

Aspectos del narrador en *Señora de rojo sobre fondo gris*

FELIPE GONZÁLEZ ALCÁZAR
Universidad Complutense

RESUMEN: Miguel Delibes escribió *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991) como homenaje a su mujer que había fallecido en 1974. En este artículo voy a señalar las funciones del narrador y la manera en que influye en diferentes aspectos de la obra como su estructura, la descripción de los personajes, la mezcla entre realidad y ficción y la expresividad.

Palabras clave: Miguel Delibes, novela, narrador, teoría narrativa, crítica literaria, Literatura española.

Abstract: Miguel Delibes wrote *Señora de rojo sobre fondo gris* in 1991 as a tribute to his wife who died in 1974. In this essay I will study narrator's several functions, becoming a fictional role, in this novel: structure, description of characters, the mixture between reality and fiction and the literary use of language.

Keywords: Miguel Delibes, novel, narrator, theory of narrative, literary criticism, Spanish Literature.

No parece sencillo delimitar, dentro de los elementos estructurales del relato, la estrecha y débil frontera entre la confesión, las memorias, la subjetividad de los discursos o la autobiografía, en una novela dominada e impulsada por la voz narrativa del yo. En muchas otras ocasiones, por contra, percibimos con claridad la simulación de un narrador imposible en correspondencia con la biografía del escritor, pero incluso en esos casos es relativamente abundante la contrarreacción crítica hacia el psicologismo, entendido como un reforzamiento en el plano ficticio de todo aquello que en la realidad no puede cumplirse ni ejecutarse. Ejercer de intérpretes de las más profundas motivaciones de la escritura descansa, a mi modo de ver, sobre el elemento menos científico aunque más humano del análisis crítico. Una y otra vez la imagen del autor real se interpone sobre la figura del narrador cuando éste no cede su voz a lo largo del relato. Y de manera continuada las trampas del juego ficcional transfieren a la narración el valor de una crónica contada en primera persona por un testigo presencial de los hechos. Ninguna de esas motivaciones comunes, dichas a modo de prevención, van a ser objeto de estudio particular en este artículo¹; sin embargo, todas ellas van a ir apareciendo a lo largo de mi análisis de la figura del narrador en *Señora de rojo sobre fondo gris*².

La intrahistoria de esta novela se debe a un hecho concreto de la vida de Miguel Delibes. En noviembre de 1974 falleció su esposa, Ángeles Castro, por enfermedad, en plena y -todavía- joven madurez. Como consecuencia de esta muerte prematura Delibes dejó de escribir durante años. Por confesión propia, al preguntarse a sí mismo

públicamente, años después, por la causa final de la escritura y del arte, llegó a la conclusión de que sólo cabía una respuesta individual en cada "artista": para él, su propia esposa. En la entrevista con Juan Cruz en el diario *El País* (9 de diciembre de 2007) a la que me refiero aquí, describe el novelista de manera aún más rotunda

y esclarecedora la naturaleza de su pérdida: su historia sentimental duró desde 1946, año de la boda, hasta el fallecimiento de Ángeles. No hace falta deducir demasiado para concluir que el octogenario Delibes, desde su atalaya, no se limitaba a fechar un acontecimiento luctuoso de su vida sino a declarar con honda sinceridad que ésa fue su única relación sentimental. En 1991 la editorial Destino publicaba *Señora de rojo sobre fondo gris*, novela que llevaba el mismo título que un retrato de Ángeles Castro pintado por Eduardo García Benito. Parece que el libro había surgido de un meditado proceso³ a manera de homenaje, recuerdo y declaración pública de amor.

La trama de la novela puede resumirse con desnuda sencillez. El narrador es un pintor que cuenta a su hija -una de varios- el proceso de la enfermedad y muerte de la madre. La hija desconocía muchos de los detalles al estar en prisión por motivos políticos durante los amenes del franquismo, causa por la cual, para no acrecentar sus preocupaciones, le fue retardada la noticia hasta que los signos evidentes del tumor cerebral que padecía la madre no pudieron ocultarse durante más tiempo. Toda la novela adquiere los tintes de un discurso íntimo continuado y sin interrupción, salpicado de saltos en el tiempo sobre los que concurren digresiones, descripciones, recuerdos, detalles, justificaciones..., y, sobre todo, la presencia dominante de la madre-esposa cuya etiología se concibe entre la admiración y el dolor. Junto a esta trama novelesca conviven en diferentes escalas y grados de manipulación literaria algunos elementos extraídos de la realidad: desde la fecha de los sucesos narrados en paralelo a la historia española (las enfermedades de Franco y las encarcelaciones por la oposición al famoso “proceso 1001”⁴), a la historia familiar de los Delibes (el fallecimiento de su esposa), y a la proyección pública del escritor (su discurso de recibimiento en la R.A.E. el 25 de mayo de 1975). Todo ello encaja constructivamente en un paralelismo ficcional a través de la acción novelesca, en la que se van alineando, superponiéndose, las acciones de la trama controlada por las evocaciones del narrador. Por otro lado, el discurso decaído, íntimo, del pintor-narrador, libre de costuras poéticas u ornamentales, ascético en palabras de Sanz Villanueva (Cuevas, ed., 1993: 112) en un primer análisis de *Señora de rojo...*, marca con una huella más indeleble toda la obra

que la imposible -por excesivamente idealizada- figura de Ana-Ángeles, en apariencia central. El aliento del viudo Delibes no deja respirar a sus personajes: el proceso literaturizador de su propia vida y de su propia esposa en poco semeja con la figura de un modelo bíblico o de la esposa-madre cristiana, una actualización de *La perfecta casada* de fray Luis (Gómez Yebra en la misma edición de Cuevas, 1993: 325-327), sin antes pasar por el tamiz

Toda la novela adquiere los tintes de un discurso íntimo continuado y sin interrupción.

regulador del tiempo transcurrido desde el óbito y del tiempo novelado. La elegía manriqueña o la desesperación fúnebre de las *Noches lúgubres*, tampoco. La clave sobre la que descansa la verosimilitud del relato, la posible conciliación de Ana con un ejercicio realista, antes que con una naturaleza hiperbólica casi fallida, no es otra que la función tradicional del narrador dando confianza a sus lectores por su propia humanización, su efectiva subjetividad.

No solamente norma el narrador todo el relato y lo somete a él, también conforma todo el universo que despliega a su gusto. Pero este pintor, más que imagen del autor real, forma parte de un juego de espejos aún más complejo: cuenta, refiere, da simuladamente la voz a otros, pero también aparenta con inefectiva constancia ignorarlo casi todo de primera mano, hasta los más básicos resortes de su oficio artístico y profesional. Y, sin embargo, su ineficacia práctica para la vida cotidiana no es en el fondo más que la elección de un falso otro yo del otro yo delibesiano. Una voz omnipresente que para compensar la imposición de su punto de vista adelgaza su tono y desdibuja su timbre para que predomine la aureola de vitalidad de su esposa ahora muerta pero más viva que nunca en el recuerdo.

Para ello Delibes atrapa a su narrador en un instante de penosa debilidad. Nada hay más significativo para entender esto que atender a los párrafos iniciales. Nos topamos, *in medias res*, en plena justificación de una imaginada mirada de reproche o preocupación de la hija que ha salido el día de antes de la cárcel: “No ignoro que el recurso de beber para huir es un viejo truco pero ¿conoces tú alguno más eficaz para escapar de ti mismo? [...] ya lo estás viendo: no soy capaz de embadurnar un lienzo, ni siquiera de sostener un pincel en la mano.” (pp. 7-8). La hija ha llegado hace una hora, y el padre, indolente, devastado, la ha esperado en su estudio mientras miraba por el tragaluz. La situación del espacio narrativo de la novela se articula sobre un narrador imaginativamente sentado frente a un narrario, sobre los años 75 ó 76, en el estudio del primero, meses después de la muerte de la esposa-madre. La presencia de ella delimita y tiñe con su influjo el lugar en que se desarrollan la historia y la trama. El estudio, la casa en general, había sido buscado, pretendido y normado por ella. Comenzó a restaurar una vieja casa de pueblo poco antes del ingreso en prisión de la hija y de los primeros signos de su enfermedad (p. 9). Así que un plan de vida en común frustrado se convirtió en una especie de legado, en otra manera de permanecer entre los suyos. Allí, en aquel estudio, el pintor podía observar el pueblo a través del tragaluz sin ser visto, encontrarse cercano a la omnisciencia del creador: “Todo lo que conforma mi vida

actual se recorta cada mañana en el tragaluz. Lo miro todo; lo veo todo. Soy como Dios.” (p. 8). Nada más lejos, sin embargo, que el poder absoluto de este narrador que es el hombre que mira pasivamente “la apagada vida del pueblo”. Sobre su aparente divinidad, dentro de su reino, la claraboya que dejaba filtrar la luz necesaria para la pintura deviene la simbólica presencia de Ana a través del exceso lumínico: “Es ella la que me mira a mí, me ofusca con su luminosidad excesiva. Pero tu madre la quiso de esta manera...” (*idem*). Y entonces, protegidos y condicionados ambos, limitados los márgenes⁵, el narrador comienza la hagiografía de Ana-madre, y a veces de Ana-esposa, precisamente por la capacidad de ella en el control y la estructuración del espacio: “...uno de sus talentos radicaba en eso, en restaurar viejas mansiones sin afrentar al entorno...” (pp. 8-9).

El dominio del ámbito espacial⁶ en tanto virtud básica parece ser la clave sobre la que se apoyará el empujamiento de los demás ante Ana. Quizás virtud de esposa-madre tradicional en un primer momento, dotes adquiridas por la labor educativa de muchos hijos. Aunque curiosamente son éstos los únicos que parecen sustraerse a todo su poder, escogiendo una vida diferente, incontrolable, también arriesgada. Implica, por supuesto, la sugestión del narrador en los lectores pues, incapaz de hacer nada sin Ana, o tal vez inmovilizado por el dolor de su ausencia, las situaciones en las que ella impone su capacidad para dar forma o personalizar el espacio son numerosísimas. La mayoría cuando se rememoran escenas de la intimidad entre ambos. Cabe recordar, además, en la obra de Delibes un frecuente paralelismo negativo entre la vida armoniosa y tranquila del mundo rural y una incardinada desconfianza ante las ciudades. Y así, en esta novela, el narrador se confiesa incómodo, perdido, disminuido siempre que se ve forzado a salir de ese *hortus conclusus* omnipresente en tantos relatos delibesianos como un atavismo. Todo el mal viene de fuera, de ese Madrid sucio y gris -“...la luz crepuscular en el gran patio gris, la bruma polvorienta sobre Madrid...” (p.32)-, del poder de un régimen opresivo cuya presencia se diluye en los pueblos y en el campo. Allí están la cárcel de Carabanchel y Yserías, el despacho del fiscal, los bancos a las órdenes del poder; más adelante, las consultas de los médicos y el hospital, borrada irónicamente a la capacidad de curar en una especie de *pharmakon* negativo ante el que ya se intuía un desenlace trágico. No obstante, sólo ella podía salir airosa de ese enfrentamiento simbólico: viaja a Madrid (“Cualquier motivo era bueno para desplazarse a Madrid”, p. 106) con frecuencia para comprar muebles y adornos para la casa, para conseguir permisos,

para confesarse, para hablar a favor de sus hijos audazmente, para los preparativos de las bodas, para ver a sus nietos, para la cirugía..., para no regresar. El imaginario del autor vallisoletano no consigue superar esta natural -en él- desconfianza demostrada en las contadas ocasiones en que Ana no puede imperar sobre ese dominio de la espacialidad fuera de su ámbito natural. Si bien era capaz de volver agradable el brusco trato a los visitantes de la cárcel y su sordidez (p. 33 y 65), en otras ocasiones sólo conseguía compensar simbólicamente la hostilidad, ya fuera ironizando acerca de la decoración del despacho del doctor Gil ante la inminencia de la operación (p. 101) o insinuando al beato fiscal -con un crucifijo sobre su mesa, adivinamos- la condenación eterna como consecuencia de no evitar el daño físico y cruel a los detenidos (p. 16). En todos los demás espacios, se tratara de visitas a ciudades extranjeras (p. 21), o estancias en universidades como acompañante de su premiado marido pintor, su capacidad de adaptación conseguía normar y dar sentido a todo aquello que la torpeza del narrador servía de contraste:

“La primera vez que estuvimos en Alemania salía ella sola a hacer sus compras con una naturalidad pasmosa. En Washington, a los cinco días de llegar, conversaba con los negros reticentes en los autobuses. En París, en una fiesta de madame Labourtade, la amiga de García Elvira, se erigió en el centro de la reunión, contó historias y, al final, tocó las castañuelas. A mí, que era su contrario, me maravillaba su capacidad de adaptación. Y cuando me rompí la pierna en las heladas del 71, concertaba tan mal las muletas que en lugar de andar, brincaba. Ella reía: Si haces de la cojera un problema mental acabarás rompiéndote la otra” (p. 21)

Cabe recordar en la obra de Delibes un frecuente paralelismo negativo entre la vida armoniosa y tranquila del mundo rural y una incardinada desconfianza ante las ciudades.

Cuando los primeros estragos de la enfermedad de Ana se hicieron más evidentes, la facultad espacial se retiene hacia los espacios de la intimidad, hacia una nueva armonía en el refugio seguro del campo: los paseos en bicicleta o por las cercanías de la nueva casa y las lentas sobremesas...;

aún así, sólo ella era capaz en la pareja de encontrarse con plena libertad en cualquier ámbito y de conjurar esa dualidad primigenia y algo pueril de la oposición campo/ciudad con todas sus consecuencias: “...reconoció que el campo por sí sólo no aliviaba la melancolía, que era preciso traer la alegría dentro para disfrutarlo.” (p. 80). Su último triunfo en este aspecto fue la organización de la boda de su hija Alicia; después, la enfermedad hubo de

conducirla a remolque de circunstancias inapelables. En estos pasajes la administración del tiempo en la novela se demora, se acompasa al ritmo del declinar de la salud de Ana y son infrecuentes los saltos temporales con que Delibes ha dotado de cierta libertad al narrador para que coloree, distraiga, refuerce su visión imaginativa..., para que se acreciente la labor manipuladora del recuerdo.

El narrador resulta más espontáneo, por tanto, en la selección de las secuencias temporales, con sus idas y venidas, con actualizaciones y digresiones, pequeñas pausas en que va adelantándose y retrasando noticias sospechosas sobre la enfermedad o demorándose en el pasado para completar ante la hija un relato redundante, pleno de anécdotas que debemos suponer que ella ignoraba o apenas sospechaba, junto a hechos que conocía perfecta o lateralmente, como el funeral (pp. 71-72). Las referencias al pasado más remoto cuentan anécdotas mientras ayudan a perfilar el retrato de la madre: educación, viajes, gustos, dichos y hechos..., la mayoría supuestamente consabidos y familiares. El pasado cercano está inundado por su parte de dos elementos básicos: el proceso de la enfermedad, con sus hitos de lenta decadencia física, y la nueva intimidad de los esposos ante la premonición del fatal desenlace. Quizás un simbólico proceso de segundo período de noviazgo, con sus momentos de celos artificiosos que sólo ella supo aceptar con humana sensibilidad (la anécdota de aquel señor que piropó sus piernas al bajar del coche ya enferma, pp. 85-87), de seducción y juego (pp. 56-57), y la calculada –aunque sin veladuras– confesión ante la hija del último encuentro sexual entre ambos, símbolo del cierre de unas expectativas de amor y vida en común frente a la esperanza ilimitada de aquel primero:

“Rodeé con mi brazo sus frágiles hombros y la atraje hacia mí. Veía sus ojos tan próximos que me ofuscaban: estás un poco trastornado con mi operación, eso es todo. La besé. Debes serenarte, añadió. Nos besamos otra vez, luego muchas, cada vez más honda y frenéticamente, y acabamos amándonos allí mismo, sobre el diván, como habíamos hecho otras veces. Fue nuestra despedida.” (pp. 132-133)

Por otro lado, el tiempo externo y referencial de la novela no precisa más aclaración que las alusiones al momento político, sobre todo al “proceso 1001” y las enfermedades y muerte de Franco, es decir, entre mediados de 1972 y noviembre de 1975, fechas que se solapan con la propia enfermedad y muerte de Ángeles Castro, junto con la amnistía de presos políticos de 1976, probable salida de Ana de la cárcel. Historia y novela se dan la mano acompasadas temporalmente en el plano de la contextualización,

lo que contribuye a resaltar el verismo técnico de una charla íntima, referida, en la cual la voz que lo ha visto todo completa los huecos que el interlocutor ignora en algo o en parte. En las raras ocasiones en que el narrador parece necesitar de una respuesta (“A Leo se le va a caer el pelo, decías. ¿Te acuerdas?” p. 35), que está casi decidido a ceder por un instante su voz, percibimos en la pronta rectificación el único poder de este pintor a menudo falto de inspiración: acomodar el relato a sus deseos, contar a su manera, imponer a su hija la historia verdadera de la madre; en definitiva, el *mito de la incumbencia* de su propia familia. No es extraño que la crítica se haya planteado las relaciones de *Señora de rojo...* y *Cinco horas con Mario* (1966) respecto de la singular cercanía de ambas situaciones narrativas. Si en el caso de ésta puede interpretarse incluso como una argucia técnica para evitar la censura (Lázaro Carreter en Jiménez Lozano, dir., 1993: 165), en nuestra novela la elección de esa confesión íntima a un interlocutor presente pero silente permite una fijación más cercana y más honda, más presta a agradar, más doliente si cabe y más consolatoria que la pura omnisciencia, con su frialdad organizadora.

La personalidad del narrador, por otro lado, impregna a la novela de un elemento continuado de desmesura en la evocación de su esposa. Hasta que se manifiesta la enfermedad, el personaje de Ana va creciendo ante nosotros para ocupar todas las rendijas del discurso. Va adquiriendo, progresivamente, tal cúmulo de virtudes que sólo pueden justificarse por el contrapunto necesario del propio narrador; una etiología de retórica clásica, yuxtaponiendo los argumentos de alabanza hasta componer una imagen hiperbólica únicamente posible en el consenso íntimo y afectivo. El dolor del viudo, el desgarramiento del padre se avienen con situaciones que comunicativamente expresan la visión perfeccionada hasta el límite. Cada historia, cada anécdota referida a la hija supone algo similar a una enseñanza moral. Cada cuadro independiente que se aleja del progreso argumental es una excusa para completar el abrumador retrato:

en ocasiones para dejar constancia de su belleza física, su arrojo, su fortaleza, la honda impresión que causaba en los demás... Y sobre todo un imponente estudio de lecciones de moral práctica para las que el narrador se consideraba inútil como si consistieran en pequeños cuadros cuya visualidad penetramos

más profundamente en el conocimiento. Cualquiera de esos ejemplos resulta válido para sumar un rasgo aún más determinante: la naturalidad con que aceptaba las cosas, la fe sencilla sin excesos, la piedad con los ancianos y los débiles, el amor al arte y a la literatura, la atracción por la belleza, la resolución ante los infortunios de la vida⁷, la lucha por las cosas justas... Pero qué decir de aquellos otros ejemplos en que el narrador refiere el efecto que producía en los de-

La personalidad del narrador impregna a la novela de un elemento continuado de desmesura en la evocación de su esposa.

más: las llamadas a autoridades en medio de la noche recibidas como “cosa natural” (p. 13), la reacción de los viajeros y aun del cobrador de autobús en las ocasiones en que olvidaba el monedero (“Veinte manos, con veinte monedas, se alargaban hacia ella diligentes, desprendidas.” p. 46), la multitud de personas que lloraban desconsoladas en su funeral y a quienes el viudo desconocía (pp. 71-72). Aún más agudo, el pináculo de unos “dones” que rozan lo sobrenatural: la facilidad pasmosa para las lenguas y para hacerse entender, su capacidad de fabular, el conocimiento natural e intuitivo de tantas cosas para las que no se había preparado..., con suaves reproches hacia su manera de ser olvidadiza o la mala gestión con un casero que les dobló la renta en varias ocasiones pero que no pudo evitar sentir melancolía en su funeral.

La sensación de admiración sin límites se nos impone frente a la ausencia de valores del narrador cuando habla de sí mismo. La inmensa mayoría de esos pequeños cuadros ofrecen un contrapuesto negativo en sus propios modelos de conducta. Se juzga consecutivamente miedoso, torpe, perezoso, inepto, desorientado, retraído, injusto, atrabiliario, infantil..., pasivo⁸. Ana no solamente aparece ante nuestros ojos como un ser dotado de bondades innumerables, sino, ante todo, como aquella que puede corregir los defectos innatos de la personalidad de un pintor laureado y famoso. Pero este pintor, cuyo nombre ignoramos excepto en boca de su mujer en mitad de un reproche ante unos celos infundados (“Por Dios, Nicolás, tengo casi cincuenta años.”, p. 62), supera en mucho las expectativas que en su discurso desea parecer a los lectores. En ese sentido el narrador ayuda a crear su propio personaje provocando con sus palabras un desconcierto extremo, una desconfianza que algún crítico (A. Garrido en Cuevas, ed., 1993: 344-345) ha llegado a analizar como el síntoma de una soterrada envidia, incluso un esbozo de odio hacia la esposa. No hay momento de gloria, no hay fase crucial en la vida de Nicolás, en que Ana no esté presente de una u otra ma-



Con su sola presencia aligeraba la costumbre de vivir.
Miguel Delibes, *Señora de rojo sobre fondo gris*.

“Entonces sí, entonces sentí celos del cuadro, de no haberlo sabido pintar yo, de que fuese otro quien la hubiese captado en todo su esplendor”

dos momentos de casi *Bildungsroman* (“Fue ella la que me aproximó a los libros, a ciertos libros y a ciertos autores. En realidad, me abrió las puertas de ese mundo”, p. 22) que rememora el narrador hasta su etapa de madurez colindante con el tiempo del relato, y previa a la enfermedad de Ana, la paradoja del triunfo de una inteligencia natural y libre sobre la artificiosidad impuesta y social, y sobre la estrechez de miras de los saberes normados, convierte a los protagonistas en vertientes opuestas del ideal tradicional del artista bajo las que el muy clasicista Delibes se transforma en un ferviente seguidor de la escuela del genio, en suma, de la *natura* sobre el *ars*. Pocas escenas más crudamente antifrásticas para el lector del novelista castellano que el descubrimiento por Nicolás del *nouveau roman* y Robbe-Grillet a través de Ana y el paralelo establecido entre ambos por ella: “...un día me hizo ver que mi pintura describía pero no narraba...” (p. 23)⁹. Falta de vida, sin nervio, la abstracción de Nicolás se queda en colores y formas intuidas, medias presencias, caprichos de entendidos. Arribamos entonces a un momento climático y simbólico, pues era necesario que el retrato que da título

nera envolviendo la escena, figurando él un contrapunto que no parece extremo calificar de irónico. Y es que su figura pública y exitosa de pintor, la única faceta que podía hacer mínima sombra al protagonismo de Ana, se describe de tal manera que casi parece una lógica consecuencia de su relación, un modo de creatividad superpuesta. El narrador nunca pinta, nunca encuentra la inspiración, nunca sabe el porqué de las cosas ni tampoco los rudimentos estéticos de su arte: sólo es un manipulador, es un artesano al que su esposa, con su natural inclinación por la belleza, ha educado. Del pináculo de su carrera, el recibimiento como académico de Bellas Artes ya muerta Ana, sólo le merece importancia una expresión nuclear para *Señora de rojo...* en la contestación de Evelio Estefanía, que se repetirá como un *motto* en ciertos pasajes: “Una mujer, dijo, que con su sola presencia aligeraba la costumbre de vivir.” (p. 13). En los determina-

a la novela fuese pintado por otro, que él no hubiese sido capaz de plasmar en uno de sus cuadros el misterio de Ana y, por tanto, la ironía suprema de valorar la pintura en función del retratado, no bastando ésta por sí misma para justificar su calidad:

“Entonces sí, entonces sentí celos del cuadro, de no haberlo sabido pintar yo, de que fuese *otro* quien la hubiese captado en todo su esplendor. El maestro había regresado a su patria chica para pintar a mi mujer y de este modo humillarme. Me sentí tan vano ante él como cuitado ante ella. El hecho de que un forastero hubiese entrado en mi casa para conseguir lo que yo no pude, con el modelo a mano, me empequeñecía. Pero me resistía a reconocerlo: ¿Celos del cuadro? ¿Es que piensas, acaso, que el cuadro es bueno?” (p. 63)

El conocimiento por parte de los lectores del contexto real delibiesiano abunda aún más, si cabe, en el contraste con el proceso de idealización de la memoria activa, en cuanto forjadora del espacio ficcional, del narrador. El escritor vallisoletano, pudoroso, se refugia en el juego en apariencia fácil de la ocultación, al ceder la voz al narrador -conviene recordar la platónica división de la poesía mimética en función de quién habla- y desde dentro del relato poder literaturizar las conexiones con la verdad histórica de personajes y sucesos. El efecto de lo real dentro de esta novela no es realismo, como hemos visto, sino una copia fantasmagórica -vuelvo a Platón- demasiado convecina del distanciamiento. Baste fijarse en los nombres de algunos personajes: desde la omnipresencia de Ana-Ángeles, demasiado evidente para suponer ocultación, redoblado por ser compartido con la hija-interlocutora, pasando por la vaguedad y escasa relevancia autoimpuesta por el narrador, culminando en García Elvira y Evelio Estefanía, trasuntos de García Benito y de Julián Marías. Nicolás no encuentra causa ni motivo para enorgullecerse por la proyección social de su nombre, metonimia vertebradora del mundo pictórico, ni Delibes puede permitirse la deriva de su relato hacia el mecanicismo de una *roman à clef*, excusa para despertar el ingenio y la voluntad de aventureros y descubridores de mensajes ocultos de muchos críticos y lectores. Eran de dominio público tanto el retrato de Ángeles Castro cuanto el homenaje considerado y afectuoso que recibió de Marías en la recepción de Delibes en la Academia, culminado en la conocida expresión determinante para nuestra novela: “¿Puede decirse de alguien algo más hermoso?” (p. 43). De alguna manera resulta inútil y estéril sombreadar la naturaleza de ciertos personajes buscando sus trasuntos: Franco era Franco; el fiscal, uno de tantos posibles; y Varelli y Lasquetti, cualquiera de los que estamos pensando -algún escritor muy señalado y ya fallecido- o una sutil mezcla de muchos. Todo ello que-

La narración en primera persona y el tono confesional de la novela solidarizan al lector con el narrador [...]

da subordinado al efecto distanciador que produce la presencia del referente real, histórico, en la ficción novelesca. De la misma manera que la ironía lleva de suyo el ascenso en el gusto moderno de toda actitud anti-idealista, aquí personificada en la suma de alabanzas y dones de Ana. En el sentido de culpa de los que viven sobre los seres queridos

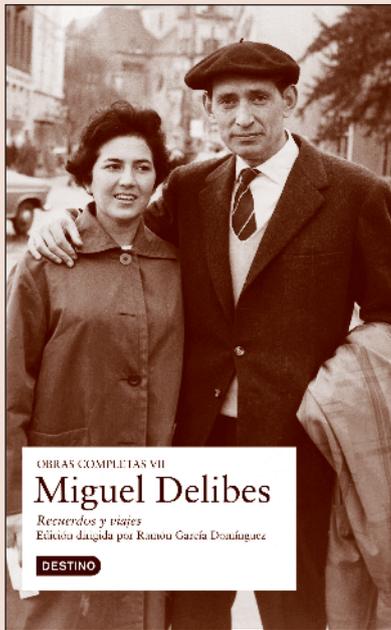
que ya no están cristaliza la mayor virtud, virtud piadosa -en el sentido clásico romano- y humana, del narrador y, por consiguiente, del autor. La narración en primera persona y el tono confesional de la novela solidarizan al lector con el narrador, le pone de su parte, asumiendo sin ambages la inmaculada perfección del retrato, generando un efecto distinto al anterior: cercanía, intimidad, compenetración con las motivaciones del narrador.

No obstante, la novela adquiere un sentido diferente en cuanto Nicolás comienza a recordar abruptamente los primeros síntomas de la enfermedad de Ana (“La primera molestia que experimentó...”, p. 72) y el proceso se invierte. Los saltos en el tiempo, la descripción de las virtudes de Ana continúan pero se adelgazan, se aúnan con el ritmo lento y cruel de la enfermedad y parten a la novela en dos, material y simbólicamente: “Cuando ella se apagaba, todo languidecía en torno.” (p. 77). El tiempo de la acción se ralentiza y se constriñe, se concreta y hace presente en la fecha señalada de la operación (“el 7 de noviembre.” p. 122), pero la esterilidad del pintor es ahora completa -“irremediable”-, hasta tal punto climática por el presentimiento del fin que el escritor Delibes no puede evitar atravesar autobiográficamente la piel ficticia del pintor: “Ante mi impotencia, pensé que mi discurso se había

agotado, que había llegado el fin.” (p. 89). Dentro de la lenta espiral hacia la impotencia del narrador, apenas consolado por la mezcla de alcohol y sedantes, su pasividad se incrementa¹⁰; incapaz de tomar el pulso de su vida y su familia, de reforzar la pérdida de protagonismo de Ana, mimetiza su discurso hacia el émulo de un frío

cronista del proceso médico en cuya profesionalidad se refugia como esperanza vana de curación. Es inevitable el crudo desmontaje del retrato físico de Ana, cuya pérdida sensorial conlleva la subsiguiente devastación simbolizada en el rostro por la virulencia del tumor cerebral: la vista, el oído, la voz y el movimiento de la boca, y al fin, la pérdida de la armonía de la cara por la rotura posible del nervio facial. La amenaza queda desactivada como un futurible





menor, primero por el traumático instante del sacrificio del pelo (p. 134), egoísmo del marido pronto convertido por ella en sarcasmo¹¹, en rebeldía ante el destino. Antes, por la inevitablemente cruda aparición de señales que descomponían el delicado retrato que se había ido generando ante nuestros ojos, ya se tratase del hecho de roncar o babear, disimulado por ella con elegante resignación. Después, cuando la gravedad del proceso conduce a la muerte de Ana a través del duro trance del coma, en paralelo trágico con la absurda y cruel agonía de Franco, por esas mismas fechas (“Se estableció un macabro pugilato a ver quién terminaba antes. Nadie expresaba esa idea pero gravitaba en el ambiente.”, p. 147).

La personalidad “inhibida” del narrador nos sorprende, en este punto, impelido a atravesar los espacios de Ana¹², a descubrirla durmiendo, a espiar sus lecturas, como el poema consolador sobre la muerte de Ungaretti (p. 127), incluso a participar con más apremio en los juegos de seducción que ella, sospechamos, procuraba alentar con la dúplice intención de apaciguar la ansiedad de Nicolás y de despedirse íntimamente al mismo tiempo. El acostumbrado pasatiempo lúdico de encontrar una posible

pareja del pintor si ella faltase, con su rosario de nombres y las posibilidades que ello ofrecía, ahora acaba drásticamente como el reproche a alguien incapaz de asumir la trascendencia del fondo: “A lo mejor mañana cambias de opinión.” (p. 134). De ese modo, la desesperación inicial, la dependencia aceptada (“...yo me limitaba a ser un médium, un eco de su sensibilidad.”, p. 132), el consuelo aleccionador (“Me acarició la frente: No te aturdas; déjate vivir.”, *idem*), van progresivamente atenuando el dolor, rompiendo su breve hábito de inconformidad activa, regresándole a su habitual pasividad, esperando como espectador de lujo, y casi enmudecido, lo inevitable.

Sobre el último rasgo del narrador en que me detendré, cabe señalar que en todo el discurso, incluso en los diálogos referidos o los directos, hay una apuesta de honestidad con su interlocutor intra-novelesco, quiere decirse, de cercanía e intimidad, que se concentra en el consuelo familiar y que se abre a los lectores reveladoramente como una mezcla de monólogo y fluído de conciencia. Verbalmente expresado por la naturalidad verista de la expresión, con un lenguaje depurado y sencillo. Quizás en algún momento descarnado aunque pudoroso, pero casi siempre ausente de coloquialismos o hipocóristicos, con un leve tono lírico en la segunda parte de la novela. El mecanismo para fingir neutra expresividad es una de las marcas significativas en la prosa de Delibes, nunca se ha escrito como se ha hablado pero conviene a un tópico elegante para describir la fuerza expresiva del estilo familiar o tenue del que esta novela es ejemplo paradigmático. Contraste evidente en *Señora de rojo...*, cuyo narrador se ve impelido a depender de las palabras -o de la pintura- de los demás para definir a Ana y para cerrar la novela. Incapaz así de poner fin a su discurso, habrán de ser, desde distintos ámbitos, el ingenio de Lasqueti (“Las mujeres como Ana no tienen derecho a envejecer.”, p. 151) y el cariño filial de Alicia (“Si la muerte es inevitable, ¿no habrá sido preferible así?”, *idem*), los que sean capaces de condensar el dolor y el consuelo ante la pérdida irrecuperable, erigiéndose en portavoces de una verdad íntima, de una realidad del corazón. Ni siquiera en ese momento, o mejor, por ser ése el preciso momento, pudo hacer algo más que permanecer, inerte, con “la cabeza confusa y la lengua trabada”, cediendo a otros la última palabra de esta fabulación demasiado dolorosa. ■

El mecanismo para fingir neutra expresividad es una de las marcas significativas en la prosa de Delibes [...]

BIBLIOGRAFÍA

- ◆ Delibes, Miguel (1991): *Señora de rojo sobre fondo gris*, Barcelona, Destino, 2010, colección Austral n.º 663
- ◆ García Domínguez, Ramón (2010): *Miguel Delibes de cerca*, Barcelona, Destino, 2010
- ◆ VV. A.A. (1992): *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Barcelona, Anthropos, edición de C. Cuevas y coordinación de E. Baena
- ◆ VV. A.A. (1993): *El autor y su obra: Miguel Delibes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, dirigido por J. Jiménez Lozano.

Miguel Delibes, la voz de Castilla

- 1 No cabe en estas páginas un estudio detenido de los elementos que intervienen en la narración y su terminología técnica. Pueden consultarse abundantes monografías especializadas. En el caso español me limito a citar dos estudios, a modo de ejemplo, uno ya casi benemérito y todavía aleccionador, y el otro más actual y didáctico, ambos útiles por diversos motivos y por ofrecer además un estado de la cuestión bibliográfico muy útil desde los comienzos de la narratología hasta hoy: M. Baquero Goyanes (1970): *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 2001 y A. Garrido Domínguez (1996): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis. Si se desea, puede consultarse además un panorama específico en la última versión del *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, dirigido por José Vallés Calatrava, Salobreña, Alhulia, 2003.
- 2 Citaré, como suelo, por la edición más asequible y difundida posible. En este caso, una reedición de Destino en 2010 dentro de la colección Austral en su nuevo formato.
- 3 Ramón García Domínguez, en la recientísima edición de su biografía (2010) sobre el autor vallisoletano, nos revela, entre las costumbres de Delibes, el hábito de fechar los manuscritos al comenzar a escribir. En lo que a esta novela se refiere, 5 de julio de 1989. Para conocer los detalles sobre el proceso de la enfermedad y muerte de la esposa de Delibes, pueden consultarse las páginas 458-483. Sobre la publicación de *Señora de rojo sobre fondo gris* (Barcelona, Destino, 1991), las circunstancias de su escritura y las reflexiones del autor al respecto, véanse 732-740.
- 4 Motivo por el cual la hija fue encarcelada junto a su marido. Un curioso entreveramiento entre la verdad histórica y la verdad novelesca se produce al referimos el narrador (p. 92) la decepción que supuso para él que su yerno Leo no recibiera ninguno de los famosos jerseys con cremallera, las *marcelinas*, que llevaba e hizo famosos Marcelino Camacho, juzgado en dicho proceso contra la acción sindical. El gesto, la satisfacción moral que no recibieron entonces, tal vez aclarara un poco el motivo de un encarcelamiento (¿tesorero, secretario?, p. 32), debido a causas menos graves de las que preanunciaba la honda preocupación y el temor al maltrato que reflejan las primeras páginas del relato. (Cabe dejar constancia aquí, permíteme el protagonismo, como otro elemento mestizo entre la realidad y, en este caso, la crítica, que mientras escribo estas palabras, el 29 de octubre, ha fallecido Marcelino Camacho a los 92 años).
- 5 El estudio del espacio simbólico es siempre una de las tareas centrales para la Poética del Imaginario. Como referencia bibliográfica bastaría una ojeada al clásico ensayo de Gaston Bachelard, todavía desde perspectivas fenomenológicas, *La poética del espacio* (1957): México, F.C.E., 1992.
- 6 Cabría detenerse en las páginas 48-52 en las que se el narrador cuenta a su hija el proceso de reconstrucción y ornamentación de esa casa que ella desconocía, señalando casi deícticamente todas las decisiones que a ella se le debían y, de nuevo, la virtud suprema del dominio del espacio: “Entonces ideó esta linterna, para que la claridad procedente de las vertientes ocultas del tejado inundara el estudio... Un verdadero hallazgo arquitectónico.” (p. 52). Refiero además dos anécdotas que ayudan a configurar el personaje sobre esta vertiente: el hecho de idear imaginariamente los arreglos del nuevo chalet alquilado por Ana y Leo en Las Rozas (p. 105), contado sin que pareciera una intromisión en la vida de una joven pareja, y el hecho de habilitarse un cuarto propio, “independiente”, al ser consciente de los estragos de su enfermedad (p. 118).
- 7 Resulta aleccionador en esta inusitada panoplia de valores la manera tan apropiada en que el narrador justifica la falsificación de un documento público cuando Ana firma por su hija unos papeles para renovar su contrato en la Universidad ante la negativa y el insulto procaz de los carceleros. Lograba imponer así su propio código de valores: “No le recordaría la conciencia. Delitos eran violar, matar, robar; la firma indebida de documentos era para ella un simple pasatiempo.” (p. 43)
- 8 Por no manchar el cuerpo de texto y correlativamente: pp. 15, 28, 29, 30, 33, 53, 41. El par activo/pasivo surge como un acuerdo tácito en el matrimonio, dominando Ana todas las facetas de administración, relaciones públicas y domésticas... una aparente inversión de papeles -una trampa desde el punto de vista feminista- dentro de un matrimonio convencional: “Y si yo no le pedí la gestión de nuestras cosas, tampoco consideré machista avernirme a que lo hiciera. La nuestra era una empresa de dos, uno producía y el otro administraba. Normal, ¿no? Ella nunca se sintió postergada por eso. [...] Declinaba la apariencia de autoridad, pero sabía ejercerla.” (p. 41)
- 9 Recordemos la impresión desfavorable y la pugna contra la *nueva novela* francesa de Delibes, que él consideraba lo opuesto, y casi némesis, de su técnica escrituraria, su contrapunto, cuyo éxito juzgaba, con razones y constancia, un error por desmesura de los críticos desde finales de los años 60 que habría de influir en la valoración de su obra o en su manera de escribir. Puede leerse, si se desea, las palabras que abren el volumen aquí citado dirigido por Jiménez Lozano (1993: 16-17) en que ofrece su novelística como un intento de exploración del corazón humano frente a la anti-novela en fecha tan tardía.
- 10 “En cualquier caso, yo deseaba ayudarla, aunque no dejara de advertir que era inútil tratar de restituir de golpe lo que uno ha recibido a lo largo de la vida.” (p. 130)
- 11 “Todos pretendíamos imprimir un aire de cotidianidad al acto, cuando lo cierto es que existía tal tensión como si estuviéramos asistiendo a los preparativos para decapitarla. [...] Tu madre sostenía en su regazo el postizo que comprara el día anterior. Se lo había probado decenas de veces en casa: unas, sobre la frente; otras, encasquetado en la nuca; como un solideo, después. En cualquier caso, acompañaba la prueba de un comentario irónico y apuntaba un parecido.” (p. 135)
- 12 “Escuchaba a la puerta de su dormitorio circunstancial. No se oía nada; no rebullía, no roncaba, ni siquiera se la oía respirar. Una noche me asaltó la idea del suicidio y no me pude controlar; de una manera impensada, abrí la puerta y di la luz.” (pp. 131-132)

