco Umbral. Prólogo a *La hoja roja*

La soledad en *La hoja roja* se expresa como un sentimiento profundo que por momentos nos entierra el alma, igual que a su protagonista; este tema es una de las raíces literarias para Delibes, porque sabemos que a él le preocupa indagar sobre el desconsuelo. Esta vez, ya no será el campo, sino las urbes pobladas de indiferencia, donde también habite la marginación. En esta novela, le dará significación a la vejez como motivo de discriminación y como una de sus preocupaciones personales volcadas a sus obras literarias: la muerte.

En *La hoja roja* de 1959, el escritor le dará significado a la vejez como motivo de discriminación y como construcción simbólica de una condición de la existencia que vive en la soledad y se refugia en ella. A la par, se muestra una sociedad apresurada e individualista que trata a los ancianos lo menos posible porque les resulta aburrido escucharlos; es entonces cuando entendemos que el protagonista se convierte en un objeto del que nadie quiere encargarse, ni siquiera su propio hijo.

Por eso, la significación de lo sensorial construye imágenes, cuya temporalidad, no sólo en el plano del discurso narrativo, sino en la presentación del orden de los acontecimientos se conjuga para darle forma a un relato entrañable que inyecta el sentir de los personajes para transmitirlo genialmente. Será preciso mostrar que Don Eloy, el anciano jubilado y la Desi, su criada, son abandonados; el anciano por su vejez, ella por inocente e iletrada; aunque uno de sus sueños de toda la vida haya sido aprender a leer; regalo que le otorgó, con paciencia y profundo amor, Don Eloy. Mancuerna, cuya existencia es arrinconada en la pequeña, oscura y humilde habitación del anciano; casi podría decirse que son desahuciados por los otros personajes que resultan ser egoístas. Don Eloy es ignorado por su hijo, la nuera, los amigos jóvenes, los conocidos, las compañeras de Desi y su novio, el Picaza.

En pocas palabras, la intención ontológica de *La hoja roja* radica en el hecho de mostrar que “el hombre está solo²⁹⁹.” La muerte y la soledad son, desde el principio, designados desde diferentes perspectivas, pues no serán sólo el anciano Don Eloy y la Desi quienes expongan su sentir, sino que el narrador focaliza las conciencias de los otros personajes que nos permiten mirarlos con más exactitud.

²⁹⁹Francisco Umbral: Prólogo a *La hoja roja*.

Cabe señalar que, a pesar de que Desi es analfabeta, es la única que verá en el anciano, lo que los demás no pueden observar ya en él. Se trata de inocencia, admiración, respeto y amor. Para percibirlo, hay un sistema descriptivo organizado para entender esa relación y el trasiego de la historia, pero sin duda el que predomina es el que es más intimista; así pues, tenemos tres espacios diegéticos: uno exterior urbano, otro doméstico y otro interior que pertenece a los actores, en cuyas conciencias habitan el dolor, la reminiscencia y la ternura.

Nos dirigimos hacia la muerte con la incertidumbre de no saber la fecha precisa. La cotidianidad, el paso de los años y la invalidez social del hombre que ya no produce dinero, son condiciones que relegan a los hombres y a las mujeres de edad, en parte debido al capitalismo atroz, cuyo fin es utilitarista; además de conducir a un individualismo penoso; esto es lo que se expone sin reservas en esta obra:

Por tercera vez en la vida el viejo Eloy se erigía esta noche en protagonista de algo. La primera fue cuando su boda; la segunda cuando su intervención en la Sociedad Fotográfica, allá por el año 1933³⁰⁰.

³⁰⁰ *La hoja roja*, p. 11

La tercera ocasión fue al despedirse de la corporación del Servicio de limpieza, después de cincuenta y tres años de trabajo ininterrumpidos. Con una mujer que lo menospreció durante toda su vida, ahora muerta junto a uno de sus hijos. Esta es la historia de un hombre, con un trabajo rutinario y por cierto, pocas diversiones que el anciano no parece anhelar mucho; se transparenta la personificación de quien conoce la sencillez para disfrutar de ella, en clara oposición a los deseos consumistas de su hijo y su esposa.

Deseos que, traducidos en frivolidades, lejos de hacerlos felices se sienten lejos del paraíso. Entre copas, amistades, coches y un visible desprecio por don Eloy; su última visita a la familia será, al mismo tiempo, su despedida³⁰¹. Después morirá y no sólo, sino acompañado de la chica que sí llegó a apreciarlo por su cercana convivencia: la Desi, su empleada.

La forma en la que se hacen amigos es casual, se vuelve profunda poco a poco, cuando don Eloy se jubila sabe que pronto llegará la muerte; esto se comentaba entre los jubilados, pero el señorito Isaías, uno de sus amigos con los que frecuentaba el parque, se fue antes que don Eloy, como otros compañeros y colegas..

³⁰¹ No aparece escrito en la obra que Don Eloy sepa que está a punto de morir y que esa última visita es, en todo caso, una despedida. Será producto de hacer una inferencia donde hay esos *lugares de indeterminación* tan evidentes que señala la “Teoría de la recepción.”.

Además, le salió “la hoja roja” del papel de fumar, lo que simbólicamente tiene el mismo significado. Al tener más tiempo libre, Don Eloy comenzó a visitar a Desi en la cocina: “Al principio, la chica le extrañaba (*sic*). Decía desabridamente: “‘Venga, ahueque.’ o, si acaso: ‘Usted siempre en medio como el miércoles.’ Pero el señorito se hacía el *roncero* y la muchacha terminó por habituarse, de forma que a los tres días no hubiera acertado a desenvolverse sin el viejo allí a su lado controlando cada uno de sus movimientos³⁰².”

Don Eloy se sentía reconfortado con el calor de la estufa, pues era friolento. También disfrutaba de charlar con la chica, aunque no podía acreditar que Desi ignorara tantísimas cosas, incluso los aspectos más elementales del mundo; dormitaba y Desi le recordaba que usara el pañuelo para limpiarse la nariz.

³⁰² *La hoja roja*, p. 32

Por casual correspondencia, don Eloy le enseñó a leer y le corrigió en muchas de sus cortas opiniones, por humanidad. Claro que Don Eloy se sentía solo y Desi también, pues sus pocas amistades no eran tan buenas con ella, además extrañaba la provincia, a su gente y a su novio, el Picaza, quien se presentará después como militar en el poblado donde habita Desi, pero no será el mejor novio. Ella es inocente y los demás suelen aprovecharse de ella, excepto don Eloy quien no sólo se siente acompañado, sino que “también le reconfortaba la voz llena de la muchacha, su avidez por aprender cosas elementales³⁰³.”

La vida de don Eloy transcurre apacible desde que se jubiló. Lucita, su mujer, ya ha fallecido y uno de sus hijos también. Le queda su hijo Leoncito que vive en Madrid con su esposa y Desi, la muchacha que le cuestiona sobre las cosas más básicas de la vida, pero que a la vez se siente agradecida porque él le enseña muchas cosas, entre ellas, a leer. Se vuelven amigos sin darse cuenta y pronto, su compañía será imprescindible y la soledad se diluirá cuando estén juntos, amistad que se resolverá con una epifanía hacia el final donde el escenario se transforma al pasar la navidad juntos, comer juntos, hablar, reír, beber y hasta bailar; será ahí donde las luces de nochebuena entren por la ventana y alumbren, a modo de fiesta, la última noche del anciano.

³⁰³ *Apud.*, p. 31

Para imaginar los personajes y toda la construcción de su exterior y de su personalidad, le ocupa una especial planeación, lo intuimos porque no hay gratuidad en la composición de las conciencias figurales, así como la representación de sus montajes donde el ambiente es partícipe de las historias; tanto como lo son los animales, los motivos que se entrelazan y la crítica singular hacia el progreso; además de tratar la desigualdad entre la humanidad y el retrato de sus pueblos castellanos, tanto como las expresiones lingüísticas de la zona, sus costumbres; incluso llega a escarbar en las conciencias de sus creaciones que, desde su ideología, analizan la condición de marginado; la muerte; el amor y la soledad, entre otras estrategias que tejen su particular estilo.

Entonces, en la literatura delibesiana sucede a menudo que las palabras elegidas para designar al mundo se repiten para que caractericen al objeto, al animal, a la persona o a cualquier otro elemento de la naturaleza. A esas formas léxicas que reinciden en la prosa y que, de forma intrínseca, poseen *propiedades semánticas particularizantes* funcionan para subrayar la intención del discurso³⁰⁴. Acudimos a este ejemplo de *Las ratas* porque el hecho de que se use la personificación para dibujar el invierno próximo, otorga, una vez más, protagonismo a la misma, como si fuese ella la que mueve al mundo y no al revés; como acontece con la visión del progreso que busca a toda costa el control. La naturaleza en *Las ratas* es descrita repetidamente a través de prosopopeyas que poseen también ese tipo de propiedades semánticas: “...*el quedo pespuntear de la cellisca sobre el teso y el gemido del viento se entreveraban con los chasquidos de la hoguera*”³⁰⁵.

³⁰⁴Véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en Perspectiva*.

³⁰⁵*Las ratas*, p. 65

Ahora veamos la forma en cómo en *La hoja roja* los *adjetivos particularizantes iterativos*³⁰⁶ sirven para construir de forma más contundente a los personajes, aunque sea a través de sinónimos: el viejo Eloy; la voz del viejo era un *borboneo monótono*; se puso en pie *levemente encorvado*, *carraspeó banalmente*, *se frotó la punta de la nariz con la punta del pañuelo*; su abnegación; la idea de *encerrarse a solas* en su habitación que le producía pavor. Son construcciones que se repiten para que el personaje pueda ser visualizado con mayor claridad; además de producir un acercamiento con el personaje al “imaginar” que él está pasando por el infortunio de verse solo y próximo a la muerte:

Los viejos vivimos del aire, hija, no te preocupes. No tengo gana, hija, eso es: Había pasado la noche *desazonado*, no sabía a punto fijo si soñando o pensando, pero en torno suyo *se movían las borrosas figuras de Pepe Vázquez, Goyito, su hijo menor, y Lucita, su mujer*. Después se le representaron los papeles. Fue un cruel pensamiento el suyo. *Los impresos que rellenara durante más de cincuenta años brotaban relevantes de la oscuridad*. [...] Al despertar le tiraban las sienes y le dolía la cabeza. *Comprobó si se le había aflojado la faja, pues solía soñar cuando se le enfriaba el estómago*, pero la faja, en contra de lo que esperaba, estaba en su sitio. Hacía más de un año que dormía con ella y los calcetines puestos³⁰⁷.

³⁰⁶ Como en otras novelas de Miguel Delibes.

³⁰⁷ *La hoja roja*, p. 29

La reminiscencia conduce a una literatura de carácter intimista, cuyas reflexiones se traducen en críticas al progreso y a las banalidades que lo acompañan. Al tiempo que la soledad es inmensa y dolorosa, cuando las horas han corrido rápidamente y parecen estarse agotando: “El viejo Eloy, al *verse perdido en la sala* en la primera mañana de jubilado, *pensó en Isaías*³⁰⁸.”

Queda claro que lo que, entre otras estrategias, marca a esta novela es el asomo al transcurrir del tiempo. Las consideraciones al respecto hacen de esta, una novela profundamente filosófica: “...el poder de *disponer de las palabras sin las cosas y de disponer de los hombres disponiendo de las palabras.*”³⁰⁹

¿No es intangible el tiempo, pero, a la vez, capaz de verse reflejado? Lo es. La temporalidad, ya sea poética o narrativa; el tiempo narrativizado constituye en sí mismo un universo de índole existencial y, por tanto, de carácter ontológico, porque simplemente está latente; no sólo como estrategia narrativa, sino como esa reflexión constante que se pone de manifiesto como perspectiva; dándole sentido a la trama.

³⁰⁸ *La hoja roja*, pp. 29-30

³⁰⁹ Paul Ricœur, *La metáfora viva*, p. 17

Por supuesto, no se descompone el detalle característico de Delibes al centrar su mundo diegético en un mundo expresivo lleno de tropos y figuras; por el contrario, le otorga un valor distinto a las historias que nos cuenta, porque transmite el sentido de la felicidad y el dolor; de tal modo que las vuelve verosímiles y las deposita en nuestra conciencia ya convertida en cuadros dibujados a detalle: “*El tiempo le sobraba de todas partes como unas ropas demasiado holgadas* e imaginó que tal vez sus paseos vespertinos con Isaías terminarían *por ceñir las horas a su medida*”³¹⁰.

La soledad, el vacío y la jubilación como síntomas de aproximación a la muerte colocan al protagonista como un hombre al que parece ya no quedarle motivos para vivir. El símil con la ropa holgada para significar el tiempo es una imagen contundente y trasciende el espacio de la existencia y, por ende, de lo ontológico. Después el tiempo se ceñirá a su ser como si fuese un traje; personificación que remarca la idea filosófica que subyace en esta novela.

³¹⁰ *La hoja roja*, p. 30 Es importante hacer hincapié en la *Triple temporalidad del relato*, está la primera que se vale del medio verbal al interior de la narración que le da vida a las historias; la segunda que corresponde al tiempo del discurso que narra hacia atrás en el pasado, en el presente que, de inmediato, se convierte en pretérito y, la tercera que se basa en el tiempo representado (tiempo de la historia), ya sea un día, un año o más. Cfr. Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 7

Como ya lo revisamos, las propiedades semánticas particularizantes están enunciadas sobre todo por adjetivos que no sólo crean el ambiente, sino que también construyen la identidad de los personajes para volverlos más completos; de manera que podemos imaginar su apariencia y su sentir como lectores. De esta forma, los adjetivos en *La hoja roja* enfatizan un espacio donde la vida transcurre entre sombras, muy poco alumbrada por el sol, incluso por los focos de las habitaciones; se diría que es una narración con un tono apagado, no lúgubre, pero algo fantasmagórico y melancólico:

Al basarnos en las ideas ricœurianas y genettianas podemos entender que en un relato el tiempo intenta darle forma al espacio, la ilusión de éste. Entonces el relato no puede prescindir del tiempo, es conformador central de lo que se cuenta y advierte del paso del tiempo. En esta novela, las marcas discursivas cronológicas acomodan la historia de Don Eloy:

Pero los primeros paseos con Isaías después del homenaje tampoco resolvieron nada. [...] El viejo Eloy le confió la primera tarde: ‘¿Sabes, Isa? *Me ha salido la hoja roja en el librito de papel de fumar*, [...] el viejo Eloy regresó insatisfecho, transido de un frío extraño. *En las tardes siguientes* no encontró en Isaías mayor apoyo. [...] *Por las mañanas* el viejo Eloy tampoco conseguía equilibrarse. Tras la carta a Leoncito comprendió que *nada le quedaba por hacer en la vida*. *Pasó tres días ordenando anacrónicas fotografías* y pegándolas en un viejo álbum. Era una tarea lenta porque en torno a cada retrato el viejo Eloy *recomponía prolijos recuerdos*³¹¹.

En contraposición, no sólo el anciano narra lo que siente respecto a la muerte y a la soledad, sino que también la mirada del narrador se focaliza en escasos lugares exteriores, fuera del apartamento del protagonista: como el aparador que luce las torneadas piernas de los maniqués que esperan vender un par de medias y que los jóvenes que pasean los domingos admiran con singular mirada. Estos detalles destacan la visión de los personajes y se guardan en nuestra memoria como lectores, sobre todo porque los escenarios se vuelcan a espacios cerrados y poco iluminados. En este caso, específicamente, la única que sabe cómo se siente Don Eloy es Desi, su mirada que, surge, a veces, por medio de la voz del narrador nos ayuda a completar la visión del protagonista y su decaimiento:

³¹¹ *La hoja roja*, p. 31

Desde el cese, el señorito estaba como ensimismado. La chica constataba su ensimismamiento en que el viejo no sentía formársele la moquita en la punta de la nariz y ella había de advertirle con frecuencia: ‘Señorito, el pañuelo³¹².’

A la par, será el contraste entre la luz y la penumbra lo que enmarque esta historia, me permito ser explícita, es reiterada la forma en que Delibes habla del sol, incluso fuera de sus obras de ficción: “Inmóvil sol secreto³¹³.” Es de hecho otra forma de expresar el tiempo como en *Diario de un cazador* el relato es ordenado por el santoral. En efecto la luz en la narrativa de Delibes determina muchas de las acciones. El sol, al exterior habla ya de lo esperado. De hecho, “al interior, la luz eléctrica suele alumbrar poco en medio del decaimiento³¹⁴.” En esta novela el sol se filtra por las rendijas de la ventana y de esa forma, el anciano calcula el tiempo, lo mismo cuando llega el atardecer. En efecto, la luz en la narrativa de Delibes determina muchas de las acciones. El sol, al exterior habla ya de lo esperado.

El tiempo, igualmente, se hace evidente cuando de a poco, los amigos de Don Eloy van muriendo y todavía más se manifiesta su decaimiento y el fin, impostergable, de su existencia. Y es así, con estas estrategias que se plantea en esta obra lo que el propio autor ha

³¹² *La hoja roja*, p. 33

³¹³ *El sentido del progreso en mi obra*, p. 41

³¹⁴ *La hoja roja*, p. 33

reflexionado, desde pequeño, sobre la existencia, la soledad y la muerte: “Mi existencia en la soledad, pero más vasta y profunda que el sentimiento de interioridad, yace en soledad³¹⁵.”

Antes de este final esperado, Don Eloy se decide a visitar Madrid³¹⁶, ve a su hijo y a su nuera, no son lo que esperábamos, pues su vida familiar se basa únicamente en la frivolidad, en los lujos que puedan darse, además, no hay cariño entre la pareja y se nota. Por supuesto, la insatisfacción en la que viven a pesar de haber progresado es inmediatamente reconocida por Don Eloy, quien ahora, incluso, se siente ajeno a esa familia. El propio hijo, León está desmejorado debido al esfuerzo que hizo por estudiar y trabajar al mismo tiempo con tal de convertirse en notario de la gran ciudad. Nuevamente los sacrificios con los que se logra el estudio y ese anhelado progreso es, otra vez, desvirtuado por el autor.

³¹⁵ *El sentido del progreso en mi obra*, p. 22

³¹⁶ La pequeña ciudad donde vive Don Eloy, así como Madrid construyen esas ciudades ficticias que resultan casi imposible de recrear, al contrario de esos mapas del campo y de los pequeños pueblos, cuya pintura es hecha con detalle, por medio de las abundantes descripciones. Hay, no obstante, un *referente global imaginario*, término de Greimas; se trata de Madrid, tan anhelado para vivir en el progreso, pero más que dibujado es únicamente proyectado por su referente cultural. En todo caso, podemos hablar de descripciones metafóricas que podemos inferir, al entender que esa gran ciudad significa el ascenso social y, por supuesto, el progreso consumado. También hay referentes culturales del pueblo como las canciones que interpreta el Picaza, en cambio, en la ciudad hay *slogans*, aparadores de tiendas y muchas luces.

Sin embargo, el alud de la temporalidad no enfada a Don Eloy, lo molesta, disturba el orden que la cotidianidad te puede brindar, pero no discute lo que está ya establecido; lo que sucede es que, al ser una novela cuyos temas nos conducen a la reflexión filosófica, pues hay consideraciones que, de manera casuística, nos enfrentan a lo más hondo de la existencia como a los más profundos temores con los que vivimos, esos que desestabilizan a la humanidad y que, de cualquier manera, son intrínsecos a nuestra naturaleza:

El sentimiento de soledad, por otra parte, no es una ilusión –como a veces lo es el de inferioridad- sino la expresión de un hecho real: somos, de verdad, distintos. Y, de verdad, estamos solos³¹⁷.

³¹⁷ *El sentido del progreso en mi obra, op. cit.*, p. 22

Y en casa de su hijo, reflexiona ¿de qué le sirvió la vacua compañía de su esposa? Cuando ante el notable compromiso de Don Eloy por su trabajo; es más, su clara pasión por sus servicios en la Oficina de Limpieza que compartía con Lucita, solía confesarle sus más altos anhelos y logros, sin embargo, ante sus alegrías, su esposa le contestaba amargada: “... chilló enojada; su señora se irritó y le dijo que dejara de una buena vez sus basuras o la volvería loca³¹⁸.”

Después de visitar a su hijo, regresa a su pequeño poblado, quizás más ecuánime que antes para finalmente morir. Como lectores sabíamos que se aproximaba su muerte, ya casi nada era como antes y se intuía el final en esa última visita. A su regreso, el sol asomaba menos por las escasas ventanas de su apartamento y su vida se recortaba a espacios cada vez más cerrados y silenciosos; también quiso avivar sus memorias y: “La revisión de las fotografías no satisfizo al viejo como había imaginado. [...] Había momentos en que el viejo Eloy *se sentía como entumecido por dentro y por fuera*, incapaz de pensar o de tomar una decisión. En esos casos veía abrirse ante sus ojos un abismo y había de sujetarse el estómago con ambos brazos para dormir el vértigo³¹⁹.”

³¹⁸ *La hoja roja, op. cit.*, p. 33

³¹⁹ *Ibid.*, p. 32 Las cursivas son mías.

Su soledad será entendida y medita por el viejo Eloy y sus amigos; el paso del tiempo revelará que no tiene piedad y que se reúne con la soledad en el último instante de nuestra existencia para que se vuelque el hombre a sus orígenes donde yacer solo no es una condición extravagante, sino natural e irremediable: estos son los únicos instantes donde el hombre sabe que con certeza no podremos eludir jamás de nuestra vida, cuando se encuentra con la soledad y cuando, finalmente, nos llega la muerte y, a modo de preludeo, en la última página de esta novela:

En este instante se filtró por las rendijas de la ventana un alarido agudo y quejumbroso³²⁰.

³²⁰ *La hoja roja*, p. 169

VIII.2 El proceso de la anagnórisis

Nuestra soledad tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: *una fuga y un regreso*, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación.

Miguel Delibes, *El sentido del progreso en mi obra*.

Llegar a viejo es esa etapa de la vida donde el abandono, la jubilación, la añoranza de los que se han ido y el hecho de sentirse relegado constituyen la existencia del protagonista de *La hoja roja*; su compañía resulta estorbosa a una sociedad apresurada e individualista donde, curiosamente, una mujer joven, emigrante del campo, analfabeta e inocente como Desi, se vuelve también objeto de burla y degradación.

Por eso, la significación de la soledad más absoluta construye dentro de esta novela sentimientos e imágenes, cuya temporalidad, no sólo en el plano del discurso narrativo, sino en la presentación del orden de los acontecimientos, se conjuga para darle forma a un relato entrañable que introyecta las vivencias de los personajes en el lector y su impresión al leer la obra en cuestión.

Será preciso dejar en claro que don Eloy, el anciano jubilado y la Desi, su criada; serán abandonados; uno por anciano, ella por inocente e iletrada. Para ambos, sus deseos son minúsculos frente a los de los demás. Para Desi, por ejemplo, uno de sus sueños de toda la vida fue el de aprender a leer; regalo, por cierto, que le otorgó, con paciencia y profundo amor, don Eloy; anécdota crucial para entender el proceso por medio del cual se empieza a dar un autorreconocimiento, no sólo del entorno, sino que, obviamente de sí mismos.

Es esta la simbiosis perfecta entre ambos personajes la que se origina en la soledad. Mancuerna, cuya existencia es relegada, mientras son desahuciados por los otros: el hijo de don Eloy y su nuera, sus colegas y sus antiguos conocidos del barrio; las amigas de Desi, así como el novio de la joven mujer también la dejan en la desprotección. Para percibir lo que sucede en *La hoja roja* y que a manera de síntesis radica en el hecho de que *el hombre está solo*³²¹ es necesario hacer la abstracción de los protagonistas y entender que sus diálogos frecuentan más el vacío de la existencia que la misma felicidad.

Hacia el final de la vida de don Eloy, quien es un hombre preparado, honesto y trabajador, a modo de revelación, en una anagnórisis que es necesario inferir, se dará cuenta de cómo ha sido su existencia y percibirá, con claridad, a los otros. Contrario a lo que podría esperarse, la Desi, una analfabeta, verá en el anciano, lo que los demás no pueden observar, le tomará aprecio porque en realidad ambos están solos y, desde que se conocen, se encuentran acompañados por un amor genuino, una profunda paciencia y un aprendizaje incalculable.

³²¹Francisco Umbral: Prólogo a *La hoja roja*.

Esta relación se trata de inocencia y de amor. Para percibirlo como lectores, necesitamos de un sistema descriptivo³²² y para volverlo más intimista, tenemos tres espacios diegéticos: uno exterior urbano, otro doméstico y otro interior que pertenece a los actores, enfocado, sobre todo, a significar el dolor, la reminiscencia y la ternura.

El relato que retrata el espacio exterior será escaso, pero crítico del progreso desbordado de los primeros años de los 60³²³. El doméstico será más descriptivo sobre todo a nivel sensorial, acercándonos a la luz tenue y fría en la que viven los personajes; será sin duda la puntualización de los sentimientos de los personajes lo que le dé a esta obra, un verdadero significado; será ahí en la focalización de los sentimientos de don Eloy y la Desi, donde la novela cobre un especial colorido, una cierta textura verbal, para usar una frase de Luz Aurora Pimentel que resulta clarificadora³²⁴.

³²² Véase Luz Aurora Pimentel: *El espacio en la ficción*. Los sistemas descriptivos son una “red” significante de interrelaciones léxicas y semánticas determinada por uno o varios modelos de organización...”p. 25

³²³ Dos de los datos históricos que nos proporciona la novela es cuando se hace referencia a la riada del 52 y a Franco.

³²⁴ Véase Luz Aurora Pimentel. Los modelos de organización de la descripción son diferentes y son utilizados como estructura de la trama. Para conformar la trama se utiliza, en este caso, de un *modelo de tipo taxonómico*: (partes de un árbol, de un humano, etc.) y un modelo de tipo temporal: las horas del día, estaciones del año. Incluso hay un modelo de tipo cultural: modelo de pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro/modelos arquitectónicos, musicales. El título de esta novela: *La hoja roja* ya hace referencia a un modo cotidiano de vida español, dado que la hoja roja es la que anuncia que se ha terminado el papel de fumar.

De esta forma, la etopeya será vital para entender lo que sienten los personajes. El proceso descriptivo esta vez se vuelve introspectivo hacia los protagonistas. La soledad como el elemento primordial de sus vidas será contado nuevamente por un narrador homodiegético y por el entrecruzamiento con el discurso directo libre; a continuación un ejemplo donde el narrador describe a sus protagonistas para después abrir paso al pensamiento de don Eloy:

Eran como dos sombras espectrales entre la bruma, erguidos en la plaza solitaria. El viejo constató que, algo insidioso le reptaba por la garganta y, al fin, confesó:-Puede que Vázquez exagerase -dijo-, pero de todas maneras a mí me ha salido la hoja roja en el librito de papel de fumar, eso es³²⁵.

Hacemos hincapié en la idea de que los modelos de descripción son utilizados para dar orden a la narración y que se resuelve en la unidad temática del texto. Así, podríamos concluir que la descripción no es un mero adorno, sino una forma textual de otorgar significado al mismo y de hacerlo mucho más evidente. Véase Genette “Fronteras del relato” en *Figuras II*.

³²⁵ *La hoja roja, op. cit.*, p.19

De igual manera, la focalización de los personajes es importante para transmitir ese mensaje de desasosiego que habita en casi todas las páginas de esta novela. Los ancianos se ven como sombras desde lejos; el lugar que les rodea es solitario y está lleno de bruma; para colmo, a don Eloy hay algo que se le atraviesa en la garganta, pero que no puede escribirse más que como *un algo*.

Una molestia y una revelación: su propia muerte se acerca. La simpleza de la vida cotidiana también es develada, pero esta vez para entender cómo ha sido el anciano. A propósito, el resumen con la que se expone toda una existencia, más que puntual es una forma sutil de exponer el corto periodo que dura ésta:

Por tercera vez en la vida el viejo Eloy se erigía esta noche en protagonista de algo. La primera fue cuando su boda; la segunda cuando su intervención en la Sociedad Fotográfica, allá por el año 1933 (...) La tercera ocasión, fue al despedirse de la corporación del Servicio de limpieza, después de cincuenta y tres años de trabajo ininterrumpidos³²⁶.

³²⁶ *Ibid.*, p. 11

En cuanto a esa capacidad sintética, para crear a un personaje es necesario asirse de *propiedades semánticas particularizantes* que son las que acentúan, al repetirse, la intención del discurso narrativo. Ahora veamos cómo en *La hoja roja* los adjetivos particularizantes iterativos funcionan para construir de forma más contundente a los personajes, aunque sea a través de sinónimos: el viejo Eloy; la voz del viejo era un bordoneo monótono; se puso en pie levemente encorvado; carraspeó banalmente; se frotó la punta de la nariz con la punta del pañuelo; su abnegación; la idea de encerrarse a solas en su habitación le producía pavor; le explica a Desi que los viejos viven del aire...

Todas las palabras tendrán una representación simbólica del fin de la vida que, sin duda, se torna frío e insaboro. No hay manera, entonces, de representar a través del lenguaje, sino es al otorgarle un significado, lo que nos coloca en el nivel de lo simbólico: la vejez, la soledad y la inmanencia de la muerte serán los que resuman el fin de una existencia, pero dándole sentido a la misma³²⁷.

Por supuesto, también en *La hoja roja* se verán las consecuencias de perseguir al progreso. El viejo Eloy se jubila y ese es el día en que sabe que su vida está por agotarse. Ha perdido a un hijo y a su esposa. Su hijo Leoncito vive en la ciudad de Madrid y, a costa de sacrificios, se le dieron todas las herramientas para estudiar; su hijo tiene una vida acomodada, pero frustrante porque no es feliz, no se aprecia que tenga ganas de vivir, su hijo se ha apagado prematuramente, para describirlo con las palabras del autor.

³²⁷Cfr. Genette y el tema de otorgar sentido y significación a la narrativa.

A Don Eloy, su jubilación lo deja más pobre, el dinero es escaso; su hijo jamás lo visita y quizás ignore las penurias económicas por las que pasa su padre; su trabajo lo ha jubilado, aunque a él no lo entusiasma la idea y en el papel de fumar le salió la hoja roja, lo que quiere decir, simbólicamente, que está cercana la muerte³²⁸. Metáfora que, por supuesto, no hace falta explicar; los últimos días de su vida los pasará con la Desi, la joven que está de empleada en su casa y que vive junto con él una amarga soledad porque tuvo que salir de su pueblo para progresar en la ciudad, de manera que extraña, como el viejo, su pasado. La Desi es una chica inocente y que no ha recibido instrucción, su mayor deseo es el de aprender a leer y Don Eloy la enseñará; por cierto, motivo narrativo que podemos hilar con otros personajes de otras novelas:

Desde niña, las letras le fascinaron. *Le maravillaba la extraña capacidad del hombre para atrapar las palabras* y fijarlas indefinidamente en un papel, con la misma facilidad que don Fidel, el maestro, allá en el pueblo, arrancaba una flor y la prensaba entre las páginas de un libro³²⁹.

Nótese, además, la intromisión del narrador que habla como si fuese el propio personaje, lo que acentúa su presencia como protagonista para ser vista como un ente más complejo, más humano, más creíble.

³²⁸ A Don Eloy, quien tiene setenta años, le quedan cinco hojas, lo que significa que el papel de fumar está por terminarse, aviso que se marca con rojo, y que, alegóricamente, marca la próxima muerte del protagonista.

³²⁹ *La hoja roja*, p. 27

La hoja roja de 1959 es una novela melancólica porque está construida de recuerdos, Don Eloy será un marginado porque es viejo y ya a nadie le importa, ni a sus excompañeros de trabajo, ni a su propia familia. La única que la acompaña es la Desi: “La chica conservaba un ahincado sentimiento de honestidad y lo defendía con bravura. Este principio, en rigor, no respondía a una base religiosa, ya que la Desi, en este aspecto, alentaba en su pequeño cerebro unas ideas elementales³³⁰.”

Muchos de los personajes de Delibes dejan ver que al no recibir instrucción, al no poseer conocimiento son seres inocentes, buenas personas, observadoras del mundo que las rodea, pero también son personajes que se encuentran desamparados porque sus derechos se ven atropellados constantemente, para describirlos, el autor toma nota de lo complicado que es para ellos ordenar sus pensamientos. También existen en el universo narrativo de Delibes, aquellos personajes quienes, ante la falta de instrucción, reaccionan con una extrema violencia, lo que los hace quedar en nuestra memoria como conciencias figurales, cuyo razonamiento se ve nulificado por la reacción inmediata del salvajismo.

³³⁰ *La hoja roja*, p. 54

Por tanto, hay otro tipo de personajes que también son ignorantes, pero su bondad es escasa y se manejan en el mundo como seres que se aprovechan de los demás, dígame de los animales y de los hombres. En este caso, la Desi se rodeará de gente envidiosa y que habla mal de las personas como su amiga Marce, quien también trabaja como empleada doméstica, o su novio el Picaza quien se volverá un asesino porque desde siempre tuvo una inclinación a la bravuconería y la violencia.

La Desi no tendrá más refugio que el viejo Don Eloy, quien ha cumplido con irse a despedir de su hijo, intuyendo que se aproxima la hora de su muerte. La Desi es tan inocente que todos los días rezará sin comprender el significado de sus palabras. De aquí que la Desi, aun en las jornadas más arduas, dirigiera cada noche *sus planos ojos* a la Virgen de la Guía y murmurara devotamente: “Con dios me acuesto, con Dios me levanto, con la Virgen de la Guía y el Espíritu Santo.” No obstante, tuvo que incumplir un día con su religiosa costumbre:

Tan sólo una vez, cuando la gripe, omitió la chica su oración y a las tres de la madrugada se despertó sobresaltada, sollozando. Se arrojó del lecho y oró, pero la anidó en el pecho el escrúpulo, ya que el día concluía a las doce de la noche y únicamente cuando el viejo le aseguró que eso era para los astrónomos y los científicos, pero que para el resto del mundo el sol era quien iniciaba el nuevo día, la muchacha se quedó tranquila³³¹.

³³¹ *La hoja roja*, p. 56

La amistad que surge entre el viejo y la Desi conforma una narrativa que es reveladora de lo que vale la pena en la vida, su compañía es auténtica y amorosa porque se aleja de la frivolidad y la hipocresía del mundo hostil. No sin exponer de qué manera el mundo que está fuera de ellos vive frustrado, caminando sin rumbo, buscando el progreso y la ganancia monetaria, manejando autos a gran velocidad, pero sumergidos en un aislamiento del que ya no pueden escapar. Sólo el verdadero cariño se hará tangible cuando ningún interés intervenga más que el legítimo deseo de estar acompañados.

Hay un frío sutil que recorre, literalmente, el cuerpo de don Eloy; un frío simbólico que representa la cercanía con la muerte. Hay un proceso de reconocimiento donde la anagnórisis no se da en un momento determinado, sino en un camino que, paulatinamente, deja al descubierto a un Eloy que siempre estuvo solo, pero que al llegar a la vejez se hace evidente. Se mueren sus amigos, pierde a un hijo y a su esposa; su hijo, que vive en Madrid, ha subido en la escala social y no es feliz.

Dos necesidades tienen la fortuna de encontrarse: un hombre que necesita cuidados y una joven que procura cariño y aprender a leer y a escribir. Es importante mencionar, en este momento, que en las historias de Delibes, suele existir un acto violento que le otorga un factor de sorpresa al entramado narrativo, en este caso, no se presentará hasta el final como sucede en *Los santos inocentes* y en *Las ratas*; esta vez es *in media res* cuando el Picaza asesina a un hombre, a causa del alcohol y su proceder salvaje, ya conocido en él³³². Este es otro motivo narrativo que vuelve agri dulce la obra y advierte la latencia de un destino infeliz.

Poco a poco, el conocimiento de saber realmente quién eres y en qué lugar estás; es decir reconocer tu identidad y, en este caso, reconocer quién es el otro no acontece en un instante; por lo menos en *La hoja roja* se trata de un proceso que es forma intrínseca de estructurar el tiempo narrativo³³³.

³³² “El Picaza, dejó de llamarse Manuel cuando, a los seis años, amaestró una urraca que había atrapado en la ribera del río.” en *La hoja roja*, p. 23 Así hay varios apodosos en la literatura de Delibes que hacen referencia a las aves como en el caso de Daniel, el Mochuelo.

³³³ Sabemos que es en el teatro donde el término anagnórisis se utiliza regularmente, pero en esta novela consideramos que es parte sustancial del relato y que ese autorreconocimiento identitario no sólo es una estrategia de composición narrativa, sino parte del contenido.

Aquí el momento en que, como lectores, entendedos a profundidad quién ha sido Don Eloy durante su vida: "...la Desi ignoraba que *el viejo lo único que ambicionaba era calor. Desde niño el viejo Eloy buscaba instintivamente el calor y desde niño, empujado por un sino tortuoso, se había visto obligado a cambiar de calor como de camisa*³³⁴." Es aquí donde la trama empieza a mostrar quiénes son realmente Don Eloy y Desi, cada vez se acercan más porque la vida los puso en ese lugar. Ese lugar donde al final llegará la muerte e inferimos que ahora quien *cambiará de calor como de camisa* será Desi, quien sin el viejo, la imaginamos desprotegida, casi huérfana.

Por otro lado, es importante hablar de que, en esta novela, las voces narrativas se dividen entre la omnipresente que observa el interior, la que describe el mundo exterior y la que se entromete en la historia para verter sus opiniones. La interior es, por cierto, muy fuerte y contribuye, sin duda alguna, a construir al personaje: "...volvió a descender sobre el viejo el *frío*, un *frío extraño* que le nacía dentro del cuerpo y se ramificaba luego por las venas y los músculos y los nervios para escapar a la noche a través de la piel." Para complementar la imagen, se aúna la descripción del ambiente que se conecta con el sentir de don Eloy: "Se cerró la bufanda y carraspeó y *el foco de la calle* arrancó de la puntita de su nariz unos vivos destellos. *Una fina neblina*, aún sin cuajar, ascendía del cauce del río y *el fondo de la calleja era como un tabique brumoso*³³⁵."

³³⁴ *La hoja roja*, p. 34 Particularmente, imagino que hay en Don Eloy algunas similitudes con el sentir del autor, quien, desde pequeño se obsesionó con el tema de la muerte y de la orfandad.

³³⁵ *La hoja roja*, p. 18

Después de observar la solitaria calle, nos queda claro que el paisaje interior se repliega en esta novela. El exterior no resulta lúcido en lo absoluto, hay luces de aparadores y un sol que no es destellante. Esta es la sintaxis de la soledad donde ni siquiera se nombran las calles, pero sí algunos lugares que, sin embargo, no revelan en qué pequeña ciudad transcurre esta historia. También hay descripciones de interiores: el patio donde las criadas platican de ventana a ventana y del diminuto cuarto de Don Eloy.

Queda claro entonces, que en esta novela se prefiere indagar en el interior de los pensamientos de los personajes, esta es una diferencia que resalta porque en las novelas del campo, Delibes nos dejó muchas páginas donde lo importante es describir el paisaje. En *La hoja roja*, los deseos y las preocupaciones de los personajes frente a la escasa pintura de su exterior, la convierte en una narración de carácter ontológico.

CONCLUSIONES

La experiencia estética se logra mediante la interacción en el que se mueven casi en un mismo sentido la obra y el sujeto que la disfruta o, en todo caso, la padece. Este involucramiento e interacción entre el lector-espectador y la obra de arte, Gadamer la nombra juego; incluso, metafóricamente, el filósofo alemán, categoriza a esa implicación donde el sujeto llega incluso a perderse en esa otra temporalidad estética, nombrándola fiesta. Esa festividad, casi carnavalizada, a la manera bajtiniana, tiene que ver con el hecho de perderse en otro espacio donde la ruptura temporal de lo cotidiano emerge como una noción diferente de entender y observar al mundo, así como la oportunidad de vivir en otros universos diegéticos, aunque sea por un momento.³³⁶

³³⁶Mencionamos los conceptos de Gadamer, pero no los utilizaremos más a lo largo de este análisis, dado que nos faltan elementos para profundizar en su pensamiento y también porque no queremos desviar el objetivo de este estudio.

No podríamos imaginar el mundo que Delibes retrata de forma tan cuidadosa si no pensamos bajo esta perspectiva. Su lenguaje es rescatado de un castellano no tan antiguo, sin embargo, ya incluso irreconciliable con el presente del siglo XXI; un lenguaje que se gesta en el pasado y que está casi en extinción. Ahí está la pertinencia de adentrarnos en la ontologización del lenguaje en tanto que acude a herramientas lingüísticas que permiten observar ese mundo retratado por él y detenido en el tiempo, entre otras razones, por la emigración del campo a la urbe.

Los propios nombres y motes que pueblan su literatura llenan de intención sus páginas, sobre todo, para potencializar sus personalidades y, en consecuencia, otorgar una identidad más tangible transformada en imagen y en conocimiento de ese mundo ficcional:

El enigma que representa el lenguaje es, a su vez, el enigma de la existencia y del ser, de modo tal que preguntar por el lenguaje es preguntar directamente por nosotros, por nuestra apertura al ser y por nuestra experiencia del mundo.³³⁷

³³⁷Op. cit., p. 20

De igual manera, la literatura de Delibes se configura de metáforas que resignifican la condición de los marginados, éstas le otorgan plasticidad a las imágenes que son reconstruidas por el lector y que, sin duda alguna, le confieren un valor estético único a la obra en cuestión. Imágenes que, dicho sea de paso, pueden ser de orden táctil, visual, sensitiva, gustativa, auditiva, conceptual o perceptiva.³³⁸ Resulta obvio pensar entonces, que el lenguaje es el productor de dichas imágenes y de tales percepciones, pero serán los cuestionamientos acerca de cómo se construye el significado de ese lenguaje lo que para algunos teóricos se conoce como la ontologización del lenguaje y que serán determinantes para los análisis narratológicos que le otorgan mucho más sentido a la literatura porque es en el lenguaje y por el lenguaje que podemos observar “el modo de ser del mundo y de nosotros mismos.”³³⁹

³³⁸Véase Teresa Oñate (Intr.) en María Antonia González Valerio: Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis. México: Herder, 2010, p. 13

³³⁹Op. cit., p. 21

Entonces, construir el sentido y el significado de la narración donde, por supuesto, es partícipe el tiempo, se vuelve un trabajo que alberga cierta dificultad, porque, además, también nuestra propia experiencia forma parte de la significación de la obra; la relación lector-obra-autor se complejiza al extenderse nuestras vivencias y nuestras emociones al interactuar con las obras que leemos. A esta construcción del significado de la obra, Paul Ricœur la llama identidad narrativa. Donde la creación narrativa, es decir, la ficcional adquiere significado gracias a la relación entre la experiencia de lectura y la obra en sí misma. Sin embargo, la identidad narrativa se erige no solamente a través de las historias contadas en el relato, sino a través de los actores, cuyos nombres propios o mote, como en el caso de Delibes, adquieren sentido para guardarlos en nuestra memoria y dotarlos de acciones que siempre se relacionarán con ese apelativo, incluidos los animales que suelen ser protagonistas de sus historias. Con el acto de nombrar y este acto realizado por el autor no sólo se menciona a los personajes, sino también a los lugares que, al mismo tiempo, contribuyen a establecer el espacio³⁴⁰ siempre en relación con la temporalidad del relato.

³⁴⁰En este sentido, Luz Aurora Pimentel acuña el término polifonía espacial que me parece sumamente atinado para describir la narrativa delibesiana porque suelen repetirse las descripciones.

Entonces, será a partir de la reconstrucción de significado, de la interpretación, cuando la ceremonia de la lectura³⁴¹ sea concluida en su totalidad. Conviene recordar que es a través del lenguaje como se llega al sentido; así Ricœur enfatiza que la interpretación del texto de ficción es un acto ad infinitum de reapropiación al poseer justamente un carácter intertextual, de ahí que se dé la comunicación aún dentro del espacio artístico.

A la identidad de los personajes del relato se le llama ipseidad³⁴² y analizarla, desde Ricœur, sirve para integrar nuestra perspectiva del relato. Dicha identidad tiene que ver con la estructura temporal del relato y es compuesta a partir de la intriga del texto. La ipseidad se da cuando nosotros como lectores nos reconstruimos y alcanzamos otro nivel de comprensión de nosotros mismos al leer a través de la mediación narrativa que está hecha a partir de la voz o el narrador del texto y gracias a los niveles de lectura que poseemos a partir de nuestros referentes ideológicos y culturales.

³⁴¹Se habla de ceremonia en tanto que el acto de lectura se da como si fuera un ritual donde hay ciertas expectativas y cierta emoción al comenzarla. Es decir, que se trata de un acto en el que nos preparamos para iniciarlo a partir de una cierta expectativa hasta que concluye para después conducirnos a la reflexión.

³⁴²La ipseidad es la conciencia reflexiva del sí mismo.

Para Ricœur la intriga no es una estructura inamovible, sino un proceso que incluye al lector de la historia relatada. Al hablar de proceso integrador, Ricœur se refiere a la confección del relato donde se cuenta una historia estructurada de una forma determinada y que, además, contiene en sí misma una identidad; la identidad es creada a partir de la del autor que, a su vez, está construida por su cultura, sus costumbres y por sus propios conocimientos; identidad que, por supuesto, influye en sus obras y que entra en diálogo con la del lector; de manera que es ahí donde se da el fenómeno y la ardua labor de la interpretación.

La historia relatada se convierte así en una temporalidad compleja que se interpone con la temporalidad del lector. Pensemos que somos o existimos en un presente que rápidamente se convierte en pasado y un futuro incierto que al convertirnos en lectores experimentamos al asimilar una historia que, posiblemente, también se desarrolle en estas tres temporalidades. Proceso que no vemos, ni reflexionamos, pero que sin duda se ha convertido en un tiempo que está sucediéndose una y otra vez y que somos capaces de asimilar de alguna manera sólo al convertirnos en lectores. ¿Pero qué pasa si como lectores o espectadores nos adentramos en otro universo temporal? Tampoco lo hacemos de manera consciente, simplemente nos internamos en la lectura; quizás después lo reflexionemos y meditemos sobre una posible transformación como individuos, luego de la lectura.

Nuestra aportación en este estudio reside en construir una estética de la marginación a partir de tres novelas de Delibes: *Las ratas*, *El camino* y *La hoja roja*; una novela en forma de diario: *Diario de un cazador* y un relato breve: *La mortaja*. Nos auxiliamos de los estudios teóricos de Ricœur y Genette, principalmente, para revisar el problema de la identidad narrativa; el fenómeno clásico de la re-presentación y de la mimesis; el tiempo y su multiplicación dentro y fuera del texto; la metaforización como un motor que conduce a impulsar el sentido de la obra; la triple mimesis ricoeuriana; el juego narrativo; el humor como vía de descripción y de denuncia; la ipseidad; la perspectiva del texto literario y otras conceptualizaciones derivadas de la llamada ontologización del lenguaje que afianzan el sentido de la narrativa.³⁴³

También acudimos a las clásicas categorías de análisis de la literatura que comprenden la descripción de las voces de la novela o los narradores, según la terminología utilizada; la construcción de los personajes; la relación del espacio con el tiempo; los temas y los motivos de los relatos; la estructura narrativa; su contexto y, por supuesto, su lenguaje.

Asimismo, analizamos la obra de Delibes desde diferentes miradas, aunque hacemos hincapié en la idea recurrente del simbolismo del campo castellano. De igual forma, estudiamos a los niños como personajes recurrentes en su narrativa; el motivo rural como motor de su escritura; los elementos biográficos que claramente se presentan en su obra; más allá del regionalismo.

³⁴³Los significados que puedan resultar de la interpretación del texto narrativo al separar sus componentes y analizarlos es lo que implica un estudio narratológico.

Miguel Delibes es un escritor de carácter universal; es capaz de verter, aún en medio de las anécdotas más tristes, el humor, la ironía y la paradoja. Se nota, además, la influencia del periodismo en sus relatos al permitirle ser un gran observador y un grandioso descriptor de los campos, de los animales, de las ideas, de la injusticia y, sobre todo, de la marginación. Sus obras denuncian sin duda, pero, al mismo tiempo relatan con el lenguaje de un maestro que lo conoce perfectamente, se atreve a jugar con él: crea. Se trata de un escritor que deja el sello de su ideología, pero sin imponerlo a la fuerza, más bien hilándolo con las historias, matizando la tristeza con humor. Delibes nos deja la huella de un lenguaje perdido, de expresiones únicas de su región. Nos brinda la oportunidad de recrear con el pensamiento sus paisajes. Al tiempo que con los dichos que recoge nos transparentan la idiosincrasia de los habitantes de los pueblos de Castilla: una ventana a la sabiduría popular, lo que las convierte en historias festivas, por demás alegres, por demás tristes. También nos deja silencios que salen de los personajes por diversas razones, así como la técnica de la *psiconarración* que devela lo que sienten o piensan los personajes, aunque éstos no pronuncien ni una sola palabra.

De igual manera, fue importante repasar la importancia de la polifonía delibesiana, así, siguiendo a Luz Aurora Pimentel, quien cita a Genette,³⁴⁴ hay tres formas básicas de focalizar, la focalización cero o no focalización es cuando el narrador entra y sale de la

mente de los personajes y se mueve con libertad en diferentes espacios al mismo tiempo, aquí hablaríamos de un narrador omnisciente, en este caso podemos incluir las novelas que aquí estudiamos con excepción de *Diario de un cazador*.

En este caso, la perspectiva del narrador es independiente a la de los personajes. Curiosamente, este narrador también se vale de la focalización interna donde el relato coincide con la voz figural, es decir, con la del personaje; veamos lo que sucede con el narrador de *La mortaja* quien sabe lo que siente y piensa el niño: “El niño, por primera vez en la noche, experimentó unos atropellados deseos de llorar. ‘Algo le hace daño en alguna parte’, pensó. Pero no lloró por no aumentar su daño, aunque le empujaba a hacerlo la conciencia de que no podía aliviarse³⁴⁵.” Aquí, incluso, se colocan comillas para explicitar qué es exactamente lo que el Senderines piensa. Entonces, el narrador se empata con los propios sentimientos que el niño experimenta, pero a la vez sale de esa focalización para contarnos cómo es la habitación o qué es lo que hace el antipático de Pemales o las quejas fuera de lugar de Goyo y de su esposa, intercalándose el discurso directo libre.

El narrador, como se aprecia, describe al niño focalizándolo, después mueve su lente a los edificios e interviene asegurando la intención con la que fueron construidos, además de aportar una opinión sobre el protagonista para que sepamos su estado de ánimo.

Por otro lado, si el narrador se restringe a observar y, por ende, a contar, sólo lo que ve sin emitir alguna opinión se trata del tercer tipo de narrador según la clasificación de

³⁴⁵ *La mortaja*, op. cit., p. 39

Genette. Si esta forma de narrar³⁴⁶ es contada por sólo un personaje se llama focalización interna fija como sucede con Lorenzo de *Diario de un cazador*, cuyo relato está escrito en forma de diario y, por lo tanto, en primera persona.

Delibes no sólo utiliza la focalización cero, sino que también se vale de la focalización interna variable que consiste en que un número limitado de personajes entren en relación con distintos puntos de vista que lo que hacen es enriquecer la perspectiva de la obra *para convertirla en un todo que dice mucho más*; es decir, cobra más significaciones gracias a la variedad de perspectivas. Es claro, además, que habrá diferentes formas de percibir la participación de los personajes, pues hay algunos que sólo aparecen en momentos específicos de las obras y otros, cuya recurrencia, les otorga más peso a sus opiniones³⁴⁷. Creemos que su novelística, en términos generales, es reveladora, esto gracias a este cruce de perspectivas de los personajes, incluso, de los narradores.

Por otro lado, la abundante cantidad de imágenes, es decir, la *iconización* es conformada de diferentes tropos que, a su vez, se relacionan entre sí, Para esto se requieren dos fases, la primera es cuando se pasa de un tema a la construcción de figuras (el paisaje, por ejemplo) y, la segunda, cuando esas figuras adquieren atributos particularizantes que al

³⁴⁶La teoría de la focalización de Genette corresponde sólo a la narración, no así el discurso directo. Véase Luz Aurora Pimentel., p. 115

³⁴⁷Pongamos por caso el momento en que doña Resu asume un punto de vista que se contrapone con la del Nini al dar por sentado que el niño tendría que “ser alguien”, pero el niño le responde, de manera tajante y muy inteligente, que a ella quién le dijo que su deseo era ese. Cita que ya hemos analizado en el apartado donde tratamos el tema del humor.

final logran configurar una *ilusión referencial*, esto al repetir los motes, los lugares, las frases, los pensamientos, etcétera. Esta ilusión referencial logra guiarnos, como lectores, al mundo exterior y, al mismo tiempo, edifica en nuestra mente imágenes derivadas de la plasticidad del lenguaje³⁴⁸.

³⁴⁸ Véase A. J. Greimas y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*.

Entonces, será a partir de la reconstrucción de significado, de la interpretación, cuando la ceremonia de la lectura³⁴⁹ sea concluida en su totalidad. Conviene recordar que es a través del lenguaje como se llega al sentido; así Ricœur enfatiza que la interpretación del texto de ficción es un acto *ad infinitum* de reapropiación al poseer justamente un carácter intertextual, de ahí que se dé la comunicación aún dentro del espacio artístico.

Las novelas de Miguel Delibes nos dejan un legado de la cultura española, para decirlo con exactitud, de Castilla, donde el paisaje se empeña en convertirse en protagonista; donde las voces que escuchamos al leerlas se vuelcan hacia el interior de los protagonistas. Así también, el humor, junto a la prosopopeya y la metaforización, juega un papel determinante para construir novelas que oscilan entre el humor y el decir de las conciencias figurales que aprovechan para recrear cómo se habla en el campo castellano, pero sin forcejeos, de forma que su mundo podemos asimilarlo como nuestro, de manera natural, al tiempo que nos acerca a la difícil reflexión sobre la simbiosis de la marginalidad y el progreso.

³⁴⁹Se habla de ceremonia en tanto que el acto de lectura se da como si fuera un ritual donde hay ciertas expectativas y cierta emoción al comenzarla. Es decir, que se trata de un acto en el que nos preparamos para iniciarlo a partir de una cierta expectativa hasta que concluye para después conducirnos a la reflexión.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Delibes, Miguel (2010), *Las ratas*. Barcelona: Destino

_____ (1976), *S.O.S. El sentido del progreso en mi obra*. Barcelona: Destino

_____ (1979), *Un mundo que agoniza*. (Intr. Ramón García Domínguez).
Barcelona: Plaza y Janes

_____ (1980), “Los personajes en la novela” el 20-12 en *La Vanguardia*, Madrid,
España

_____ (1981), *Los santos inocentes*. Edición crítica: Domingo Ródenas de Moya,
Barcelona: Planeta

_____ (1983), “Carta Prólogo” a *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid: Univer-
sidad Complutense (Departamento de Lengua y Literatura, Ciencias de la Información)

_____ (1984), *Diario de un cazador*. Barcelona: Destino

_____ (1994), “Discurso de recepción del Premio Miguel de Cervantes”. Univer-
sidad de Alcalá de Henares, 25-IV en *ABC*, Madrid; p. 65

_____ (1995), *El camino*. Barcelona: Destino

_____ (1999), *La hoja roja*. Barcelona: Destino

_____ (2005), *La tierra herida*. Barcelona: Destino

_____ (1975), “El sentido del progreso desde mi obra.” Discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua. http://www.cordilleracantabrica.org/IMG/pdf/el_sentido_del_progreso_desde_mi_obra.pdf; consultado el 05/09/2015

ESTUDIOS SOBRE EL AUTOR

Alvar, Manuel (1983), “Lengua y habla en las novelas de Miguel Delibes.” (Universidad Complutense) en *Bulletin hispanique*, tomo 85, número 3-4, Francia, pp. 299-323, versión electrónica: http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1983_num_85_3_4510

Álvarez-Blanco, María del Palmar (2010), edición María Pilar Celma Valero y José Ramón González. “Para una reeducación de los sentidos: naturaleza y ficción en el siglo XXI” en *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*. Cátedra Miguel Delibes. Valladolid-Nueva York, pp. 40-53

Araújo, Gracineia do Santos (2014), *Entre la angustia y la esperanza: una lectura del mundo rural castellano, desde la perspectiva de Miguel Delibes, en las novelas El camino (1950) y Las ratas (1962)*. Tesis doctoral, Valladolid: UVA, sitio electrónico <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/11813/1/Tesis672-150626.pdf>

Buckley, Ramón (1966), *Prólogo a Obra Completa*, Tomo II. Barcelona: Destino

_____ (1968), *Prólogo a Obra Completa*, Tomo III. Barcelona: Destino

_____ (2012), *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo. La biografía intelectual del gran clásico popular*. Barcelona: Ediciones Destino

Candau, Antonio (ed. e int.) (2007), *Miguel Delibes*. Madrid-Valladolid: Editorial Ver-
vuert, Cátedra Miguel Delibes-Iberoamericana

_____ (ed.) (2011), *Dos cuentos de Miguel Delibes*. Valladolid: Junta de Castilla y
León/Fundación Miguel Delibes

Celma Valero, Pilar (ed.) (2003), *Miguel Delibes: homenaje académico y literario*. Va-
lladolid: Universidad de Valladolid/Junta de Castilla y León

_____ (ed.) (2010), *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Madrid: Visor libros

_____ (2012), “Más allá de Castilla: espacios reales y espacios imaginarios en la
narrativa castellana última.” en Carmen Morán Rodríguez (ed. e intr.) *Los nuevos mapas.
Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León*. Valladolid-New york:
Cátedra Miguel Delibes

Cuadrado, Agustín. (2010), María Pilar Celma Valero (ed.), “Mi idolatrado hijo Sisí: una
relectura socioespacial de la novela urbana de Miguel Delibes” en *Miguel Delibes, pintor
de espacios*. Madrid.:Visor, pp. 27-46.

De los Ríos, César Alonso (1993), *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona: Des-
tino

Díaz, Joaquín (1993), Dirigido por José Jiménez Lozano, “La tradición oral” en *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Actas del Escorial. Universidad Complutense de Madrid, pp. 183-186

Elizalde, Ignacio. (1992), “La actitud de Miguel Delibes ante la realidad” en *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Dirigido por Cristóbal Cuevas García. Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12-15 de noviembre de 1991. Editorial Anthropos. Barcelona, pp. 277-292

García Domínguez, Ramón (1985), *Miguel Delibes; un hombre, un paisaje, una pasión*. Barcelona: Destino

Jiménez Lozano, José (1993): “Lectura privada de Miguel Delibes” en *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Dirigido por José Jiménez Lozano. Actas de El Escorial. Madrid: Universidad Complutense, pp. 19-29

_____ (2003), “Respirando el Mundo” en *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*. Ed. María Pilar Celma. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 138-144

Mateo Diez, Luis (2003), “Infancias. Una lectura de *El camino*, de Miguel Delibes” en *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*. Ed. María Pilar Celma. Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 108-115

Medina-Bocos, Amparo (1996), “Estudio introductorio a Miguel Delibes” en *Las ratas*. Barcelona: Destino

_____ (1997), “Estudio introductorio a Miguel Delibes” en *Diario de un emigrante*. Barcelona: Destino

_____ (1988), “Estudio introductorio a Miguel Delibes” en. *Siestas con viento sur*. Barcelona: Destino

_____ (2010), María Pilar Celma Valero (ed.), “Arcadia: el espacio simbólico rural” en *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Madrid: Visor Libros, pp.13-25

Mozos, Santiago de los (1995), “Miguel Delibes: la mirada irónica” en Francisco Pino, *Las constantes de Delibes*. Valladolid: Diputación de Valladolid / Fundación Municipal de Cultura

Nebrera, Gregorio Torres (1991), “‘Arcadia amenazada’: Modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes” en *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Dirigido por Cristóbal Cuevas García. *Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, 12-15 de noviembre, Barcelona: Editorial Anthropos, pp. 31-60

Palomo, M^a del Pilar (1983), *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid, Universidad Complutense

_____ (2001), “Las ratas, entre testimonio y símbolo” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense. Versión electrónica en: <http://www.ucm.es/info/especulo/delibes/ratas.html>

Pino, Francisco (1995), *Las constantes de Delibes*. Valladolid: Diputación de Valladolid / Fundación Municipal de Cultura

Rey, Alfonso (1975), *La originalidad novelística de Miguel Delibes*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago

_____ (1993), “Tradición y originalidad en Delibes” en *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Dirigido por José Jiménez Lozano. Actas de El Escorial. Madrid: Universidad Complutense, pp. 101-109

Ródenas de Moya, Domingo (2001), “Noticia de Miguel Delibes y de ‘Los santos inocentes’” en *Los santos inocentes*, Barcelona: Planeta, pp. 1-15

Rodríguez Pequeño, Mercedes (2010), “El conflicto rural/urbano en el funcionamiento del espacio y en la configuración de los personajes en la narrativa de Miguel Delibes” en *Miguel Delibes, pintor de espacios*. Ed. M^a Pilar Celma Valero. Madrid: Visor, pp. 113-127

Salcedo, Emilio. (1986), *Miguel Delibes. Novelista de Castilla*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura.

Samaniego, Pilar de la Puente (1986), *Castilla en Miguel Delibes*. Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca

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

Sobejano, Gonzalo (1970), “Miguel Delibes: la busca de la autenticidad” en *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española, Col. “El Soto, 10”, pp. 126-137

Umbral, Francisco (1970), *Miguel Delibes*. Madrid: Espasa

_____ (2010), edición María Pilar Celma Valero y José Ramón González. “Territorios, parajes y contornos literarios: Aproximación teórica al espacio en la narrativa actual” en *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*. Cátedra Miguel Delibes. Valladolid-Nueva York, pp. 17-37

Urdiales Yuste, Jorge (2006), “La palabra y la imagen en el discurso popular rural de Miguel Delibes” en *Revista de folclore*, número 308, pp. 39-49

_____ (2006), *Diccionario del castellano rural en la narrativa de Miguel Delibes*. León: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

_____ (2007), *Diccionario de expresiones populares en la narrativa de Miguel Delibes*, León: Ilcyl, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

Vilanova, Antonio. (1993), “Inocencia natural y conciencia moral en la obra de Miguel Delibes” en *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Dirigido por José Jiménez Lozano. Actas del Escorial. Madrid: Universidad Complutense, 1993, pp. 31-40

Villanueva, Darío (2003), *Seis claves para Delibes*. Madrid: Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas, pp. 151-173

Zabia, Cuca (1999), *Las voces y los ecos de Miguel Delibes*. (Tesis). Salamanca, Junta de Castilla y León – Consejería de Educación y Cultura

ENTREVISTAS

Alonso de los Ríos, César (1993), *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona: Destino

Medina-Bocos, Amparo (1998), “Entrevista a Miguel Delibes con motivo de la publicación de *El hereje*.” (24-9), “Todos los hombres somos víctimas de la historia” en *ABC Cultural*, España

Sanz Villanueva, Santos (1992), “Hora actual de Miguel Delibes” en *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Barcelona: Anthropos

Sobejano, Gonzálo (1987), Prólogo a Miguel Delibes en *La mortaja*. Madrid: Cátedra

TEORÍA

Bajtín, Mijail M. (1989), “Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela (Ensayos de poética histórica)” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus

Bergson, Henry (1983), *La risa*. Argentina: Ediciones Orvi

Beristáin, Helena (1995), “Metáfora” en *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa

Buckley, Ramón (1973), *Problemas formales de la novela española*, Barcelona: Península

Eagleton, Terry (1998), *Una introducción a la teoría literaria*, México: FCE

Genette, Gérard (1989), “Discurso del relato.” en *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen

Gimferrer, Pere (1999), *Cine y literatura*. Seix Barral, Barcelona

Greimas, A. J. y J. Courtés (1990), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Versión española de Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos

González Valerio, María Antonia (2011), *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder

Hernández Les, Juan A.: *Cine y literatura: la metáfora visual*. Ediciones JC Clementine, Madrid, 2005

Lozano Jaén, Ginés y Antonio Albertus Morales (2009), *et. al.*: Análisis de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, Universidad de Murcia, pp. 3-67, disponible en <https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/9430>

Neira Piñeiro, María del Rosario (2003), *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Arco Libros, Madrid

Peña-Ardid, Carmen (1999), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 129-154

Pimentel, Luz Aurora (2001), *El espacio en la ficción*. México: Siglo veintiuno editores/Universidad Nacional Autónoma de México

_____ (2002). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo Veintiuno editores/Universidad Nacional Autónoma de México

_____ (2003), “Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales.” en *Poligrafías IV*, México: UNAM/FFYL

Ricœur, Paul (1997), *Tiempo y narración I, II y III*. México: Siglo Veintiuno editores

_____ (2001), *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad/editorial Trotta

Rivara Kamaji, Greta (2006), “La función ontológica de la metáfora en Paul Ricoeur.” en *Intersticios. Filosofía/Arte/Religión*. Año 11, número 25, publicación semestral de la Escuela de filosofía del Instituto Internacional de Filosofía. México: Universidad Intercontinental

_____ (2008), “Salir del silencio: el testimonio histórico.” en *Politeísmo y encuentro con el Islam. Hermenéutica entre civilizaciones II*. Gianni Vattimo et. al. editores, Madrid: Dykinson

_____ y María Antonia González Valerio (Coord.) (2010), “Introducción” en *Entre hermenéuticas*. UNAM/FFyL, México, pp. 7-11

Sánchez Noriega, José Luis (2000), *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, pp. 81-117

González Valerio, María Antonia (2010), *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México: Herder

Valero Martínez, Tomás (s/a), “Los santos inocentes”, España, pp. 1-15, disponible en www.cinehistoria.com

Zavala, Lauro (1993), *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)

FUENTES AUDIOVISUALES

Camus, Mario (1984), *Los santos inocentes*. TV Española, Ganesh Producciones Cinematográficas, United International Pictures, España, duración: 107 min.

Soler Serrano, Joaquín (1976), “Miguel Delibes” en *A Fondo*, España: RTVE; 33.20 min

IMÁGENES