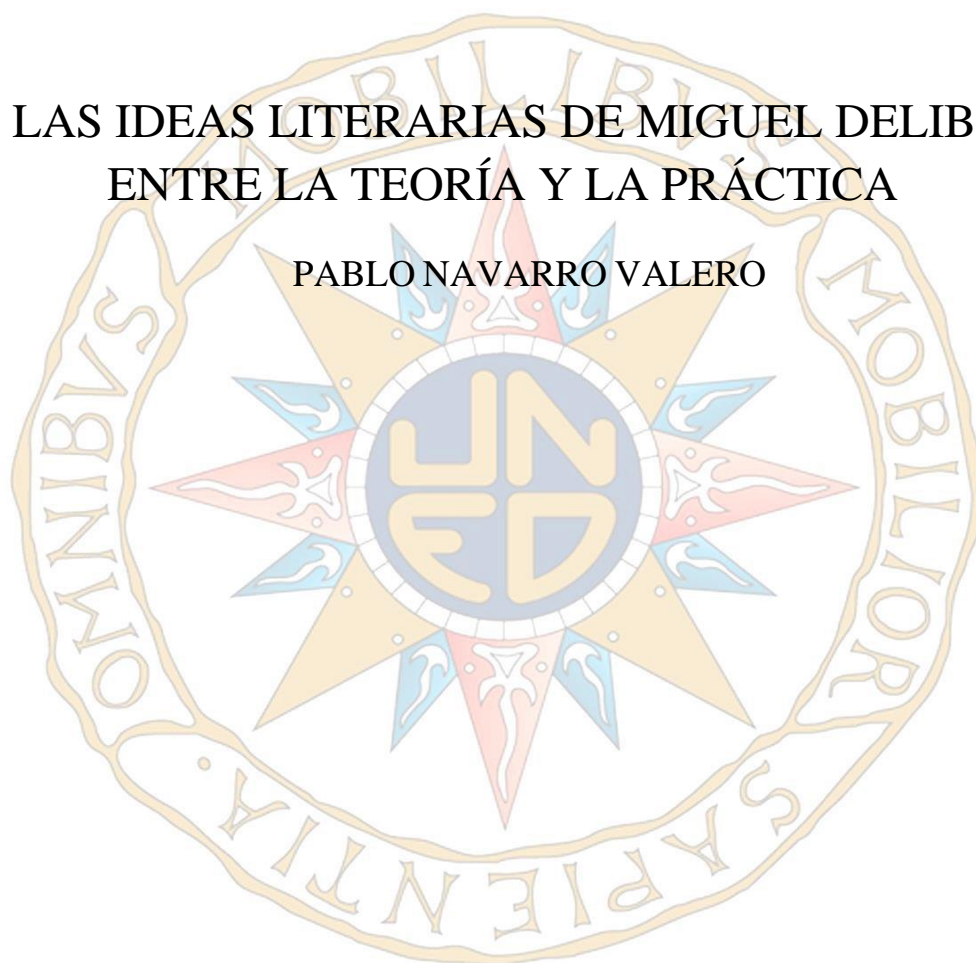




**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN  
LITERARIA Y TEATRAL EN EL CONTEXTO EUROPEO**

**LAS IDEAS LITERARIAS DE MIGUEL DELIBES:  
ENTRE LA TEORÍA Y LA PRÁCTICA**

**PABLO NAVARRO VALERO**



**TUTORA: Dra. D<sup>a</sup>. Rosa María Aradra Sánchez**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA – UNED**

**Convocatoria Ordinaria – Curso 2021/22**

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	4
1.1. Estado de la cuestión.....	5
1.2. Metodología .....	7
2. CUESTIONES PRELIMINARES .....	10
3. ASPECTOS PSICOLÓGICOS DE LA LITERATURA .....	13
3.1. El proceso creativo.....	13
3.2. La psicología del escritor .....	20
3.3. Literatura y psicoanálisis .....	22
3.4. La psicología de los personajes.....	23
4. LA FUNCIÓN DE LA LITERATURA.....	25
4.1. <i>Denuntiare et delectare</i> .....	25
4.2. Evolución funcional de la novela.....	27
4.3. De las palabras a los hechos.....	29
5. OTRAS APROXIMACIONES EXTRÍNSECAS.....	32
5.1. Las relaciones entre la literatura y otras artes .....	32
5.2. La importancia de los lectores .....	34
5.3. La influencia de la sociedad.....	37
6. LA NARRATIVA Y SUS ELEMENTOS.....	44
6.1. La novela y el novelista .....	44
6.2. Los personajes.....	58
6.3. Narrativa breve.....	61
7. CRÍTICA LITERARIA E HISTORIA DE LA LITERATURA.....	63
7.1. La crítica literaria de Miguel Delibes .....	63
7.2. Historia de la narrativa española desde 1939.....	67
8. CONCLUSIONES .....	69
APÉNDICE: TEXTOS DE DELIBES SOBRE LITERATURA.....	71
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	76

## 1. INTRODUCCIÓN

La trascendencia literaria de Miguel Delibes se forjó principalmente sobre la base de su talento como creador de historias y personajes. No obstante, el resto de su producción escrita, compuesta por artículos, ensayos, diarios, apuntes, discursos, conferencias y correspondencia, abarca una parte considerable de toda su obra. En la página web de la Fundación<sup>1</sup> que lleva su nombre, se muestra que Delibes publicó veintisiete libros de ficción frente a otros treinta y nueve de géneros no fictivos, agrupados allí en categorías como «caza, pesca y naturaleza», «libros autobiográficos», «artículos periodísticos», «libros de viajes», «antologías» y «otras obras». Lo cierto es que varios de estos títulos recogen otros anteriores<sup>2</sup>, por lo que podremos hacernos una idea más cabal de la proporción entre obra ficcional y no ficcional si acudimos a sus *Obras completas*, publicadas por Destino y Círculo de Lectores entre 2007 y 2010. De este modo, veremos que, de los siete volúmenes, todos de similar extensión, los cuatro primeros están dedicados a las novelas y los cuentos, mientras que los tres últimos recogerían el resto de los escritos del autor. Es decir, que, *grosso modo*, podríamos concluir que al menos el cuarenta por ciento de los textos publicados por Delibes son de tipo no ficcional.

Entre toda esta producción situada fuera del terreno de lo fictivo, podemos encontrar un gran número de páginas dedicadas a la crítica literaria y a la reflexión en torno a la literatura, más de las que a priori podría parecer, pues tan solo uno de los libros del escritor vallisoletano se centra en dichos asuntos: *España 1936-1950. Muerte y resurrección de la novela*, que contiene apuntes sobre otros escritores coetáneos como Cela, Laforet o Sánchez Ferlosio, y cuatro conferencias sobre narrativa. Sin embargo, Delibes también prestó atención a diferentes cuestiones de teoría y crítica literarias a través de sus artículos (los cuales se fueron recopilando junto a otros de diversas temáticas en libros como *Vivir al día* o *He dicho*), del diario *Un año de mi vida*, de la correspondencia con Francisco Umbral o con Gonzalo Sobejano, de las conversaciones con César Alonso de los Ríos o con Javier Goñi, o de algunos discursos, como el de aceptación del Premio Cervantes.

En relación con esto, me parece oportuno traer a colación unas palabras de Francisco Umbral, pues considero que describen con una precisión formidable el modo en que Miguel Delibes se aproximaba a la teoría literaria:

---

<sup>1</sup> <https://fundacionmigueldelibes.es/obra-miguel-delibes/>

<sup>2</sup> Por poner un par de ejemplos, *Dos días de caza* está conformado por dos capítulos de *El libro de la caza menor* mientras que *Por esos mundos* incluye *Un novelista descubre América*.

Delibes opina de vez en cuando sobre literatura en general o sobre la suya en particular, y entonces lo hace con sensatez, precisión, realismo y, por lo que a su obra se refiere, con una proverbial falta de engreimiento. Sus observaciones son siempre justas y útiles, porque Delibes opina para clarificar, no para lucirse en la sutileza y el matiz (Umbral, 1970: 119).

Así, desde una asombrosa humildad, rechazando permanentemente ser considerado un intelectual<sup>3</sup>, Delibes ofreció juicios agudos y valiosos sobre los más diversos aspectos de la literatura, desarrollando de forma fragmentaria lo que podría considerarse toda una poética narrativa, la poética de Miguel Delibes. Pero, a pesar del interés que continúa generando el escritor, potenciado gracias a la conmemoración del centenario de su nacimiento hace dos años y al trabajo de instituciones como la Fundación Miguel Delibes y la Cátedra Miguel Delibes, esta cuestión, la de su poética narrativa, no parece haber recibido toda la atención que quizá merezca, centrándose los especialistas básicamente en estudiar y analizar sus obras de ficción.

### 1.1. Estado de la cuestión

Ya en 2005, Amparo Medina-Bocos observó que las «opiniones de Delibes en cuanto narrador que se enfrenta a un tema y debe resolver cómo contarlos constituyen una auténtica teoría de la novela que aún no ha sido sistematizada» (2005: 171).

Es cierto que algunos autores habían tratado la cuestión de forma tangencial. Por ejemplo, Ramón Buckley, en su obra de 1968, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, utilizó extractos de conferencias, entrevistas o artículos en los que Delibes manifestaba opiniones sobre diversos aspectos narratológicos, estilísticos o funcionales de la obra literaria, o sobre las constantes temáticas en sus novelas y cuentos. Sin embargo, dichos extractos fueron utilizados por Buckley para apoyar su análisis sobre la narrativa del vallisoletano y no para sistematizar sus ideas literarias.

---

<sup>3</sup> César Alonso de los Ríos comentó en la introducción a sus *Conversaciones...* que Delibes dudaba de que sus respuestas pudieran tener interés, pues él no era un intelectual, y que, de hecho, ni siquiera le gustaba hablar de literatura, sino que prefería hacerlo de caza (1971: 26). Resultó muy esclarecedora la respuesta que el novelista le dio al periodista cuando este le preguntó si podía definirle su estética: «Yo sé lo que no soy: un intelectual. Pontificar sobre lo que es o no es la literatura me abruma. Y, por otra parte, no me corresponde» (ibíd.: 147). Por poner un ejemplo más de esta postura, durante un discurso en una universidad alemana, dijo: «no se me considera -porque no lo soy- un intelectual en el riguroso sentido del término, sino un hombre-de-campo-con-una-pluma-en-la-mano [sic]» (Delibes, 2007d: 298).

Por su parte, Gonzalo Sobejano, en su prólogo a *La mortaja* y basándose en Buckley y en los libros de Delibes *Vivir al día* y *Un año de mi vida*, esbozó en apenas un párrafo las líneas maestras de la poética de nuestro autor:

Para expresar al individuo le importan a él decisivamente tres factores: un hombre, una pasión, un paisaje [...]. Las constantes temáticas de su obra serían éstas [*sic*]: naturaleza, muerte, infancia y prójimo [...]. Piensa Delibes que, elegido ya el tema, el primer quehacer es acertar con la fórmula (la técnica) y el segundo, coger el tono (dar con el estilo adecuado). Cogido el tono, podría el escritor llenar páginas y páginas, pero no debe hacerlo: la madurez se consigue por enfrentamiento, concisión y tacto para saber lo que debe omitirse (1984: 17-18).

Sobejano demostró aquí una gran capacidad de síntesis, aunque no nos ofreció una sistematización de la teoría literaria delibesiana, algo que, por otra parte, no entraba dentro de los objetivos de aquel trabajo, que únicamente pretendía presentar y analizar los cuentos reunidos en el volumen *La mortaja*.

Un trabajo mucho más riguroso nos lo ofrecería Antonio Garrido Domínguez en su ensayo de 1992 «Teoría narrativa delibesiana», publicado en el volumen colectivo *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Allí, Garrido se hace eco de algunas opiniones de Delibes sobre literatura, expresadas por ejemplo en su artículo «Novela divertida y novela interesante», perteneciente al libro *Pegar la hebra*. Garrido propone este texto porque «es un claro ejemplo de su teoría» (339-340) donde «resume y concreta opiniones anteriores de manera más sistemática» (340). Sin embargo, la mayor parte del ensayo opera más bien en sentido contrario, es decir, extrayendo principios teóricos de la práctica narrativa en lugar de partir de las ideas expresadas directamente por el propio novelista. Esta diferencia de proceder corresponde con la distinción que José María Pozuelo Yvancos hace entre el pensamiento implícito y explícito de los poetas sobre la poesía, es decir, las ideas poéticas que pueden extraerse de sus composiciones artísticas y aquellas que expresaron directamente (2009: 13-14). No pretendo decir que un método sea mejor que el otro, sino que ambos deberían ser tenidos en cuenta. Sin embargo, hasta ahora, la crítica se ha centrado sobre todo en extraer principios teóricos implícitos en la narrativa del autor, dejando más de lado sus propias opiniones.

Pero sería precisamente Amparo Medina-Bocos quien llevaría a cabo el trabajo más metódico sobre esta cuestión hasta la fecha, al publicar en 2014 un ensayo titulado «Teoría

y práctica de la novela en Miguel Delibes», dentro también de un volumen colectivo: *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*. Medina-Bocos se centra sobre todo, al contrario que Garrido, en las ideas en torno a la literatura expresadas explícitamente por Delibes, y comienza mencionando los documentos donde quedaron recogidas dichas ideas, como conferencias, conversaciones y artículos. Después, sistematiza la teoría delibesiana de la novela en tres apartados que irá desarrollando a lo largo del ensayo:

- su concepto de novela y la importancia que en ella tienen los personajes;
- algunas cuestiones de técnica narrativa;
- la función de la novela y la actitud del novelista (2014: 32).

Pero es importante señalar que Medina-Bocos, a pesar de centrarse en las ideas de Delibes, no deja de lado los principios teóricos implícitos en su narrativa previamente analizados por la crítica, como los elementos esenciales de los tipos delibesianos (un nombre, una manía y un camino) señalados por Buckley (ibíd: 35) o la importancia de la novelización del punto de vista de los personajes, analizada por Alfonso Rey (ibíd: 39). Gracias a este proceder metodológico más amplio, el ensayo de Medina-Bocos logra unos resultados más completos e interesantes sobre la cuestión que nos ocupa.

## **1.2. Metodología**

Para llevar a cabo el presente TFM he seguido cuatro grandes fases: documentación, análisis, redacción y revisión.

1. Documentación. Esta fase fue desarrollada sobre todo entre enero y marzo, aunque lo cierto es que no he dejado de documentarme hasta las últimas semanas. Se puede decir que esta parte del trabajo ha ido orientada en dos direcciones: por un lado, hacia los materiales relacionados con Miguel Delibes y, por otro, hacia materiales de teoría literaria, tanto los que conocía del grado y del máster como otros que no había manejado hasta entonces. Respecto a los primeros, por un lado, me dediqué a leer una gran parte de su obra narrativa, especialmente la que no había explorado todavía, con el objetivo de conocerla mejor; por otro lado, estudié materiales que trataban, bien sobre la obra narrativa de Delibes, bien sobre sus ideas en torno a la literatura; y, por último, y más importante, recopilé y leí todos los materiales que pude en los que se hubiera recogido aquello que el

propio Delibes expresase sobre cualquier aspecto de la literatura en artículos, libros, cartas, conversaciones o conferencias.

2. Análisis. Durante esta fase, desarrollada básicamente entre marzo y mayo, me esforcé en repasar todas las notas e ideas que había ido registrando en la fase anterior y fui concibiendo las líneas maestras del trabajo, valorando cómo podría exponer toda la información. Además, en lo que creo que fue la tarea principal de todo el TFM, estuve analizando en profundidad las ideas de Delibes sobre la literatura y poniéndolas en relación con lo que hubieran planteado diferentes teóricos, críticos y movimientos académicos que previamente hubiesen reflexionado sobre las grandes cuestiones de la teoría literaria.
3. Redacción. Esta fase en realidad anduvo bastante solapada con la anterior, pues, por un lado, me venía bien ir redactando ideas, conexiones, teorizaciones, planteamientos, que muchas veces ocupaban un espacio considerable y que posteriormente tan solo había que revisar o pasar a limpio y, por otro lado, era inevitable que, mientras redactaba ideas ya desarrolladas se me fuesen ocurriendo otras que se pudiesen relacionar, o cuestiones que añadir o modificar en partes del trabajo ya redactadas. Por otra parte, traté de formalizar algunas ideas literarias de Delibes, como podrá verse en la gráfica sobre la temperatura de creación o en la función sobre la productividad del novelista.
4. Revisión. Cuando tuve un primer borrador terminado, lo revisé minuciosamente para comprobar que no hubiese, en la medida de lo posible, faltas de ortografía, errores gramaticales o impropiedades léxicas, procurando además que mi expresión fuese lo más académica posible, evitando, por ejemplo, elementos que transmitiesen subjetividad. Traté también de asegurarme que todas las referencias eran correctas y de que había aplicado de forma coherente las normas de edición y las indicaciones sobre el formato. Después, conté con las inestimables sugerencias de mi tutora, la Dra. doña Rosa María Aradra, tras su primera revisión de mi trabajo, algo que me permitió mejorar y corregir una gran cantidad de cuestiones, dando finalmente como resultado, tras una segunda revisión, el presente TFM.

No querría cerrar las explicaciones metodológicas sin dedicar unas líneas a la estructura del trabajo. Básicamente, decidí plantearlo en dos bloques principales acompañados de otros de menor importancia. Los principales corresponden, por un lado, a los acercamientos extrínsecos al hecho literario (epígrafes 3, 4 y 5) y, por otro, al estudio intrínseco de la

literatura (epígrafe 6); por otra parte, el resto de apartados (2, 7, Apéndice) servirían como información complementaria. Esta estructuración tendría por objeto subordinar todo el trabajo al epígrafe 6, ya que considero que el estudio intrínseco es el método de acercamiento a la obra literaria que puede dar mejores frutos (sin menospreciar tampoco lo que puedan aportar los acercamientos extrínsecos), debido a lo cual, me pareció que las ideas de Miguel Delibes en torno a la novela en sí misma y a sus elementos tendrían que acaparar la mayor relevancia posible. Sobre la base de todo ello, y también en cierta medida inspirándome en la estructura de algunos manuales de teoría literaria, decidí situar en primer término los apartados dedicados a los acercamientos extrínsecos, de forma que estos nos fuesen acercando paulatinamente al pensamiento literario de Miguel Delibes para así llegar, en el epígrafe 6, al núcleo de su poética, complementándolo todo después con las ideas que nuestro autor expresó en su crítica literaria y en sus análisis de las tendencias de la narrativa española del siglo XX.



## 2. CUESTIONES PRELIMINARES

Probablemente, la pregunta más importante o, al menos, la más básica, a la que se enfrenta la teoría literaria sea la del significado de la literatura. De hecho, es frecuente que los manuales comiencen tratando esta cuestión, como puede verse, por poner algunos ejemplos, en la *Introducción a la teoría literaria* de Domínguez Caparrós (2011a: 21-33), donde se dedica la primera parte del primer capítulo a la definición de la literatura; en la *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, de Miguel Ángel Garrido (2006: 19-46), en la que se titula el primer capítulo «¿Qué es la literatura?»; o, por salir de nuestras fronteras, en el manual de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura* (1999: 11-45), donde también se explora el concepto de literatura desde las primeras páginas.

Miguel Delibes no se planteó esta cuestión tal cual es presentada en los manuales o, si lo hizo, no propuso una respuesta en sus escritos o conferencias. La obra literaria<sup>4</sup> del vallisoletano se circunscribió a la narrativa y, por tanto, sus reflexiones teóricas se desarrollaron en torno a la novela principalmente<sup>5</sup>.

Sobre la poesía, género por el que sintió admiración pero que reconoció no dominar (Delibes y Sobejano, 2014: 237), no comentó demasiado. En una conferencia sobre la creación literaria, a raíz del tema de la inspiración, habló de la poesía en contraposición a la novela. Dijo que el tipo de inspiración que puede servir para un poema difícilmente valdrá para una novela, pues este es un género más cerebral, moroso y reposado (2004: 117). Por otra parte, en sus conversaciones de 1985 con Javier Goñi, nuestro escritor explicó que la causa de que nunca se hubiese decidido a probar con la lírica, fue la lectura del *Cántico* de Jorge Guillén y ofreció una perspicaz comparativa entre novela y poesía:

---

<sup>4</sup> En este trabajo voy a considerar como literatura, siguiendo a Spang (2000), únicamente los géneros narrativos, los líricos y los dramáticos, dejando fuera aquellos que García Berrio y Huerta Calvo (1992) denominan «didáctico-ensayísticos», que incluyen el artículo, el libro de viajes, el ensayo, el diario o el discurso, todos estos practicados ampliamente por Miguel Delibes. El motivo no es que yo considere que estos géneros no puedan encontrarse dentro de las fronteras de la literatura, cuestión esta muy compleja cuya resolución escapa a mis objetivos y capacidades, sino porque me resulta útil para dividir la producción escrita de Delibes, de forma que de un lado queda lo narrativo, fictivo o literario y de otro lo didáctico-ensayístico, no fictivo o no literario. De hecho, el propio Delibes consideraba que sus artículos, a diferencia de los de Umbral, no eran literatura (Delibes, 2007b: 361) .

<sup>5</sup> Es cierto que Delibes no escribió poesía ni teatro, pero también es verdad que, dentro de la enorme variedad formal que ensayó, pudo ofrecer una novela como *Los santos inocentes*, que se aproxima mucho al poema en prosa (Sanz Villanueva, 1992: 89), y otras novelas como *Cinco horas con Mario*, *Las guerras de nuestros antepasados* y *Señora de rojo sobre fondo gris*, que, por su estructura total o parcialmente dialogada, se acercarían en gran medida al teatro, llegando a ser las tres adaptadas para su representación.

En una novela puedes tropezar en muchas palabras sin que el relato se resienta, pero en un poema eso es inconcebible. Yerras en una palabra y descarrila todo el poema. Ese temor a la responsabilidad de encontrar siempre la palabra justa me hizo pensar que no serviría jamás para la poesía (Goñi, 2020: 103-104).

Un año antes, en un artículo titulado «Guillén en su sitio», Delibes había analizado con mayor profundidad la poesía de su paisano, destacando su economía y precisión y su capacidad para generar todo un mundo expresivo en cada palabra (2007a: 343). Pero el apunte más interesante fue la comparativa que hizo entre la poesía de Guillén y la de Neruda, relacionando los rasgos de cada una con las características geográficas de los respectivos lugares de origen de ambos poetas:

Saltaba a la vista una rotunda diferencia, pongo por caso, entre la poesía sonora, amueblada, acumulativa de Neruda, y la tersa, contenida, ascética de Guillén (la diferencia que va de la topografía frondosa del sur de Chile a la aridez de Castilla) (ibíd).

En otro artículo dedicado a un escritor, esta vez a su amigo Francisco Umbral, también expresó algunas ideas sobre la poesía relacionadas con las del artículo sobre Guillén. Dijo en esta ocasión que Umbral es un lírico que escribe columnas periodísticas porque sabe en todo momento convocar la palabra necesaria, sin tener que rectificar, y esta precisión utilizando vocablos es característica de los poetas:

La gran diferencia entre el poeta y el prosista estriba en que el primero ha canonizado la palabra y la domina, en tanto el segundo, ensayista o novelista, opera por aproximación. Basta una palabra inadecuada para que un bello poema descarrile. En el ensayo y la novela predominan otros valores, pero la poesía es rigor verbal y la palabra que sirve a una idea debe ser la exacta (Delibes, 2007b: 362).

Como vemos, en este artículo también procede a caracterizar la poesía por contraste con la narrativa. Y resulta llamativa su apreciación de lo poético en la prosa de Umbral, pues también lo valoró en uno de los escritores españoles que más admiraba, Rafael Sánchez Ferlosio, de quien dijo que, en *El Jarama*, hizo «poesía de lo vulgar» (2004: 78).

Algo menos trató nuestro novelista la cuestión del teatro, y, cuando lo hizo, fue normalmente en relación con las adaptaciones de sus obras. Así, en varias ocasiones comentó que el éxito de estas era atribuible, aparte de al buen hacer de directores, productores y

actores, a su obsesión por crear personajes con entidad humana, convirtiéndolos en el eje central de sus obras (2004: 125). Además, en una carta escrita a Gonzalo Sobejano, a raíz del análisis que el crítico hizo de la versión teatral de *Cinco horas con Mario* comparándola con la novela, Delibes aprovecha para reflexionar sobre el éxito de la representación, proponiendo como posibilidades «la imposibilidad de que Mario dé lo que se le pide» y «el enfrentamiento de una sociedad prosaica a una individualidad poética» (Delibes y Sobejano, 2014: 129). Vemos, de nuevo, cómo Delibes utiliza el contraste para la reflexión literaria, esta vez como explicación del éxito de sus adaptaciones: primero, enfrentando lo que se le pide a un personaje y lo que puede ofrecer<sup>6</sup> y, después, acudiendo, igual que en los artículos mencionados más arriba, a la comparación entre prosa y poesía, pero aplicada al análisis del individuo (poesía) frente a la sociedad (prosa), una constante temática en su obra (Buckley, 1968: 89).

Por otra parte, Delibes relata en el diario *Un año de mi vida* las llamativas coincidencias entre *Cinco horas con Mario* y *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo. Ambas obras se publicaron casi a la vez y ninguno de los dos autores había tenido ningún tipo de acceso o noticia sobre la historia del otro. Resultó que trataron prácticamente el mismo tema, bautizando al protagonista y a otros personajes con nombres idénticos (Delibes, 1972: 128). Llama la atención que una coincidencia tan inusual se produzca precisamente entre una obra de teatro y la novela de Delibes que con mayor éxito se ha llevado a los escenarios.

En otra parte del diario, tras la lectura del libro *Treinta años de teatro de la derecha*, concluye que el arte dramático debería explorar otras vías aparte de la escena realista y rechaza que los problemas del teatro fueran achacables totalmente a la derecha, pues no era esta la única que sostenía al género, habida cuenta de que desde la izquierda se habían dado buenas representaciones, como las de Olmo y las de Buero Vallejo (ibíd: 199).

Considero que en estas breves pinceladas ya puede apreciarse que el juicio de Delibes sobre aspectos literarios resulta certero y sugestivo, máxime cuando, como ya se ha dicho, no fueron la poesía ni el teatro los principales objetos de sus análisis. Será en el campo de la narrativa donde veremos crecer los mejores frutos de la reflexión delibesiana.

---

<sup>6</sup> Mario no puede ofrecer a Menchu nada de lo que ella exige y de ahí su frustración, el rasgo principal que, a mi juicio, la define como personaje con entidad humana, lo que explicaría el éxito de la obra. A este respecto, Francisco Umbral, en su conferencia sobre Delibes de 1992 titulada *Drama rural, crónica urbana*, comentó que Menchu representa la vida y, Mario, la represión puritana, y que el propio Delibes le dijo que mucho tiempo después entendió que era Menchu quien tenía razón en *Cinco horas con Mario*. Añade Umbral que Menchu es una Madame Bovary reprimida y frustrada y que es uno de los personajes más ricos creados por Delibes. La conferencia puede escucharse en <https://canal.march.es/es/coleccion/encuentro-con-miguel-delibes-vi-drama-rural-cronica-urbana-20324>

### 3. ASPECTOS PSICOLÓGICOS DE LA LITERATURA

René Wellek y Austin Warren plantearon en su manual *Teoría literaria* que el estudio de las relaciones entre literatura y psicología tenía en cuenta la psicología del autor, el proceso creativo, las leyes psicológicas contenidas en la obra literaria y el efecto de la literatura en los lectores (1985: 97). Miguel Delibes reflexionó sobre varias cuestiones relacionadas con estos ámbitos, especialmente en lo referente al proceso creativo y a las relaciones entre la psicología del autor y su obra, como veremos en las próximas páginas.

#### 3.1. El proceso creativo

La reflexión en torno a la creación literaria se remonta, al menos, hasta los antiguos griegos, quienes dieron origen a un debate milenario entre la idea platónica de *inspiración* y la idea aristotélica de *mímesis* (Garrido, 2006: 51 y 55). Platón opinaba que la capacidad creadora de los poetas provenía de una combinación de cualidades innatas e intervención divina, negándole a la técnica todo protagonismo y adjudicándose a una especie de locura transitoria (*Ion*, 533e-534d). Por su parte, Aristóteles consideraba que la poesía surgía de la *mímesis*, es decir, de la imitación de las acciones de los seres humanos (*Poética*, 1447a y 1448a), la cual encontraba su razón de ser en el placer que de forma natural provocaba en las personas (ibíd.: 1448b). A diferencia de Platón, el Estagirita ponía el énfasis, no en la inspiración, sino en el esfuerzo de composición de la fábula o argumento, una cuestión a la que dedica gran parte de la *Poética*. La contraposición inspiración-mímesis dio lugar a una de las tres dualidades esenciales de la teoría del arte, la que estudia la valoración del artista y del proceso creativo, y que ofrece dos soluciones extremas, la báquico-furiosa y la apolíneo-reflexiva o, expresado en términos más simples, el ingenio (o capacidades innatas) y el arte (o capacidades aprendidas)<sup>7</sup> (García Berrio, 2016: 577-578). En su *Arte poética* o *Epístola a los pisones*, Horacio propuso una formulación<sup>8</sup> equilibrada que recibiría la adscripción de muchos tratadistas posteriores (Domínguez Caparrós, 2011a: 55).

Sirva este somero resumen de tan amplia cuestión para obtener un punto de referencia desde el que aproximarnos a las ideas que Delibes expresó en torno a la inspiración, el trabajo

---

<sup>7</sup> Las tres dualidades serían *ingenium-ars*, o ingenio-arte, en referencia a la naturaleza de las cualidades del artista; *res-verba*, o fondo-forma, en referencia al objeto principal del arte; *docere-delectare*, o enseñanza-deleite, en referencia a la función del arte (García Berrio, 2016).

<sup>8</sup> «Se ha discutido si el poema debe su mérito a la naturaleza o al arte. Por mi parte, no alcanzo a ver de qué sirve el esfuerzo sin una vena copiosa, ni el talento sin cierto cultivo; de tal manera una cosa requiere la ayuda de la otra, y con ella se conjura de modo amistoso» (*Arte poética*, vv. 408-411).

y otros asuntos relacionados con el proceso creativo. Nos serviremos para ello de los dos documentos más relevantes en los que el vallisoletano vertió reflexiones de esta índole: una conferencia titulada «La creación literaria» y el artículo «Los silencios del escritor».

El texto de la conferencia comienza describiendo el proceso que da como resultado una obra de arte. Primero, se produce un estímulo en la sensibilidad del artista y, después, este lo exterioriza, pero iluminándolo con su propia luz. El proceso de creación sería comparable a una salida de humos que alivia la combustión interna del poeta (Delibes, 2004: 109). Estas ideas parecen acercarse al furor poético platónico, pues el estímulo en la sensibilidad del artista se asemeja a la inspiración divina, y esa combustión interna que precisa alivio podría recordar a lo mencionado por Sócrates en el *Ion*, cuando dice que el poeta, en mitad de la creación, se encuentra endiosado, demente o privado de inteligencia (534b). Sin embargo, enseguida se aproxima Delibes al otro extremo de la dualidad ingenio-arte:

La creación es un esfuerzo que ocupa al artista mientras éste [*sic*] no se sienta definitivamente parido, esto es, en tanto el escritor no vea su libro en los escaparates y el pintor su cuadro en la sala de exposiciones (Delibes, 2004: 110).

Aunque no tardará en cambiar de dirección para situarse esta vez en una posición más horaciana, explicando que, a pesar de que el arte, en general, y la novela, en particular, exige una absoluta entrega, esto nunca será suficiente si el artista carece de un sexto sentido que Delibes denomina *sensibilidad creadora* (ibíd.:112). Sin llegar nunca a mencionarla explícitamente, Delibes continúa tratando la formulación horaciana, ofreciendo originales reflexiones con base en ella. Así, explica poco después que los grandes escritores bien pudieron haber sido grandes pintores o músicos, pues contaban con la sensibilidad adecuada para las artes, pero eligieron el camino de la literatura por algún evento circunstancial, siendo todo a partir de ahí cuestión de oficio (ibíd.:113). Otro ejemplo interesante es el de aquellos escritores que, empujados por la necesidad, se ven obligados a escribir una gran cantidad de artículos, de tal modo que solo en algunos de ellos será perceptible el talento del autor mientras que en otros, de menor calidad, únicamente se verá el oficio<sup>9</sup>. (ibíd.:118).

---

<sup>9</sup> Recapitulando al final de la conferencia, Delibes redonda en esta idea concretando que esto se aplica a toda la obra de grandes y pequeños autores, no solo literatos, sino también músicos y artistas plásticos. Las obras de calidad son fruto del talento y las mediocres lo son solo del oficio, producciones que se consiguen «*forzando la máquina de hacer arte*» (cursivas de Delibes) (Delibes, 2004: 119-120).

A continuación, nuestro autor introduce uno de los conceptos más complejos tratados en su conferencia, el de la *temperatura de creación*, aunque antes de desarrollarlo aprovecha para comentar lo que podría considerarse una dualidad adicional de la teoría del arte, en cuyos extremos se encontrarían la riqueza y la pobreza, y que trataría de responder a la cuestión sobre las condiciones materiales más propicias para la creación artística. En este punto, Delibes también opta por una solución intermedia, recordando que ha habido escritores que concibieron importantes obras en situaciones de indigencia mientras que otros hicieron lo propio desde la más alta opulencia. En definitiva, el arte se abrirá camino en cualquier circunstancia, aunque, tal vez, lo más adecuado sea una medianía en la que ni el hambre ni la abundancia desincentiven de un modo u otro al artista (ibíd.:115-116).

Volviendo a la temperatura de creación, Delibes comenta que este concepto se ha confundido frecuentemente con la idea de inspiración y que esta última, por lo general, ha sido identificada con las musas, reales o imaginarias<sup>10</sup>. El poeta, gracias a su musa, lograba exaltarse y alcanzar una temperatura adecuada para la creación. No obstante, este arrebató emocional no serviría para otro tipo de artistas, como novelistas o pintores, que producen un arte más cerebral y sosegado. En cualquier caso, matiza que hoy en día no es razonable pensar que una gran obra de arte pueda tener un origen puramente aonio ni tampoco que pueda ser fruto del frío cálculo mental<sup>11</sup> (ibíd). Es decir, cada obra de arte exige una temperatura de creación, la cual vendrá determinada por una combinación de *ingenium* y de *ars* en diferentes proporciones, tal como puede verse en la siguiente representación:

---

<sup>10</sup> Este comentario no deja de resultar curioso, habida cuenta de que el propio Delibes equiparó en alguna ocasión los conceptos de temperatura, inspiración, musa y tono. Por ejemplo, en el artículo de 1954 «La difícil vida del escritor», comenta: «[...] cogido el tono —que tal vez podríamos identificar con la manida inspiración— [...]» (Delibes, 2010a: 216). También, en el diario *Un año de mi vida*, dice: «[...] la temperatura de creación — que algunos llamaron musa, e inspiración otros [...]» (Delibes, 1972: 97).

<sup>11</sup> Respecto a esta cuestión, Spang comenta que en la lírica es donde con mayor intensidad se da el debate sobre si la obra literaria «se escribe en un arrebató, embargado por las emociones y vivencias, entusiasmado por el beso de las musas o si, al contrario, el poema es el fruto de la contemplación distanciada y sobria» (2000: 58).

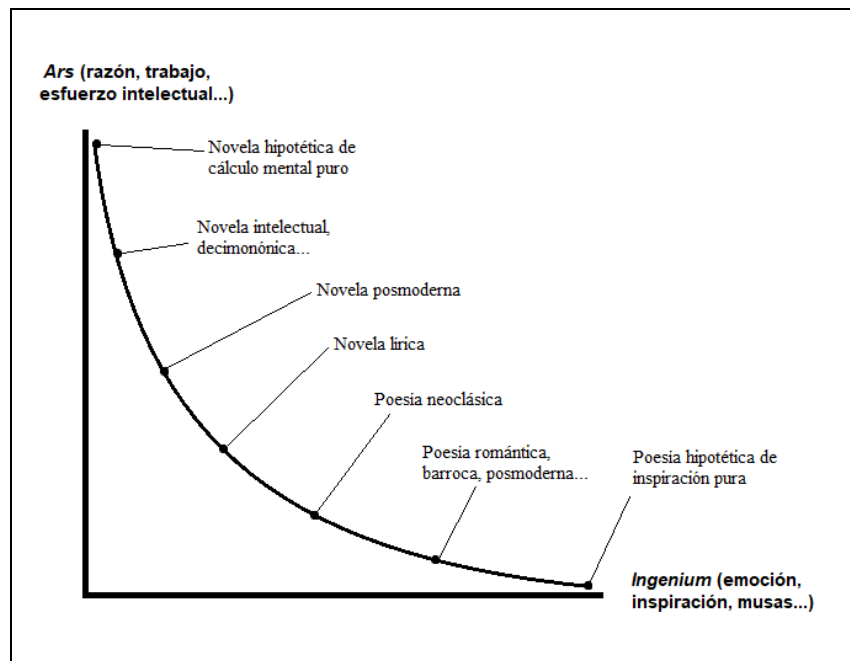


Ilustración 1. La temperatura de creación

De este modo, podríamos ver cómo diferentes géneros literarios se distribuyen a lo largo de la curva. Tendríamos en los extremos dos géneros hipotéticos que no se darían en la realidad, una novela de razón pura y una poesía de emoción pura. En unas coordenadas equilibradas entre trabajo e inspiración podrían situarse géneros como la novela lírica. Con cantidades mayores de trabajo y razón que de emoción e inspiración tendríamos géneros como la novela decimonónica o la novela intelectual novecentista mientras que, invirtiendo las proporciones, situaríamos géneros poéticos como la lírica del Barroco o del Romanticismo.

Considero que la obra de Miguel Delibes podría situarse en el arco que se extiende desde la novela decimonónica hasta la novela lírica. Así, en el primer extremo estaría *La sombra del ciprés es alargada*, la cual es extensa, retórica, descriptiva y llena de reflexiones, habiendo supuesto su desarrollo un gran esfuerzo para el novelista<sup>12</sup>. En el segundo extremo se situarían otras obras como *El camino*, mucho más breves y líricas, y de menor exigencia de esfuerzo en su desarrollo<sup>13</sup>. Cabría decir que *Los santos inocentes*, en principio, no

<sup>12</sup> Delibes le explicó a Ramón García Domínguez que, mientras escribía esta novela, buscaba constantemente palabras en el diccionario así como sinónimos para elegir el término más extraño posible y encajarles varios adjetivos a los sustantivos. Además, la extensión de la primera parte no era suficiente para presentarlo al premio Nadal y tuvo que escribir apresuradamente toda la segunda parte (García Domínguez, 2020: 157-158).

<sup>13</sup> Delibes le comentó a César Alonso de los Ríos que le sorprendió la buena acogida de su tercera novela, *El camino*, «porque para escribirlo no había tenido que forzarme lo más mínimo. Había escrito un capítulo por día: en veinticinco rematé el libro» (Alonso de los Ríos, 1971: 125).

encajaría bien en este planteamiento pues, aunque por sus rasgos formales podría considerarse una novela lírica<sup>14</sup>, a su autor le costó mucho trabajo terminarla<sup>15</sup>. No obstante, habría que tener en cuenta que Delibes, desde que empezó a ser estudiado por el mundo académico, experimentó una especie de presión que lo llevó a escribir con mayor esfuerzo, prácticamente sin disfrutar, salvo cuando su prosa trataba sobre caza y aves (Goñi, 2020: 81). Esta circunstancia introduciría una variable, la de la influencia de la crítica en el autor, que no puede ser tenida en cuenta en un modelo tan simple como el que he planteado.

Hacia el final de la conferencia, Delibes aborda la cuestión de cómo alcanzar la temperatura de creación adecuada. Lo primero sería desconectar del mundo exterior y concentrarse en la obra hasta el punto de identificarse con ella, situación a la que se refiere como *trance* y que ilustra con unas palabras de Lorca extraídas de una conferencia del poeta titulada «Juego y teoría del duende»: «al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre»<sup>16</sup> (García Lorca, 1994b: 330). Cuando el novelista alcance este estado, entrará en una fase del proceso que recuerda mucho a los planteamientos platónicos sobre la creación literaria:

Se produce el encadenamiento de ideas y palabras de una manera casi automática, como si *alguien nos dictara al oído lo que debemos escribir* u otra mano escribiera por la nuestra. *El artista, absorto*, cabalga entonces sin pisar el suelo, en un estado de ingravidez, encerrado en su mundo de ficción y absolutamente *ajeno al mundo que le rodea*<sup>17</sup> (Delibes, 2004: 118).

Efectivamente, Sócrates explica en el *Ion*, de Platón, que el poeta no está en condiciones de poetizar antes de que se encuentre endiosado (534b), igual que, en el planteamiento de Delibes, el novelista no está preparado para escribir hasta que no consigue desconectar e identificarse con la obra de arte. Por otra parte, Sócrates dice que no son los poetas quienes

---

<sup>14</sup> Entiendo aquí por novela lírica un género literario extenso en el que se hibridan componentes narrativos y componentes líricos. Algunos de estos últimos son la prevalencia de la función poética del lenguaje y la versificación (Spang, 2000: 60), siendo ambos muy visibles en *Los santos inocentes*, donde Delibes trató de aproximarse al verso eliminando los guiones de apertura de los diálogos.

<sup>15</sup> Comenzó a escribirla en 1963 y no la publicó hasta 1981, pudiendo ser considerada como «una larga pelea entre la inspiración y “la seca”, que es como llama Delibes [...] al bloqueo de la escritura» (García Domínguez, 2010: 620-621). De hecho, Francisco Umbral publicó un capítulo de la obra como relato independiente, comentando: «Este fragmento pertenece a un original inédito de una novela que aún no tiene título y que Delibes no sabe si llegará a terminar y publicar alguna vez» (Umbral, 1970: 114).

<sup>16</sup> He transcrito la cita literal de la conferencia de Lorca; Delibes la parafrasea.

<sup>17</sup> Las cursivas son mías.



dicen cosas tan excelentes sino que es la divinidad misma quien habla a través de ellos (ibíd.c-d), mientras que Delibes expone que el novelista, cuando alcanza la temperatura adecuada, escribe como si alguien le dictase al oído. Los paralelismos son tan evidentes que parece lógico pensar que Delibes, antes de redactar su conferencia, leyó el *Ion* o tuvo conocimiento de lo que dice sobre este asunto.

El texto finaliza ofreciendo dos reflexiones más en torno a la inspiración. Una la toma Delibes de Francisco Umbral, quien en *Diario de un escritor burgués* planteó que «La inspiración es haber dormido bien»<sup>18</sup> (Umbral, 1979: 95). Delibes se muestra completamente de acuerdo con esta afirmación, pues un descanso adecuado favorecería la concentración y, por ende, la posibilidad de alcanzar la temperatura adecuada. La musa del siglo XX se convertiría así en algo real, es decir, en aquellas condiciones materiales que posibilitan la concentración del escritor (Delibes, 2004: 119). La segunda idea la toma de Lorca: «es el trabajo quien llama a la inspiración —y a la adecuada temperatura— y no a la inversa como el lector sencillo cree»<sup>19</sup> (ibíd.).

Pasemos ahora a examinar «Los silencios del escritor», un artículo publicado en ABC en 1989 y que podría considerarse una especie de adenda o complemento de la conferencia anterior, aunque Delibes esta vez se centra más en los periodos infructuosos que en los periodos productivos<sup>20</sup>. Comenta el vallisoletano que, en ocasiones, un autor puede pasarse años sin producir nada y, entonces, muchos lo achacarán a la falta de inspiración (2010q: 249). Sin embargo, lo que le falta al novelista es, o bien el tema<sup>21</sup>, o bien la concentración que le permita identificarse con la obra, siendo una sola de estas condiciones suficiente para privar al escritor de su potencial creativo (ibíd.: 249-250). Finalmente, Delibes añade una

---

<sup>18</sup> Es altamente probable que el ejemplo mencionado más arriba sobre el autor que escribe muchos artículos por necesidad, lo tomase Delibes de este libro, pues allí comenta Umbral: «El primer artículo lo dicta la inspiración, sale solo, ligero y hondo, fácil y largo de intención. A medida que escribo, voy notando cómo la escritura desciende de la inspiración al oficio. El segundo artículo ya lo hace el oficio» (Umbral, 1979: 95-96).

<sup>19</sup> Delibes atribuye a Lorca una conocida sentencia que dice algo como que la inspiración ha de sorprender al artista trabajando. No he podido encontrar el origen de dicha afirmación. En Internet, la frase es atribuida a Picasso en infinidad de resultados sin que se mencione tampoco su origen. Umbral también se la atribuye a Lorca, sin citar ninguna referencia, en su libro *Lorca, poeta maldito* (Umbral, 1968: 55), obra que probablemente también consultó Delibes para elaborar o retocar su conferencia. He podido localizar el siguiente fragmento de Lorca, del que es posible que saliera la sentencia sobre la inspiración y el trabajo muy parafraseada por algún comentarista o estudioso del poeta. Proviene de una conferencia titulada *Imaginación, inspiración, evasión*, de la que parece que no se ha conservado el texto completo, sino solo comentarios y extractos de periodistas que la presenciaron: «Es decir, necesitamos buscar, "con esfuerzo y virtud, a la poesía, para que esta se nos entregue. Necesitamos haber olvidado por completo la poesía para que esta caiga desnuda en nuestros brazos» (García Lorca, 1994a: 279).

<sup>20</sup> Por no resultar repetitivo, voy a evitar mencionar cuestiones que se traten de nuevo, salvo si pueden aportar algo relevante.

<sup>21</sup> En el caso del poeta, lo que le falta, lo que espera, es la palabra.

tercera posibilidad, aunque más infrecuente, y que tiene lugar cuando un escritor decide dejar de crear porque pierde la fe en producir arte de calidad. Sería el caso de algunos novelistas que triunfan con su *opera prima* y que no se ven capaces de mantener ese nivel inicial (ibíd.: 250-251). Quizá podríamos plantear la siguiente formulación:

$$P = f(t, c, s)$$

donde *P* sería la productividad del novelista; *t*, la posesión del tema; *c*, la capacidad de concentración; *s*, la seguridad en sí mismo. Es decir, que la productividad del novelista sería una función que depende del tema, de la concentración y de la seguridad. La primera variable tendría un carácter absoluto, es decir, sin tema, el novelista no produce. Tal vez podría darse gradualidad con determinadas características del tema, como su novedad o el interés que despierta en el autor. Es decir, el novelista podría ser muy productivo con un tema novedoso o interesante, y poco fructífero con un tema tópico o que no le resulte lo bastante sugestivo. Por otra parte, tanto la concentración como la seguridad podrían considerarse variables graduales, de tal modo que el escritor no produce nada si no llega a un mínimo de ambas, pero va siendo cada vez más productivo según las variables avanzan hacia un óptimo.

Respecto a la concentración necesaria para escribir, cabe decir que Delibes experimentó su pérdida al menos por tres causas diferentes a lo largo de su vida, ofreciendo así tres ejemplos prácticos que respaldan su planteamiento teórico. Primero fue en 1970, cuando su esposa le habilitó un estudio aislado para que pudiera escribir alejado del bullicio familiar (por entonces ya habían nacido sus siete hijos). Delibes se encontraba trabajando en *Los santos inocentes* y, precisamente a causa del silencio, al que no estaba acostumbrado, cayó en un periodo de esterilidad creativa que lo llevó a abandonar la novela provisionalmente<sup>22</sup> (García Domínguez, 2010: 623). La segunda ocasión tuvo lugar en 1973, con los primeros síntomas de la enfermedad que acabaría con la vida de su esposa. Así, en 1976, Delibes escribió a su editor en estos términos: «Concentrarme en una novela se me hace imposible. [...] Yo no sé si seré capaz de volver a escribir una novela» (ibíd: 492). Este período de improductividad le duraría hasta 1977, año en que empezó a componer *El disputado voto del señor Cayo* (ibíd). El tercer ejemplo lo tendríamos en el último periodo de inactividad literaria de Delibes, el que transcurrió desde que fue operado de cáncer en 1998 hasta su

---

<sup>22</sup> Se publicó en 1981, aunque la retomó en torno a 1975.

muerte en 2008. En una carta de agradecimiento a la universidad de Salamanca por su nombramiento como Doctor Honoris Causa en 2008, el novelista dijo:

Salí vivo del quirófano pero disminuido, reducida mi vitalidad en un cincuenta por ciento. No sólo [sic] me faltaban hematies, millones, sino memoria, vista y capacidad de concentración. No podía escribir ni cazar perdices rojas... (Delibes, 2010ab: 211).

De esto último podemos concluir que tres de los principales factores que afectan a la concentración del novelista serían las condiciones ambientales de trabajo, los eventos que afectan a su vida emocional y la propia salud del autor.

### **3.2. La psicología del escritor**

En el artículo «Los ojos de Faulkner», publicado con otro título en *El Semanal* en 1994 y recopilado después en el libro *He dicho*, Delibes relaciona estilo con psicología. Comenta que una parte de la crítica acusaba a William Faulkner de desarrollar a propósito un estilo impenetrable que, en el fondo, no era más que amaneramiento (2010x: 260). Sin embargo, Delibes opina que aquella expresión confusa tenía origen en el cerebro confuso del escritor estadounidense, pues:

Los grandes de la novela -Proust, Joyce, Kafka, Virginia Woolf, etcétera- no fueron seres equilibrados. Fue generalmente una alienación, lo que el vulgo llama rareza o locura, lo que les indujo a explorar oscuras zonas de la mente humana, y en estas incursiones por lo recóndito reside en buena parte su genialidad (ibíd.).

Lo dicho sobre Faulkner puede complementarse con lo que Delibes le comentó a César Alonso de los Ríos respecto a Kafka. Este, al igual que Faulkner, poseía una mente confusa y caótica, y en ello radicaba su genialidad. Ambos autores, simplemente, escribían de un modo acorde a sus psicologías, sin pretender aportar oscuridad a sus textos por motivos estilísticos, como sí habrían hecho sus imitadores (Alonso de los Ríos, 1971: 114-115). Cabe añadir que nuestro novelista se lamentaba de que su propia enfermedad mental, la neurastenia, fuese lo bastante grave como para limitar sus capacidades, pero demasiado leve como para hacer de él un genio a la altura de Dostoievski, Kafka o Virginia Woolf (Delibes y Sobejano, 2014: 165).

Delibes también dejó en el diario *Un año de mi vida* un par de reflexiones interesantes sobre la cuestión de la psicología del autor y cómo esta influye en la obra literaria. La primera está relacionada con su caligrafía. Delibes descubrió que los manuscritos que escribía en épocas depresivas tenían la letra mucho más pequeña y apretada que aquellos redactados en periodos más optimistas. Pero no era esto lo relevante, sino el hecho de que a partir de entonces, a la hora de escribir, se vería enfrentado a una nueva preocupación, pues, si la letra le salía pequeña, desconfiaría de su objetividad al encontrarse en un periodo pesimista; y lo mismo le sucedería si la letra le saliese amplia, pues el optimismo también le impediría ser objetivo (1972: 45). La segunda reflexión surge a raíz de una tesis doctoral sobre los personajes de Delibes. El autor de la investigación se ponía en contacto con el novelista y le comentaba que los niños de *La sombra del ciprés es alargada* no tenían nada que ver con los niños de *El camino*, y se interesaba por el componente autobiográfico que pudiera haber en ellos. Delibes explica entonces que:

Los temperamentos neuróticos pasamos, casi sin transición, de la depresión a la euforia. En mi infancia me sucedía otro tanto. Y pienso que en los momentos actuales de equilibrio, uno reconstruye con fruición sus momentos felices («El camino», «Diario de un cazador» [sic]) y, por el contrario, en las fases depresivas, uno rescata aspectos sombríos y melancólicos del pasado («La sombra del ciprés», «Cinco horas con Mario», «Parábola del naufrago»[sic], etc.) (ibíd: 213).

Pero la influencia de la psicología del autor en sus obras no solo depende de que este se encuentre en una época más o menos equilibrada, sino incluso también de las estaciones del año y hasta de los momentos del día. Así se lo explicaba Delibes a Umbral en una carta de diciembre de 1969. A raíz de un artículo de Umbral sobre *Parábola del naufrago*, la novela delibesiana más experimental, Delibes comentaba que de momento no sabía qué camino tomaría en su próxima obra, pues uno «es distinto a cada momento y de ser fecundado en el crepúsculo o a mediodía, en otoño o en primavera, la cosa cambia» (Delibes y Umbral, 2021). Posteriormente, en sus conversaciones con César Alonso de los Ríos desarrollaría estas ideas, explicando que los amaneceres y la primavera le producían una exaltación que podía llevarle a escribir obras llenas de optimismo como *Diario de un cazador*, mientras que los atardeceres y el otoño le generaban suficiente melancolía como para componer novelas tan sombrías como *Las ratas* (Alonso de los Ríos, 1971: 58).

De todo lo dicho en este apartado, podemos concluir que la psicología del autor puede resultar determinante en su obra literaria, tanto en el nivel formal como en el nivel temático. Una mente compleja y atormentada puede generar un estilo difícil y oscuro, pero también original, como el de William Faulkner, mientras que un autor más equilibrado tenderá a ofrecer una prosa más sencilla, siempre que no trate de imitar el estilo de otros escritores. Del mismo modo, los escritores de temperamento luminoso tenderán a elegir temas optimistas, al tiempo que los de carácter sombrío optarán por temas pesimistas. Por su parte, las personalidades neuróticas, como la de Delibes, podrán igualmente generar obras alegres como *Diario de un emigrante* y obras deprimentes como *La sombra del ciprés es alargada*. Esto no quedaría muy alejado de la psicocrítica de Charles Mauron, que aplica herramientas psicoanalíticas a la crítica literaria, buscando «descubrir unas constantes psicológicas en la obra que se explicarían por el autor» (Domínguez Caparrós, 2011a: 61).

### **3.3. Literatura y psicoanálisis**

Me interesa ahora dedicar unas líneas a la relación entre las ideas literarias freudianas y las de Delibes. Este confesó ser un apasionado lector de Freud, casi un adicto, al menos en algunos momentos de su vida, hasta el punto de anotar en un bloc, nada más despertar, todo lo que había soñado. Después se dedicaba a analizar lo escrito tratando de aplicar las teorías freudianas, aunque finalmente acabó por dejar esta práctica, pues concluyó que podía llevarlo a la locura (García Domínguez, 2020: 417-418).

Desconozco si las ideas de Freud llegaron a generar alguna influencia en la técnica narrativa delibesiana, algo en absoluto descartable, pero lo que sí es cierto es que pueden notarse ecos de algunos de los planteamientos del austriaco en las reflexiones literarias del vallisoletano. Por ejemplo, Freud expuso en su ensayo de 1908, *El poeta y la fantasía*, que el poeta es como un niño que crea un mundo fantástico propio, tomándose muy en serio y sintiéndose muy unido a él (Freud, 1992: 127). Esto se puede relacionar con lo que Delibes comentaba en su conferencia «La creación literaria» en relación con la dedicación total del novelista a su obra, que se sumerge de tal modo en el mundo fantástico que ha creado, se lo toma tan en serio, que incluso durante los descansos «resuelve mentalmente escenas, verifica situaciones, perfila personajes...» (2004: 110). De hecho, nuestro novelista reconoció que en más de una ocasión había resuelto problemas técnicos de sus novelas durante el sueño (1972: 72-73). Estas ideas serían desarrolladas años después en «Una vida vivida», su discurso de aceptación del premio Cervantes en 1994, cuyo texto se encuentra lleno de

términos relacionados con la psicología y la psiquiatría, como *enajenación*, *esquizofrénico*, *ensimismado* o *conservar/perder la cabeza*. Leyendo este discurso podemos ser conscientes de hasta qué punto Delibes se tomaba en serio su mundo de ficción. Así, explica por ejemplo que el novelista, durante el proceso creativo, se encuentra en una especie de estado de enajenación tan intenso que solo podrán traerlo a la realidad acontecimientos tan trascendentales como «el nacimiento de un hijo, la enfermedad o la muerte de un ser querido» (Delibes, 2007c: 303).

### **3.4. La psicología de los personajes**

Para Delibes, los personajes constituyen el elemento esencial de la narrativa, hasta el punto de considerar que unos tipos vivos, reales, pueden hacer funcionar la historia más inverosímil (1972: 213). La importancia de los personajes en la literatura ya estaba presente en Aristóteles, quien los situaba como el segundo elemento principal de la tragedia tras la fábula o argumento (*Poética*, 1450a-b) y a los que asignaba varias características, entre ellas la verosimilitud (ibíd. 1454a). Por su parte, Horacio advirtió de la necesidad de dotar de coherencia a los personajes (*Arte poética*, vv. 124-126).

Por otro lado, resulta curioso que, dentro del estudio del efecto psicológico de la literatura en el lector, se trate la cuestión de la identificación del lector con el héroe, analizada por ejemplo por H. R. Jauss, cuando en Miguel Delibes podríamos analizar un hecho similar pero situado al otro lado de la obra literaria, en el plano creativo, y que sería la identificación del autor con el personaje, algo que puede verse con claridad a través de unos pocos ejemplos. Así, en el mencionado discurso de aceptación del Cervantes, Delibes dice que el narrador se enajena para dejar de vivir su propia aventura y «vivir la de sus personajes», refiriéndose a estos como «otros *yos*», de forma que «cuando conversa, incluso cuando duerme, el novelista no se piensa ni se sueña a sí mismo; está desdoblado en otros seres, actuando por ellos». Mientras dura todo el proceso creativo, el narrador tiene que «identificarse con ellos, no abandonarlos un solo instante». (2007d: 303). Estas ideas quedan reforzadas con las frases finales del discurso: «yo no he sido tanto yo como los personajes que representé en este carnaval literario. Ellos son, en buena parte, mi biografía» (ibíd. 305). Por mostrar un ejemplo más de hasta qué punto se identificaba Delibes con sus personajes, podemos recordar las siguientes palabras del vallisoletano, provenientes de una entrevista de la cual se muestra un fragmento en «La X de Max», capítulo del programa

*Imprescindibles* de TVE que le dedicaron: «Todos los personajes tienen mucho de mí mismo, yo diría que hay siempre en cada personaje una faceta mía llevada al extremo».

## 4. LA FUNCIÓN DE LA LITERATURA

Continuemos, por ahora, con acercamientos extrínsecos al hecho literario. La reflexión en torno a la función de la literatura hunde también sus raíces en la noche de los tiempos y, a través de los siglos, ha generado igualmente una gran cantidad de debate y análisis, hasta el punto de servir de base para un tipo de definición de la literatura: las definiciones funcionales, aquellas que tienen «en cuenta la integración de la literatura en un sistema más amplio» (Domínguez Caparrós, 2011a: 22) o que «la ven como algo que, similar a una institución, tiene un origen determinable y unas posibilidades de cambio de acuerdo con factores que condicionan su ser de forma externa» (ibíd: 30).

Además, la cuestión de la función de la literatura, o del arte, en términos más amplios, dio lugar, como se vio más arriba, a una de las tres dualidades esenciales de la teoría del arte, la que enfrenta enseñanza y deleite, el famoso tópico *docere-delectare*. Pero mucho antes de que Horacio plantease que los poetas quieren, con sus obras, agradar, ser útiles, o producir ambos efectos simultáneamente (*Arte poética*, vv. 333-334), Platón denunció que la poesía no solo no sirve para enseñar, pues no expone la verdad (*República*, X, 601a), sino que tampoco resultaría útil, al estar dotada del poder de alimentar peligrosamente las pasiones del alma (ibíd: 606d), por lo que sería necesario desterrar a los poetas y a sus obras, permitiendo únicamente aquellas composiciones que alaben a los dioses y a los grandes hombres (ibíd.: 607a). Sin embargo, en Aristóteles tendríamos un precedente del planteamiento horaciano, pues considera que la imitación literaria proporciona tanto conocimientos como placer, siendo además la poesía más filosófica y elevada que la historia, al tratar en mayor medida lo general que lo particular (*Poética*, 1451b).

Centrándonos ahora en Miguel Delibes, cabría recordar que Amparo Medina-Bocos estableció «la función de la novela y la actitud del novelista» como uno de los tres pilares esenciales de la teoría narrativa delibesiana, lo que permite hacernos una idea de la importancia que esta cuestión tuvo para nuestro autor. Algunos de los textos principales en los que trató este asunto fueron los discursos «Una inquietud ética» y «La esencia de la novela», y el ensayo «La revolución narrativa».

### 4.1. *Denuntiare et delectare*

Para Delibes, la novela es «un intento de exploración del corazón humano» (2010s: 403), por lo que, siguiendo a Wellek y Warren, que afirmaron que «la naturaleza y la función de la literatura han de ser correlativas» (1985: 35), podríamos entender que, para Delibes, la



función de la novela es explorar el corazón humano, o, dicho de un modo menos metafórico, estudiar la naturaleza humana. Veríamos así una primera aproximación a la función instructiva, educativa, útil, de la literatura, un enfoque que resulta matizado cuando nuestro autor explica que el común denominador de todas sus novelas es el hombre sufriendo el acoso de la sociedad, una inquietud ética cuyo objetivo es el perfeccionamiento social (2010s: 404). Es decir, todavía nos movemos por el terreno del *docere*, pero parece que este ha dejado de ser un fin para convertirse en un medio, siendo ahora el verdadero fin, la verdadera función de la literatura, o una de ellas, la denuncia<sup>23</sup>. Es decir, la literatura busca instruir al lector, facilitarle información sobre ciertos hechos injustos que tienen lugar en la sociedad, pero no como un fin, sino como un medio para que el lector y la sociedad cambien. Expresado con las propias palabras de Delibes, la novela sería, hoy en día «tal vez, el instrumento más directo de que disponemos para barrenar la oronda seguridad de una burguesía satisfecha» (1972: 134). Esto, en principio, parecería acercarnos a las tesis del realismo social, al que Delibes dedica unas palabras en su discurso de aceptación del Premio Nacional de las Letras de 1991. Explica el novelista que este movimiento pondría la literatura al servicio de la lucha contra las injusticias sociales, convirtiéndola en un arma política, pero que adolecería de dos defectos: un maniqueísmo simplista a la par que ineficaz, y lo que podríamos denominar una desatención de la estética (2010t: 413). Delibes habría rechazado transitar en sus obras este camino caracterizado por un máximo de denuncia y un mínimo de deleite estético, pero tampoco se habría dejado seducir por los cantos de sirena del extremo opuesto, el *nouveau roman*<sup>24</sup> o la antinovela, un movimiento centrado por completo en la estética y que, carente de argumento, ofrecería pocas posibilidades para la instrucción y muchas menos para la denuncia. Una vez más, nuestro autor optará por un equilibrio horaciano y, sin renunciar a la denuncia, se adscribirá a un «realismo aderezado con ribetes poéticos procedentes bien de los personajes, bien de los protagonistas [...], bien del sentido de la misma peripecia» (ibíd), aunque resulta oportuno añadir que esta utilización de la literatura como herramienta de denuncia habría derivado en una especie de lastre necesario que no beneficiaba a sus novelas, pues «es con los buenos sentimientos con los que se hace

---

<sup>23</sup> En realidad la denuncia podría entenderse como un medio, pues el verdadero fin sería el perfeccionamiento social, pero lo cierto es que podemos entenderla como un fin en la medida que consideramos como tales al deleite y a la educación, pues estos también podrían ser medios para otros fines como la felicidad o el mismo perfeccionamiento social.

<sup>24</sup> Delibes habló en numerosísimas ocasiones de este género, del que dijo, entre otras cosas, que le parecía: «un ejercicio descriptivo bello desde el punto de vista literario, pero que en sí mismo no era ni un poema, ni un ensayo, ni un drama, ni una novela» (2010t: 412).

mala literatura» (Delibes y Sobejano, 2014: 165). En cualquier caso, el vallisoletano no alberga dudas en cuanto al cometido del escritor en nuestra sociedad (y, por ende, en cuanto a la función de lo que este escribe), y así lo expresó en *Un año de mi vida*:

Nuestra misión consiste en criticar, molestar, denunciar, aguijonear al sistema de hoy y al de mañana porque todos los sistemas son susceptibles de perfeccionamiento, y esto, a mi ver, sólo [sic] puede hacerse desde una conciencia libre, sin vinculaciones políticas concretas (1972: 99).

Habría que tener en cuenta que las proporciones de denuncia y deleite no suponen un juego de suma cero, de tal forma que si en una obra se eleva lo primero tenga que reducirse necesariamente lo segundo y viceversa. Esto puede ilustrarse con un ejemplo práctico tomado de la obra de Delibes, comparando dos de sus novelas: *El camino* y *Los santos inocentes*. Ambas constituyen buenos modelos del quehacer narrativo del vallisoletano, alejándose en la misma medida tanto de las tesis socialrealistas como de las de la antinovela. Sin embargo, la situación de injusticia que Delibes denuncia en *Los santos inocentes* (las condiciones de vida lamentables de los trabajadores del latifundio extremeño de los años sesenta) resulta mucho más sangrante que la que denuncia en *El camino* (la situación de aquellas personas que se ven empujadas a dejar atrás sus raíces para labrarse un porvenir en la ciudad). Del mismo modo, aunque ambas novelas poseen buenas cualidades estéticas, la sensación de forma y la prevalencia de la función poética del lenguaje resulta mucho mayor en *Los santos inocentes*. Es decir, en esta última obra, es mayor tanto el *docere* como el *delectare*.

#### **4.2. Evolución funcional de la novela**

En un ensayo titulado «La revolución narrativa», publicado en dos entregas por la Agencia EFE en 1981 y recogido después en el libro *La censura de prensa en los años cuarenta y otros ensayos*, Delibes comenta y explica la evolución de la novela entre finales del siglo XIX y mediados del XX desde un punto de vista funcional. La función de la novela del realismo decimonónico habría sido el entretenimiento de la clase burguesa, pero, los avances del siglo XX propiciaron que dicha función fuese asumida por los medios audiovisuales, que la desempeñaban con mayor eficacia al exigir un menor esfuerzo por

parte de los receptores (2010i: 294)<sup>25</sup>. Al haber perdido la novela su función de divertimento<sup>26</sup>, los novelistas tuvieron que buscar otros atractivos que ofrecer al público, lo que dio lugar al nacimiento de la novela intelectualizada, que puede inquietar por su fondo o interesar por su forma, generando tres posibilidades:

«la novela de ideas o con problemas de fondo -Albert Camus-, la novela de sugerencias o con problemas de forma -Robbe Grillet [sic]- o la novela con problemas de fondo y forma -Max Frisch» (ibíd.).

Este planteamiento puede sintetizarse gráficamente del siguiente modo:

		PLANTEA PROBLEMAS DE FORMA	
		NO	SÍ
PLANTEA PROBLEMAS DE FONDO	NO	Novela vulgar	Robbe-Grillet
	SÍ	Albert Camus	Max Frisch

*Ilustración 2. Los caminos de la novela en el siglo XX*

<sup>25</sup> Delibes aclara que está hablando aquí «de novela noble, no de novela vulgar, sobrecargada de resortes emocionales, puesto que ésta [sic] puede coexistir todavía con el cine y la televisión» (2010i: 294).

<sup>26</sup> Es posible que la propuesta de Delibes peque de simplista en cierta medida. Aunque no sea algo generalizado, hoy en día muchas personas de todos los extractos socioeconómicos recurren a la novela como entretenimiento, y no solo a la vulgar, sino también a los clásicos, y todo ello a pesar de la competencia que suponen los medios audiovisuales del presente, como las plataformas de emisión continua tipo Netflix, o las redes sociales del estilo YouTube, cuyo potencial de divertimento es mucho mayor que el de la televisión y el cine convencionales, aunque solo sea por su infinita superioridad en el aspecto cuantitativo. Por otro lado, el hecho de que la mayor parte del público lector de finales del XIX estuviese formado por miembros de la burguesía, no significa que la única o incluso la principal función de la novela fuese entretener a dicha clase social, pues de ser así no habrían existido las novelas de tesis. En cualquier caso, podría aceptarse el planteamiento si asumimos que Delibes habla en términos generales, es decir, que en el XIX la novela tenía, en general, la función de entretener a la burguesía, y que posteriormente esta función fue asumida, de forma mayoritaria, por los medios audiovisuales.

La idea que subyace al planteamiento de Delibes sobre esta cuestión es que una serie de innovaciones tecnológicas dieron lugar a un cambio en la función de la novela, que perdió su papel como divertimento en pos del cine y la televisión, igual que los caballos perdieron su papel como medio de transporte con la llegada del automóvil. Es, sin duda, una reflexión interesante y que inevitablemente nos lleva a hacernos una pregunta, que sería si es posible que esto vuelva a suceder, es decir, si la tecnología puede arrebatarnos de nuevo su función actual a la novela y que del mismo modo que en el pasado tuvo que evolucionar de ofrecer divertimento a resultar interesante, pudiera ahora evolucionar de esto último a algo que por ahora desconocemos. En principio no parece haber motivos para rechazar de plano esta posibilidad.

### **4.3. De las palabras a los hechos**

Puede resultar oportuno ofrecer algunos ejemplos concretos de lo comentado hasta ahora sobre la función de la literatura. En ese sentido, cabe traer a colación el asunto de la censura, que afectó frecuentemente a Delibes, de forma que en la actitud del régimen franquista hacia nuestro autor se podía entrever el posicionamiento de Platón frente a los poetas que comentamos más arriba. Dejando de lado los problemas de censura que Delibes sufrió en el periodismo, podemos hablar de algunas experiencias censoras relacionadas con su obra narrativa.

La primera tuvo lugar en 1949, con la publicación de su segunda novela, *Aún es de día*, la cual sufrió «una serie de cortes, alguno de una docena de páginas, no tanto por razones políticas como morales o acaso sociales» (Delibes 2010w: 393). Es decir, en este caso las autoridades vieron en la novela, más que un potencial de subversión política, un potencial de subversión de los valores morales.

Pero la censura no solo actúa contra expresiones de tipo político o moral, sino también contra la exposición de «realidades económicas y sociales que a la Administración interesa tener ocultas» (Delibes, 2004: 161). Así, la segunda experiencia tiene que ver con *Las ratas* y con *Viejas historias de Castilla la Vieja*, y está muy relacionada con el periodismo. En estos términos se lo contó Delibes a César Alonso de los Ríos:

En cierto modo *Las ratas* y *Viejas historias de Castilla la Vieja* son la consecuencia inmediata de mi amordazamiento como periodista. Es decir, que cuando a mí no me dejan hablar en los periódicos, hablo en las novelas. La salida del artista estriba en

cambiar de instrumento cada vez que el primero desafina a juicio de la administración (Alonso de los Ríos, 1971: 182).

Delibes explica que la presión censora era mínima en la poesía y que aumentaba gradualmente al pasar a otros medios de expresión como la novela, la prensa escrita y, finalmente, la televisión. Así, en las páginas de *Las ratas* Delibes pudo denunciar lo que jamás le habrían permitido en el periódico (ibíd).

En estrecha relación con esto se encontrarían las palabras que Delibes pronunció en una entrevista cuando le preguntaron si consideraba que *El camino* era su mejor novela. El vallisoletano respondió que, a pesar de contar con algunos valores positivos, la obra adolecía de falta de compromiso, al no denunciar ciertos problemas graves de la España rural de aquellos años:

En fin, estos problemas que yo entiendo que, sin abandonar la línea artística, hay que denunciar, sobre todo en un campo como el nuestro, donde el periodismo siempre es peligroso. La novela en unos tiempos de dictadura tiene que servirse de ciertas añagazas para exponer unos temas que no puede exponer en un medio de mayor difusión (García Domínguez, 2010: 225).

Podemos hablar también del ejemplo de *Cinco horas con Mario*. En este caso se produjo la paradójica situación de que la censura potenciase la eficacia comunicativa y subversiva de una novela. Y es que, fue la falta de libertad de expresión la que ayudó a Delibes a dar con la fórmula óptima para esta obra. En un principio, la concibió con un narrador en tercera persona y con Mario Díaz vivo, «pero su posición disconforme con la dictadura en general, su abrupta crítica de la sumisión política y el consumismo económico, la hacían decididamente impublicable» (Delibes, 2004: 161-162). De este modo, decidió que el cadáver de Mario recibiese los reproches de su viuda, lo que permitiría al autor decir «indirectamente todo aquello que no podía expresar de otra manera» (ibíd). Pero Delibes quiso dejar claro en sus segundas conversaciones con César Alonso que, a pesar de que en algunos casos la censura pudiera tener algún efecto positivo sobre la literatura, como en el caso de *Cinco horas con Mario*, esto no significa que su existencia fuese positiva para el arte en términos generales:

Torear a la censura era una especie de deporte intelectual, pero no siempre se podía encontrar la fórmula adecuada para decir lo que uno quería sin encabritarla. Quizás se prohibieron pocas novelas pero se destrozaron muchas (Alonso de los Ríos, 2010: 194).

Vamos a cerrar este apartado con un ejemplo práctico de lo que para Delibes sería un equilibrio adecuado entre las funciones de la literatura. Su tercera novela, *Mi idolatrado hijo Sisí*, fue concebida como una crítica al malthusianismo, censurando la posición de las personas que optaban por concebir un solo vástago (García Domínguez, 2020: 298). Delibes se propuso defender su tesis sin caer en el sermón, pues para él «esta es la única manera lícita de hacerlo en la novela» (ibíd). El procedimiento fue llevar al protagonista a la aniquilación moral a causa de sus decisiones egoístas (tener un solo hijo cuando podía tener más) (ibíd). Aunque treinta años después de que se publicase la novela, Delibes había cambiado de parecer a causa del crecimiento de la población mundial, comentó satisfecho que muchos críticos analizaron también otros aspectos de la obra, y no solo la tesis, lo que implica que «la moraleja ha sido diluida en el relato, con la habilidad suficiente para que no lo lastre demasiado» (ibíd.: 299).

## 5. OTRAS APROXIMACIONES EXTRÍNSECAS

Delibes llevó a cabo otras reflexiones sobre la literatura que podrían englobarse dentro de las metodologías de análisis literario trascendentes, aquellas que «analizan la obra en virtud de una clave interpretativa que está más allá de la configuración lingüística del texto» (Garrido, 2006: 39-40). De entre dichos enfoques, aparte de los ya vistos, psicológico y funcional, los que van a revestir mayor interés para nuestro cometido son el estudio de las relaciones entre la literatura y otras artes, los planteamientos de la estética de la recepción y los aspectos sociales de la literatura.

### 5.1. Las relaciones entre la literatura y otras artes

Por lo que sabemos, fue Simónides de Ceos el primero que comparó poesía y pintura, y así nos lo transmitió Plutarco: «Simónides, sin embargo, llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante» (*Moralia*, 347F). Sin embargo, sería Horacio quien popularizase este tópico a través de la fórmula *ut pictura poesis*, «cual la pintura, tal es la poesía» (*Arte poética*, v. 361). Mucho antes, Platón y Aristóteles habían aportado también sus reflexiones sobre la base de la naturaleza imitativa común a todas las artes. El primero, comentó que un buen juez necesita las mismas capacidades ya esté evaluando música, pintura o literatura (*Leyes*, 669a-669b) mientras que el segundo expuso que tanto el poeta como el pintor son imitadores y que ambos procederán a imitar las cosas tal como son, como se cree que son o como deberían ser (*Poética*, 1460b).

Delibes trató en no pocas ocasiones esta cuestión, y lo hizo analizando tanto las similitudes como las diferencias que existen entre la literatura y otras artes como la pintura o el cine. En este sentido, las reflexiones que revisten mayor interés probablemente sean las ofrecidas en el ensayo «Novela divertida y novela interesante» y en el artículo «La novela abstracta». Allí, Delibes nos habla del concepto de *compleja simplicidad*, una tendencia del arte contemporáneo que se habría transmitido de las artes plásticas a la literatura, pues, por lo general, la segunda suele ir a remolque de las primeras (Delibes, 2010j: 302). A lo largo del siglo XX, el arte habría tendido a simplificarse dando lugar a conceptos como «primitivismo o pintura no figurativa, escultura abstracta o minimal [sic], o funcionalismo arquitectónico» (ibíd: 301). Paradójicamente, esta simplificación no habría venido acompañada de una mayor sencillez interpretativa, sino más bien todo lo contrario (ibíd: 301-302). Estas observaciones dan pie a que Delibes exponga su crítica a las tendencias narrativas tipo *nouveau roman* que se centran por completo en la forma y no ofrecen ningún

tipo de argumento en el contenido, crítica para la que se servirá de una acertada comparación entre pintura y literatura. Delibes justifica la pintura abstracta, sobre la base de que en las artes plásticas constituyen vehículos de expresión elementos como el color y las formas mientras que el vehículo de la novela es la palabra, y la palabra es el mejor medio de comunicación que existe, por lo que no debemos vaciarla de sentido (2010d: 228). Años después, matizaría esta cuestión añadiendo que:

la composición, la luz, la forma y los colores son en pintura elementos substanciales: esto es, un cuadro puede juzgarse antes por sus elementos y por lo que sugieren que por la anécdota aprisionada en el lienzo. El argumento no es fundamental en él, todo lo contrario que en una novela, donde, ejercicios renovadores al margen, constituía su razón de ser (2010t: 412).

Siguiendo con la relación entre literatura y pintura, cabe destacar la observación sobre los dibujos realizados por algunos escritores como Lorca, Víctor Hugo o Tolstoi, pues, en opinión de Delibes, podrían servir para iluminar algunas zonas oscuras de sus obras (2004: 112-113). Este tipo de manifestaciones, fruto de unos medios expresivos que no son los usuales (pinturas de escritores, escritos de pintores...), lo que hacen es manifestar la frustración del artista, que ya no logra dar más de sí con su instrumento habitual y decide probar con otro (ibíd: 113). En relación con ello, Javier Goñi le preguntó a Delibes si se necesitaban más condiciones para ser pintor que para ser escritor, y Delibes respondió que la sensibilidad artística siempre es la misma y, el que la posee, puede acabar dedicándose a escribir, por ejemplo, si tiene un padre aficionado a los libros, o puede terminar en la pintura si tiene un padre pintor (Goñi, 2020: 36).

No dejó de lado Delibes la comparación entre la literatura y el cine, incluyendo las deudas de sus propias novelas para con el séptimo arte. Así, en más de una ocasión explicó que la segunda parte de *La sombra del ciprés es alargada* estaba totalmente influida por el cine estadounidense convencional de los años cuarenta (2010w: 394) o que escribió la novela corta *El loco* bajo el influjo del cine neorrealista italiano (Alonso de los Ríos, 2010: 193). Para Delibes, uno de los rasgos característicos que adquiere la novela durante el siglo XX es la «plasticidad cinematográfica» (2010: 402) y emplea términos fílmicos para hablar de elementos narratológicos, como el «ángulo de enfoque del narrador» (ibíd). En este sentido, anotó en su diario, con motivo de la concesión del premio Nadal a Jesús Fernández Santos, que la prosa de este delataba, por sus características plásticas, su inclinación al cine y la



pintura (1972: 115). En esa misma línea reflexionó sobre su propia obra con motivo de un ciclo que le dedicaron en la Sema de Cine de Valladolid de 1993. Delibes concluía que, si nada menos que siete de sus novelas habían sido llevadas a la gran pantalla, debía de ser porque los directores encontraban en ellas algún valor plástico y concluía que «quizá hay algo en mis narraciones que las aproxima al cine, que existen prosas que, quizá por estar pensadas en imágenes, encuentran el complemento que las redondea mediante su adaptación cinematográfica» (2010u: 489-490).

Literatura y cine se encontrarían emparentados no solo en cuestiones relativas a sus elementos, sino en su misma esencia, pues para ambas formas de expresión lo fundamental es la manera de desarrollar el tema y no solo el tema en sí (2010b: 454). Sin embargo, las diferencias entre ambas artes son importantes y Delibes también las tuvo en cuenta. A ello dedicó, por ejemplo, el artículo titulado «Novela y cine», donde la cuestión queda evidenciada a través de las necesidades de recorte que exige la adaptación de cualquier novela a la gran pantalla (2010ñ: 478). Nuestro autor compara, en ambos lenguajes, el literario y el fílmico, la expresión de dos tipos de imagen: la estática y la narrativa. Mientras que el lenguaje fílmico puede resolver muy económicamente la muestra de una imagen estática, como un paisaje (algo que a un escritor le llevaría una gran cantidad de palabras), se tornaría «incapaz de absorber la riqueza de vida y matices que el narrador ha puesto en su libro» (ibíd). Además de esto, la calidad literaria de la novela tampoco sería asimilable por el lenguaje fílmico, aunque el cineasta debe aspirar a sustituirla por calidad plástica (ibíd). Para adaptar una novela extensa, el director tendría dos opciones: conservar la trama principal eliminando elementos secundarios o rodar un solo segmento de la película conservando todos sus elementos (ibíd: 479). Delibes, siempre con un pie en la teoría y otro en la práctica, pone el ejemplo de *Retrato de familia*, película basada en su novela *Mi idolatrado hijo Sisí*, para cuyo rodaje, el director, Antonio Giménez-Rico, optó por la segunda opción, filmando casi únicamente el tercer libro de la novela (ibíd).

## **5.2. La importancia de los lectores**

La estética de la recepción es un método de estudio de la literatura extrínseco o trascendente que pone el foco en el lector, despojando a la obra de su inmutabilidad y revistiéndola de carácter histórico (Garrido, 2006: 43). La relevancia del lector llegaría al punto de ser considerado coautor de la obra, pues el escritor desarrollaría su tarea teniendo en mente a los futuros receptores de su trabajo, siendo esto, la recepción de la obra literaria,

la parte final de todo el proceso (ibíd: 164). Así lo expresaría Hans-Robert Jauss: «la vida histórica de la obra literaria resulta inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario» (1971: 68-69). Por su parte, Wolfgang Iser concibe la obra literaria como una realidad con dos polos: el artístico, correspondiente a la creación por parte del escritor, y el estético, materializado en las realizaciones concretas de lectura (1987: 215-216), las cuales serán diferentes, pues cada lector rellenará los huecos de la obra de un modo distinto (ibíd.: 222-223).

Por su parte, Delibes tuvo siempre muy presentes a los lectores en todos sus escritos, incluso en la crítica literaria o cinematográfica que llevaba a cabo en el periódico, desde donde se dirigía a un público muy amplio con un tono informativo y didáctico, sin pretensiones intelectuales o estéticas (García Domínguez, 2020: 202). En cuanto a sus libros de viajes, quiso que sus lectores pudiesen ver a través de la evocación muchos de aquellos lugares que hubo visitado (Goñi, 2020: 150). Pero quizá donde más claro dejó la importancia del lector en la obra literaria fue en el ensayo «La revolución narrativa», cuando expresó que «El novelista no existe sin un destinatario» (2010i: 298), una frase lapidaria que probablemente podría firmar cualquier teórico de la estética de la recepción. Delibes la emplea en su ensayo para dar un toque de atención a las corrientes narrativas estructurales que carecerían de sentido en una sociedad como la española de entonces, todavía no muy habituada a la lectura y cuyos lectores, por tanto, estarían acercándose a las novelas en busca de distracción placentera más que de esfuerzo intelectual (ibíd). De este modo, el público lector, a través de sus expectativas y según su nivel de madurez lectora, podría condicionar la aparición, el desarrollo, el éxito o el fracaso de diferentes tendencias o géneros literarios.

Así, ese tipo de experimentos formales en los que «la claridad deja de ser la cortesía del autor hacia el lector para pasar a ser lo contrario» (Delibes, 2004: 151) podrían tener razón de ser en un mundo en el que al lector hubiera dejado de interesarle la narrativa figurativa. Sin embargo, los lectores contemporáneos, sin renunciar u oponerse a ciertas novedades, siguen exigiendo historias con personajes, pasiones y paisajes insertos en un tiempo (Delibes, 2010i: 295).

Delibes recurrió en varias ocasiones a una metáfora de Ortega para explicar una labor fundamental del novelista, la de construir un puente, más seguro que bello, que invitase al lector a entrar en su mundo de ficción. Si los lectores no perciben seguridad, no se animarán a atravesar el puente y el relato no los atrapará (2004: 129). Así, el lector estaría influyendo en la obra literaria antes incluso de que el autor comience a escribir, porque la concepción de este puente es «un problema previo, ajeno todavía a la literatura» (ibíd).

Sin embargo, haber tendido un buen puente entre la realidad y el mundo de ficción no asegura una victoria. Los lectores habrán accedido a la propuesta del novelista buscando cierta originalidad en el tratamiento de temas ya conocidos y también cierta autenticidad por parte del autor (ibíd: 164). El éxito de este dependerá en gran medida de saber ofrecer ambas cuestiones. Pero, además, la imaginación del novelista para desdoblarse en sus personajes resultará fundamental, pues solo si logra una plena identificación autor-personaje en el polo de la creación, logrará la identificación lector-personaje en el polo de la lectura (Delibes, 2004: 136-137).

Pero Delibes, siempre consciente del contexto social, manifiesta su preocupación por los lectores incluso en lo referente a la extensión de las obras, abogando por novelas más breves:

La novela tiene que competir con el cine, la televisión, la música, el deporte y todos los demás estímulos que la vida brinda hoy. No tenemos derecho a exigir del lector que nos dedique todos sus socios. Esa aspiración podría acabar con la novela (Goñi, 2020: 84).

De hecho, Delibes abundaría en esta idea en un artículo titulado «Libros baratos», donde aseguró que reducir la extensión de las novelas de forma que pudieran leerse en las pocas horas necesarias para realizar un trayecto en tren o avión, supondría la revolución de la novela del siglo XXI, siendo este el único modo de mantener a un elevado porcentaje de la población dentro del mundo de la lectura (2010v: 252). Serían los novelistas primerizos quienes, por su inexperiencia, correrían un mayor peligro a la hora de ofrecer novelas demasiado extensas, pues juzgarían como poco agudos a sus futuros lectores y considerarían necesario explicarlo absolutamente todo, no dejando apenas huecos para que el público pueda rellenarlos (2010c: 221).

Esta cuestión, la de los huecos que rellena el autor, planteada por Iser, como vimos más arriba, Delibes la tuvo muy presente y así lo advirtió haciendo crítica literaria, por ejemplo, analizando la obra de Ana María Matute, en la que advirtió «un afán por ensayar técnicas más modernas, donde el espacio y el tiempo novelescos presentan grandes huecos por donde dar entrada a la imaginación del lector» (2004: 89-90); o, también, en un ensayo sobre la novela *Nada*, donde dice que la participación del lector es uno de los aspectos en los que mejor se aprecia el afán renovador de las técnicas narrativas por parte de Carmen Laforet (2010h: 379). Delibes emplea una metáfora para describir esta tendencia de la narrativa contemporánea, que se asemejaría a los cuadernos para niños donde se perfilan apenas unos

contornos para que los pequeños los rellenen coloreando a su gusto. La clave sería entonces «la potenciación de la sugerencia y la eliminación de lo obvio» (2010j: 303).

A pesar de todo, el lector no puede condicionar por completo al creador. Así se lo comentó en 1972 Delibes a Umbral, cuando le pidió que moderase un poco el erotismo de sus crónicas para el periódico, pues «aunque en modo alguno debemos escribir al dictado de nuestros lectores, sí debemos procurar no lastimar su sensibilidad» (Delibes y Umbral, 2021). También reflexionó Delibes en una entrevista de 1994 que el fondo moral que siempre aflora en sus novelas es algo que al lector le da igual, y que no aporta nada en lo literario (García Domínguez, 2020: 773-774), sin embargo, resultó más que evidente a lo largo de toda su carrera que no estaba dispuesto a renunciar a ello ni por los lectores ni por nada.

Podemos analizar un último ejemplo sobre la cuestión de la recepción, muy interesante en la medida en que se centra en un tipo particular de lectores y cómo estos determinan la concepción de la obra literaria: el público infantil. En 1972, a raíz de una charla de José María Sánchez Silva, autor de *Marcelino, pan y vino*, sobre literatura infantil, Delibes anotaba en *Un año de mi vida* que discrepaba con Sánchez Silva sobre la escritura de relatos infantiles, pues este opinaba que no era necesario ninguna disposición ni condicionamiento especial mientras que Delibes consideraba que sí (1972: 153). Tiempo después, desarrollaría el asunto en un artículo titulado «Escribir para niños». Allí explica que, para que el niño entienda al autor no es necesario adquirir una voz de falsete, como de abuelita cuentacuentos, sino que basta únicamente con evitar un lenguaje recargado y conceptista. Así, las pautas para escribir literatura infantil serían la linealidad y la brevedad, además de la elección de un tema adecuado que será aquel que no solo interese al niño, sino que pueda generar nostalgia en un lector adulto (2010k: 241).

### **5.3. La influencia de la sociedad**

Tal y como explican Wellek y Warren, las relaciones entre literatura y sociedad son amplias y diversas. La literatura es una institución social que se relaciona con otras instituciones sociales y que es creada por el escritor, quien se encuentra inmerso en la sociedad a la que se dirige y de la que recibe influencia y prestigio (Wellek y Warren, 1985: 112). Los autores proponen clasificar las relaciones descriptivas entre literatura y sociedad en tres áreas (ibíd: 114), que he considerado oportuno reestructurar del siguiente modo:

1. Aspectos sociales de la profesión y las instituciones literarias.

2. Procedencia social del autor.
3. Objetivos y consecuencias sociales de las obras literarias.

Con respecto al primer punto, la carrera de Miguel Delibes estuvo muy ligada a los premios, los cuales constituyen una relevante institución literaria que puede impulsar, relanzar o coronar la obra de un autor. De hecho, el vallisoletano se dio a conocer ganando el Premio Nadal de 1948 con *La sombra del ciprés es alargada*, una novela que escribió expresamente para participar en el concurso, en parte por la dotación económica y en parte por el enorme prestigio social que lograban los ganadores (García Domínguez, 2020: 153-154). El novelista llegaría a afirmar que no habría cambiado el Nadal por el Nobel, pues gracias al Nadal llegó a ser escritor (ibíd: 745). Pero también un importante reconocimiento acompañó a Delibes, cincuenta años después, en 1998, en el final de su trayectoria profesional, obteniendo el Premio Nacional de Narrativa con su última novela, *El hereje*, un galardón que ya había logrado en 1955 con *Diario de un cazador*. Cabe destacar también la obtención del Premio de la Crítica de 1963 con *Las ratas*, el Premio Príncipe de Asturias en 1982 y, por supuesto, el Premio Cervantes como reconocimiento a toda su carrera en 1993. De este último, en su discurso de aceptación, dijo Delibes que constituía un agradecimiento por los servicios prestados y una honorable jubilación (2007c: 303), mientras que otros premios, como el Nadal, solía compararlos con las oposiciones, pues permitían que los jóvenes aspirantes a escritores lograsen su objetivo tras una dura preparación y en competencia con otros candidatos, de forma similar a como lo hace cualquier opositor que aspira a obtener una plaza de funcionario (2010e: 232-233). Respecto al Premio Nobel de Literatura, la candidatura de Delibes recibió un frecuente apoyo por parte de intelectuales e instituciones pero no llegó a materializarse. Aunque en 2001 todavía se solicitaba el Nobel para Delibes desde «Academias, universidades, entidades culturales, ayuntamientos, hispanistas y miles y miles de firmas y adhesiones de todo el mundo» (García Domínguez, 2020: 856), lo cierto es que el novelista había asumido que nunca recibiría el galardón una vez que se lo hubieron concedido a Camilo José Cela en 1989 y así lo manifestó en una entrevista de 1992, asegurando que llevaba muchos años soñando con el Cervantes, pero que el Nobel sirve no solo para premiar a una persona, sino a una generación, del mismo modo que de toda la Generación del 27 solo se lo concedieron a Vicente Aleixandre (ibíd: 743).

No cabe duda, pues, del trascendente papel que los premios literarios jugaron en la carrera de Delibes, pero nuestro autor no dejó pasar la oportunidad de dedicar algunas páginas a reflexionar sobre esta cuestión. Así, en un artículo de 1962 expuso que existen tres opiniones fundamentales en torno a los premios literarios: que son positivos para la

literatura, que son negativos o que son positivos si provienen de instituciones no mercantiles y negativos si pertenecen a las empresas editoriales (2010f: 226). Para el vallisoletano, esta última opinión adolecía de simplismo, pues existen premios honestos concedidos por editoriales y premios deshonestos otorgados por instituciones públicas (ibíd: 227). Los premios literarios, en general, tendrían aspectos positivos y negativos. Entre los primeros estaría encauzar al público lector hacia autores nacionales, dado que en los años cuarenta el mercado estaba saturado de autores extranjeros, así como estimular a jóvenes promesas de las letras y lograr beneficios para las editoriales (ibíd). Entre los aspectos negativos se encontraría una excesiva proliferación de premios que tiene como consecuencia la imposibilidad de destacar, lo que los habría llevado al desprestigio y a la imposibilidad de consagrar a nuevos autores (ibíd). Es decir, no es que los premios tengan realmente aspectos positivos y negativos, sino que son netamente positivos cuando su escasez permite su prestigio y esto a su vez posibilita consagrar nuevos autores, mientras que se tornarían netamente negativos al hacerse demasiado abundantes.

Delibes cuestionaría también otro aspecto de los premios, en concreto, de los galardones editoriales de mayor dotación económica. Así, explicó que no se presentaba al Premio Planeta porque prefería dejarlo para que se promocionasen los autores jóvenes (García Domínguez, 2020: 743). De hecho, en cierta ocasión desató una considerable polémica con motivo de la victoria de Camilo José Cela en el Premio Planeta de 1994. A Delibes se le pidió su opinión sobre la concesión de un premio de semejantes características a un autor consagrado y respondió que le parecía injusto porque la función de los premios debía ser la de descubrir nuevos valores, a lo que añadió que José Manuel Lara le había ofrecido ganar el premio, algo que el editor negó (ibíd: 777-779). Con respecto a los premios provenientes de instituciones públicas, Delibes albergaba una opinión muy similar en el fondo. Así se lo hizo saber a Javier Goñi cuando le comentó que le parecía bien que se reconociese la labor de autores consagrados, pero que esto no beneficiaba a la literatura y que lo mejor sería emplear los recursos de dichos premios en apoyar a jóvenes artistas y, por ejemplo, enviarlos a formarse en el extranjero (Goñi, 2020: 141).

Además de este tipo de críticas, Delibes puso como ejemplo positivo de premio literario el Cavour, concedido en la ciudad italiana de Alaba, cuyo prestigio se cimentaba en el hecho de ser fallado en una votación de críticos y de estudiantes, lo que le otorgaba una considerable independencia, y por celebrar, con motivo de su entrega, una serie de eventos culturales como charlas y mesas redondas (2010o: 242-243). Como no podía ser de otro modo, también dedicó algunas palabras de elogio al premio Nadal, por ejemplo en un

artículo de 1994, con motivo del cincuenta aniversario del galardón, a cuyos organizadores considera responsables de poner la primera piedra en la recuperación de la novela española tras la Guerra Civil (2010z: 254). Además, destaca su independencia premiando en su primera edición a Carmen Laforet y no a algún otro autor que se trató de imponer desde ciertas posiciones de poder (ibíd: 255), así como su apuesta constante por autores jóvenes y su acierto poniendo en marcha varias tendencias narrativas de la novela española del siglo XX (ibíd: 256).

Ya se ha mencionado el papel que pueden jugar los premios de instituciones públicas a la hora de apoyar a los jóvenes artistas y precisamente en relación con ello se puede traer a colación otra institución que relaciona literatura y sociedad y que es la concesión de becas. Este fue el medio por el que Delibes pudo escribir su novela *La hoja roja*, pues solicitó la concesión de la beca de la Fundación Juan March para realizar un viaje de estudio por los países bálticos, aunque finalmente le convencieron de que utilizase el dinero para liberarse de algunas ocupaciones profesionales y dedicarse a escribir una obra narrativa (García Domínguez, 2020: 337-338).

En cuanto a la procedencia social del autor y el papel de esta en su obra, Welck y Warren recuerdan que autores como Shelley o Tolstoi pueden ser considerados como traidores a su clase y que muchos escritores comunistas no tuvieron orígenes proletarios (1985: 115). En ese sentido, también podríamos tal vez considerar a Miguel Delibes un traidor a su clase, la burguesía o, tal como lo denomina Francisco Umbral, un desclasado. El proceso de desclasamiento de Delibes empezaría con *Mi idolatrado hijo Sisí*, donde se critica y caricaturiza la forma de vida de la burguesía<sup>27</sup> (Umbral, 1970: 47), para continuar en *La hoja roja*, donde la crítica a la burguesía ya no se realiza desde dentro de la propia clase (ibíd), llegando a su apogeo con *Las ratas*, en la que Delibes escribe sobre el pueblo y desde el pueblo, de forma que los personajes humildes ya no son pintorescos, sino que lo son los burgueses (ibíd: 95). En una línea similar se posiciona Santos Sanz Villanueva cuando explica que Delibes evoluciona desde una posición de simpatía, afecto o compasión para con los desfavorecidos, a una crítica directa de la mentalidad pequeñoburguesa que alcanza su punto álgido en *Cinco horas con Mario*. Aunque al crítico no le convence el término empleado por Umbral, *desclasamiento*, coincide en que claramente se ha producido en

---

<sup>27</sup> También el propio Delibes explicó que, aparte de condenar el maltusianismo, esta novela posee una intención ética con relación a «la vida y situación de un sector de la burguesía de la anteguerra» (Alonso de los Ríos, 1971: 79).

Delibes un proceso de ruptura con los convencionalismos y valores del grupo social al que pertenece (Sanz Villanueva, 1992: 92).

Nada de esto ha sido negado por Delibes, y así se lo hizo saber a Javier Goñi:

Es cierto lo que dices, la mayoría de mis libros están protagonizados por personajes que no pertenecen a mi misma clase social y esto es por una razón muy simple: siempre me han preocupado los seres marginales y más débiles de la sociedad [...]. Esto no quiere decir, como piensa algún crítico, que lo que ocurre es que me cuesta escribir sobre la burguesía, que es la clase a la que pertenezco, aunque esto quiero matizártelo enseguida... Como tal clase no tengo nada contra ella y, por tanto, podría perfectamente [...] escribir sobre ella, al fin y al cabo, la cultura que hoy domina el mundo es una cultura burguesa, sostenida por la burguesía, nos guste o no. El lado negativo de la burguesía corresponde a toda esa serie de convencionalismos e hipocresías que tampoco he ocultado en mis novelas (Goñi, 2020: 127-128).

De hecho, Delibes no tuvo problemas a la hora de asegurar que la novela había modificado por completo su función con respecto a la clase burguesa, pasando de estar a su servicio como mero entretenimiento a convertirse en un eficaz instrumento con el que poner en jaque sus privilegios (1972: 134).

Por otro lado, la posición social de Delibes y su dedicación a las letras encaja con lo apuntado por Wellek y Warren cuando explican que

en la Europa moderna, la literatura ha reclutado gran parte de sus cultivadores en las clases medias, ya que la aristocracia se preocupaba de alcanzar gloria o se entregaba al ocio, mientras a las clases bajas se les brindaban escasas oportunidades de instruirse (1985: 115).

Y es que, si Delibes hubiese nacido en una familia de extracción más humilde<sup>28</sup>, quizá no habría podido dedicarse a opositar doce horas diarias durante seis años para acceder a la cátedra de Derecho Mercantil de la Escuela de Comercio (García Domínguez, 2020: 117), lo que le habría privado de conocer el *Curso de derecho mercantil* de Joaquín Garrigues, que fue una de las obras que más lo animaron a dedicarse a la literatura (ibíd: 119) o, tal vez,

---

<sup>28</sup> El padre de Delibes era abogado y director de la Escuela de Comercio pero Delibes aseguró que lo pasaban relativamente mal y que su madre tenía que estirar mucho el sueldo de su padre para sacar adelante «una casa con dos criadas, ocho hijos y veraneo» (García Domínguez, 2020: 62).



enfascado en un empleo agotador que le privase de tiempo libre, nunca habría sentido interés por leer *Nada* y no habría experimentado el impulso de emular el éxito de Carmen Laforet presentándose él también al Premio Nadal. Pero, del mismo modo, si hubiese nacido en una familia aristócrata o de la alta burguesía, quizá tampoco habría desarrollado esa inquietud ética hacia los más desfavorecidos por haber mantenido con ellos un nulo contacto o por haber sido educado en otro tipo de valores. Sea como fuere, parece que las condiciones sociales en torno al vallisoletano fueron propicias para que encaminase sus pasos hacia la literatura, aunque tal vez lo habría hecho en otras circunstancias más adversas, pues es evidente que contaba con la sensibilidad creativa necesaria. En cualquier caso, los valores que le llevan a ponerse del lado de las personas de clases menos favorecidas que la suya, y a apoyar que los escritores se conviertan en jueces de la sociedad, por ejemplo, denunciando lo que no puede denunciar la prensa (Alonso de los Ríos, 1971: 126), también le hacen concluir que «el sentido de clase, la educación, etc., son fronteras convencionales levantadas entre los hombres que no tienen razón de existir» (ibíd: 86).

Entre los objetivos y consecuencias sociales de las obras literarias podríamos incluir el de servir de documento social, de reflejo de la época, ya que utilizada de este modo «puede hacerse que la literatura dé las líneas generales de la historia social» (Wellek y Warren, 1985: 123). En ese sentido es valorada la obra de Delibes, tal como lo explicó el hispanista Raymond Carr, para quien es

una fuente inagotable y riquísima de documentación histórica para reconstruir el pasado inmediato de este país. [...] *Cinco horas con Mario* y *Mi idolatrado hijo Sisí*, por citar algunos títulos delibeños, reflejan mejor que cualquier informe aséptico la vida provinciana de posguerra en España. La historia auténtica está en cómo vive la gente, no en los datos. Delibes deja al descubierto, con ironía -y haciendo buena literatura, eso por descontado- la esquizofrenia moral y la conducta imitativa y esnobista de la clase media (García Domínguez, 2020: 505-506).

En un sentido similar se expresó César Alonso de los Ríos cuando dijo de Delibes que sus «novelas urbanas constituyen un fresco de las aspiraciones y los fracasos del hombre de clase media» (1971:74). Sin embargo, Delibes, sin llegar a rechazar nada de lo anterior, podría hacer, al menos, dos matizaciones. Así, por ejemplo, en una de las numerosas cartas que intercambió con Umbral, le comentó que, aunque *La hoja roja* y *Cinco horas con Mario* eran obras localistas, al mismo tiempo eran universalistas, pues los problemas tratados

podían afectar igual a ciudadanos españoles como a personas de otras nacionalidades (Delibes y Umbral, 2021). Es decir, que aunque sus novelas reflejen con fidelidad unas particularidades sociales muy concretas, en realidad sus planteamientos pueden extrapolarse a otros contextos sociales, me atrevo a decir que no solo geográficos sino también temporales, habida cuenta de que problemas como la soledad o las discrepancias morales, políticas o religiosas han podido afectar de un modo u otro a personas de prácticamente cualquier época.

La segunda matización que podría plantear el vallisoletano tendría que ver con el mencionado papel u objetivo social de la literatura como reflejo de una época. Y es que, en más de una ocasión, Delibes observó que parecía que a la época confusa y vacía que le había tocado vivir se le estaba ofreciendo un arte igualmente confuso y vacío, que tendría algunos de sus principales exponentes en el *nouveau roman* o en otros movimientos experimentalistas, cuyos cultivadores «pretenden ser fieles a su tiempo y servir a la amorfa sociedad en que viven» (2010d: 229). Sin embargo, nuestro novelista explicó que creía en la individualidad y en la libertad del arte, por lo que rechazaba que a una época confusa le tenga que corresponder un arte confuso (2010j: 300), pues, de ser así, la novela quedaría reducida a un eco social, un simple reflejo, cuando Delibes considera que más que eco de la confusión, el vacío o el sinsentido, la novela debe ser voz que denuncie todos esos problemas (Alonso de los Ríos, 1971: 144).

Para finalizar, querría añadir que algunas cuestiones tratadas en otros apartados podrían haber sido incluidas perfectamente en este epígrafe sobre literatura y sociedad. Por ejemplo, la cuestión de la censura, de cómo el poder, como ente social, reacciona a las obras de los escritores, llegando en los casos más extremos a medidas como la quema de libros o las penas de prisión. O, igualmente, la cuestión de la estética de la recepción, que no deja de ser también social, pues el público al que el autor se dirige es también una parte de la sociedad y existen flujos de influencia en ambas direcciones. Sin embargo, no tendría sentido ser redundantes, habida cuenta de que, como explica el profesor Miguel Ángel Garrido, las fronteras entre los distintos enfoques de la teoría literaria no se encuentran completamente definidas (2006: 46).

## 6. LA NARRATIVA Y SUS ELEMENTOS

Trataremos ahora de dejar de lado, en la medida de lo posible, todas las cuestiones extraliterarias relacionadas con la obra para centrarnos en las ideas que Delibes expresó en torno a la novela en sí misma. Para ello, analizaremos algunos valiosos textos delibesianos como las conferencias «El novelista y sus personajes» y «Confidencia», los ensayos «La revolución narrativa» y «Novela divertida y novela interesante», los discursos «Una vida vivida» y «La esencia de la novela» o los artículos «Primeras novelas» y «El antihéroe», algunos de los cuales ya han sido traídos a colación a lo largo del presente trabajo.

### 6.1. La novela y el novelista

Durante su medio siglo de carrera, Delibes escribió, entre novelas y relatos<sup>29</sup>, más de medio centenar de historias, las cuales componen su corpus literario o ficcional. Ya que el vallisoletano no produjo poesía ni teatro (aunque algunas de sus novelas se llevasen con éxito a los escenarios), parece lógico que sus reflexiones literarias se enfocasen en la narrativa, tanto por ser el género que más le interesaba como por ser el que mejor conocía.

Es ya bastante popular, al menos entre las personas que se hayan acercado a la obra delibesiana con cierta profundidad, la fórmula *un hombre, un paisaje, una pasión*<sup>30</sup>. Probablemente, el primer texto en que el vallisoletano la plantease fuese en la conferencia «Confidencia», donde dijo: «Para mí, una novela requiere un hombre (un protagonista), un paisaje (un ambiente) y una pasión (un móvil)» (2004: 162). Sin embargo, no podemos estar seguros, pues resulta casi imposible datar fielmente las versiones originales de estas conferencias<sup>31</sup>. Nuestro autor también expresó su famosa fórmula, su síntesis de lo que debe contener una novela, en numerosas ocasiones y por distintos medios, como en el ensayo de 1981 «La revolución narrativa», en los discursos de 1991 «Una inquietud ética» y «La esencia de la novela», o en las conversaciones con César Alonso de los Ríos (2010: 190) y Javier Goñi (2020: 159), lo que puede servir para hacernos una idea de la importancia que estos elementos tenían para él. Si a ello le sumásemos sus constantes temáticas, que han

---

<sup>29</sup> La distribución puede variar bastante dependiendo de en qué género incluyamos algunas obras de difícil clasificación. Trataré este asunto en el epígrafe sobre narrativa breve.

<sup>30</sup> La recogen en sus estudios Medina-Bocos (2014: 33; 2005: 170), Sanz Villanueva (1992: 79), Sobejano (1984: 17) o César Alonso de los Ríos (1971: 19), por poner algunos ejemplos. Además, Ramón García Domínguez incluso publicó un libro sobre Delibes utilizando la fórmula como título.

<sup>31</sup> Ver nota 54.

quedado recogidas en una fórmula también bastante conocida, *naturaleza, muerte, infancia y prójimo*<sup>32</sup>, podríamos obtener el esqueleto, la estructura básica sobre la que construir la poética narrativa delibesiana. Esta fórmula también es planteada por Delibes en «Confidencia», cuando dice:

A través de unas constantes que traslucen mi afición, mi devoción o mi preocupación, como son la naturaleza (el hombre como parte de ella), la muerte (la gran incógnita), la infancia (como edad activa y suficiente) y el prójimo (el sentimiento, el respeto, el amor al otro), presentes en todos mis libros, yo vengo haciendo mis propias radiografías de la sociedad en que vivo, en un escenario muy reducido y concreto: Castilla (Delibes, 2004: 165)<sup>33</sup>.

En el discurso «La esencia de la novela», Delibes nos ofrece varias definiciones muy claras de lo que es la novela:

- Obra de ficción en prosa vivida por seres inventados que transcurre en un tiempo (2010t: 411).
- Género literario por el que se cuenta una historia inventada (ibíd).
- Historia inventada que busca explorar las contradicciones del corazón humano y que exige como mínimo tres elementos: un hombre, un paisaje, una pasión (ibíd, 412).

Pero cabría ahora preguntarnos, si el objeto de la novela es explorar el corazón humano, ¿cómo ha de hacerlo el novelista? La respuesta nos la da Delibes en la conferencia «El novelista y sus personajes», donde nos dice que, efectivamente, «la misión del novelista consiste en descifrar al hombre» (2004: 130) y para hacerlo debe ser sociable, estar cerca de sus congéneres para así poder desentrañarlos (ibíd). El problema es que la sociedad actual tiende al mimetismo y la uniformidad por culpa de los medios de comunicación y el urbanismo, por lo que Delibes considera que el novelista puede realizar mejor su labor conociendo a las gentes sencillas de los pueblos y las ciudades pequeñas (ibíd: 130-131). El vallisoletano rechaza que en estos ambientes no se pueda lograr la universalidad, pues el novelista debe captar «la esencia del hombre y apresarla entre las páginas de un libro» (ibíd:

---

<sup>32</sup> Está fórmula temática ha sido recogida por Ramón Buckley (1968: 95), Sanz Villanueva (1992: 79), Sobejano (1984: 17), Medina-Bocos (2005: 168) y García Domínguez (2020: 426), entre otros.

<sup>33</sup> Ramón Buckley (1968: 95) indica que esta fórmula proviene de una conferencia de Delibes pronunciada en mayo de 1965 en el Ateneo de Madrid, titulada «El autor enjuicia su obra», y a cuyo contenido no he logrado tener acceso.

131) y para lograrlo no es necesario vivir en una gran urbe, sino «vivir con los ojos abiertos» (ibíd: 132).

Tendríamos, entonces, algunas condiciones convenientes para que el novelista pueda desentrañar el corazón humano en su obra de ficción, pero, más concretamente, ¿cómo podrá hacerlo? Para Delibes la clave está en los personajes: «Poner en pie unos personajes de carne y hueso e infundirles aliento a lo largo de doscientas páginas es una de las operaciones más delicadas de cuantas el novelista realiza» (2004: 126). Estos hombres ficticios que debe inventar el novelista, a los que dotará de una pasión y que situará en un paisaje, darán lugar a la esencia de la novela, que es la historia (ibid:162).

Pero todavía podemos seguir preguntándonos por el *cómo*, es decir, ¿cómo construye el novelista a los personajes que le permitan explorar el corazón humano? La respuesta que nos ofrece Delibes es la siguiente: arrancando «destellos nuevos de temas viejos» (ibíd: 134) mediante un determinado equilibrio entre recuerdo, invención y observación (ibíd: 135), manteniéndose siempre el autor fiel a sí mismo (ibíd: 164). Vayamos por partes.

Delibes dejó claro en numerosas ocasiones que le desazonaban las corrientes narrativas que desprecian el fondo y se centran por completo en la forma (ibíd: 130), dejando siempre claro que no le parecía «mal ningún tipo de renovación formal siempre que tengamos presente que esa forma hay que llenarla necesariamente con algo» (1972: 202). Ahora bien, esto no significa que para el vallisoletano el contenido lo sea todo en la novela, pues «en el aspecto literario, el tema no es en sí más importante que la manera de tratarlo» (Delibes, 2004: 164). Tal como explica Antonio Garrido:

Delibes participa de aquel principio general que afirma que siempre se está escribiendo el mismo libro, en el sentido de que siempre se bucea en el inventario finito de temas, de universales de *inventio*, de materiales codificables en la posibilidad relativamente abierta de la *dispositio* (1992: 338).

Es por ello por lo que, para Delibes, los lectores, antes que la originalidad del tema, antes que un nuevo argumento, que una historia inédita, lo que buscan son los nuevos reflejos que todavía puedan ofrecer los temas ya utilizados, es decir, la interpretación personal que el autor ofrece de esos temas, la huella de su personalidad, así como «el grado de coincidencia y discrepancia que la lectura le depara con ella» (Delibes, 2004: 164).

Tenemos un ejemplo muy ilustrativo de esta cuestión en la propia obra del vallisoletano y que reside en la comparación entre su primera novela y la tercera. Efectivamente, tal y

como le comentó a César Alonso de los Ríos (1971: 40), *La sombra del ciprés es alargada* y *El camino* poseen un mismo tema: una amistad infantil truncada por la muerte. Sin embargo, el tratamiento que se le da es completamente distinto en una y otra, tanto en lo referente al narrador (autodiegético en la primera, extradiegético focalizado en el protagonista en la segunda), como en el estilo (retórico frente a sencillo), en el tono (sombrio frente a luminoso), en el ambiente (urbano frente a rural) o, incluso, en la personalidad de los niños (neuróticos frente a estables). De hecho, Delibes, que acabó convertido en el mayor detractor de su primera novela (García Domínguez, 2020: 186), explicó que esta no era mala por el tema, sino por el tratamiento (ibíd: 113), es más, la novedad del tema es uno de los pocos elementos positivos que en ella señaló (2010w: 394). En definitiva, de lo anterior se puede concluir que una novela podría fallar aun contando con un buen tema si se le da a este un mal tratamiento, por lo que queda claro que disponer de un tema adecuado es una condición necesaria pero no suficiente para componer una buena novela.

Ahora bien, esta mirada personal que el novelista debe darle a los temas conocidos ha de provenir de algún lugar y, para Delibes, las fuentes de la ficción novelesca son, como ya se ha dicho, el recuerdo (o la vida vivida), la observación (o la marcha diaria del mundo) y la imaginación (o la capacidad fabuladora) (2004: 135).

Respecto a la primera fuente, nuestro autor explica que ningún novelista prescinde de su biografía a la hora de escribir, lo cual es lógico, pues para ofrecer una visión personal del ser humano no hay mejor procedimiento que recurrir al ser humano que mejor se conoce (ibíd). Sin embargo, Delibes advierte de los peligros de abusar del recuerdo y despreciar las otras dos fuentes, una limitación que puede llevar al novelista, bien a agotarse en una primera obra, bien a que sus obras sucesivas no sean sino repeticiones de la primera, convirtiéndose en cualquier caso en un novelista de una sola novela (ibíd: 135-136).

En cuanto a la observación, resulta curioso que Delibes no comentase apenas nada en la conferencia «El novelista y sus personajes», no solo porque sí desarrolló las otras dos fuentes de materiales novelescos, sino porque en otros lugares trató este tema por extenso. De hecho, en el discurso «Un testigo de castilla», Delibes explicó que:

De los tres manantiales de donde brota la inspiración -«imaginación, observación y recuerdo»- bien puedo asegurar que, en mi caso, ha prevalecido la segunda, la observación, lo que equivale a decir que yo he copiado mis fábulas del natural, o sea, me ha bastado con tener los ojos abiertos para ver y los oídos alerta para escuchar (2010l: 398).

La crítica está de acuerdo con la afirmación de que en Delibes la observación resulta fundamental. Así, Antonio Garrido explica que «Faulkner demandaba al novelista la capacidad de observación, la de creación y la de expresión. Ninguna de estas cualidades faltan a Delibes (1992: 343). Por su parte, Francisco Umbral le asigna una «constancia de observación balzaquiana» (1970: 74) ya que pasó toda la vida observando a los provincianos con atención (ibíd: 97). Además, Umbral acuñó un acertado término para referirse a la capacidad de Delibes de poner voces reales a todo tipo de personajes, el de *ventriloquismo literario* (ibíd: 63). Esta capacidad proviene de la observación y Delibes lo explicó por ejemplo en referencia a *Cinco horas con Mario*:

hice a su mujer monologar ante su cadáver... lo que me obligó a escuchar mucho, a cogerle el hilo a las conversaciones, a acentuar mi sentido de la observación, raro era el día que no enriquecía los dichos con alguna frase o con alguna expresión representativa de esa mentalidad y que yo recogía por ahí, al pasar, pues mientras duró la gestación de la novela andaba con la antena puesta... [...] La verdad es que no fue fácil, porque yo no hablaba así y sostener 300 [sic] páginas con esos tics y con esas expresiones, resulta laborioso (Goñi, 2020: 133).

Además de todo esto, hay otro hecho que ilustra el valor otorgado por Delibes a la observación: el que la considere una de las mayores virtudes de Rafael Sánchez Ferlosio, al que admiraba profundamente<sup>34</sup>. Y es que, considerando que la observación es una de las características más destacables entre los novelistas españoles de posguerra, al contrario que la imaginación (2004: 78), apunta que ningún otro escritor ha logrado el grado de refinamiento de Sánchez Ferlosio, que «alcanza en *El Jarama* auténtico virtuosismo» (ibíd: 79).

Sin embargo, para Delibes la cualidad fundamental del verdadero novelista es la capacidad de desdoblamiento. Así lo expresó, por ejemplo, en un artículo sobre Charles Dickens, de quien dijo que poseía las principales virtudes del novelista de raza, entre ellas, la capacidad de desdoblamiento, asegurando que el escritor inglés fue uno de los mayores y mejores creadores de tipos humanos de todos los tiempos (2010n: 248). Marisa Sotelo

---

<sup>34</sup> Basten estas palabras de Delibes para ilustrar la admiración que sentía por el autor de *El Jarama*: «si a mí se me pidiese un nombre, uno solo, entre los aparecidos en la novela española de posguerra, con mayores posibilidades de supervivencia, es decir, con categoría suficiente para afrontar la inmortalidad literaria, yo daría, sin vacilar, el de Rafael Sánchez Ferlosio» (2004: 73).

explica que es una cualidad muy relacionada con la importancia que Delibes otorga a la construcción de personajes en la obra literaria y que se basa en la capacidad del novelista de empatizar, de entender las razones del prójimo, de «meterse en la piel de otros seres que son en buena medida el [sic] mismo, porque para Delibes como para Flaubert o Unamuno toda criatura es su creador» (2010: 692).

Considero que podemos definir la capacidad de desdoblamiento como una técnica de creación de personajes literarios que se basa principalmente en una de las tres fuentes de inspiración del novelista, la imaginación, pero que se sirve también en cierta medida de las otras dos, observación y biografía. Veamos y analicemos las palabras del autor sobre esta cuestión expresadas en *Un año de mi vida*:

El novelista auténtico tiene dentro de sí, no un personaje, sino cientos de personajes. De aquí que lo primero que el novelista debe observar es su propio interior. En este sentido, toda novela, todo protagonista de novela, lleva en sí mucho de la vida del autor. Vivir es un constante determinarse entre diversas alternativas. Mas, ante las cuartillas vírgenes, el novelista debe tener la imaginación suficiente para recular y rehacer su vida conforme a otro itinerario que anteriormente desdeñó. Imaginativamente puede, pues, recrearse. Por aquí concluiremos que por encima de la potencia inventiva y del don de observación, debe contar el novelista con la facultad de desdoblamiento: no soy así pero pude ser así. Dar testimonio, en una palabra, no sólo [sic] de lo que le ha ocurrido, sino de lo que podría haberle ocurrido en cada caso y cada circunstancia (Delibes, 1972: 92-93).

El vallisoletano deja claro que desdoblamiento e imaginación no son lo mismo al especificar que el desdoblamiento es más importante que la potencia inventiva. Es decir, el desdoblamiento es un concepto más complejo que la imaginación, es una síntesis entre imaginación, observación y recuerdo. Podríamos decir que consiste en una especie de proceso de abstracción o ensimismamiento por el que el autor sale de sí y llega a poseer el espíritu de sus criaturas de ficción, a identificarse con ellas de tal modo que prácticamente se transforme en ellas. Esta idea quedó totalmente clara cuando Delibes, en su discurso de aceptación del Premio Cervantes, explicó que los personajes que había creado a lo largo de su vida, eran, en buena parte, su biografía (Delibes, 2007c: 305), lo cual no debe llevar a errores; no quiere decir aquí Delibes que sus personajes sean su biografía porque de ella obtuviese el material básico para concebirlos, sino porque se pasó una parte sustancial de su propio tiempo viviendo las vidas de sus personajes:



cuando yo vivía por otro, cuando vivía una vida ajena a la mía, no se me paraba el reloj [...]. Veía crecer a mi alrededor seres como el Mochuelo, Lorenzo el cazador, el viejo Eloy, el Nini, el señor Cayo, el Azarías, Pacífico Pérez, Gervasio de la Lastra, seres que eran yo en diferentes coyunturas (ibíd: 304)<sup>35</sup>.

Pero, como ya se ha dicho, el desdoblamiento no es imaginación pura. El novelista no se imagina una vida, sino que se imagina cómo habría sido vivir esa vida imaginada, y en ese proceso tiene que darse inevitablemente un cierto componente biográfico porque esa vida imaginada, por más que no sea la propia, no deja de ser creada desde el punto de vista del autor. Tal vez podríamos decir que el novelista concibe a su personaje con un pie puesto en la imaginación y otro en su propia personalidad y recuerdos. Sin embargo, para redondear su creación, el novelista recurrirá también a la observación del entorno. Podemos tomar como ejemplo a Carmen Sotillo, la protagonista de la novela *Cinco horas con Mario*. Para gestarla, Delibes debió desdoblarse en ella, pasar una enorme cantidad de horas siendo ella. Pero, evidentemente, Delibes nunca fue en la vida real una mujer de moral conservadora que viviese frustrada por un matrimonio insatisfactorio, es más, podría decirse que fue exactamente todo lo contrario, un hombre progresista<sup>36</sup> que disfrutó de una plena felicidad conyugal<sup>37</sup>. Para imaginarse experimentando una vida tan distinta a la suya, tuvo que complementar su extraordinaria capacidad imaginativa con observación y recuerdo. Ya comentamos anteriormente que, para construir la voz de Menchu necesitó estar atento a muchas conversaciones. Pero, además, Delibes se sirvió de una gran cantidad de elementos autobiográficos<sup>38</sup> que le sirvieron para imaginar qué habría pensado su personaje de haberlos vivido, como por ejemplo, las citas que Delibes tenía en su juventud con Ángeles de Castro, su novia por aquel entonces. Aquel joven Delibes tenía que quedarse sin tomar nada en la cafetería para poder invitar a Ángeles a una consumición (García Domínguez, 2020: 139), una vivencia que le sirvió para elaborar y mostrar la personalidad de Menchu<sup>39</sup>, la cual

---

<sup>35</sup> Las elocuentes cursivas de este párrafo son de Delibes.

<sup>36</sup> Umbral lo considera representante de un «socialismo cristiano en bicicleta» (1970: 108).

<sup>37</sup> Delibes dijo que Ángeles era su equilibrio, el eje de su vida y el estímulo de su obra (2010: 169-170)

<sup>38</sup> En sus conversaciones con Javier Goñi, Delibes dijo, con respecto a *Cinco horas con Mario*: «¿las anécdotas?, muchas de ellas son mías, claro, me ocurrieron a mí» (2020: 130).

<sup>39</sup> Delibes dejó claro que Menchu Sotillo y Ángeles de Castro eran personas totalmente antitéticas (Alonso de los Ríos, 1971: 93).

comenta ante el cadáver de su esposo que aquella situación le «hacía pasar las penas del purgatorio» (Delibes, 1992: 220).

Ya hemos hablado de que el novelista debe arrancar nuevos destellos a temas viejos mediante una combinación de inventiva, memoria y observación, pero nos falta el último elemento de la receta: la fidelidad del novelista a sí mismo, una cuestión que ya fue tratada en parte en el epígrafe sobre los aspectos psicológicos de la literatura. Efectivamente, Delibes explica en «Confidencia» que la fidelidad del novelista a sí mismo es una cuestión fundamental de su quehacer literario, pues si se empeña en imitar el estilo de otros, el lector lo detectará enseguida, sintiéndose defraudado, pues lo que busca es la autenticidad (2004: 164) y, además, la copia de un estilo ajeno no implica que se adquiera su calidad (2010s: 403). Tanto en la forma como en el fondo, el escritor ha de mostrarse tal y como es y así podrá evitar cometer errores irreparables (2004: 164). «Yo asumí el papel de literato en mis dos primeras novelas y me estrellé», nos explica nuestro autor, quien también comentó que fue en *El camino* donde empezó a mostrarse como era, a ser fiel a sí mismo. Así se lo hizo saber a César Alonso de los Ríos (1971: 124): «En *El camino* me despojé por vez primera de lo postizo y salí a cuerpo limpio», añadiendo que «es más fácil ser fiel a uno mismo, escribir como se es» (ibíd: 125). Por otra parte, le transmitió a Javier Goñi su opinión sobre dos tipos de novelistas que no son fieles a sí mismos: «el sencillo que se quiere hacer complejo resulta insoportable, y el complejo que intenta hacerse sencillo resulta pueril» (2020: 65). Por si todo esto no fuera suficiente para entender la importancia de esta cuestión, concluyó que la fidelidad a sí mismo era lo más personal que ofrecía en su obra, junto a «la creación de tipos humanos creíbles y la sencillez de estilo» (2004: 165).

Pero aunque este sea el cometido principal del novelista (crear personajes vivos dando un enfoque personal a temas antiguos mediante imaginación, observación y memoria siendo siempre fiel a sí mismo), no es, ni mucho menos, el único. Existe otra tarea del novelista a la que de hecho Delibes se refiere a veces como la más penosa (Alonso de los Ríos, 1971: 132). Habló de la cuestión en varios lugares, aunque creo que donde mejor la expuso fue en *Un año de mi vida*:

El primer quehacer del novelista, una vez elegido el tema, es, pues, acertar con la fórmula, y el segundo, coger el tono. [...]. Resueltos estos problemas, la temperatura de creación —que algunos llamaron musa, e inspiración otros— no puede negársenos. En este momento han de entrar en juego los recursos selectivos del novelista para eliminar lo accesorio. Quiero decir que una vez en posesión de la fórmula (técnica) y cogido el

tono (estilo), lo difícil no es hacer una novela larga, una novela río, sino decir lo que queremos decir con el menor número de palabras posible (1972: 97-98).

Es decir, que tendríamos aquí otras tres tareas o subtareas que, en realidad, no es que se encuentren separadas de las anteriores, sino que forman todas parte del mismo proceso. Quiero decir que, por ejemplo, elegir la fórmula no es un acto separado de la creación de los personajes, sino que sirve precisamente para crear a los personajes del modo más adecuado, puesto que «cada novela requiere una técnica y un estilo» (ibíd: 97). Y lo mismo puede decirse del tono o estilo con respecto a dar un enfoque nuevo a un tema viejo, no es que sean tareas diferentes, es que elegir un estilo adecuado favorecerá que el novelista pueda presentar el tema del modo más atractivo posible para el lector. Dicho esto, podemos ver algo más sobre lo que Delibes opina de la fórmula, el tono y la eliminación de lo superfluo.

Lo que Delibes denomina fórmula o técnica sería el conjunto de rasgos narrativos que el novelista elige para configurar su obra, como la persona gramatical del narrador (en primera persona, como en *La sombra del ciprés es alargada*, en segunda, como en la mayor parte de *Cinco horas con Mario* o en tercera, como en *El camino*), el tiempo verbal (en presente, como en algunas partes de *Parábola del naufrago*, en pasado, como en *La hoja roja*, o en pasado inmediato, como en *Diario de un cazador*), el tiempo de la historia<sup>40</sup> (un día, como en *El príncipe destronado*, varios años, como en *Mi idolatrado hijo Sisí*, varias generaciones, como en *Las guerras de nuestros antepasados*) o la estructura (epistolar, como en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, diario, como en *Diario de un emigrante*, monólogo, como en *Señora de rojo sobre fondo gris*)<sup>41</sup>.

Un ejemplo práctico de la cuestión lo tendríamos en la génesis de *Cinco horas con Mario*. Delibes concibió unos personajes, Mario Díaz y Carmen Sotillo, mediante los cuales quiso contar una historia que tratase un tema, el de «la intransigencia del intelectual puro ante el oportunismo» (Delibes, 1972: 128), o, más bien, un nuevo enfoque de un tema antiguo, pues, tal como explicó el vallisoletano, en casi todos sus libros aborda un único tema con ciertas variantes: «la frustración, el acoso del individuo por una sociedad

---

<sup>40</sup> Terminología de Genette para referirse al tiempo de la fábula, al orden cronológico de los acontecimientos en la historia de ficción (Estébanez, : 1276).

<sup>41</sup> He consultado estas características narrativas en todas las obras mencionadas en este párrafo, por eso las incluyo en la bibliografía aunque no cite ninguna parte concreta de las novelas. Es decir, que *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* tiene estructura epistolar o que el narrador de *El camino* cuenta la historia en tercera persona, son rasgos que se manifiestan a lo largo de las obras enteras y que se pueden comprobar en cualquier página, por lo que no le veo sentido a llenar este párrafo de referencias, dificultando la lectura y afeando la presentación.

indiferente, opresiva, cuando no hostil» (2004: 165). Sin embargo, en un principio, nuestro autor eligió una fórmula que no le permitió coger el tono. Tal como le explicó a Ramón García Domínguez (2020: 385) «Con Mario vivo y narrando yo en tercera persona me di cuenta de que no caminaba a gusto, me notaba encorsetado, que no lograba coger el tono preciso». Esta particularidad, unida a los serios problemas potenciales con la censura (ibíd: 384), llevaron a Delibes a cambiar la fórmula por completo tras haber escrito una buena cantidad de páginas. Presentando a Mario muerto en vez de vivo y cambiando al narrador extradiegético por el monólogo dramático<sup>42</sup> de Menchu, Delibes modificó una enorme cantidad de elementos de la obra (tiempo verbal, relación entre tiempo de la historia y tiempo del discurso, focalización, persona gramatical) logrando a la vez coger el tono y burlar a la censura. En definitiva, cada novela contempla una fórmula idónea<sup>43</sup>, y esta la imponen los personajes y el tema, pues tal y como explicó Delibes:

el problema de un pueblo en la agonía, que es el caso de mi novela a *Las ratas*, no puede plantearse técnicamente lo mismo que el de un hombre acosado por la incompreensión, que es el caso de mi novela *Cinco horas con Mario*. En última instancia serán este hombre, Mario, y los habitantes de aquel pueblo, quienes determinen la fórmula a utilizar [sic] (2004: 127-128).

Veamos ahora a qué se refiere Delibes cuando habla de tono o estilo. Lo primero que debemos tener claro es que el vallisoletano resultó confuso con respecto a este concepto, pues en algunas ocasiones lo equiparó a *inspiración*, tal como señalé en la nota 11 del presente trabajo, y, en otras, a estilo, como hemos visto un poco más arriba en este mismo apartado. Evidentemente, Delibes no consideraba que la inspiración y el estilo fuesen términos equivalentes y, en mi opinión, esta confusión se debe a la polisemia de la palabra *tono*. Si acudimos al DLE, veremos que la clave puede estar en las siguientes acepciones<sup>44</sup>:

- 5. m. Carácter o modo particular de la expresión y del estilo de un texto según el asunto que trata o el estado de ánimo que pretende reflejar.
- 7. m. Energía, vigor, fuerza.

---

<sup>42</sup> Terminología de Antonio Garrido (1996:266) y que define como una modalidad de diálogo en la que solo se escucha a uno de los interlocutores.

<sup>43</sup> Al menos una para cada novelista, pues aun tratándose de un mismo tema, dos escritores pueden desarrollar una fórmula completamente distinta (Delibes, 2004: 128).

<sup>44</sup> <https://dle.rae.es/tono>

Es decir, que cuando Delibes comenta en el artículo «La difícil vida del escritor» que una vez «cogido el tono -que tal vez podríamos identificar con la manida inspiración-, uno podría escribir cuatro, seis artículos, dos o tres capítulos de novelas seguidos, sin gran esfuerzo» (2010a: 216), tiene en mente la acepción 7, mientras que cuando escribe «cogido el tono (estilo)» (Delibes, 1972: 99), está pensando en la acepción 5. Con este último sentido es con el que trataremos la cuestión, pues la inspiración ya fue analizada en otro apartado y porque además, Gonzalo Sobejano, un gran estudioso de la obra delibesiana, así lo considera en el prólogo a *La mortaja*: «coger el tono (dar con el estilo adecuado)» (1984: 18).

Así pues, veremos qué papel juega el tono dentro de las ideas literarias de Delibes considerándolo equivalente al estilo. El vallisoletano no ofreció una definición clara de lo que entendía por tono o estilo, aunque utilizó ambos vocablos en numerosas ocasiones. Miguel Ángel Garrido explica que las definiciones de estilo suelen agruparse en tres apartados en función de si se considera elección dentro de las posibilidades que ofrece la lengua, desvío con respecto a la norma o intensificación aplicada sobre determinados elementos (2006: 91-92). Estos procedimientos darán lugar en cualquier caso a «la característica peculiar del modo de escribir de un autor» (ibíd: 87), una idea que parece encajar bien con lo que Delibes entendía por estilo al decir que Dickens poseía «un estilo personal que hace que una página de este autor sea fácilmente reconocible, por un lector de mínima cultura, entre otras mil» (2010n: 248) o al decir de Faulkner que muchos «no aceptaron su estilo, difícil, decían, deliberadamente impenetrable» (2010x: 260) o al explicar que la originalidad del estilo de Umbral «proviene tanto de su buena relación con la palabra como de su temeridad al emplearla» (2007b: 362). Parece claro que Delibes entiende por estilo la forma particular de escribir de cada autor.

Sin embargo, aunque el novelista posea un estilo particular (siempre que sea fiel a sí mismo y no trate de imitar a otros), parece que pueden darse variaciones en cada una de sus obras. Quizá sería útil emplear el símil de la lengua estándar y las variaciones dialectales, de tal forma que el estilo general del autor sería comparable a la lengua estándar mientras que el estilo desarrollado en cada una de sus novelas equivaldría a cada uno de los dialectos hablados en los diferentes territorios donde opera una lengua. De hecho, igual que entre los dialectos que se encuentran más alejados geográficamente existe una mayor cantidad de diferenciación, también ocurrirá algo similar en las novelas, en función del tono que el novelista escoja al empezar a desarrollar la fórmula. Así, atendiendo a las novelas de Delibes, resulta fácil comprobar lo cerca que se encuentran estilísticamente *La sombra del ciprés es alargada* y *Aún es de día*, en las que Delibes había elegido un tono retórico, y lo alejadas

que se encuentran de *El camino*, donde el autor adoptó un estilo más sencillo y natural, del mismo modo que el tono de esta se aproxima más a otras posteriores como *Las ratas*. De hecho, siguiendo con la metáfora de las lenguas y dialectos, tal vez se podría plantear que Delibes en sus dos primeras novelas estaba hablando otro «idioma», y que fue a partir del *El camino* cuando empezó a expresarse en su «lengua materna» a través de los diferentes «dialectos» desarrollados en cada novela.

Precisamente por *El camino* podemos saber más sobre la idea de tono. Delibes le explicó a Ramón García Domínguez que «Lo más importante es que cogí pronto el tono en que aquella historia tenía que ser contada, creo que ahí estuvo el secreto» (2020: 214) y que

ese ambiente, esos personajes y esas anécdotas tan vivas, tan auténticas, tan cercanas a mí, requerían un lenguaje y un estilo de contar sencillo y directo, sin engolamientos ni estructuras o voces artificiosas» (ibíd: 213).

Es decir, que dar con el tono o estilo adecuado fue la clave para que Delibes escribiera la obra que le permitiría encontrarse a sí mismo como novelista y fueron los elementos de la historia, los personajes, las anécdotas, los que se lo sugirieron.

El tono además está relacionado con lo que podría definirse como el estado de ánimo que transmite la novela. Así, explicó en una entrevista radiofónica que todas sus narraciones, salvo *Diario de un cazador*, poseen «un tono amargo» (ibíd: 316) que se corresponde con la amargura de Castilla. También, hablando del escritor José Luis Castillo-Puche, explica que su realismo adquiere un tono marchito y lúgubre (2004: 69). Asimismo, en su ensayo sobre *Nada*, de Carmen Laforet, comenta que las consecuencias de la Guerra Civil justifican el tono aflictivo de la literatura de la inmediata posguerra (2010h: 378-379). El tono puede incluso manifestarse también en relación con el registro de habla empleado, y, así, hablando de la novela *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, Delibes destaca la capacidad del autor para «involucrar dos tonos de idioma (intelectual y popular)» (Alonso de los Ríos, 1971: 158).

Pero fue al estilo de Camilo José Cela al que mayor espacio dedicó Delibes. De él dijo que era el escritor español «con un estilo más personal y definido» (2004: 39) y lo caracterizó como «un nuevo Quevedo -pasado por Valle-Inclán y Hemingway-» (ibíd), calificándolo como «un gran escritor sin género, un artífice de la prosa, que trabaja la palabra y el estilo con un primor al que en España ya no estábamos acostumbrados» (ibíd: 38). Estos elogios

no fueron óbice para que Delibes señalase tres potenciales peligros del estilo celiano: amaneramiento estético, abuso de escatología y exceso de erudición (ibíd).

Sea como fuere, baste una sola idea de Delibes sobre su propia obra para destacar la importancia que el estilo o el tono tenía para él, y es la de que su estilo sencillo constituía lo más personal que pudo ofrecer, junto a la creación de personajes vivos y la fidelidad a sí mismo (ibíd: 165).

En cuanto a la eliminación de lo superfluo, ya vimos en el epígrafe dedicado a los lectores que Delibes abogaba por novelas más breves y que eran los autores primerizos quienes corrían el riesgo de extenderse en sus obras más de la cuenta ante la creencia de que era necesario rellenar todos los huecos posibles en la historia. Delibes incidió sobre esta cuestión en numerosas ocasiones. Así, en *Un año de mi vida* explicó que, una vez elegido el tema y la fórmula y cogido el tono, se alcanza la temperatura adecuada de creación, lo que permite al novelista escribir prácticamente sin límites, siendo entonces cuando «han de entrar en juego los recursos selectivos del novelista para eliminar lo accesorio» (1972: 98), ya que en ese momento «lo difícil no es hacer una novela larga, una novela río, sino decir lo que queremos decir con el menor número de palabras posible»<sup>45</sup>. Dicho en otros términos, «una vez cogido el tono, es más meritorio economizar elementos que dar rienda suelta al caudaloso torrente que nos desborda; es mucho más difícil hacer una novela corta que una larga (2010a: 216).

Una vez examinado lo que es una novela y cuáles son las tareas del novelista, podemos pasar a complementarlo analizando los comentarios de Delibes en torno a lo que no es la novela y lo que no debe hacer el novelista.

Ya se ha dicho que, para el vallisoletano, la esencia de la novela es la historia que cuenta, por tanto, si no hay historia, no hay novela. Esto no quiere decir que no exista la novela experimental. Delibes pone como ejemplos *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos y *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, obras que pueden considerarse novelas sin ningún género de dudas debido a que cuentan historias vividas por personajes, a pesar del intenso grado de experimentación formal que manifiestan (2004: 163). Si eliminamos la historia de la ecuación novelística obtendremos una antihistoria, o una antinovela, cuyo máximo exponente sería el movimiento *nouveau roman*. Para Delibes estas obras constituyen:

---

<sup>45</sup> Delibes explicó que esta capacidad la adquirió gracias al periodismo, oficio donde aprendió «a facilitar al lector el mayor caudal de información con el menor número de palabras posible» (2010p: 36).

un género que participa de la novela -en su ingrediente descriptivo-, de la poesía y del ensayo pero no es ninguna de las tres cosas. Sus propios cultivadores la designan como «antinovela», esto es, lo contrario de la novela, un nuevo género, literariamente bello, gratificante para algunos, seguramente enriquecedor, que se adapta a las exigencias del mundo moderno y todo lo que se quiera, pero que ha dejado de ser novela para pasar a ser precisamente su antítesis (ibid).

En el artículo de 1962 «La novela abstracta», Delibes trata por extenso la cuestión a raíz de la publicación de *Mobile*, de Michel Butor, una de las manifestaciones más extremas del movimiento del *nouveau roman*, donde el autor mezclaba nombres de ciudades, personas o neveras con recortes de periódicos (2010d: 228). Delibes atribuye la creación de este tipo de obras a la fiebre de originalidad de la que adolecía el panorama literario de entonces, definiendo la antinovela como «la novela sin hombre y sin sentimientos; la novela del objeto pero sin objetivo»<sup>46</sup> (ibíd). El vallisoletano se mostraba pesimista ante esta situación y auguraba el inicio de la era de la novela abstracta o no figurativa (ibíd: 229). Sin embargo, casi treinta años después, en el discurso «La esencia de la novela», pudo comentar, probablemente con satisfacción, que el *nouveau roman* pasó a la historia como un movimiento vanguardista que no llegó a causar ningún daño en las bases de la novela (2010t: 412).

De todo esto podemos deducir que uno de los errores, quizá el más grave, que puede cometer el novelista, es prescindir de la historia, es decir, del hombre y de la pasión. Pero existen otros peligros que el escritor de novelas deberá sortear para hacer que su obra llegue a buen puerto. Ya vimos la importancia que Delibes otorga a la elección correcta de la fórmula y el tono, por lo que podemos entender que fallar en ello supondrá un gran error para el novelista. Delibes de hecho lo comparó con cometer una equivocación al comienzo de un problema matemático «puesto que, en ambos casos, un yerro en el planteamiento suele tener, a la larga, un efecto amplificador» (2004: 128). El novelista deberá estar siempre alerta, lo cual no es suficiente, pues además de detectar los errores hay que dar con el modo de solucionarlos (ibíd).

En relación con la elección del tono, tendríamos otro posible error del novelista, que sería la elección de un estilo ajeno (ibíd: 129). Esto supondría transgredir uno de los principios fundamentales de la poética delibesiana, el de ser fiel a uno mismo. El

---

<sup>46</sup> De los elementos básicos de la novela en la poética delibesiana, un hombre, un paisaje, una pasión, la antinovela se quedaría solo con el paisaje, en el mejor de los casos.



vallisoletano lo explica elocuentemente: «si yo veo, pienso y siento como yo, incurriría en un error si tratase de hacerlo como X, aunque sus caminos, sus recursos literarios, su pulso narrativo me parezcan eficaces y seductores» (ibíd).

Por otra parte, el autor puede cometer dos errores en relación con los personajes, errores que también pueden malograr su proyecto. El primer caso tendría lugar cuando la personalidad del novelista resulte tan absorbente que llegue a anular a los personajes y, el segundo, cuando una simpatía excesiva por estos le haga entregarles el timón y provoquen un naufragio (ibíd). De ambas vías erróneas podemos concluir que hay una tercera intermedia que sería la adecuada: que el autor otorgue libertad a sus personajes sin llegar a desentenderse del timón de la nave.

Un último error que podría cometer el autor de novelas, sería el de convertirse en un «novelista de laboratorio», aquel que cede a sus impulsos de insociabilidad y decide vivir aislado del hombre, lo que le impedirá conocerlo con la profundidad necesaria para desentrañar sus misterios, fallando así en la tarea esencial del novelista (ibíd: 130).

## **6.2. Los personajes**

En el apartado anterior nos hemos podido hacer una idea de la importancia que para Delibes tienen los personajes. Hemos visto que imponen la fórmula de la novela, que constituyen la herramienta de la que se sirve el autor para explorar el corazón humano o que pueden hacer que la novela fracase por otorgarles demasiada libertad o demasiado poca. Sin embargo, todavía podemos comentar varias cuestiones sobre las que nuestro autor reflexionó en relación con los personajes.

De las criaturas de ficción, Delibes dijo que constituyen el eje del relato, llegando a convertirse para él casi en una obsesión el tratar de dotarlas de entidad humana (2004: 125), no en vano, de ellas depende la suerte de la novela:

si al cabo de unos años de la lectura de una novela, los personajes que la pueblan siguen vivos, identificables, en mi interior, la novela es buena. Y al contrario, si se difuminan, se entremezclan con otros personajes de otras novelas y terminan por desvanecerse, la novela es mala (Alonso de los Ríos, 1971: 158).

Es tal su relevancia que pueden llegar a hacer verosímil un argumento absurdo, a invisibilizar el estilo del autor y a diluir la importancia de la estructura novelesca (Delibes, 1972: 213). De hecho, el novelista se convierte prácticamente en un esclavo que no tiene

derecho ni a decidir cuándo se retira del oficio, pues en cualquier momento un personaje, de los cientos que viven en su interior, puede pedirle vida (Delibes, 2010y: 396). Del mismo modo, si ningún personaje vuelve a solicitar ser concebido por el autor, da igual lo que este haga, porque no podrá volver a escribir una novela (ibíd).

Los personajes pueden también ofrecer la clave para periodizar la obra delibesiana. Martín Descalzo dijo que las novelas de Delibes se dividen entre las que se pueden contar (las dos primeras) y las que no se pueden contar (el resto), pero Delibes se muestra en desacuerdo, alegando que no es que unas puedan contarse y otras no, sino que las del primer periodo poseen un personaje central y, las del segundo, un protagonista colectivo (1972: 97). César Alonso de los Ríos complementó acertadamente esta cuestión añadiendo que en las obras del primer periodo se percibe al autor en la narración, mientras que en las del segundo, se oculta detrás de los personajes, en un objetivismo más acorde con los gustos narrativos contemporáneos (1971: 123). Por su parte, Antonio Alarcos aportó la idea de que en las novelas del primer periodo los personajes hablan como Delibes, mientras que en las del segundo, Delibes habla como los personajes (Sobejano, 1984: 47).

También dedicó Delibes algunas palabras a las clases de protagonistas que pueden darse en la novela. Así, habla del «recurso de la socialización» (2004: 126), que es cuando en una novela todos los personajes se encuentran en un mismo nivel, es decir, cuando no hay protagonista o existe un protagonista colectivo, ocurriendo que «lo esencial entonces no es tanto el personaje como el problema que entre todos encarnan» (ibíd: 137) y, por otro lado de la «técnica astral», mediante la que se perfilaría un protagonista central rodeado de personajes satélites (ibíd: 126). En este caso, el autor convierte al protagonista en su *alter ego* y utiliza a los secundarios como medios para ir desentrañándolo, una técnica muy utilizada por Pío Baroja (ibíd: 137).

Podría pensarse que las novelas delibesianas de la primera época encajan mejor con la técnica astral y las de la segunda época, con la socialización, pero se puede objetar que existen casos de la segunda época, como el de *Cinco Horas con Mario* o *Las ratas*, en los que dos personajes, (Mario y Menchu; el Nini y el Ratero) se convierten en el centro de ese sistema astral. Probablemente lo más preciso sería considerar que, en general, las novelas de Delibes presentan una combinación de ambos sistemas, es decir, hay uno o dos personajes principales en el centro y una serie de personajes de diferentes niveles de relevancia en torno a ellos que, en algunos casos, pueden incluso acercarse bastante a la importancia de los centrales.

Algunas de las notas más interesantes que Delibes ofreció en relación con los personajes fueron las que dedicó a la figura del antihéroe en la novela contemporánea. En un artículo de 1984 titulado precisamente «El antihéroe» nuestro novelista da cuenta de la cantidad de descalificativos que en la prensa recibió el protagonista de su novela *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, concluyendo que la causa era que dicho personaje, Eugenio Sanz Vecilla, constituía «uno de los contados antihéroes en estado puro que se ha dado en la historia de la literatura» (2010m: 390). El vallisoletano explica que, desde el surgimiento de la novela a partir de los libros de caballerías hasta el siglo XIX, el protagonista había tendido a ser un dechado de virtudes y que por herencia de los caballeros se le denominaba *héroe* (ibíd). Sin embargo, el concepto de antihéroe empezó a gestarse también durante los primeros pasos de la novela como género literario, en torno a otra figura fundamental como es la del pícaro, que no poseía las virtudes del caballero, pero que con sus defectos, servía para llevar a cabo crítica social (ibíd: 391). Los protagonistas de la novela de posguerra continúan desarrollando la evolución del antihéroe sin que llegue a serlo del todo, aunque ya claramente habiendo dejado atrás la heroicidad de otros tiempos (ibíd). Y es que, incluso seres como Pascual Duarte pueden generarnos comprensión o compasión, a pesar de todo, pudiendo ser tenidos, no tanto por lobos como por corderos socialmente acorralados (ibíd). No será hasta la llegada de personajes como Eugenio Sanz Vecilla cuando podamos hablar propiamente de antihéroes, es decir, protagonistas que no generan ningún tipo de sentimiento positivo, únicamente antipatía (ibíd: 392).

Cabe por último dedicar unas palabras a la cuestión de los personajes femeninos. Delibes le comentó a Javier Goñi que alguna vez se le ha reprochado que hubiera pocos tipos femeninos en sus novelas, una crítica de la que Delibes se defiende con dos argumentos. El primero es que, aunque la observación sea correcta, lo cierto es que las escritoras también construyen más tipos femeninos que masculinos, simplemente porque la vida de cada novelista constituye la principal fuente de material de sus propias obras, por lo que es normal que la mayor parte de los personajes concebidos por un escritor sean del mismo sexo que este (Goñi 2020: 131). El segundo argumento es que, aunque haya creado menos tipos femeninos, lo cierto es que algunos están bastante logrados y son interesantes, como la Desi de *La hoja roja* o Laly de *El disputado voto del señor Cayo* o Carmen Sotillo (ibíd), nombra a la que podemos añadir a Teodomira Centeno, de *El hereje*, y a Ana, de *Señora de rojo sobre fondo gris*.

### 6.3. Narrativa breve

Es complicado determinar con precisión cuántas historias, de entre las que escribió Delibes, pueden ser categorizadas como novelas y cuántas como relatos. Las proporciones dependerán de cómo consideremos un pequeño conjunto de narraciones fronterizas. Es seguro que Delibes publicó, como mínimo, veinte novelas<sup>47</sup>. Sin embargo, esta nómina podría ampliarse en función del género que le asignemos a *Viejas historias de Castilla la Vieja*<sup>48</sup>, a «La partida», a «La mortaja», a «El loco», a «Los nogales» y a «Los raíles»<sup>49</sup>. Escapa a los objetivos del presente trabajo analizar esta cuestión en profundidad, por lo que me limitaré a apuntar que Delibes escribió entre 20<sup>50</sup> y 23 novelas, y entre 30 y 49 relatos<sup>51</sup> (García Domínguez, 2020: 428; Delibes, 2007e), que, en cualquier caso darían un total de entre 53 (23 novelas + 30 relatos) y 69 (20 novelas + 49 relatos) narraciones. Esta dificultad no pasó desapercibida para Delibes y así y se lo comentó a Ramón García Domínguez: «hay ciertos relatos míos que resulta difícil clasificarlos: si como cuentos largos o novelas cortas. *La mortaja*, por ejemplo. O *El loco*, o *Los raíles...*» (ibíd: 431).

Por otra parte, el vallisoletano tenía una opinión ambigua respecto a las narraciones breves, pues, por un lado, veía «más mérito en escribir breve que largo, en encerrar en diez folios una historia cabal sin necesidad de estirla porque sí» (ibíd) y por otro consideraba que una «novela, breve o larga, es algo más complejo» (ibíd). Pero resulta interesante que Delibes, más que atendiendo a la extensión, diferenciaba los dos géneros narrativos precisamente en función de su complejidad, de tal forma que el cuento sería una historia lineal y simple mientras que en una novela se entrecruzarían historias y personajes (ibíd). Tal vez de esto podríamos concluir que pudiera darse una obra A de una extensión menor

---

<sup>47</sup> Son las que aparecen en la web de la FMD: <https://fundacionmigueldelibes.es/obra-miguel-delibes/>

<sup>48</sup> Sobejano no incluyó *Viejas historias de Castilla la Vieja* entre los libros de relatos de Delibes (Delibes, 2007e: 13), mientras que los editores de *Viejas historias y cuentos completos* y la FMD, sí lo hicieron. Ramón García Domínguez en principio no se posiciona (2020: 425) pero después dice que Delibes publicó veintinueve cuentos (ibíd: 428), lo que implica que no considera como tales a los capítulos de *Viejas historias de Castilla la Vieja*, sino como partes de una novela, igual que Sobejano.

<sup>49</sup> Considero que, por su extensión de entre cuatro mil y nueve mil quinientas palabras, las narraciones «Los nogales», «La partida» y «La mortaja» no pueden llegar a considerarse novelas breves sino relatos extensos. Por su parte, «Los raíles» y «El loco» sí que permitirían debate al respecto dadas sus extensiones de unas quince mil y diecinueve mil palabras.

<sup>50</sup> Empleo guarismos para facilitar la lectura.

<sup>51</sup> No he incluido en el cómputo el cuento en verso «La bruja Leopoldina», escrito por Delibes a los dieciocho años y publicado póstumamente, así como el cuento «La bujía», que el autor consideraba «un cuentecillo cursi, sin valor literario alguno» (García Domínguez, 2020: 149-150).

que otra B, pero que debido a la complejidad en cuanto a historias y personajes, llegase a considerarse A como novela breve y B como relato extenso.

En cualquier caso, resulta curioso que Delibes se alejase del cuento después de los años sesenta, ya que en 1993 declaró que este género constituía su «espacio literario natural», debido a la importancia que otorgaba a los personajes, pues, cuanto más breve es la narración, mayor papel juegan, de tal forma que en el cuento «basta una viñeta sensible del personaje central para imprimir a la narración un hálito de vida» (ibíd: 429). Es probable que Delibes no se animase a escribir más cuentos por dos motivos. El primero, que el desarrollo de su carrera como novelista le fuese aportando la holgura económica necesaria para no tener que depender de la publicación de cuentos en revistas<sup>52</sup> y, el segundo, que sus novelas en general tenían una extensión lo bastante breve como para sentirse cómodo con ellas<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Delibes explicó que recurría a los cuentos porque estaban bien pagados y se cobraban pronto, sin esperar a liquidaciones de derechos de autor (García Domínguez, 2020: 430).

<sup>53</sup> «no me digas que algunas de mis novelas no son narraciones notablemente... breves, al menos para lo que tradicionalmente se considera una novela», le dijo a Ramón García Domínguez (2020: 430-431).

## 7. CRÍTICA LITERARIA E HISTORIA DE LA LITERATURA

Delibes no se consideró crítico literario ni mucho menos historiador de la literatura, aunque durante varios años firmó una sección de crítica de libros en *El Norte de Castilla* (García Domínguez, 2020: 201), escribió notas sobre la obra de varios novelistas contemporáneos (Delibes, 2004: 23-103) e, incluso, elaboró una conferencia donde analizaba el devenir de la novela española a lo largo del siglo XX (ibíd: 139-153). Veamos qué reflexiones nos ofreció nuestro autor sobre estos asuntos.

### 7.1. La crítica literaria de Miguel Delibes

Comenta José María Pozuelo Yvancos, que «cuando un poeta habla de la poesía de otros está en secreto hablando también de la suya» (2009: 15), un principio planteado por Borges y que podría complementarse con el siguiente: cuando un poeta (o un narrador) habla de la obra de otros, está hablando de su propia poética. Con base en ello considero que podemos extraer muchas ideas literarias delibesianas de aquellas líneas que fue dedicando a la obra de diferentes escritores.

El vallisoletano dio sus primeros pasos en la crítica literaria a mediados de la década de 1940, aunque en aquellos años ejercía principalmente como crítico cinematográfico (García Domínguez, 2020: 137). Sería en abril de 1950 cuando se haría cargo de la sección «Los libros», de *El Norte de Castilla*, donde comentaba publicaciones de todo tipo, en su mayor parte novelas, aunque también otros géneros literarios, así como obras de divulgación científica, historia, arte y otras áreas del saber (ibíd: 201). J. Francisco Sánchez, autor de *Miguel Delibes, periodista*, comenta que en su crítica literaria destacaba sobre todo el análisis del argumento por encima de cuestiones técnicas (ibíd), algo que cuadra perfectamente con lo visto hasta ahora en el presente trabajo.

Ramón García Domínguez muestra unas declaraciones de Delibes sobre este asunto: «particularmente en esta cuestión de estimación literaria, me guió un poco por el olfato y por un elemental instinto, ya que ando un tanto a ciegas, sin base sólida y adecuada» (ibíd: 202), un ejemplo más de la inmensa humildad del novelista que, como veremos, no hace honor a la verdad, pues, por ejemplo, sus críticas literarias sobre los novelistas de posguerra, a pesar de ser tempranas (años cincuenta), ofrecen reflexiones valiosas y originales.

Analizar la obra de Camilo José Cela sirvió a Delibes para reflexionar sobre los límites genéricos de la novela. Y es que, aunque el vallisoletano llegó a escribir que Cela fue uno de los grandes descubrimientos de la novela de posguerra (2004: 20), después matizaría que

en realidad era un error considerar al gallego como novelista, cuando además la novela era el género para el que peor dotado estaba (ibíd: 36), pues le sobraba literatura y le faltaba constancia e imaginación (ibíd: 37). Delibes explica que únicamente diluyendo las fronteras genéricas de la novela podrían categorizarse como tal *La familia de Pascual Duarte*, pues «le falta entramado, ambiente, temas laterales, personajes complementarios» (ibíd), por lo que no podría considerarse *roman*, sino *nouvelle* (ibíd), lo que podríamos entender por relato extenso. Algo parecido podría decirse de otras obras, como *Pabellón de reposo*, que Delibes califica de «devaneo lírico» (ibíd: 36), *La catira*, a la que se refiere como «ensayo abundoso de lenguaje en el que el estilo devora al problema» (ibíd: 37) o *Mrs. Cadwell habla con su hijo*, que tachó de «delirante, inconexa» (ibíd: 30). Nada de esto implica que Delibes no admirase a Cela y lo considerase un escritor de primera fila, tal como vimos más arriba al hablar del estilo y, por ejemplo, elogia su obra *Viaje a la Alcarria* como un libro cautivador, del que destaca rasgos muy apreciados por el vallisoletano, como la frescura y la naturalidad (ibíd: 38). Cabría destacar un último apunte muy interesante y es que Delibes, antes de tratar la obra de Cela en sus notas de los años cincuenta, dedica bastantes páginas a la personalidad del gallego, explicando que «únicamente conociendo a la persona puede llegarse a la total comprensión de su obra» (ibíd: 36), una reflexión muy en la línea de las corrientes extrínsecas de la teoría literaria y alejada de las aproximaciones inmanentistas que priorizan, por ejemplo, Wellek y Warren (1985:165).

De José María Gironella, destaca Delibes su capacidad para crear historias extensas y ambiciosas (2004: 42). A raíz de la novela *Los cipreses creen en Dios*, el vallisoletano reflexiona en torno a la principal dificultad a la que se enfrentaban los novelistas que querían escribir sobre la guerra: la imparcialidad. Aunque Gironella luchó en el bando nacional, Delibes se asombra de su objetividad al novelizar la Guerra Civil, algo que achaca a su portentosa imaginación, pues también escribió, sin salir de Gerona, la novela *Un hombre*, cuyo protagonista viaja por toda Europa (ibíd: 43-44). Ya vimos en el apartado sobre literatura y psicología que esta cuestión preocupaba a Delibes, y que temía dejar de ser objetivo a raíz de sus drásticos cambios de ánimo. Otros aspectos importantes para el vallisoletano y que aprecia en Gironella son la acumulación de anécdotas, que aporta verosimilitud (ibíd: 51), la falta de maniqueísmo con los personajes (ibíd: 53) y la acotación del espacio a Gerona y del tiempo a los meses de preguerra (ibíd), un apunte que invoca el reproche que Delibes siempre se hizo con respecto a su primera novela, lamentando haber compuesto la segunda parte de esta con el protagonista ya adulto y fuera de Ávila (Alonso de los Ríos, 1971: 114).

A Carmen Laforet no le dedicó Delibes demasiado espacio en sus notas de los años cincuenta, a pesar de considerarla la autora de una de las novelas más importantes del siglo (2004: 59) y uno de los grandes descubrimientos literarios de la posguerra (2004: 20). Sin embargo, en 1980 publicó en la prensa tres artículos que después se reunirían en un ensayo con el título «Una relectura de *Nada*». En la primera parte del ensayo, Delibes habla de *Nada* en su contexto, destacando que, si bien es pesimista como otras novelas del momento, no llega a caer en la desesperanza (2010h: 379). Elogia además su anécdota y conflictos psicológicos, más universalistas que los de otras obras (ibíd: 378), así como su carácter pionero en España en cuanto a incorporar al lector a la creación literaria (ibíd: 379). Asimismo valora su ruptura con la prolijidad de las novelas de anteguerra, constituyéndose en «el primer chispazo de renovación formal ofrecido por la novela española» (ibíd). La segunda parte del ensayo la dedica, precisamente, a las innovaciones formales de *Nada*, destacando la aspiración a la objetividad de Laforet, a pesar de utilizar una narradora autodiegética (ibíd: 380), su talento para decir las cosas mediante rigor expresivo y no mediante retórica (ibíd) y, por último, su anticipación al empleo del protagonista colectivo, no tanto para hacer crítica social como para exponer el conflicto generacional existente entre los adultos que vivieron la guerra y los despreocupados estudiantes de clase alta (ibíd: 380-381). Finalmente, en la tercera parte, Delibes analiza el trasfondo ético de la novela, que sin hacer política, manifiesta una rotunda condena de la guerra basada en sus devastadores efectos sobre la psicología de los personajes y en el fatal desenlace cargado de simbolismo, donde un hermano muere, otro huye y otro se queda solo con sus remordimientos (ibíd: 383-384).

El otro gran descubrimiento de la narrativa española de posguerra, junto a Cela y Laforet, sería, para Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio (2004: 20), cuya novela *El Jarama* constituiría una síntesis de los rasgos de la generación de los niños de la guerra y un referente para gran parte de los socialrealistas por su técnica objetivista (ibíd: 73-74). Delibes elogia en Ferlosio dos características que consideraba muy valiosas: su capacidad de observación, que destaca en *El Jarama*, y su imaginación, que destaca en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, ambas novelas muy apreciadas por el vallisoletano, la primera por hacer poesía de lo cotidiano a través de un objetivismo llevado al extremo y, la segunda, por su desbordante fantasía, pues la novelística española adolece de falta de imaginación en términos generales (ibíd: 78). Cabría añadir que Delibes también elogia los vivos diálogos de *El Jarama*, fruto de la capacidad de observación de Ferlosio, destacando que las expresiones de los personajes



pueden oírse por todas partes en los domingos estivales españoles, por lo que tal vez Ferlosio también sería merecedor del calificativo de *ventrílocuo literario*.

Francisco Umbral empezó a publicar en los años sesenta, por lo que Delibes no lo incluyó en sus notas de los cincuenta. Sin embargo, el análisis de la obra de su amigo fue también amplio, gracias a la prolongada correspondencia que mantuvieron, y a las palabras que le dedicó en algunos textos. Lo primero que Delibes destaca en Umbral es su estilo, reconociendo al madrileño como uno de sus padres literarios, del que heredó «su gusto por la belleza, por la estética, su cuidada utilización del adjetivo» (2010aa: 389). Delibes nunca dejó de elogiar estos rasgos de la prosa de Umbral y así, por ejemplo, a raíz de leer *El Giocondo*, comentó en *Un año de mi vida* que su amigo escribe como los ángeles y que posee la capacidad de sacar algo de la nada, invistiéndolo de intención y altura literaria (1972: 102). Del *Lorca, poeta maldito*, Delibes aprecia la flexibilidad y precisión de su prosa (Delibes y Umbral, 2021) y del libro de relatos *Las vírgenes*, «la gracia expresiva, el ensamblaje de tiempos y situaciones, el bello juego de la reiteración», considerando algunos de los cuentos como obras maestras (ibíd), mientras que de la novela *Si hubiéramos sabido que el amor era esto* destaca el estilo cautivador y la recreación en el detalle (ibíd). Como vemos, todos los elogios se centran en un mismo aspecto, en la estética de la prosa, y esto se debe a que Umbral y Delibes poseían concepciones distintas sobre la novela. Umbral decía que no consideraba necesario un tema en el sentido tradicional y que su mensaje era que no hay mensaje (ibíd), una visión completamente contraria a la de Delibes. Así, el vallisoletano le comentará a su amigo que echa en falta una mayor profundización en los personajes y asimismo le critica que en sus narraciones no sean estos, sino los espacios madrileños, los que hacen avanzar la acción, convirtiendo a los personajes en espectadores y a Madrid en protagonista, aunque le deja claro que esto no es un defecto objetivo, sino que solo lo es bajo el paraguas de la concepción delibesiana de la novela (ibíd). Por otra parte, al hablar de *El hijo de Greta Garbo*, Delibes concluye que no importa si se trata de novela, poesía, memorias o ensayo, pues de todos los géneros posee algo, y que lo fundamental es que se trata de una gran obra en la que destaca la tierna evocación de la madre fallecida (ibíd).

También dedicó Delibes algunas líneas a criticar las obras de importantes novelistas hispanoamericanos. De Vargas Llosa destacó su destreza tomando un viejo tema, como el de la vida dentro de los cuarteles militares, para darle un enfoque distinto mediante recursos innovadores, creando una gran novela como *La ciudad y los perros* (2004: 134). Con respecto a Gabriel García Márquez, Delibes comentó que hacer una novela es acercarse a *Cien años de soledad*, considerándola un paradigma, un gran ejemplo de su propia fórmula,

(un hombre, una pasión, un paisaje) (Alonso de los Ríos, 2010: 190). Teniendo esto en cuenta, tal vez podríamos concluir que un modo rápido de sintetizar la poética delibesiana sería mencionar estas dos novelas.

## **7.2. Historia de la narrativa española desde 1939**

En su conferencia sobre la novela española de posguerra, Delibes ofrece lo que podría considerarse una brevísima historia de la novela española desde 1939 hasta finales del siglo XX, en la que llaman la atención dos particularidades: por un lado, la ausencia casi total de títulos de novelas y nombres de escritores y, por otro, la estructuración en cinco grupos o promociones, cuando suele ser habitual hacerlo en cuatro. Por ejemplo, el manual *Textos literarios contemporáneos*, de María Clementa Millán, habla de la inmediata posguerra, el socialrealismo, el experimentalismo y la nueva narrativa (2010), mientras que el manual *Acceso a la literatura española contemporánea*, de Guillermo Laín, utiliza términos similares, como inmediata posguerra, neorrealismo, experimentación y posmodernidad (2020). También Gonzalo Sobejano, en un ensayo de 1972, que todavía no podía haber recogido a la nueva narrativa, denomina a las tres primeras tendencias como novela existencial, novela social y novela estructural. Delibes, por su parte, coincide en el primer grupo, el de la inmediata posguerra, y en los dos últimos, el experimentalismo y la nueva narrativa, pero considera adecuado dividir la segunda promoción en dos: los objetivistas y los socialrealistas. Veamos en qué términos se expresó sobre cada tendencia.

En los años cuarenta destacaría la actividad del grupo de la inmediata posguerra, al que Delibes también denomina «autodidacta», ya que sus miembros no recibieron formación universitaria, orientándose hacia la tradición literaria española, lo que unido al aislamiento del país tras la guerra, los lleva a la improvisación. Es un grupo heterogéneo cuyo único nexo es el pesimismo. Delibes considera que las particularidades del tiempo que les tocó vivir justificarían los errores y carencias de sus obras, como la falta de construcción (2004: 143-145). Delibes se considera parte de este grupo por la fecha de publicación de su primera novela (ibíd: 161). Aunque no los menciona, algunos miembros destacados serían Cela y Laforet.

La segunda promoción empieza a publicar en los años cincuenta y Delibes la bautiza como grupo objetivista. Un menor hermetismo político favorece la influencia de literaturas extranjeras, lo que unido a la formación universitaria de los miembros del grupo da lugar a una notable preocupación por la forma, así como al rechazo de las obras de la promoción

anterior. Es un grupo más homogéneo en el que existen afinidades personales. Entre sus rasgos técnicos destaca el uso del protagonista colectivo, el diálogo coloquial, la plasticidad y el enfoque objetivo y distanciado del narrador (ibíd: 145-147). Delibes también se siente parte de este grupo, pero en esta ocasión por edad y por su preocupación formal a partir de *El camino* (ibíd: 161). Otros miembros importantes que Delibes no indica podrían ser Sánchez Ferlosio e Ignacio Aldecoa.

El grupo socialrealista posee la particularidad de que sus obras empezaron a aparecer algo después que las del grupo objetivista, pero no por edad, sino por cuestiones relacionadas con la censura. Estas novelas desplazan el interés desde la estética hacia la ética, subordinando a esta todo lo demás. Lo que pretenden estos escritores no es romper con la promoción anterior, sino orientar su objetivismo hacia objetivos políticos. Delibes critica en ellos un empobrecimiento de la prosa y el maniqueísmo de sus planteamientos (ibíd: 147-150), aunque también se considera afín por sus inquietudes sociales (ibíd: 161). Miembros de este grupo podrían ser Armando López Salinas y Antonio Ferrer.

Los años sesenta dan paso a la promoción experimentalista o de vanguardia, caracterizada por oponerse al realismo precedente y estar influida por *nouveau roman* y lo más crítico de la novela hispanoamericana del boom, recuperando así estos escritores la prevalencia de lo estético sobre lo ético. Delibes considera que esta tendencia constituye una neorretórica de prosa excesivamente espesa que solo en algunos casos ofrece literatura enriquecedora (ibíd: 150-151), aunque el vallisoletano se incluye en este grupo por su novela *Parábola del naufrago* (ibíd: 161). Probablemente el miembro más destacado sea Juan Benet.

Por último, tendríamos la nueva narrativa, que se desarrolla desde los años setenta hasta el presente en marcha. Sus integrantes practican una literatura alejada tanto de los moldes del viejo realismo como de los excesos del experimentalismo precedente. El compromiso ahora se establece con la novela y no con la política y se recupera el gusto por contar historias, algo que satisface a Delibes. Algunas características de estas obras, dentro de una gran heterogeneidad, son la prosa poética, el cosmopolitismo y el recurso a lo detectivesco (ibíd: 151-152). Lógicamente, nuestro autor también se siente cómodo en este grupo (ibíd: 161) del que podría ser Eduardo Mendoza una de las principales figuras.

En el último párrafo de la conferencia, nuestro autor precisa que, naturalmente, existen individualidades que no caben en los cinco grupos, así como que estos no son compartimentos estancos, pudiendo un escritor asumir distintas tendencias a lo largo de su carrera tal y como hizo el mismo Delibes (ibíd: 153).

## 8. CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas del presente trabajo, hemos podido comprobar la inmensa cantidad de cuestiones relacionadas con la literatura que trató Miguel Delibes. Ya fuese analizando su propia obra narrativa, ya fuese estudiando la de otros escritores, el vallisoletano buscó desentrañar la esencia de las bellas letras con una pasión similar a la que empleó en resolver los misterios del corazón humano en sus novelas.

Guiado más por la experiencia y el sentido común que por una específica formación reglada, Miguel Delibes se fue planteando, en paralelo al desarrollo de su exitosa carrera como novelista, las mismas preguntas que muchos estudiosos de la literatura se han hecho a lo largo de la historia, desde pensadores como Platón y Aristóteles, hasta teóricos y críticos del siglo XX como Wellek y Warren. Buscando respuestas a dichas preguntas, nuestro autor pudo generar un amplio corpus de textos en el que nos ofreció su visión personal del hecho literario. Así, Miguel Delibes nos explicó lo que es y no es una novela y lo que debe y no debe hacer un novelista, y nos habló del papel fundamental de los personajes en la obra narrativa, de los principios que han de guiar al artífice de historias o de las vicisitudes del proceso creativo, mientras que, simultáneamente, iba materializando todos estos asuntos a través de las páginas de sus propias ficciones, convirtiendo su obra en un ejemplo de la importancia que en el estudio de la literatura posee el equilibrio entre la teoría y la práctica, entre lo general y lo particular, entre lo abstracto y lo concreto, entre el modelo y la realidad.

Sin pretender aspirar a situarme en el nivel de estudiosos de la talla de Gonzalo Sobejano, Amparo Medica Bocos o Antonio Garrido, considero que mi TFM puede ofrecer cierta relevancia para la cuestión tratada. Por una parte, gracias a una muy superior extensión respecto a otros trabajos precedentes citados en la introducción, es inevitable que haya podido mostrar un panorama mucho más amplio de las ideas literarias de nuestro novelista, dedicando un mayor espacio a recopilarlas, agruparlas y analizarlas, lo que asimismo ha podido favorecer una mayor profundización en algunas cuestiones, como por ejemplo en lo referente a los acercamientos extrínsecos a la literatura, los cuales no han sido muy atendidos por los especialistas. Por otra parte, pienso que he podido realizar algunas aportaciones originales y de cierto valor, por ejemplo, en el apartado 6, no solo exponiendo y analizando las tareas fundamentales que, según Delibes, corresponden al novelista, sino explicando cómo debe llevarlas a cabo, para lo cual fui encadenando ideas provenientes de diversas fuentes, constituyendo una especie de manual de instrucciones para la construcción de novelas. Asimismo, me parece interesante y novedoso un cierto conjunto de análisis y

formulaciones situados en diferentes partes del trabajo, como el equilibrio entre la denuncia y la estética, entre la inspiración y el esfuerzo o entre la pobreza y la riqueza, así como los factores que determinan la productividad del escritor o los comentarios sobre las fronteras entre los géneros narrativos breves.

Probablemente serán novelas inolvidables como *El camino*, *Cinco horas con Mario* o *Los santos inocentes*, las que, como dijo Gonzalo Sobejano<sup>54</sup>, prolongarán la conciencia de Miguel Delibes en la de otras personas durante siglos, inmortalizando su nombre y ofreciendo a las sociedades del futuro una imagen precisa y humana de la intrahistoria del siglo XX, pero también una exploración profunda y personal de una serie de problemas universales e imperecederos como la soledad, la incompreensión o el miedo a la pérdida. Sin duda, todo este valioso testimonio literario podrá ser comprendido con mayor aprovechamiento y deleite si se explora iluminado por la luz de la poética narrativa delibesiana, una cuestión a la que confío haber aportado al menos un pequeño grano de arena.

---

<sup>54</sup> Fueron algunas de las palabras de apoyo que Sobejano transmitió a Delibes tras el fallecimiento de Ángeles de Castro (Delibes y Sobejano, 2014: 105)

## APÉNDICE: TEXTOS DE DELIBES SOBRE LITERATURA

Se ofrece a continuación una relación lo más exhaustiva posible sobre los textos en los que Miguel Delibes trató cuestiones literarias, agrupados por criterio genérico, pues el criterio temático habría sido complejo de utilizar, al tratarse en algunos textos más de una cuestión principal. Los textos marcados con asterisco son aquellos a cuyo contenido no he podido tener acceso, habiendo podido conocer los títulos, bien por el Fondo Documental Miguel Delibes, bien por el «Censo de colaboraciones periodísticas de Miguel Delibes», elaborado por José Francisco Sánchez e incluido en el volumen VI de las *Obras completas*.

### Ensayos

- «Una relectura de *Nada*» (1980).
- «La revolución narrativa» (1981).
- «Novela divertida y novela interesante» (1982).
- «España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela» (2004).
- «Sobre la *e* minúscula» (2007).

### Conferencias<sup>55</sup>

- «La presunta crisis de nuestra senil novela joven»\* (1953).
- «Breve reflexión sobre mi obra literaria»\*.
- «El autor enjuicia su obra»\*.
- «El sentimiento del prójimo»\* (1966-1967).
- «Novela de posguerra civil»\*.
- «Novela española en España (1939-1979)»\*.
- «Reflexiones sobre mi obra literaria»\* (1990).
- «La creación literaria».
- «El novelista y sus personajes».

---

<sup>55</sup> Datar las versiones originales de las conferencias es una tarea prácticamente imposible. Lo he hecho únicamente con tres de ellas porque aparecen en el Fondo Documental Miguel Delibes indicándose que esas son sus fechas de creación. Ramón Buckley cita como referencias «El autor enjuicia su obra» y «El novelista y sus personajes», especificando que se impartieron en 1965, pero esto no significa que Delibes las redactara en ese año. Por otra parte, parece que algunas conferencias son versiones de otras a las que se les ha modificado el título y tal vez el contenido en mayor o menor medida debido al trascurso de los años. Las cuatro últimas de la lista fueron recogidas y publicadas en *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela* y, tal como se explica en el volumen VI de las *Obras completas*, estas conferencias fueron impartidas por Delibes en numerosas ocasiones y lugares, siendo sus versiones originales muchas veces retocadas e imposibles de datar (Delibes, 2010, notas a la edición: 1062).

- «Novela de posguerra (1940-2000)».
- «Confidencia».

### Discursos

- «El sentido de progreso desde mi obra» (1975).
- «Un testigo de Castilla» (1983).
- «El grupo “Norte 60”» (1987).
- «Una inquietud ética» (1991).
- «La esencia de la novela» (1991).
- «Una vida vivida» (1994).
- «La función de los personajes» (1996).
- «Entre lo local y lo universal» (2007).

### Artículos<sup>56</sup>

- «Un aniversario glorioso. Francisco de Quevedo y Villegas»\* (1945).
- «Vuelo fatal»\* , de Vicki Baum (1950).
- «La calle estrecha»\* , de Josep Pla (1952).
- «Lo demás es silencio»\* , de Gabriel Celaya (1952).
- «Sombra de amor»\* , de Manuel Arce (1952).
- «Recuerdos y narraciones»\* , de Frederic Mistral (1953).
- «Cerca y lejos»\* , de Pearl S. Buck (1953).
- «Pabellón de reposo»\* , de Camilo José Cela (1953).
- «El amor amargo»\* , de Octavio Aparicio (1953).
- «Antología poética»\* , de Miguel Torga (1953).
- «Aunque novel novelista no es autor novel»\* (1953).
- «El cuarto en discordia»\* (1954).
- «La difícil vida del escritor» (1954).
- «Sobre la novela histórica»\* (1955).
- «Un viajero de tercera» (1956).

---

<sup>56</sup> He excluido algunos artículos, como reseñas de libros, en el caso de que tratasen de obras no literarias, como por ejemplo un manual del soldado, un libro sobre feminismo, o un libro de historia de la gastronomía, por señalar algunos ejemplos. Sí he incluido reseñas de libros no fictivos pero que tratasen sobre historia, teoría o crítica de la literatura, como *La hora del lector*, de José María Castellet.

- «Primeras novelas» (1957).
- «La romana»\*, de Alberto Moravia (1957).
- «La hora del lector»\*, de José María Castellet (1957).
- «La increíble caminata»\*, de Slavomir Rawicz (1957).
- «La cortesía del escritor» (1957).
- «La sensibilidad creadora» (1957).
- «Historia de la literatura»\* (1957).
- «Historia de la literatura francesa»\* (1957).
- «Un nuevo Nadal» (1957).
- «Sí era de los nuestros» (1960).
- «Santiago Rodríguez Santervás, un joven escritor» (1960).
- «Continuidad literaria» (1961).
- «Camba o la sobriedad» (1962).
- «Los premios literarios» (1962).
- «La novela abstracta» (1962).
- «Los nuevos caminos» (1962).
- «Algo más sobre los premios» (1962).
- «Novela del siglo XX»\* (1963).
- «Oposiciones a escritor» (1963).
- «Libros con “santos”» (1964).
- «Vivir de la pluma» (1967).
- «La novela española en esta hora» (1968).
- «En la muerte de un gran escritor. Aldecoa y la novela de posguerra» (1969).
- «El secreto de una estética»\* (1970).
- «Uno de los que abrieron camino a la nueva novela»\* (1974).
- «Sobre la creación artística (I). La sensibilidad creadora» (1979).
- « Sobre la creación artística (II). Redondear la obra» (1979).
- « Sobre la creación artística (III). La musa y la inspiración» (1979).
- «Una interpretación de *Nada* (I). El pesimismo de la novela española de posguerra» (1980).
- «Una interpretación de *Nada* (II). Carmen Laforet innovadora» (1980).
- «Una interpretación de *Nada* (III). La guerra civil en una novela» (1980).



- «Los personajes en la novela» (1980).
- «La universalidad del escritor» (1981).
- «El novelista en sus personajes» (1981).
- «La revolución narrativa en España»\* (1981).
- «La experimentación en España»\* (1981).
- «La novela objetiva» (1982).
- «Escribir para niños» (1983).
- «Luis Maté, un hombre de teatro» (1983).
- «Garrigues, el maestro» (1984).
- «Guillén en su sitio» (1984).
- «El antihéroe» (1984).
- «Novela y cine» (1985).
- «El premio Cavour» (1985).
- «El secreto de Dickens» (1985).
- «La hoja roja» (1986).
- «Un novelista y su generación» (1988).
- «Un libro de Cossío» (1989).
- «Reconocimiento de un escritor» (1989).
- «Los silencios del escritor» (1989).
- «Ejemplo de gran novelista» (1990).
- «Umbral: el don de la palabra» (1991).
- «El día de los poetas muertos» (1991).
- «Libros baratos» (1993).
- «El Nadal cumple medio siglo» (1994).
- «La novela del Tour» (1994).
- «Los ojos de Faulkner» (1994).
- «Autocrítica» (1994).
- «Dejar de hacer novelas» (1994).
- «Mis deudas» (1995).
- «La vanagloria del descubridor»\* (2000).
- «En prosa y en verso» (2000).
- «Rafael Sánchez Ferlosio» (2004).

## **Diarios**

- *Un año de mi vida* (1972)<sup>57</sup>.

## **Conversaciones**

- Con César Alonso de los Ríos (1971 y 2010).
- Con Javier Goñi (1985).

## **Correspondencia**

- Con Gonzalo Sobejano (1960-2009).
- Con Francisco Umbral (1960-2007).

---

<sup>57</sup> Este libro no está completamente dedicado a la literatura pero en él sí que aparecen numerosas reflexiones literarias expresadas por Delibes, igual que ocurre en los libros de conversaciones y correspondencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. (1999) [1972]. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- ALONSO DE LOS RÍOS, C. (1971). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: Magisterio Español.
- \_\_\_\_ (2010). *Soy un hombre de fidelidades. Conversaciones con Miguel Delibes*. Madrid: La esfera de los libros.
- ARISTÓTELES (2011). *Poética. Magna Moralia*. Biblioteca Clásica Gredos 390. Madrid: Gredos.
- BUCKLEY, R. (1968). *Problemas formales de la novela española contemporánea*. Barcelona: Península.
- DELIBES, M. (1972). *Un año de mi vida*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (1992) [1966]. *Cinco horas con Mario*. Barcelona: RBA.
- \_\_\_\_ (1993) [1991]. *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: RBA.
- \_\_\_\_ (2001) [1964]. *Viejas historias de Castilla la Vieja*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_ (2004). *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2007a) [1984]. «Guillén en su sitio». En *Obras completas VII. Recuerdos y viajes*, 341-344. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2007b) [1991]. «Umbral: el don de la palabra». En *Obras completas VII. Recuerdos y viajes*, 361-363. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2007c) [1994]. «Una vida vivida». En *Obras completas VII. Recuerdos y viajes*, 302-305. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2007d) [1994]. «Un hombre de aire libre». En *Obras completas VII. Recuerdos y viajes*, 296-301. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2007e) [2006]. *Viejas historias y cuentos completos*. Palencia: Menoscuarto.

- \_\_\_\_ (2008) [1998]. *El hereje*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2010a) [1954]. «La difícil vida del escritor». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 215-217. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010b) [1954]. «El interés artístico». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 454-455. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010c) [1957]. «Primeras novelas». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 220-222. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010d) [1962]. «La novela abstracta». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 228-229. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010e) [1963]. «Oposiciones a escritor». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 232-233. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010f) [1973]. *El príncipe destronado*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2010g) [1975]. «El sentido de progreso desde mi obra». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 168-209. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010h) [1980]. «Una relectura de *Nada*». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 377-385. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010i) [1981]. «La revolución narrativa». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 294-300. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010j) [1982]. «Novela divertida y novela interesante». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 301-306. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010k) [1983]. «Escribir para niños». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 240-242. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010l) [1983]. «Un testigo de Castilla». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 397-400. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010m) [1984]. «El antihéroe». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 390-392. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.

- \_\_\_\_ (2010n) [1985]. «El secreto de Dickens». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 245-248. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010ñ) [1985]. «Novela y cine». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 478-481. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010o) [1985]. «El premio Cavour». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 242-243. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010p) [1987]. «El grupo “Norte 60”». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 36-39. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010q) [1989]. «Los silencios del escritor». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 249-251. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010r) [1991]. *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2010s) [1991]. «Una inquietud ética». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 401-404. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010t) [1991]. «La esencia de la novela». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 411-414. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010u) [1993]. «¿Un hombre de cine?». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 489-491. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010v) [1993]. «Libros baratos». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 251-253. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010w) [1994]. «Autocrítica». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 392-394. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010x) [1994]. «Los ojos de Faulkner». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 259-261. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010y) [1994]. «Dejar de hacer novelas». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 395-396. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.

- \_\_\_\_ (2010z) [1994]. «El Nadal cumple medio siglo». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 254-255. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010aa) [1995]. «Mis deudas». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 389-390. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2010ab) [2008]. «Un ecologista de vanguardia». En *Obras completas VI. El periodista. El ensayista*, 210-211. Barcelona: Destino y Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_ (2011) [1953]. *Mi idolatrado hijo Sisí*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2018) [1975]. *Las guerras de nuestros antepasados*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2018) [1981]. *Los santos inocentes*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2018). *La bruja Leopoldina y otras historias reales*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2019a) [1950]. *El camino*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2019b) [1955]. *Diario de un cazador*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2019c) [1957]. *Siestas con viento sur*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2019d) [1958]. *Diario de un emigrante*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2019e) [1969]. *Parábola del náufrago*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_ (2020) [1948]. *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona: Destino.
- DELIBES, M. y SOBEJANO, G. (2014). *Correspondencia 1960-2009*. Valladolid: Universidad de Valladolid y Cátedra Miguel Delibes.
- DELIBES, M. y UMBRAL, F. (2021). *La amistad de dos gigantes. Correspondencia (1960-2007)*. [Ebook]. Barcelona: Destino. Disponible en:  
<https://madrid.ebiblio.es/resources/609cea7929bf210001c85846>
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (2011a) [2009]. *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- \_\_\_\_ (2011b). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.

- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2016) [1996]. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- FREUD, S. (1992) [1908]. «El poeta y la fantasía». En *Obras completas IX*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GARCÍA BERRIO, A. (2016) [1982]. «El “patrón” renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 573-588. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-patron-renacentista-de-horacio-y-los-topicos-teorico-literarios-del-siglo-de-oro-espanol/>
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA, J. (1996). *Los géneros literarios. Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. (2020). *Miguel Delibes de cerca*. Barcelona: Destino.
- GARCÍA LORCA, F. (1994a) [1928]. «Imaginación, inspiración, evasión». En *Federico García Lorca. Obras VI. Prosa I*, 279-283. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_ (1994b) [1933]. «Juego y teoría del duende». En *Federico García Lorca. Obras VI. Prosa I*, 328-339. Madrid: Akal.
- GARRIDO, M. A. (2006) [2000]. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1992). «Teoría narrativa delibesiana». En *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Cuevas, C. (ed.), 337-395. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_ (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GOÑI, J. (2020) [1985]. *Cinco horas con Miguel Delibes*. Madrid: Fórcola.
- HORACIO (2008). *Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Biblioteca Clásica Gredos 373. Madrid: Gredos.
- ISER, W. (1987). [1972]. «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico». En *Estética de la recepción*, Mayoral, J. (ed.). Madrid: Arco.

- JAUSS, H. (1971). «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria». En *La actual ciencia literaria alemana*, Gumbrecht, H. (ed). Salamanca: Anaya.
- LAÍN CORONA, G. (2020) [2019]. *Acceso a la literatura española contemporánea. Panorama y comentario*. Madrid: UNED.
- MEDINA-BOCOS, A. (2005). «Claves para leer a Miguel Delibes». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 3, 165-183. Disponible en:  
<https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1399>
- \_\_\_\_ (2014). «Teoría y práctica de la novela en Miguel Delibes». En *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Londero, R. y De Pieri, M. T. (eds.), 31-46. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- MILLÁN JIMÉNEZ, M. C. (2010). *Textos literarios contemporáneos*. Madrid: UNED.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2009). *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*. Madrid: Biblioteca nueva.
- PLATÓN (1981). *Diálogos I. Apología de Sócrates, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias mayor, Hipias menor, Laques, Protágoras*. Biblioteca Clásica Gredos 37. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_ (1986). *Diálogos IV. República*. Biblioteca Clásica Gredos 37. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_ (1999). *Diálogos VIII. Leyes (Libros I-IV)*. Biblioteca Clásica Gredos 265. Madrid: Gredos.
- PLUTARCO (1989). *Obras morales y de costumbres V*. Biblioteca Clásica Gredos 132. Madrid: Gredos.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1992). «Hora actual de Miguel Delibes». En *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Cuevas, C. (ed.), 79-113. Barcelona, Anthropos.
- SPANG, K. (2000) [1996]. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- SOBEJANO, G. (1984). «Introducción». En *La Mortaja*, Delibes, M., 11-66. Madrid: Cátedra.



\_\_\_\_ (2009) [1972]. «Direcciones de la novela española de postguerra». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/direcciones-de-la-novela-espaola-de-postguerra-0/>

SOTELO VÁZQUEZ, M. (2010). «Miguel Delibes: “Mis personajes iban redondeando sus vidas a costa de la mía”». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 86, 692-696. Disponible en: <http://www.sociedadmenendezpelayo.es/wp-content/uploads/BBMP%202010.pdf>

UMBRAL, F. (1970). *Miguel Delibes*. Madrid: EPESA.

\_\_\_\_ (1978). *Lorca, poeta maldito*. Madrid: Biblioteca nueva.

\_\_\_\_ (1979). *Diario de un escritor burgués*. Barcelona: Destino.

WELLEK, R. y WALLEN, A. (1985) [1953]. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.