

La ironía como artificio constructivo en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes

Mayra Gisela Bottaro

Introducción

Entre las cuestiones más comentadas acerca de la novela *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes¹ se encuentran sus valores expresivos —por la captación fidelísima del habla regional y peculiar de Menchu— y la lectura maniquea de la carga ideológico-política de la novela, cuyos protagonistas, los esposos Carmen y Mario, aparecen como símbolos cabales de las consabidas dos Españas: una, liberal y abierta, de la que Mario, el muerto, es emblema; la otra, su opuesto, reaccionaria y cerrada representada por Carmen, que sigue viva. También se ha hablado suficientemente de los valores formales de esta novela, aunque esto se haya reducido casi exclusivamente al estudio de la estructura impuesta por el uso del monólogo o mono-diálogo en una circunstancia muy particular. De las tres perspectivas de estudio expuestas aquí, llama particularmente la atención esta última, puesto que Delibes mismo ha subrayado que cualquiera sea la fórmula que adopta en cada una de sus novelas, ésta se encuentra siempre condicionada por el tema a desarrollar y por el personaje que lo encarna y representa. El personaje, en la opinión del autor, es más importante que el marco social en que éste se encuentra inmerso (ya sea en armonía o en rebeldía) y al que pretende expresar. En las mismas palabras que el vallisoletano utilizó en su artículo «Los personajes en la novela»:

La elección de cualquiera de estas fórmulas, en contra de lo que la gente cree, no



es caprichosa, viene impuesta tanto por el tema como por los personajes, que así revelan, a las primeras de cambio, el alto rango de su jerarquía artística. [...] el de un hombre acosado por la incomprensión, la mediocridad y la estulticia, [...] es el caso de mi novela *Cinco horas con Mario*.²

De acuerdo con la respetable sugerencia de Alfonso Rey (1975, 181-203), es conveniente fijar la atención en la organización artística de la obra, en sus artificios constructivos, puesto que existe una íntima conexión entre la sustancia ideológica y los rasgos formales de las novelas de Delibes.

El texto de *CHM* se reparte en tres secciones; el prólogo, precedido por la esquila mortuoria; el mono-diálogo de Carmen (en las

¹ A partir de aquí se abreviará en *CHM*. Todas las citas serán referidas a la edición de Barcelona, Destino, 1996.

² Citado por Antonio Vilanova en su «Introducción», p. XII, del artículo de Delibes «Los personajes en la novela», *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de diciembre de 1980, p. 5.

palabras unamunianas de Gonzalo Sobejano), compuesto de veintisiete capítulos encabezados por citas bíblicas escritas en cursiva; y el epílogo. Toda la acción se despliega en la casa mortuoria entre la salida del último visitante la noche del velatorio y la salida del cadáver y la comitiva fúnebre la mañana siguiente. Excepto por algunos fragmentos del prólogo, éste y el epílogo están narrados en tercera persona por un narrador omnisciente. El mono-diálogo está escrito desde el «yo» de la viuda a un «tú» de cuerpo presente que es el cadáver (por esta razón es preferible utilizar la nomenclatura de «mono-diálogo» en lugar de «soliloquio» u otras que han sido propuestas por los críticos).³

Existe un distanciamiento entre el narrador del mono-diálogo que se hace posible por el uso de la ironía como elemento estructurante. La reconstrucción de la novela por el lector se hace posible por esta mediatización del escritor entre aquél y los personajes.

Lo que no se ha estudiado suficientemente es la manera en que Delibes emplea ironía verbal, situacional y estructural, como método de comunicación, mediante cambios de perspectiva, contextos ambiguos, repetición de palabras o epítetos y ecos proverbiales. Esta ironía, que se transforma en la técnica estructurante de la novela, sirve para involucrar al lector en su desarrollo e interpretación. Delibes, fundamentalmente por razones de índole ideológico-política, crea la complejidad temática y estructural sobre la base de la ironía, que da sentido a las repeticiones, juegos de palabras, proverbios y asociaciones de ideas. Cuando el lector se percató de todos estos detalles, el valor intrínseco de la novela alcanza un nivel superior. Delibes entreteje una estrecha relación entre la materia ideológica y el rasgo formal predominante de su novela.

El desentrañamiento de la temática a través de este uso del artificio constructivo será el objeto propuesto para este estudio. En primer lugar, se intentará delimitar una aproxima-

ción al concepto de ironía; más adelante, se estudiarán las manifestaciones de la ironía en los diversos niveles, verbal, situacional y estructural, en que ésta aparece en la novela; por último, se arriesgarán posibles sentidos y razones de su uso.

Numerosos críticos estudian por separado temas y estilo, como si se tratara de compartimentos estancos e independientes. *CHM* es un claro ejemplo de que es posible definir la temática del autor a la luz de su estilo, más precisamente, de su elemento estructurante: la ironía.

En principio, la definición milenaria de la ironía es: «figura por la que se quiere hacer entender lo contrario de lo que se dice». Este lugar común de la retórica basa la ironía en la presencia, en la significación global del enunciado, de una contradicción lógica. Esta situación obliga al descodificador a elegir entre lo que se considera como «lo que realmente piensa el hablante» y «lo que dice insinceramente». La ironía, desde el punto de vista de Philippe Hamon (1996, 22), puede ser considerada tanto como un «contrasentido», es decir, «el contrasentido voluntario de un enunciador que habla «contra» un sentido que pertenece a otro», como «un acto de reescritura, reescritura que realiza el lector a partir del texto de un autor». En el caso de la novela *CHM*, la segunda acepción se revela como la más indicada para ser aplicada a un análisis del sentido y función de la ironía.

Pero no se debe reducir la ironía a un simple juego semántico de contrarios; puesto que en ella, las ideas accesorias (conocimiento del contexto, del hablante, de aquello sobre lo que se habla) son, a menudo, más importantes que las palabras que efectivamente se pronuncian. Muchos efectos que produce la ironía descansan sobre la reconstrucción de un implícito (el sobreentendido), que no se encuentra en una relación de contradicción con respecto de las frases explicitadas. Se trata de invertir, contestar o descalificar, en forma global, los mo-

3 En su estudio sobre el tema, Alfonso Rey (1975:181-182) da sobradas razones por las que se debe considerar al monólogo de Carmen como un diálogo con interlocutor ficticio (uso de tiempos verbales —futuro e imperativo—, tono del lenguaje recriminativo y polémico, presencia de preguntas y respuestas).

4 Todas las traducciones son mías. «soit comme un "contresens", le contresens volontaire d'un énonciateur parlant "contre" un sens appartenant à autrui, soit comme un acte de réécriture, réécriture qu'opère le lecteur à partir du texte de l'auteur».

dos o estructuras de argumentación o de razonamientos, en lugar de tomar simplemente el contrario de una palabra. En este caso se puede citar la distinción de Alain Berrendonner (1987, 144) entre contradicción explícita, contra-verdad (cuando una información situacional o contextual implícita, es decir, una evidencia cultural compartida tiene el status de un sobreentendido) y contradicción implícita (a través de «falsas ingenuidades» argumentativas, con motivo de brindar un argumento que va en cierto sentido, proporciona un argumento totalmente contrario).

El texto irónico debe pasar por la referencia explícita a un contexto de sustitución que, a su vez, deberá tener una gran estabilidad para asegurar la comunicación eficaz con generaciones sucesivas de lectores y deberá referirse a un valor reconocido por todos. En la ironía, el discurso explícito dice «otra cosa» (Quintiliano y Cicerón ya habían empleado términos como *aliter*, *diversum*), una cosa distinta de lo que el discurso implícito del ironista pretende hacer entender. El discurso se ve, de esta manera, desdoblado (con doble sentido), mediatizado. El efecto de doble juego o de duplicidad enunciativa no sería otro que un doble nivel de enunciación: cuando se hace ironía, se sostiene una enunciación a propósito de otra enunciación, anterior o implícita, que se trata de desacreditar.⁵

Quizás sea mejor hablar de un doble valor. Su alcance no es estrictamente informativo, sino evaluativo.⁶ Sólo se evalúa aquello que está reglado, por ejemplo, una determinada sociedad con sus leyes, etiquetas y rituales. So-

brevalorar para devaluar, intercambiar lo alto con lo bajo en una jerarquía, es la estructura de base de muchos enunciados irónicos. La evaluación constituye el centro mismo del acto de enunciación irónica. Según Hamon (1996, 30) hay tres trayectos principales que pueden ser recorridos por la ironía:

Se expresa explícitamente una positividad o una neutralidad para significar implícitamente una negatividad.

Se expresa explícitamente una negatividad o una neutralidad para significar implícitamente una positividad.

Se expresa explícitamente una negatividad o una positividad para significar implícitamente una neutralidad.

La «ironía estable», como es definida por Wayne Booth (1986, 30-32) presenta ciertas características que son importantes para destacar: es intencionada, creada deliberadamente por seres humanos; jamás es una afirmación accidental que permite al empecinado perseguidor de ironías leerla como si se tratase de reflexiones contra el autor.⁷ Es encubierta, pensada para su reconstrucción con significados diferentes de los que se aprecian a primera vista. Es fija, estable, en el sentido de que una vez hecha la reconstrucción del significado, al lector no se le invita a socavarlo mediante nuevas demoliciones y reconstrucciones. Es finita en su aplicación. Los significados reconstruidos son en cierto sentido locales, limitados.

En un texto irónico, el lector deberá reconstruir, descifrando el álgebra evaluativa, interpretando activamente si el evaluador que rea-

5 En cuanto a esta concepción de la ironía como un hecho de metacomunicación, el aporte más interesante fue el trazado por D. Sperber y D. Wilson, en un artículo de *Poétique* 36, «Les ironies comme mentions», en el que estos autores describen la ironía como un hecho de mención. Para ellos, ironizar sería producir un enunciado utilizándolo no como uso (para hablar de la realidad) sino como mención (para hablar de él, y significar la distancia que se toma al respecto): «Sostenemos que todas las ironías típicas, pero también cantidad de ironías atípicas desde el punto de vista clásico, se pueden describir como menciones (generalmente implícitas) de proposiciones; estas menciones se interpretan como el eco de un enunciado o de un pensamiento cuyo hablante intenta subrayar la falta de precisión o de pertinencia» (p.408).

6 C. Kerbrat-Orecchioni (Berrendonner, 1987:149) identifica las proposiciones irónicas con las proposiciones que predicen un juicio de valor, es decir, los predicados intrínsecamente u ocasionalmente axiológicos. De acuerdo con la teoría de la argumentación del lingüista Oswald Ducrot, lo que hace que una proposición sea susceptible de un uso como antifrasid e irónico es la posesión de un valor argumentativo. La ironía, de esta manera, termina distinguiéndose de otras formas triviales de contradicción en que es precisamente una contradicción de valores argumentativos.

7 Según se dice, la inscripción *Arbeit macht frei* («El trabajo hace libre») estaba esculpida en la entrada de los campos de concentración alemanes, lo cual tiene un sentido irónico no deliberado, es decir, no buscado.

liza sus juicios de valor está calificado o no para hacerlo, si el narrador y, más allá de él, el autor se identifican o no con estos juicios. Muchos de éstos pueden ser pronunciados por los personajes de una obra. La contradicción entre un enunciado y la realidad está subordinada a la acción de descalificar a alguien en su competencia para emitir juicios sobre la realidad. Por lo tanto, se pueden deducir cuatro categorías:

Si un personaje no calificado para emitir juicios de valor valora algo como positivo; entonces, éste es negativo (también lo es para el autor).

Si un personaje no calificado para emitir juicios de valor valora algo como negativo; entonces éste es positivo (también lo es para el autor).

Si un personaje calificado para emitir juicios de valor valora algo hiperbólicamente como positivo, y éste es para él negativo; entonces también es negativo para el autor.

Si un personaje calificado para emitir juicios de valor valora algo hiperbólicamente como negativo, y éste es para él positivo; entonces también es positivo para el autor.

La comunicación en un texto irónico es de por sí compleja en su desarrollo, ya que la intervención del lector es absolutamente imprescindible para la decodificación del texto. Todo buen lector debe, entre otras cosas, ser sensible a la hora de detectar y reconstruir significados irónicos. Siempre está presente el conflicto innegable que se suscita entre las creencias expresadas, las creencias del lector y las que éste sospecha que tiene el autor. Numerosos críticos insisten en el valor de las lecturas múltiples, en la «interpretación abierta» de toda literatura irónica y en la inseguridad, o incluso en la relatividad, de todos los juicios críticos. Por el hecho de ser argumentativamente anfibológica (pues al ironizar, se indica claramente el propio discurso como argumento que se sostiene en dos niveles, del enunciado y la enunciación, de modo tal que cada uno de los dos implica y desmiente al otro), la ironía se puede seguir, sin restricciones, en cada una de las direcciones y alternativas que plantea, y así cuida la libertad del hablante. De acuerdo con Booth (1986, 36-38), existen ciertos pasos de reconstrucción⁸ del sentido del enun-

ciado irónico:

Al lector se le exige que rechace el significado literal. No basta con que rechace dicho significado porque no esté de acuerdo, ni basta tampoco con que se ponga a añadir significados. Si lee debidamente, no puede dejar de advertir cierta incongruencia en las palabras o entre las palabras y algo más que él sabe. A menudo una afirmación irónica es totalmente coherente consigo misma, pero se espera del lector que capte lo que algunos considerarían pistas externas.

Se ensayan interpretaciones o explicaciones alternativas.

Debe tomarse, pues, una decisión sobre los conocimientos o creencias del autor. No importa cuán firmemente esté convencido de que una afirmación es absurda, ilógica o sencillamente falsa, se debe decidir de algún modo si lo que se rechaza es también rechazado por el autor y si éste tiene motivos para esperar que el lector esté de acuerdo con él. El autor que interesa es la persona creadora responsable de las elecciones que dieron lugar a la obra, lo que puede considerarse como el «autor implícito», que se encuentra en la obra misma. El descubrir una intención irónica en una obra depende de la reconstrucción irónica: la decisión de que es imposible que el autor haya querido decir tal y tal cosa. Tanto si pensamos que este paso nos lleva fuera de la obra en sí misma, como si no, desde luego nos abre el camino a debates sobre quién es el que tiene una imagen correcta del autor y de otros rasgos relevantes del contexto.⁹

Una vez tomada una decisión sobre los conocimientos o creencias del hablante, se puede finalmente elegir un significado o conjunto de

8 El lector experimentado puede re-crear al personaje que habla con puntos de vista opuestos a los suyos, sin tener que reflexionar conscientemente sobre cada paso que da. La ironía estable depende siempre de que el lector comparta una serie de normas con un autor que se presupone pero que no se ve.

9 Es posible utilizar aquí una distinción tomada de la tradición hermenéutica, la que existe entre «significado» y «significación». Buscamos una especie de conocimiento firme sobre los «significados» y relegamos para la «significación» todas las interpretaciones indefinidamente ampliables que una obra cualquiera puede recibir de los individuos o sociedades que buscan sus propios intereses sin tener en cuenta las intenciones.

significados de los que se pueda estar seguro. Al contrario que la proposición original, los significados reconstruidos se hallarán necesariamente de acuerdo con las creencias sobreentendidas que el lector ha decidido atribuir al autor.

En sus estudios acerca de la intervención del autor en sus relatos, Leo Hickey (1975, 245) afirma que, en su obra, Miguel Delibes «sabe tanto como en la vida real sabe Dios, y no duda de hacer del lector un co-dios con él...». De ello, resulta que la relación realidad-personajes-autor-lector es múltiple. La ironía es acaso la más sutil entre las técnicas literarias para poner de manifiesto esta relación, porque requiere una forma muy exacta y controlada para expresar, a través de un frío equilibrio, acaloradas emociones.

Federico Schlegel ha llamado a la ironía «la mejor hija del chiste». Con mayor precisión, rectifica Marcos Victoria (1958, 141), la ironía no es la hija sino la prima del chiste. Puesto que ambos «pertenecen a la stirpe de lo cómico subjetivo y llevan grabado sobre la frente el destino de toda la familia: la juguetona misión de desnudar algo encubierto; de evidenciar una falla, una nimiedad; de declarar una crisis, pasajera o permanente, en la aspiración hacia un valor». Sin lugar a dudas, Delibes planeó una novela en la que se viera plasmado el choque de dos mentalidades. Pero, el lector puede advertir, desde el título mismo, que es Mario, no Carmen, el punto de convergencia de la novela. Se presenta aquí la primera ironía de la novela: el título invita a pasar «cinco horas» con un personaje del cual se sabe desde la primera página (en la que se encuentra transcrito nada menos que su obituario) que ha muerto. Mario, quien se halla en una suerte de ausencia-presencia, no aparece como actante, sino como discurso referido, y lo que es más, referido a través de una valoración negativa. Quien realiza esta valoración es la viuda, Carmen Sotillo, que hablará con el cadáver de su marido, quien, como cuando estaba vivo, no la escuchará. Y lo hace desde un sentimiento de culpabilidad que no se desentraña sino hasta el final de la novela. Lo que el lector sí puede percibir es el sentimiento de frustración con que la viuda acompaña cada una de sus palabras, puesto que considera legítimamente que

el marido la ha postergado injustamente: no sólo no ha demostrado comprensión hacia sus ideas, sino tampoco hacia sus necesidades.

como una es una mujer de su casa, una mujer como debe ser, vosotros a descansar, que eso es lo que explotáis los hombres, la bendición, un seguro de fidelidad, como yo digo, habéis comprado una fregona, una mujer que de dos os saca cuatro ¿qué más vais a pedir? (CHM, 112)

Siempre le ha molestado que Mario no la tuviera en cuenta: «que siempre me ha dolido tu pobre concepto de mí, Mario, como si yo fuera una ignorante o cosa parecida» (CHM, 57); «que te pones a ver, Mario, querido, y conversaciones serias, lo que se dice conversaciones serias bien pocas hemos tenido» (CHM, 73).

Menchu se queja de que Mario no la toma en consideración cuando quiere hacer el amor: «que los días buenos los desaprovechabas y luego, zas, el antojo, en los peores días, fíjate, «no seamos mezquinos con Dios»; «no mezclemos las matemáticas en esto»... que luego la que andaba reventada nueve meses, desmayándose por los rincones era yo» (CHM, 59) Y que además no llega a dejarla satisfecha: «No la voy a decir que mi marido es un rutinario, que es la pura verdad, Mario, que enseguida te pasa y a una la dejas con la miel en los labios, ni disfrutar» (CHM, 163).

Se torna recurrente en su discurso el hecho de que no tuvieron relaciones en la noche de bodas, pues lo siente como una humillación que no podrá olvidar mientras viva. Esta recurrencia pone en evidencia irónica la falta total de comunicación entre los esposos, que se prolongará más allá del final de los días de Mario, en que su mujer, frente a su cuerpo inerte, siga reclamando ser escuchada. De acuerdo con Carmen Martín-Gaité (1993, 132), Mario ya no la interrumpe ni está pensando en otra cosa, «su silencio es menos ofensivo». En su artículo considera que Delibes ha logrado captar en forma magistral el tono de estallido del discurso femenino condicionado por el poco caso que han hecho los hombres de él. Carmen se niega a aceptar que sus preguntas no reci-

ban respuestas y todo esto marca las características que va a tener su mono-diálogo.

El narrador del prólogo, lo mismo que Carmen, salpica las retrospectivas con incisos de estilo directo, con frases hechas y con convencionalismos (el valor del beso o contacto físico que se torna meramente formular y automatizante). Los hechos y detalles más significantes se presentan de manera fragmentada, caótica y reiterativa —según la técnica de la libre asociación de ideas—, intercalando en la narración retrospectiva unos trozos en cursiva que reproducen en primera persona las palabras de Carmen al desahogarse con Valen. Todo el prólogo servirá de marco contextual para que el lector vaya reconstruyendo tanto el carácter de los protagonistas como el de la sociedad que los engendra. Esta reconstrucción será parte de las «pistas externas» que nos brinda el autor para poder desentrañar la estructura irónica de toda la novela.

En el prólogo, Carmen se encuentra con lo que Karl Jaspers llama *Grenzsituation* (es decir, «situación límite»). El término límite se aplica a toda situación ineluctable que al imponerse al individuo le hace enfrentar el verdadero significado de su existencia. La muerte de Mario representa para Carmen, en cierto sentido, una situación límite. Todo aquello que la viuda hace mientras vive esta situación deja vislumbrar al lector las preocupaciones que delinean su carácter. Hay una manifiesta obsesión de Carmen por cumplir con las costumbres superficiales y vacías del rito funeral. Guardar las apariencias parece ser el tema fundamental que agobia a la viuda. Para Carmen, guardar luto es una forma de «recordarte que tienes que estar triste y si vas a cantar, callarte, y si vas a aplaudir quedarte quieto y aguantarte las ganas. Para eso y para que... los demás sepan que te ha caído una desgracia muy grande en la familia» (CHM, 95). Las visitas se transforman en «bultos oscuros» con «rostros inexpresivos» que entran y salen repitiendo una y otra vez las mismas frases y ademanes convencionales (apretones de mano y besos de cumplido). Por otro lado, Carmen fuerza a su hija a mirar al cadáver de su padre (CHM, 23), se envanece de que el cadáver no parece muerto (!) (CHM, 24) y se queja de que sus pechos prominentes por debajo del azul

suéter ceñido no son de viuda (CHM, 16).

El prólogo se termina con la oscuridad de la cámara mortuoria, lugar privado donde Mario solía retirarse hasta dos días antes en busca de aislamiento, que aporta al mono-diálogo un ámbito de clausura y de intimidad que coincide con el ensimismamiento y con la estrechez de miras de la viuda y contrasta con la descripción de la alborada al principio del epílogo, la cual coincide con la vuelta de Carmen a la realidad circundante. En la noche del velatorio, Carmen se anima a traspasar las fronteras casi prohibidas del recinto donde se encuentra su marido, lugar en el que ella siempre se ha sentido como una intrusa. Ella se las ha ingeniado para arreglar los libros de modo que sus lomos coloridos no arruinen la atmósfera de luto. Y crea la ilusión de suplantar la presencia de su marido a través de uno de ellos, el que Mario leía en sus últimos días con especial atención, la Biblia: «Mario leía sobre lo leído [...] Cogeré el libro y será como volver a estar con él; son sus últimas horas» (CHM, 30).

Curiosamente, el único versículo que aparece en el prólogo expresa el principio directivo que determina la conducta de Mario y es leído, en irónico contraste, por Valen: «Marchad con paso firme por el recto camino: a fin de que alguno por andar claudicando en la fe no se descamine de ella sino antes bien se corrija (CHM, 30). Corresponde a *Hebreos 12:13* y pone de manifiesto la ironía de que mientras Mario, que busca su camino auténtico, no sabe dónde caminar, Carmen sí lo sabe y cree que su conducta podría haber servido de ejemplo para él: «que la angustia te venía de no saber cuál es el camino, ni con qué haces daño o dejas de hacerlo... y que me envidiabas a mí y a todos los que como yo estábamos seguros de todo y sabemos a dónde vamos, que si eso fuese cierto...¿por qué no has seguido mi ejemplo...?»

El tema de la búsqueda de la autenticidad del camino parece ser una de las constantes de la novelística de Delibes, al punto que Sanz



Villanueva (Rey, 1975, 254), siguiendo en esto a Sobejano (quien en su libro *Novela española de nuestro tiempo* dedica a Delibes un capítulo titulado «La busca de la autenticidad»), sostiene que el autor se plantea «la búsqueda de autenticidad, manifestada en sus personajes por el logro o la incompreensión, y que se realiza, por decirlo con el título de una de sus obras, a través de un camino». Mario muere por obra de una sociedad que no pudo aceptar sus principios. Su depresión se debía a la angustia de no poder escoger la conducta honrada y de no estar seguro de que su conducta alivie tanto a los demás como lo alivia a él: «Luego, cuando te vino eso, la distonía o la depresión o como se llame, llorabas por cualquier pampina, acuérdate, hijo, ¡vaya sesiones!, y que si la angustia te venía de no saber cuál es el camino» (CHM, 86).

El análisis grafológico del carácter de Mario, definido como «perseverante, idealista y poco práctico; alimenta ilusiones desproporcionadas», significa para ella «testarudo, iluso y holgazán» (CHM, 235). Carmen llega a reprocharle hasta la manera de morir, puesto que cree que un don nadie, que nunca se preocupaba por el dinero (cuestión fundamental para ella, quien tiene su sistema de valores fundado en el éxito que da una buena posición), no tiene derecho a morir como los hombres importantes.

A través de la narración de Carmen se ponen de manifiesto las dualidades que abarcan los dos niveles de contenido. Evidentemente, se muestra un retrato de los cónyuges como voluntades contrarias, de índoles y creencias diametralmente opuestas. Carmen realiza un rechazo absoluto de todo el sistema de valores y creencias de Mario. Pasa de la diatriba estrictamente personal a una crítica de otra índole. Delibes quiso reproducir en el carácter de Menchu todos esos rasgos del verdadero arquetipo de mujer provinciana española de clase media, de espíritu reaccionario y mentalidad pequeñoburguesa, a la que presenta como ejemplo de la más ciega sumisión a los prejuicios y convencionalismos, dogmatismo e hipocresía de la sociedad en que vive. Todo lo que el lector sabe lo ve a través del mono-diálogo de Carmen¹⁰ y por ello debe cooperar en la reconstrucción textual de la figura de Mario, que es presentada en negativo, a través de un

discurso elíptico y, a su vez, por los otros personajes. La cooperación se efectúa a través de una lectura irónica de la narración de la mujer. Teniendo en cuenta la clasificación de Wayne Booth (*supra* indicada) acerca de la calificación de cada personaje para la emisión de juicios, resulta —de todo lo expuesto anteriormente o «pistas externas»— que Menchu se halla entre la categoría de personajes no calificados. En su carácter y perfil moral, ella ha heredado todos los defectos inherentes al estatus social del «quiero y no puedo», incluida la manía de aparentar y la tendencia a alimentar pretensiones desmedidas. Pero en su ignorancia y cortas luces, Menchu no tiene la menor conciencia de ello, pues carece de la perspectiva intelectual necesaria para verse objetivamente a sí misma. Totalmente ajena a los rasgos negativos de su propia personalidad, que su marido jamás le ha recriminado, es evidente que Menchu no tiene idea de cómo es en realidad. El escritor está en completa oposición a todos los valores de su protagonista femenina; lo que significa que todo aquello que ésta valore como positivo, será negativo, y todo aquello que ésta valore como negativo, será positivo. Delibes no tiene dificultad para expresar la doble visión que supone la ironía, puesto que la distancia entre sí mismo y la protagonista está dada. En las palabras de Hamon, Delibes hace expresar a Menchu una positividad explícita acerca de sus amigas y de los hombres que la rodean¹¹ (quienes han logrado cierto éxito socio-económico) para significar implícitamente una negatividad o una neutralidad y le hace expresar una negatividad explícita acerca de Mario y todo su entorno¹² (quienes tienen valores distintos de los suyos) para significar implícitamente una positividad. De todo esto resulta esa dualidad y retrato de los cónyuges sobre la que tanto ha dicho la crítica

10 Si bien es cierto que Carmen jamás es un narrador imparcial y que en sus descripciones ofrece su particular versión de los hechos, se debe tener en cuenta que las citas de discurso directo de otros personajes que ella incorpora en su mono-diálogo contribuyen a una mejor comprensión y contraste (contradicción explícita) de la personalidad de todos los que la rodean.

11 Antonio, Oyarzún, Paco, Valen, Transi, sus padres, etc.

12 Don Nicolás, Moyano, su familia, etc.

ca: la esposa, mujer vulgar, ignorante, hipócrita, egoísta, apegada a los estériles prejuicios tradicionales, mundana y consciente de su sexualidad (materialismo y carne); el marido, hombre único, intelectual, sincero, tolerante y compasivo, de ideas progresistas, espiritual, que sueña con una sociedad ideal en la que se le otorgue a todos la misma justicia y oportunidades (idealismo y espíritu). Ambos, a su vez, representan las dos Españas de los tres decenios de posguerra: la vieja España tradicional, simple, cerrada e inauténtica y la nueva España dinámica, compleja, abierta y sincera, en busca de su autenticidad.

Carmen, poniendo de manifiesto su beatería, critica a Mario por su actitud ecuménica con un ejemplo perfecto de ironía verbal del tipo de la «contradicción implícita» analizado por Berrendonner:

Una cosa, Mario, aquí, para inter nos, que no me he atrevido a decirte antes, escucha: yo no daré un paso por informarme si es cierto lo que dice Higinio Oyarzún de que te reunías los jueves con un grupo de protestantes para rezar juntos, pero si sin ir a buscarlo alguien me lo demostrase, aun sintiéndolo mucho, hazte a la idea de que no nos hemos conocido, de que nuestros hijos no volverán a oírme una palabra de ti, antes prefiero, fijate bien, que piensen que son hijos naturales, que con gusto tragaré ese cáliz, que decirles que su padre es un renegado. Sí, Mario, sí, estoy llorando, pero bueno está lo bueno, que yo paso por todo, ya lo sabes, *que a comprensiva y a generosa pocas me ganarán, pero antes la muerte, fijate bien, la muerte, que rozarme con un judío o un protestante.*¹³

Carmen pretende que el gobierno expulse a todos los que no son católicos de España y se opone al espíritu ecuménico del Segundo Concilio Vaticano. En el plano religioso, los esposos no parecen tener diferencias de índole doctrinal, sino en cuanto a la posición de la Iglesia en la sociedad.

Todos los capítulos de la novela son aproximadamente de la misma extensión, de modo que los versículos que abren cada capítulo sir-

ven para marcar a intervalos más o menos uniformes el paso regular del tiempo exterior. Esto proporciona al lector, que lee con Carmen (tan desordenadamente como ella lo hace, desordenado motivado por la libre asociación de ideas) los versículos y luego sigue leyendo los pensamientos de ella, la impresión de que el tiempo de la enunciación coincide con el tiempo en que transcurre la realidad y así se logra dar continuidad a la novela.¹⁴

Las reflexiones de Carmen están vinculadas a la lectura de los versículos bíblicos, que no sólo contrastan irónicamente con la interpretación que Carmen les da, constituyendo así la ironía estructural de la novela, sino también se transforman en una suerte de respuesta del marido ausente a la retahíla de reproches de la mujer. Los versículos son el medio por el cual la ironía se transparenta en toda la estructura de la novela. El hecho de que Mario esté muerto no impide que éste le conteste. Los versículos que Mario ha subrayado en su Biblia son la voz del marido muerto, explicándose, defendiendo sus ideas y principios. Estos componen un resumen afirmativo y escueto de la ideología de Mario que contrasta con las mismas ideas expresadas desde el punto de vista crítico de Carmen, quien lee cada uno de los versículos y los interpreta, no en el contexto bíblico, sino en el marco de su vida, por lo que los aprovecha como punto de arranque para dirigirse a su marido. A veces, la ironía está dada en que Carmen capta uno sólo de los sentidos del versículo y lo comenta (capítulos I, V, VII, XI, XX); otras veces, en que Carmen enfoca su atención en una palabra, o unas palabras, sin fijarse en el sentido de la frase entera y las comenta (capítulos IV, VIII, X, XVII, XXV, XXVII); en otros momentos, en que se aprovecha del versículo para echarle en cara a Mario una queja (capítulos II, III, XIII, XVI, XXI, XXIII), una acusación (capítulos XII, XIV, XV, XXII) o un reproche (capítulos VI, IX, XVIII, XIX, XXIV, XXVI).

A lo largo del mono-diálogo, se presentan como *leitmotifs* la cuestión del conflicto y la

13 El subrayado es mío.

14 De ninguna manera se puede avalar la lectura de Santos Sanz Villanueva (1986: 890) en la que expresa que la división del libro en capítulos «parece un innecesario tributo a la tradición narrativa».



de la culpa. Esta última con respecto a su casi adulterio con Paco, que no se revela sino hasta el último capítulo, pero permanece latente y aflora en cada una de las anécdotas en torno de la pasión erótica de la viuda, las cuales sirven como disculpa y excusa de su propia conducta, a la vez que exponen irónicamente su hipocresía.¹⁵ El conflicto hace

referencia a la oposición entre los esposos que se manifiesta en planos diversos: político, religioso, económico, sexual, literario.

Según Carmen, la sociedad debiera estar dividida en estratos bien delimitados, y su familia debiera vivir como corresponde a los de su clase. «Un país es como una familia —aduce (CHM, 244)—: los niños frente a los padres y los ciudadanos frente a la Autoridad deben obedecer y callar.» En el episodio del guardia de seguridad que da a Mario un puñetazo por encontrarlo en bicicleta a altas horas, Carmen, luego de asegurar que Mario mentía, justifica posteriormente la actitud del guardia por su ferviente apego a la concepción del poder de la Autoridad. A estas convicciones de la viuda se oponen respectivamente los ideales de Mario: la igualdad social y la autenticidad personal; la libertad y la justicia. Mario cree que el problema de los pobres se resuelve con unos cambios fundamentales en la estructuración de la sociedad misma. Carmen se opone a todas las reformas sociales apoyadas por su marido. Según ella, «la caridad empieza por uno mismo» (CHM, 85). Le gusta repartir la limosna directamente a los pobres para verlos expresar su gratitud (contrasentido verbal y contradicción explícita) y para asegurarse de que sólo los que la merecen, la reciben (los vagos y los protestantes no la merecen) (CHM, 83-83). Carmen defiende la actitud de su padre de llevar a la pensión a un negro, pero aclara

que «todos iguales, para Dios no hay diferencias... ahora bien, los negros con los negros y los blancos con los blancos, cada uno en su casita y todos contentos» (una evidente contradicción explícita dentro del ámbito de la ironía). Los proyectos caritativos de Mario se conforman con los principios del Evangelio: visita a los presos y los recibe en su casa cuando salen de la cárcel; quiere que se construya un manicomio nuevo, que los pobres estudien y que los paletos no vivan en condiciones infrahumanas. Carmen no encuentra sentido en las ideas de Mario; puesto que, según su razonamiento, Cristo no habría hecho jamás tales cosas: los presos deben estar en la cárcel; no hay razón para malgastar el dinero en un manicomio porque los locos ni sienten ni se enteran; si los paletos o los pobres dejaran de serlo, ¿con quién se ejercitaría entonces la caridad? Sin caridad no hay Evangelio posible, concluye su argumentación que representa una vez más un verdadero ejemplo de contradicción implícita.

En el terreno del amor, para Carmen sólo existe la pasión y sexualidad y el amor propio. Para Mario, el amor no es meramente el erótico sino también el fraternal y cristiano. Carmen ni cree que Mario le haya sido fiel durante el matrimonio, ni cree que se haya casado virgen. Pero, por contraste, ella es la que sube al «tiburón» de Paco por segunda vez.

El argumento de la novela de Mario, *El patrimonio*, trata de los soldados de dos ejércitos enemigos que de repente saltan de las trincheras, se abrazan, se dicen que no volverán a dejarse empujar por aquella fuerza, y, luego, por el temor de esa fuerza regresan a las trincheras y se disparan nuevamente. Según Carmen (quien había recibido las influencias de Higinio Oyarzún), el libro no tiene sentido, no le interesa a nadie. Ser guerrero es de españoles. El mundo de Carmen es de la clase media española que llaman «Cruzada» a la guerra civil: «Si la bomba atómica esa la perfeccionasen de tal modo que pudiera distinguir [...] y matase sólo a los que no tienen principios, el mundo quedaría como una balsa de aceite, ni más ni menos, ni menos ni más». Mientras la guerra civil era para Mario una tragedia, un enfrentamiento fratricida, era para Carmen «una fiesta sin fin» (CHM, 97). La viuda no

15 En su artículo, Carmen Martín-Gaité (1993) vincula e interrelaciona las dos obsesiones de la viuda como los catalizadores de todo su discurso: sexo y dinero. Aunque se resista a admitirlo, por su discurso deja traslucir el hecho de que el dinero la erotiza y su propia hipocresía la lleva a mencionar en el último instante la caída de su hermana Julia, pero para implorar que no se la confunda con ella. Todo lector avezado no tardará en reconocer las marcas de la ironía que implica esta emulación comparativa.

entiende cómo Mario, por no permitir que se redactara «Cruzada» en lugar de «guerra civil» —para ella la misma cosa— podía perder la colaboración en un periódico de Madrid que les habría dado mil doscientas pesetas al mes. Para ella, los muertos del bando republicano, bien muertos estaban por rojos y ateos:

Hoy no les hables a los chicos de la guerra, te llamarían loco, y si, la guerra será todo lo horrible que tú quieras, pero, al fin y al cabo, es oficio de valientes, después de todo no es para tanto, que yo, por mucho que digáis, lo pasé bien en la guerra, de acuerdo, a lo mejor por insensatez, pero no me digas si aquello era como una fiesta sin fin, cada día algo distinto, que si los legionarios, que si los italianos, que si los viejos, cantando «Los voluntarios», que tiene una letra bien bonita, o «El novio de la muerte» que ésta sí que es el no va más. Y entonces ni me importaban los bombardeos, ni el Día del Plato único, que mamá, con ese arte especial que tenía, juntaba todo en un plato y ni pasábamos hambre, te lo juro, como el Día sin Postre, que Transi y yo comprábamos caramelos y ni notarlos. (CHM, 96-97)

Carmen es incapaz de indulgencia: «no sé cómo te atreves a hablar de tolerancia y comprensión y que si no podemos estar toda la eternidad como Caín y Abel, que eso a ellos, a José María y los de su cuerda, caines, más que caines» (CHM, 142).

Carmen utiliza cada uno de sus reproches con miras (inconscientes) hacia una autojustificación final. Si Mario le hubiera comprado a Carmen un Seiscientos, que tenían «hasta las porteras», ella no habría estado haciendo cola ante el autobús y Paco no habría tenido la oportunidad de llevarla al campo (CHM, 282). Argumentación que se transforma en una contradicción implícita desde el punto de vista de la ironía retórica. El Seiscientos que Menchu no ha llegado a tener se ha convertido en el símbolo tangible de la incapacidad de Mario para ganar dinero y abrirse paso en la vida. En el último capítulo, la viuda deja de criticar a su marido para confesarle el episodio de su casi adulterio y postrada, pedirle perdón. La justi-

ficación psicológica de todo el mono-diálogo, la transformación del reproche en autojustificación y pedido de perdón está expresada en palabras del autor mismo: «Todo el soliloquio está construido en función de este último capítulo, cuando ella pide perdón al marido por lo que ha hecho. Todos los reproches que a lo largo del monólogo componen la novela aspiran a ser una justificación de su caída: una justificación de sí misma» (Alonso de los Ríos, 1971, 88). En el resto de los capítulos reiteran, a la manera de un «oleaje» (según Sobejano), desde distintos enfoques, las preocupaciones y obsesiones de Carmen.

Con la salida de Menchu de la cámara mortuoria en el epílogo, la viuda se librará del enfrentamiento con su «situación límite» y podrá volver a su rutina de hipocresía habitual, imponiendo sus valores y creencias a sus hijos sin la resistencia de su marido: «mis ideas no son tan malas, después de todo, y poco valgo, o mis ideas han de ser las de mis hijos que hasta al insolente de Mario pienso meterlo en cintura» (CHM, 135, 235). Según Pauk (1975, 99-100), en el último capítulo de la obra,

Delibes abandona la estructura irónica, creando una confrontación entre el hijo de Mario, también llamado Mario, y su madre, encuentro en que estos conflictos entre las dos Españas quedan al desnudo. Esta es la parte más débil de la obra, por cuanto no es necesaria e interrumpe una perfecta estructura irónica. Pero parece que Delibes quiere que nadie se equivoque y que su mensaje llegue a todo lector.

El conocimiento de que el carácter del padre reaparece en el de su hijo mayor, sumado al valor significativo de que ambos lleven el mismo nombre, y de que el conflicto continuará, por lo menos en su aspecto social, es, sin lugar a dudas, la ironía situacional final. La hija mayor del matrimonio, por su parte, no estima a los chicos con carrera y dejará sus estudios para dedicarse a «ser mujer» y conseguir novio. En contraposición con las palabras de Pauk, la obra no abandona su estructura irónica, sino que la fortalece aún más. Es ver-



dad el hecho de que pueda llegar a ser innecesaria para que el lector capte el sentido irónico de toda la novela; pero lo que Delibes pretende lograr es dar a la novela su mensaje esperanzador. Delibes pretende que España abra sus ventanas hacia el futuro y siga por el auténtico camino abandonando su maniqueísmo habitual y reconciliándose; razón por la cual, el último versículo de la novela es *Efesios 4: 22-24* que dice: «Dejando, pues, vuestra antigua conducta, despojaos del hombre viejo, viciado por la corrupción del error, renovaos en vuestro espíritu y vestíos del hombre nuevo».

Al confesar su culpa, después de haber repetido hasta el cansancio que quien la engañaba era su marido con Encarna, la cuñada, Carmen insiste en que no hizo nada verdaderamente malo y suplica a Mario que no la confunda a ella con Julia (*CHM*, 244). Es decir, que no concede a su hermana la misma compasión que suplica de su marido; por lo cual termina de cerrar cíclicamente la contradicción implícita que encierra su argumentación irónica.

Por su naturaleza y precisamente por su discurso pluralista, la ironía, que puede resistirse a una interpretación unívoca, es una forma de evasión o sordina del discurso comprometido. Como recurso permite al ironista escapar a toda sanción eventual. Un ironista siempre podrá escudarse detrás de uno u otro valor argumentativo, con el fin de sostener que su enunciación es perfectamente conveniente respecto del contexto que pretende darle. Además, la ironía es un medio refinado de hacer caer en falta al interlocutor si éste tiene la mala idea de ofenderse por el procedimiento. En el caso en que ejerciera represalias debido a una enunciación irónica, la anfibología de la ironía permitiría advertirle que es el primero en haber abierto el ciclo infernal y que su sanción, al no ser interactivamente legítima, no es más que una conveniencia inicial, que merece ser sancionada. Por lo tanto, ironizar es huir de todo riesgo; es hacer fracasar toda sanción posible, y además, proporcionarse los medios de sancionar a cualquiera que no admita la ironía. Representa un medio que tiene el individuo de liberarse, sin tener que soportar las sanciones que acarrearía una infracción. Contra el «fascismo» que Barthes reprochaba en el pasado a las normas del lenguaje, la ironía representa la

réplica «antifascista». Pues puede aparecer en el orden de la palabra como el último refugio de la libertad individual.

Dos razones ofrece Edgar Pauk (1973, 17) para explicar el hecho de que exista tanta bibliografía sobre Cela y Goytisolo, y tan escasa sobre Delibes. Por un lado, contribuye el alejamiento del centro de trabajo de Delibes, Valladolid, con respecto a la élite literaria madrileña; pero por el otro, «a los jóvenes vanguardistas, cuyo punto de referencia es París, les parece fuera de moda porque consideran que literatura comprometida es sólo la que denuncia en voz alta, desde fuera». Si bien resulta clara cierta inhibición de Delibes (en la mayoría de sus novelas) ante las llamadas nuevas técnicas y su reconocimiento a Baroja entre los colegas españoles más inmediatos, la técnica del vallisoletano nunca es forzada: «según las exigencias del tema adopto una técnica u otra, sin preocuparme demasiado si es tradicional o de vanguardia».¹⁶

Francisco Umbral (Martínez Cachero, 1985, 356) ha sabido ver «una fantasía y un humor que ya no permiten limitar a Delibes a los títulos, tan dignos por otra parte, de escritor realista. Lo que quisiéramos para este escritor es la fecundación, el ensanchamiento y la sementera de esa nueva magia que ha sabido crear [...], y sin recurrir al mimetismo y artificios al uso y moda en el país».

En un período de censura y opresión política, la ironía es un recurso eficaz porque se oculta fácilmente. Una entrevista con Pilar Concejo que sostuvo Miguel Delibes proporciona la clave para sustentar el uso de la ironía en *CHM* como recurso estructurante. Ante la pregunta acerca de las consecuencias del postfranquismo, la respuesta del escritor llega como un justificativo del estilo aprovechado:

Ha supuesto un gran cambio, como para toda la sociedad española. Pasar de un régimen autoritario a un régimen democrático supone ya en sí un cambio civil. Como periodista y escritor, el cambio es más notorio en cuanto que se ha eliminado un elemento de coerción como era la censura. Yo

16 Citado por Martínez Cachero (1985: 356) de la entrevista de Andrés Amorós, *Ya*, Madrid, 19 de febrero de 1974, p. 40.

he procurado siempre decir lo que sentía. No me he sentido totalmente amordazado por la censura, lo que pasa es que tenía que recurrir al tiro por elevación o a la elipsis para decir lo que quería decir. Por ejemplo, en *CHM*, mi primera idea fue presentar a Mario vivo, pero Mario hablando contra la sociedad que estábamos viviendo nunca hubiera sido aceptado por la censura. Recurrí a la argucia de que Mario estuviera muerto y fuera Menchu quien expusiera el credo de Mario para repudiarlo y rechazarlo. De esta manera, como el lenguaje de Carmen era plausible desde el punto de vista oficial, quedaba dicho lo que quería decir y no ofrecía pasto para que la censura se ensañase conmigo. A veces la censura ha operado de manera conveniente en cuanto que nos ha hecho sutillar las fórmulas y la sutileza envuelve siempre un sentido estético. Esa sutileza se ha perdido al perderse la censura. (1980, 105)

Para que haya ironía tiene que existir cierta distancia entre el escritor y el protagonista. Entonces, el escritor no tiene dificultades para establecer la doble visión que necesita para que su obra pueda ser reconstruida desde la ironía. Es precisamente debido al elemento ético presente en las obras de Delibes (y la dimensión ética de *CHM*, que interesa a este estudio) que el autor no puede dejar de identificarse con su novela asumiendo el compromiso que los jóvenes vanguardistas le negaron. Delibes no concibe su quehacer como puro juego verbal o estilístico, sin compromiso o vinculación con la realidad que trasciende la respectiva obra en cuanto conjunto de signos. Josef Forbelsky (*Miguel Delibes. Premio letras españolas 1991*, 1993, 113ss.) estudia la dimensión ética de las obras del escritor y explica que éste nunca cayó en la trampa de la pura técnica estilística o lingüística (a pesar de haber realizado ciertas experimentaciones lingüísticas en algunas de sus obras). Prueba sobradamente que Delibes supo servirse de las innovaciones técnicas para potenciar su mensaje profundamente ético.¹⁷ Este sustrato ético de que se nutren las novelas de Delibes es el que nos lleva a la cuestión de la identificación positiva entre Mario-personaje y Delibes-hombre. Solamen-

te haciendo hablar a Menchu y alejándose de un relato en tercera persona Delibes podía lograr el distanciamiento necesario para lograr escribir una novela en la que el compromiso escapara de la censura:

Yo empecé la novela con otra fórmula, narrando desde fuera, en tercera persona, con Mario y Menchu vivos. Este camino me llevaba a la exageración y, consecuentemente, a la inverosimilitud... Es decir, yo, Delibes, cargaba las tintas sobre este personaje y, al mismo tiempo, la pretendida pureza de Mario quedaba empañada por un artificio de base notorio. Se me veía el plumero. Así recorrí mis buenas doscientas cuartillas. (Alonso de los Ríos, 1971, 133-134)

Concebido inicialmente como la personificación novelesca de las ideas y creencias profesadas por su autor, su condición de intelectual rebelde y airado, enfrentado a las ideas de la España tradicional, Mario revela el alto grado de autobiografismo en que está basado. En efecto, aprovechando la circunstancia de que al idear su obra no había concebido una novela de protagonista único, sino el drama de dos caracteres incompatibles pero complementarios, Delibes decide abandonar el punto de vista único del autor omnisciente e iniciar la novela, irónicamente, con la muerte de Mario.

Conclusiones

En su utilización de la primera persona para el cuerpo principal de la novela que contrasta inteligentemente con las otras dos partes de la obra, Delibes crea una estrecha trabazón estructural que resulta en beneficio del punto de vista del personaje. El lector, más sabio que los personajes de Delibes, observará y descifrá las posibilidades de descodificación de las ironías que se plantean. El texto se establece como un trabajo de interpretación, la ope-

17 Este equilibrio que logró el autor vallisoletano en consentir al desafío de las técnicas narrativas, pero evitando sus desastrosos efectos destructivos en la esfera comunicativa es el responsable de la continuidad de la vigencia de Delibes en la literatura castellana.

ración de actualización a partir de la cual el discurso literario se produce; el acontecimiento textual ocurre por una realización de reciprocidad, de dependencia mutua, entre el lector (que supone una realidad) y la obra (que propone una realidad). Lo que sucede no es el encuentro de un sentido circunstancial sino la «circunstancialización» misma del sentido, la instancia donde el sentido se realiza. En la novela de Delibes, la perspectiva constituye uno de los elementos de la realidad. El texto constituye ese lugar de productividad que Barthes reconociera como un espacio polisémico donde se entrecruzan varios sentidos posibles, sin el cual no habría literatura. La institucionalización de una lectura abierta, la validez de los recorridos discontinuos del lector y sus procedimientos lacunares, el reconocimiento de la imposibilidad de lecturas autoritarias, legitiman los derechos de la lectura por medio de teorías que observan itinerarios del lector, las afinidades electivas que organizan el texto ajeno como suyo porque es dentro de los límites textuales que ejerce jurisdicción. Los contenidos adquieren la doble dimensión de lo individual y lo social porque pueden ser interpretados y reconstruidos en ambos sentidos. Carmen entremezcla sus opiniones políticas, sociales y religiosas con alusiones a pequeños incidentes de la vida conyugal, sin pretender distinguir entre éstas y aquéllas, porque son parte constitutiva de su persona. Menchu fue concebida inicialmente como un mero antagonista de la figura de Mario. No pretende, con seguridad, ser un juicio de valor con respecto de la mujer española. Es la representante de una sociedad de clase media burguesa, hipócrita, vulgar y egoísta. Convencida de su propia verdad, se retrata inconscientemente a sí misma, al realizar el retrato de su marido. Su incompreensión cerrada es fruto de su manera de ser, pero también de su carencia de dotes intelectuales que le permitan valorar mejor lo que su ignorancia no le permite captar. Carmen revela al lector, al mismo tiempo, una serie de frustraciones y deseos que ella misma ignora. Pese a sus limitados horizontes, la justificación de su obrar se vuelve, a medida que avanzamos en la lectura, más sincera y auténtica; aunque no en la superficie del texto explícito, sí en la lectura re-constructiva que realiza el lector. Entonces,

este personaje aparece ante el lector con mucha mayor sustancia de lo que el autor se había propuesto. Este es el margen interpretativo que deja la naturaleza anfíbológica de la ironía. Alfonso Rey arriesga una posibilidad interpretativa: Carmen es una mujer que pretende hacer valer su maltratado yo e imponerlo, frente a la pedantería, orgullo e incompreensión de que es objeto. En el cuerpo de este estudio se ha intentado develar el sentido que, contextualmente, parece tener la ironía que estructura esta novela. Pero, como se había adelantado al discutir la naturaleza de este artificio constructivo, no se puede más que tentar opciones y lecturas posibles. El mismo Delibes parece ya no estar seguro de aquello que escribió alguna vez: «Con el paso del tiempo me he percatado de que quien tiene razón es ella. Mario resulta un poco inaguantable» (*Miguel Delibes. Premio Letras Españolas. 1991, 1993, 69*).

Delibes sugiere que «el creador es un tirano absolutista. La literatura siempre fue en España el contrapunto de la política». (Pauk, 1973, 13) Mario forma parte de una generación perdida y náufraga como consecuencia de la guerra civil. Las convicciones que tardaron años en formarse en Mario parecen naturales a su hijo, de modo tal que éste dice a su madre en el epílogo: «Sencillamente, nos hemos dado cuenta de que lo que uno viene pensando desde hace siglos, las ideas heredadas, no son necesariamente las mejores. Es más, a veces no son ni tan siquiera buenas, mamá...»

Entre ambos Marios y Carmen hay un abismo que separa a España desde hace siglos.

Delibes se revela como un escritor profundamente «comprometido» en su postura hacia la vida, pero sin las denuncias estridentes que caracterizan la novela social, porque inteligentemente la mediatiza a través de la ironía. El compromiso de Delibes subraya aquellos valores que representan la dignidad, hermandad y supervivencia del hombre en la tierra. El desarrollo de la preocupación social del vallisoletano va desde sus alegatos en contra de la guerra y la deshonestidad personal e hipocresía hasta la crítica de las estructuras mismas de la sociedad. El ambiente social de Mario demuestra la podredumbre que lo «ahoga». Pero su obra deja de ser pesimista, precisa-

mente por la ironía que encierra el encuentro final entre madre e hijo.

«La vida misma de Delibes es un ejemplo de estabilidad y, al mismo tiempo, de unas creencias muy hondas en el hombre, que le permiten vivir dentro de la sociedad española, y del «sistema», sin perder su dignidad de hombre «comprometido». Su vida nos parece un ejemplo de cómo puede vivir un hombre auténtico en un momento histórico difícil». (Pauk, 1973, 20)

Bibliografía

- ALONSO DE LOS RÍOS, CÉSAR, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Magisterio Español, 1971.
- BERRENDONNER, ALAIN, *Elementos de Pragmática Lingüística*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- BOOTH, WAYNE, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.
- BOTTIROLI, GIOVANNI, «Forme dell'ironia», en *Strumenti Critici*, VIII, n.2, maggio, 1993.
- CONCEJO, PILAR, «Miguel Delibes: Realismo y utopía», en *Hispanic Journal*, vol. 2, n.1, Fall, pp.101-107, 1980.
- DELIBES, MIGUEL, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1996.
- DUCROT, OSWALD, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Piados, 1986.
- GUERRERO, OBDULIA, «Miguel Delibes y su novela *Cinco horas con Mario*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 210, pp. 614-621, 1967.
- HAMON, PHILIPPE, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
- HUTCHEON, LINDA, «Ironie et parodie: stratégie et structure», en *Poétique* 36, pp. 467-477, 1973.
- HUTCHEON, LINDA, «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», en *Poétique* 46, pp. 140-155, 1981.
- LOWE, JENNIFER, «La ironía como recurso narrativo en *Los Santos Inocentes* de Miguel Delibes», en *Analecta Malacitana*, XVIII, 2, pp. 439- 445; 1995.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.MA, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985.

- MARTÍN-GAITE, CARMEN, «Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*», en *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas. 1991*, Madrid, Centro de las Letras Españolas, 1993.
- PAUK, EDGAR, *Miguel Delibes. Desarrollo de un escritor*, Madrid, Gredos, 1973.
- REY, ALFONSO, *La originalidad novelística de Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, 1975.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Barcelona, Alhambra, vol. II, 1986.
- SMITH, M.C., «Los versículos bíblicos y la estructura binaria de *Cinco horas con Mario*», en *Hispanic Journal*, vol. 3, no. 2, Spring, pp. 21-40, 1982.
- SOTELO VÁZQUEZ, MARÍA, «La guerra civil en la narrativa de Miguel Delibes», en *Letras de Deusto*, núm. 55, septiembre-octubre, pp. 75-89, 1992.
- SPERBER, DAN Y WILSON, DEIDRE, «Les ironies comme mentions», en *Poétique* 36, pp. 398-412, 1978.
- VICTORIA, MARCOS, *Ensayo Preliminar sobre lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1958.
- VILANOVA, ANTONIO, «Introducción», en Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1996.
- YNDURÁIN, DOMINGO, *Historia y crítica de la Literatura Española. Época contemporánea. 1939-1980*, Barcelona, 1980, vol. VII, 1980.

