

MAGNÓLIA BRASIL BARBOSA DO NASCIMENTO

O DIÁLOGO IMPOSSÍVEL

(A ficção de Miguel Delibes como representação da sociedade espanhola no franquismo)

Tese de Doutorado apresentada à área de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

ORIENTADOR: PROF. DR. MARIO MIGUEL GONZÁLEZ

SÃO PAULO
1996

AGRADECIMENTOS

Ao Ministerio de Asuntos Exteriores da Espanha, pela Bolsa para Hispanistas, em Madrid, 1994, que me possibilitou o acesso à bibliografia indispensável para esta pesquisa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pela Bolsa de Pesquisa que, durante algum tempo, tornou possível a realização deste trabalho.

A Mario Miguel González, orientador desta tese, pela confiança no meu trabalho, pela participação segura, tranquilizadora, oportuna e eficiente desde o primeiro momento em que lhe falei do meu projeto até a sua concretização, prova inequívoca de que o diálogo é sempre necessário e, principalmente, possível.

A Valéria de Marco, cujo curso sobre Literatura Espanhola do Pós-guerra, na USP, me forneceu a fundamentação necessária e me levou a compreender melhor a obra de Miguel Delibes.

Ao Professor José Carlos Lisboa (*in memoriam*) e sua inesquecível e competente equipe de Espanhol da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, cujos ensinamentos alicerçaram o caminho que me trouxe até aqui.

A Lygia Vianna Rodrigues Perez, pelo incentivo e apoio que me conduziram ao curso de Doutorado na USP.

A Suely Reis Pinheiro, cuja solidariedade me proporcionou o primeiro entendimento com o meu futuro orientador.

A Laura Padilha, desde as origens familiares e estudantis - velhas árvores do nosso Colégio Brasil, oitavo andar da Faculdade Nacional de Filosofia - ao exercício da profissão no mesmo Colégio Brasil, no Centro Educacional de Niterói e no Instituto de Letras da UFF, pelas conversas fecundantes, apoio entusiasmado, confiança e leitura tão cuidadosa quão valiosa.

II

A Domício Proença Filho, amigo e colega, interlocutor generoso, ouvinte atento, pela bibliografia valiosa que colocou a minha disposição.

A André Luiz Gonçalves Trouche, Livia Reis e Márcia Paraquett, meus amigos, meus irmãos, por tudo, sempre.

Aos amigos, mais que, colegas do Setor de Letras Hispânicas da UFF, André, Célia, Livia, Lygia, Márcia e Sueli, pelo incentivo constante e indispensável apoio.

A Judith e a Pedro Marés González, primeiros a me apresentarem à obra de Miguel Delibes.

A Lúcia Helena Vianna e Carolina Gouvea, pela confiança e palavra animadora.

A tantos colegas e amigos da UFF, com os quais conversei, troquei informações e opiniões e dos quais recebi valiosa colaboração bibliográfica.

Aos funcionários da Universidade de São Paulo, especialmente os do Departamento de Letras Modernas, por sua eficiente atenção.

A Oswaldo, Carlos André e Flávia,
meu marido e meus filhos, objeto primeiro de
minha vida, sempre abertos ao diálogo, mesmo em
seus silêncios.

À memória de minha mãe, primeira pessoa a
me falar de tolerância.

À memória de meu pai, modelo de luta
contra a opressão.

A Dylza, certeza de amor e de esperança.

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado, não tem discussão
A minha gente hoje anda falando de lado
E olhando pro chão
E você que inventou este estado
E inventou de inventar toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar o perdão.
Chico Buarque

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma leitura crítica da obra do escritor espanhol Miguel Delibes. Nela, o extrato social integra-se à estrutura formal da narrativa e exerce, ali, um papel significativo como um elemento da arquitetura textual, de tal modo que só se atinge a compreensão da obra ao fundir texto e contexto. A exploração do texto delibesiano evidencia o traço original da ausência do “diálogo”, da comunicação num momento particular da história da Espanha: o da era de Franco. Quatro obras selecionadas: *Cinco horas con Mario*, *Las guerras de nuestros antepasados*, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* e *Señora de rojo sobre fondo gris*, produzidas em diferentes décadas: 60, 70, 80 e 90, dão suporte à investigação; elas revisitam momentos quase sempre coincidentes do passado recente espanhol e iluminam amplamente a trama que esta análise pretende destecer. Constituem a base para a comprovação da hipótese de que o componente social é um elemento ativo que, na análise profunda das relações sociais e dos fatos recentes da Espanha, dá forma ao texto. Essa obras são, ainda, a matéria prima para a comprovação da tese de que o romance de Miguel Delibes, ao recuperar a imagem da sociedade espanhola no franquismo, evidencia e denuncia o fato de que o diálogo era impossível naquele período histórico. Destaca-se, portanto, na obra delibesiana uma preocupação constante com a palavra e, em consequência, com o homem e a liberdade.

SUMÁRIO

	Pág.
Pré-tensões	1
I - Sob o signo do duplo	16
1-Dimensões individuais: contrastes e conflitos.....	18
2-Dimensões institucionais.....	31
2.1- Dimensões políticas.....	32
2.1.1- As duas Espanhas.....	35
2.1.2- O antagonismo.....	42
2.1.3- Verso e reverso ou: uma outra equação.....	48
2.2- Dimensões religiosas.....	51
2.2.1- Aspectos da fé.....	58
2.2.2- A questão do pecado.....	59
2.2.3- Doar ou doar-se?.....	61
2.2.4- Incompreensão e preconceito: conflitos.....	63
2.2.5- A questão da castidade.....	64
2.2.6- Opressão e violência x justiça e amor.....	65
2.3-Dimensões sociais: poderosos e humilhados	67
II - Tensões espaciais e temporais.....	78
1-Dimensões espaciais.....	78

1.1- Realidade urbana e realidade rural.....	80
1.2- O sentido do progresso.....	87
2-Dimensões temporais.....	93
2.1- A função do título.....	94
2.2- Passado e presente.....	98
2.3- A tragédia do homem contemporâneo.....	105
III - Tensões na narração.....	108
1- Sujeito e objeto.....	111
1.1- O sujeito narrador.....	112
1.1.1- A voz emoldurada.....	120
1.2- O objeto da narração.....	128
1.2.1- A Espanha.....	128
1.2.2- A “causa”.....	131
1.2.3- O “caudilho”.....	136
2- A narração e a ação: espaços de integração.....	140
2.1- Contar , recontar, revisitar.....	143
IV - De língua e de discurso.....	146
1- Linguagem, narração, comunicação.....	149
2- Vozes na narrativa.....	165
3- Na arena: diálogo x silêncio.....	172
V- Miguel Delibes, testemunha da Espanha.....	178
Fontes consultadas	183
I- Obras ficcionais de Miguel Delibes.....	183
II- Sobre Miguel Delibes.....	184
III- Títulos gerais.....	199

PRÉ-TENSÕES

Ler Miguel Delibes é desfiar um multifacetado tecido cujos fios compõem uma análise profunda e contundente das relações sociais e da própria história recente da Espanha, mais exatamente o período que antecede, imediatamente, a Franco e o longo período conhecido como a “era de Franco”, que se estende do final da guerra civil, em 1939, até 1975, ano da morte do ditador.

A sedução do texto delibesiano, ao longo de seu percurso, é fruto de uma produção narrativa cuja contemporaneidade se funda, dialeticamente, no interior da tradição. Para desenvolver o jogo do entrever, da oposição do ser e do parecer, Miguel Delibes lança mão de uma técnica tradicional que poderia ser enquadrada naquela linha da escrita de uma aventura, técnica arcaica mesmo em alguns momentos se comparada, por exemplo, ao “Nouveau Roman”, seu contemporâneo - aventura da escrita, para Jean Ricardou - (apud MESQUITA, 1987, p. 33), e que, de repente, é percebida como renovadora. Para o escritor espanhol, o ato de fabular, de romancear, está ancorado, necessariamente, numa ocorrência, numa história, o que determina o manejo de uma série de elementos, personagens, tempo, construção, enfoque, estilo... São elementos com os quais é possível fazer um sem número de experiências, menos destruí-los, o que, para o autor em questão, equivaleria à destruição do romance. Para ele, a imensa margem de experimentação tem seu limite em um ponto chave: “que se cuente algo” (ALONSO DE LOS RÍOS, 1971, p. 143). Desenha-se, assim, para a crítica

delibesiana “un género nuevo que, en cierto modo, participa de la poesía, del ensayo y de la novela” mas que, apesar de sua bela forma, do quadro de sugestões dispersas, das descrições minuciosas, “no cuenta nada” (p. 144).

Em contraposição ao que vê como uma arte que se desintegra, ao que considera umas “extravagâncias” justificadas pela fidelidade do artista à época em que vive (“los cultivadores del “anti-roman” pretenden ser fieles a su tiempo y servir a la amorfa sociedad en que viven”, considera o escritor no ensaio *La novela abstracta* (1993, p. 151), Miguel Delibes afirma-se como alguém que não perdeu de todo a esperança “ y piensa que otra manera de ser fiel a la época en que vive es tratar de arrancar de su mediocridad, de su materialismo exacerbado, de su vacío mental, a la sociedad en torno, profundizando en el hombre sin renunciar a la belleza” (*Los nuevos caminos*, 1993, p.161).

O escritor castelhano situa o personagem no centro do romance, tal como no século XIX. Entretanto, o tradicional cede passo à originalidade, à novidade na configuração do protagonista novelesco, no novo tratamento técnico-narrativo que lhe é outorgado; ao adivinhar o personagem de ficção de uma maneira diferente das já conhecidas, leva o autor de *La originalidad novelística de Miguel Delibes*, Alfonso Rey, a apontar para o que ele considera a grande inovação delibesiana, a de centrar “su esfuerzo en ese elemento narrativo, el personaje, desdeñado como propio del pasado” (1975, p. 279). Delibes permite que seus personagens, representação de seres simples, comuns, muitos de origem humilde, narrem através de uma ótica cotidiana própria, através de seu próprio ponto de vista, “las múltiples manifestaciones del acontecer humano” (p. 275). São eles os narradores de suas vidas.

Vale observar um certo tom anedótico e ameno a recriar o discurso das mais variadas camadas sociais e regionais da Espanha que, bruscamente, se configura lúcido e complexo¹; veja-se, também, o papel desempenhado pelo

¹ -Veja-se a fala de Carmen, do Señor Cayo, do Velho Eloy, de Eugenio Sanz Vecilla, de Pacífico Pérez, do Nini e de outros personagens delibesianos.

elemento social, que, aparentemente, apenas dá o tom espanhol e serve de mero pano de fundo, mas que, repentinamente, se percebe que está assimilado pela estrutura da narrativa, evidenciando aspectos das relações sociais e da própria história recente da Espanha a que me referi no primeiro parágrafo. A inquietação ética que se revela em sua obra une-se à inquietação estética na busca de um aperfeiçoamento social e aponta para uma organização social injusta, onde prevalece a crueldade, a ignorância e o desamor: o homem, animal acossado por essa sociedade, não tem saída: “sangra o te sangrarán” é a alternativa que se lhe oferece, tal como a Pacífico Pérez, personagem de *Las guerras de nuestros antepasados* (DELIBES, 1985, p. 292), presa fácil de um autoritarismo que não lhe perdoa a opção pela paz.

São aspectos que alicerçam o pilar em que se sustenta a opção por esta obra. A leitura que provoca, desacomoda, ilumina, desafia, inquieta (o próprio escritor, em *Aún es de día*, (1972, p. 9), afirma que não escreve para entreter, mas para inquietar), causa indignação, emociona, a leitura que estimula e passa a tomar parte ativa no cotidiano do leitor, tal a integração que se efetua, a leitura que leva a outra leitura, se faz ponte entre o que se lê, o que se pensa, o que se quer saber e o microcosmos ali figurado, marca o compasso do balé da sedução.

Impossível ignorar a força do personagem que salta das páginas lidas e se instala no dia-a-dia do leitor (representação, na verdade, de outros personagens, seres reais que em outro momento, latitude e país movem-se, articulados por idêntica maneira de ser ou pelo mesmo respeito à natureza, ao ser humano, à vida, enfim).

A essa característica de ser verdadeira em relação à visão que as pessoas têm da condição humana, acrescenta-se a curiosidade pela fala reveladora de um mundo complexo, vário, sedutor, mais um motivo e uma razão para a efetivação da escolha.

Por outro lado, a leitura é um processo de descoberta do outro (o texto, não o autor, pois este tem de recolher-se ao anonimato para dar lugar à obra), do

rosto desconhecido do outro. O grande encontro efetiva-se quando o *eu* do leitor se encontra com aquele *outro* na surpresa, na palavra que seduz, no elemento único que se detém na multiplicidade ofertada pelo texto. Alguma história silenciosa, subterrânea, trabalha como ponte nesse processo entre o texto e o leitor, e o dado do *comover*, do *mover com* tem de ser levado em conta.

Ao fazer a escolha e ao trabalhar uma obra, o que se pretende, basicamente, é conhecê-la, desnudá-la. Para isso é imprescindível não subjugá-la, não reduzi-la. É um compromisso que se assume com aquele outro cujo rosto, como disse anteriormente, vai-se procurar (re)conhecer.

Que o texto delibesiano funciona como recriação de uma situação social concreta, a da Espanha do período franquista, não é novidade: muita tinta já provou isso e o próprio Delibes assume, conscientemente, a intenção de dar voz aos marginalizados. A originalidade do presente trabalho reside em demonstrar como essa obra assimila o social como elemento significativo na organização narrativa e, também, em mapear os inúmeros aspectos caracterizadores do marco social em que se insere.

Por outro lado, buscarei, fundamentalmente, iluminar o que ideologicamente se esconde nas entrelinhas da ficção: já sublinhei, anteriormente, que o elemento social é um dos traços predominantes na construção artística. É preciso, porém, como propõe Antonio Candido, compreender e indicar o “próprio assunto que repousa sobre condições sociais a fim de penetrar no significado”; só se chega à camada mais funda da análise “quando o traço social constatado é visto funcionando para formar a estrutura do livro” (1985, p. 17).

O extrato social não surge na narrativa como um elemento externo, extraliterário, ao qual o discurso da ficção faz referência. Ao contrário, na escritura delibesiana, o componente contextual integra-se à estrutura formal da narrativa e exerce, ali, um papel significativo como um elemento interno da arquitetura textual, de tal modo que só podemos entender a obra

[...] fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norcado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam com momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo*, (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (1985, p. 4)

Não é difícil chegar à conclusão de que o aspecto básico, o que realmente leva à justificativa quanto à opção pelo tema é o fato de ter sido “atrapada”, tomada por ele ao longo de horas de leitura, dominada pela fruição que escorre do texto delibesiano. Seria difícil trabalhar sem esse prazer que, aliado ao interesse pelos fatos resgatados na obra, determinou a escolha. Do mesmo modo que o personagem, para Delibes, vai sendo gestado dentro dele qual uma criança no útero materno², o tema que escolhi para minha tese de Doutorado foi sendo gestado aos poucos, quase imperceptivelmente, e, quase imperceptivelmente, foi-se transformando, ganhando corpo e pedindo para nascer.

Estou convencida do acerto de minha escolha. Resta agora ter força para trazê-lo à luz com a dignidade, coerência, lucidez e competência que se impõem. A empresa é ousada: destecer o fio, contar os pontos, desfazer os nós, acompanhar o movimento do tecelão enquanto se busca a verdadeira trama entecida numa dobra do texto, no não dito, no entrevisto, é tarefa complexa, mas não impossível. O trabalho com o texto proporcionará o encontro e a revelação da face oculta, daquilo que dá à obra de Miguel Delibes a dimensão maior, a marca própria, a originalidade de ter, como verdadeiro protagonista, a palavra, a linguagem, comprovando, assim a afirmação do conceituado lingüista Manuel Alvar de que a liberdade lingüística é, também, a liberdade humana (1987, p. 45).

Quero, com Agnes Gullón, mais que explicar, “explorar” a obra desse escritor ainda em produção, portanto de obra não concluída (1981, p. 14).

Estudar o texto, sem incorrer em excessivo e perigoso subjetivismo é o caminho

² - Essa a explicação dada por Miguel Delibes, a propósito da criação de seus personagens, em entrevista concedida à autora destas linhas, em seu apartamento de Valladolid, em 28/5/94), a propósito de especulações jornalísticas a partir do discurso feito ao receber o Prêmio Cervantes 1993. Afirmou, nessa ocasião, que não tinha nenhum projeto imediato para escrever novo romance, mas, quando surgisse um personagem dentro dele, pedindo para nascer, ele trataria de dar-lhe vida.

escolhido, especialmente porque esse texto traça, de modo original, o problema do “diálogo”³, da comunicação (ou ausência dela) no mundo contemporâneo, a partir de fatos, de aspectos da vida e da sociedade espanhola num momento particular, o da Espanha de Franco.

Procuo, com Laura Padilha, desenvolver pela leitura “um contradiscurso através do qual possa chegar a uma compreensão criadora”(1995, p. 2-3): desde meu lugar, o Brasil, desde este meu tempo, final do século XX, quero isolar aspectos do projeto criador de Miguel Delibes dentro da Literatura Espanhola da segunda metade do século XX, para, através de uma leitura crítica, articular os textos delibesianos com fatos da história recente da Espanha; desse modo, buscarei captar as diversas representações da sociedade espanhola no período franquista e os elementos denunciadores da impossibilidade de diálogo na “era de Franco”.

Minha ferramenta básica é a leitura da obra delibesiana, especialmente a leitura dos quatro títulos que compõem o *corpus* deste trabalho: *Cinco horas con Mario* (1966), *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983) e *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991).⁴

O recorte privilegia quatro obras de estrutura dialógica; através do discurso são captados os personagens, indivíduos em seu momento de vida, em cujos movimentos, vão-se desdobrando os variados aspectos do cotidiano, no período franquista, principalmente. A evolução dos quase 40 anos da “era de Franco” está recuperada sutil e artisticamente por um escritor consciente de que “los sistemas resultarán ineficaces o crueles - todos - si no alumbramos a un hombre distinto” (ALONSO DE LOS RÍOS, César, 1971, p. 26). Testemunha de sua sociedade, o

³ - Uso a palavra diálogo tendo em mente o fato de que, nas quatro obras de Miguel Delibes que dão suporte a esta tese, as características dialogais estão presentes, embora apenas em *Las guerras de nuestros antepasados* esteja formal e claramente estabelecido e representado o diálogo entre dois interlocutores em efetiva presença, possibilitando o *ego, hic, nunc* atualizador do diálogo linguístico a que se convencionou chamar de real.

⁴ - Valho-me, neste trabalho, das seguintes edições, respectivamente: primeira edição em Destino, de 1981; segunda edição em Destino, de 1985; terceira edição em Destino, de 1983; décima sétima edição em Destino, 1992. Cada uma das obras passará a ser citada como *Cinco horas, Las guerras, Cartas de amor e Señora de rojo*; nas citações utilizarei, apenas, as iniciais: *CHM, GNA, CASV, SRFG*.

escritor castelhano, ao resgatar em sua obra diferentes momentos dessa sociedade, faz, através dos personagens, a interpretação crítica dessa sociedade.

As quatro obras, em diferentes décadas, revisitam momentos quase sempre coincidentes do passado recente espanhol e iluminam amplamente a trama que pretendo destecer em minha análise. Ao estudar uma obra narrativa em que há uma “exploración crítica de las circunstancias histórico-sociales de la España actual” (SOBEJANO, 1975, p. 164), o problema que primeiro assoma é o do imprescindível recorte que diminua os riscos, as lacunas e o perigoso tratamento genérico do tema central. Delimitar, selecionar, recortar são, por certo, verbos redutores se pensamos no que foi delimitado, selecionado e/ou recortado. Sempre haverá quem sinta falta deste ou daquele traço, desta ou daquela obra. Porém, se o tema é rico e os caminhos vários, as teorias muitas e os estudos específicos inúmeros, penso que o mais sensato é isolar os elementos configuradores do tema proposto na novidade do texto, no processo de organização do discurso ficcional, na sua coerência intrínseca. Essa é a justificativa para o recorte estabelecido.

Minha leitura, ao acompanhar e investigar um procedimento escritural em constante renovação, procurará acompanhar aquela exploração crítica de que fala Sobejano, além de deter elementos configuradores de um período histórico que permitirá desvelar uma outra história através do cotidiano dos personagens e das tensões e contradições da sociedade da época.

A ordenação cronológica seguida, permite o acompanhamento do amadurecimento do autor em relação a temas intimamente ligados à história recente da Espanha e que funcionam como um “leitmotiv” na obra. É fundamental acompanhar a mudança (ou não) que o olhar delibesiano mais distanciado capta, e como isso vai-se traduzir na obra.

Cinco horas, a mais conhecida e estudada obra de Miguel Delibes, trata do tema da solidão da mulher moldada para ser “do lar”, modelo de virtude e de todos aqueles conceitos alimentados por Franco e pela Igreja Católica espanhola. É uma história trágica, narrada através de imagens visuais e acústicas, em que a

estrutura morfológica encurrala, fecha e significa a narração, como conclui Hortensia Viñes (1983, p. 219).

Nessa obra, Delibes põe a nu, através do longo fluxo de consciência de Carmen, a vida de uma família espanhola (aparentemente) bem constituída. Toda uma vida é entregue ao leitor em total comunicação, em oposição flagrante à total incomunicabilidade existente entre Carmen e Mario vivo. No debate entre sombras que se estabelece, Carmen não consegue situar-se: beneficia-se do jogo estabelecido pela sociedade de que é produto, e de outro lado critica, acusa os que são os veículos dessas normas e das mudanças que se vão introduzindo na até então fechada Espanha. Há, em Carmen, a amargura por não ter conseguido que o homem com quem vivera tão próximo, durante tantos anos, deixasse de ser tão distante.

O papel da mulher, a relação com o marido e os filhos, o universo familiar, os dogmas da Igreja, as relações de poder, os tabus sociais, a guerra civil, o preconceito, o diálogo(?) de surdos familiar, a moral das aparências, a condição humana e muito mais constituem os ingredientes da trama.

A técnica da narrativa contribui fundamente para a construção do clima tenso que mergulha o leitor no cotidiano daquela mulher, profunda conhecedora da cartilha franquista, e também no cotidiano daquele homem, daquela família, daquela sociedade burguesa onde nem tudo resultava na “paz” apregoada pelo governo. Através da tensão do pseudodiálogo, Miguel Delibes estrutura a narrativa; o diálogo é usado como elemento intrínseco da arquitetura textual. A esse propósito faz-se mister abrir um longo parêntese para, a propósito de *Cinco horas*, expor as várias posições relativas ao discurso de Carmen, *monólogo interior*, para alguns, *diálogo interior* para outros, *solilóquio*, *monólogo*, *diálogo*, *monodiálogo* etc. Delibes, nas *Conversaciones*, de Alonso de los Ríos, fala de “soliloquio, o mejor dicho, de diálogo sin respuesta con un muerto” (1971, p. 131). Argumenta, afirmando que o personagem fala a Mario em segunda pessoa do singular, embora o interlocutor, naturalmente, não lhe responda (p.

135). Manuel Alvar, ao comentar essa observação do escritor de Valladolid, afirma que “monólogo interior o diálogo interior vienen a ser una misma cosa: se trata del protagonista que habla sin un interlocutor” (1987, p. 96). Mas o lingüista acredita que Delibes quis diferenciar o monólogo interior do diálogo interior, o que faz com que *Cinco horas* (como também outra obra, *Parábola de un naufrago*), sejam, em sua opinião, diálogos e não monólogos. “Pero diálogos muy especiales, los que se formula a sí mismo el propio personaje, pero no desdoblándose, sino siendo él mismo quien se responde con las palabras que necesita en su juego dialéctico, no las que podría formular el mudo interlocutor” (1987, p. 101). Por outro lado, o acadêmico, Fernando Lázaro Carreter, no ensaio “Cuarenta y cinco horas con Mario”, considera que

Ha sido fácil clasificar como monólogo interior esa táctica elocutiva, y eso, a pesar de la negativa del autor a aceptar tal encuadre [...]. Tiene toda la razón, porque, según enseña Bajtin, ese gran olvidado de la crítica literaria ‘amateur’, el ejercicio de hablar, cualquiera que sea su naturaleza, es orientado por el hablante hacia una respuesta. sale al encuentro de la palabra del otro, y ello condiciona su manera de enunciar y muchos rasgos de su estilo. [...] Carmenchu habla como si Mario pudiera responderle [...]. El yo y el tú, y el tiempo presente que emplea, hace al destinatario no sólo presente sino vivo. [...] Estamos, pues, ante un diálogo verdadero, interior en la medida en que las réplicas del interlocutor se producen en la cabeza de su esposa, que arguye por sí y rearguye por el “oyente” definitivamente mudo, que habla no consigo, sino que se desdobra en dos personas, mediante un ejercicio continuado de lo que llamó *occupatio* la retórica clásica. ese anticiparse a lo que el interlocutor puede decir, para rebatirlo antes de que lo diga. (1993, p. 152)

Já Alfonso Rey opta por “diálogo más que monólogo”, uma vez que “el soliloquio de Carmen debe ser considerado como um diálogo que tiene un interlocutor ficticio” (1975, p. 181-182).

À farta terminologia suscitada pelo fluxo de consciência de Carmen, poder-se-ia, ainda, acrescentar o termo *monodiálogo*, usado por Antonio Vilanova (1992, p. 145): “la técnica narrativa del monólogo interior, o monodiálogo, [...]”. A variada possibilidade terminou por levar um ou outro estudioso a alternar solilóquio, diálogo, monólogo interior etc.

Considero que as características estruturais do diálogo estão presentes no discurso de Carmen (e também no de Nicolás, o viúvo-narrador de *Señora de rojo*). São elementos expressivos, justamente, os que dão agilidade à narração, como se verá no momento oportuno. O que existe, entretanto, para além das aparências, tanto em *Cinco horas*, quanto em *Señora de rojo*, é o que Lídia Leite⁵ considera um grande monólogo, “mesmo quando elas (as obras) fingem um grande diálogo, como é o caso de *Grande sertão: veredas*, em que Riobaldo fala a um interlocutor sempre mudo” (1985, p. 70): como o personagem de Guimarães Rosa, os delibesianos Carmen e Nicolás também falam a um interlocutor mudo. O fluxo de consciência de Carmen opõe-se ao articulado discurso do viúvo; ambos, porém, buscam o diálogo, ainda que em circunstâncias diversas e movidos por sentimentos que em nada se assemelham; nos dois casos, a morte é o germe desses estados internos, veiculados pela palavra. No turbilhonante e obsessivo fluxo de sentimentos, penas, queixas e culpas de Carmen e na densa e contida expressão de lembranças de Nicolás, eles se valem dos instrumentos do diálogo formal. Cresce o eco do silêncio a marcar o contraponto do diálogo frustrado.

Encerro o parêntese e passo à apresentação de *Las guerras*: é obra pertinente, repleta de dados importantes e reveladores do universo de Pacífico Pérez, o personagem central. Todas as objetividades que constituem o mundo narrativo encontram-se em uma relação hierárquica com respeito a esse protagonista, como assinala María Dolores de Asís Garrote (1983, p. 22). No diálogo que se desenvolve ao longo de sete noites entre Pacífico Pérez e o Dr.

⁵ -Lídia Leite aprofunda a questão dos três recursos enumerados por Friedman, a partir de Bowling: análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência; nessa oportunidade esclarece que “a distinção entre monólogo interior e fluxo de consciência sem sempre é tão clara como parece ser para Bowling” (1985, p. 67). Este distingue a maneira mais articulada e a menos articulada a separar o monólogo interior do fluxo de consciência. A autora, porém, leva em conta a radicalização da sondagem interna da mente que acaba “deslançando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos”. E conclui: “É o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência”; na verdade, há uma grande dificuldade para o estabelecimento dos limites entre monólogo interior e fluxo de consciência. (p. 68-69)

Burgueño, diálogo gravado pelo médico⁶, este vai desentranhando os sintomas do caráter de Pacífico enquanto, em sucessão quase cronológica, torna apreensível a história de sua vida.

A obra estrutura-se em um prólogo e um epílogo que emolduram as sete noites de conversa entre Pacífico Pérez e o Dr. Burgueño; “el torso de la obra”, na visão de Carolyn Richmond (1982, p. 9), essas conversas noturnas criam um tom de diálogo polarizado em uma dialética entre dois pontos de vista inteiramente opostos. A dualidade, uma constante, contribui para estabelecer a tensão ao longo de toda a obra: o histórico e o eterno, a realidade e a ficção, o campo e a cidade, o critério psicológico e o legal, a violência e a paz, são algumas delas, apontadas por Richmond. Outra dualidade, também básica, segundo o ponto de vista a adotar, diz respeito ao tom coloquial das conversas⁷ e ao tom de discurso escrito do prólogo e do epílogo. E o que mais nos chama a atenção: os dois níveis de leitura do tema: o histórico-social e o psicológico.

Nesta obra há uma representação da tentativa de emancipação de uma mulher, “la Candi”, e da surpreendente mudança de seu comportamento diante de uma não planejada gravidez. Os temas da honra, da fidelidade, a rivalidade entre *pueblos* vizinhos a comandar o destino de seus habitantes, a guerra pela guerra, a vida familiar, a questão da mulher, o universo rural, a natureza humana, tudo está aí, reelaborado ficcionalmente através de um diálogo tenso - sublinhado pela desconfiança e pela incompreensão de esferas ideológicas - que conduz ao silêncio.

Cartas de amor tem sua ação estabelecida em um período posterior a Franco: 1979, época conhecida como do *destape*; é, porém, obra que reflete a maneira de ser de um grupo social que se fez adulto e viveu em um país em que vigorava uma censura severa, onde, à mulher estava reservado o “direito” de

⁶ - Este é o aspecto inovador em um romance, que, como outros, se estrutura em forma de diálogo. A gravação é o toque de originalidade de Miguel Delibes.

⁷ - O aspecto da oralidade, marca fundamental da obra delibesiana, vai ser estudado a partir da teoria de Manuel Criado de Val (1980).

casar-se ou ser professora. Esta obra revela vários aspectos da sociedade espanhola nos tempos de Franco, além de iluminar, agudamente, a censura à imprensa: o personagem central é um jornalista aposentado com características que o configuram como o oposto do também jornalista, seu criador, Miguel Delibes. Vale observar que Delibes, em diversas ocasiões, revela em entrevistas seu desprezo, seu ódio mesmo, por esse personagem, que como se vê, adquiriu extraordinária força e representatividade por esse aspecto e pelo próprio ângulo da recuperação de pessoas e fatos emblemáticos de uma época.

Nesta obra, a interlocutora de Eugenio, Rocío, só se revela pelo que dela diz o personagem central em suas cartas (a narrativa estrutura-se somente através das cartas escritas por Eugenio para Rocío); Rocío recupera um tipo de mulher urbana, de Sevilha, uma mulher viúva que parece não hesitar em lançar mão de subterfúgios para conseguir seus objetivos, ainda que ferindo os sentimentos do outro. Aqui, também, interessa acompanhar o traço criador dessa mulher, seu significado, sua representação.

Essas *Cartas de amor* são um documento revelador, a refletir e recuperar costumes e movimentos da sociedade espanhola do pós-guerra, especialmente no período em que a Espanha esteve sob a ditadura de Franco. A forma *observo*, que aparece na página 22, projeta-se mais amplamente, assume um significado mais abrangente: “Ahí, en esa mesa, paso las horas muertas, como, leo, hago crucigramas, escucho el transistor, incluso en días serenos escribo alguna cuartilla, pero, sobre todo, observo” (grifo meu); ela aponta para a dimensão subentendida pela longa e detalhada rememoração de um passado que recheia, muito mais que o presente, a matéria narrativa dessas cartas. As relações de poder estão aí presentes: o universo rural em contraposição ao urbano, a condição feminina, fatos da guerra civil e muito mais vão-se desdobrando, enquanto o olhar leitor debruça-se sobre as cartas de Eugenio, e nelas identifica elementos que critica e reveladoramente apontam para a impossibilidade de seu diálogo com a destinatária, Rocío.

Señora de Rojo é uma obra escrita cerca de 15 anos depois da morte de Franco. Encerra, portanto, uma visão já mais distanciada do problema. Desmitifica o “generalíssimo”, mostra uma outra Espanha (talvez aquela de que fala Mario, o filho, em *Cinco horas*, ao abrir, qual num gesto simbólico, a janela do cômodo onde Carmen “conversa” durante cinco horas com o marido morto e dizer que era preciso deixar que soprassem outros ventos)⁸. É uma obra recuperadora da Espanha que segue seu caminho de maneira independente, preservando-se da dominação imposta, uma obra reveladora do comportamento de certa fração da sociedade que continua a pensar, a ler, a informar-se, e que consegue manter-se íntegra. Sem mover-se na sombra, sem medos, esta obra revela Ana, uma mulher que lê Proust e Musil, que tem prazer e ama seu marido, com quem mantém, além de uma relação amorosa intensa, uma saborosa e instigante cumplicidade.

A técnica privilegiada em *Señora de Rojo* põe em cena o viúvo de Ana, Nicolás, decidido a conversar com a filha sobre a mãe recém-falecida; ela, porém, é uma interlocutora que não se manifesta por palavras, ao longo de todo o romance. Ou seja, há uma situação de diálogo, mas o que se concretiza é um longo monólogo em que Nicolás conta sua vida com Ana, desenhando-a nos menores detalhes, recuperando a imagem de uma mulher que é, em quase tudo, o oposto de Carmen, a personagem de *Cinco horas*. Uma vez mais, sobressai a capacidade criadora de Miguel Delibes ao elaborar um discurso em que, ao privilegiar determinados temas constantes ao longo de sua obra, inova, com recursos inesperados e nada repetitivos. Nesta obra, também o diálogo se frustra em vários planos, mas o fundamental é aquele que expõe Ana morta antes de Franco. Resta aí, porém, um fio de esperança: ao pagar sua “deuda de amor”, o viúvo evidencia aquela janela que se abria na Espanha fechada, enquanto deixa entrever a possibilidade do diálogo.

⁸ - “Sencillamente tratamos de abrir las ventanas. En este desdichado país nuestro no se abrian las ventanas desde el día primero de su historia, convéncete”. *Cinco Horas con Mario*, p.288-9

Valho-me das quatro obras selecionadas, para comprovar a hipótese de que o componente social é muito mais que um pano de fundo ou cenário: é, sim, um elemento ativo que, na análise profunda, penetrante e contundente das relações sociais e dos fatos recentes da história da Espanha, dá forma ao texto. E, principalmente, para comprovar a tese de que o romance de Delibes, ao traçar a imagem da sociedade espanhola no franquismo, evidencia e denuncia a impossibilidade de diálogo, marca desse período.

A fundamentação teórica alia campos de investigação que, embora se distingam quanto a seu objeto e domínio específico, constituem-se em atividades complementares. Para tanto, o referencial teórico volta-se para a teoria literária, em busca do necessário embasamento sobre o romance, o dialogismo, as vozes narrativas, a organização do relato etc, com apoio em Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Óscar Tacca, Tzvetan Todorov, cada um na sua abrangência. Por outro lado, o embasamento teórico volta-se, também para a relação literatura e sociedade, nas reflexões sobre a função da produção literária referida à estrutura da sociedade, para a averiguação do como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela ser estudada em si mesma e como somente o conhecimento dessa estrutura permite a compreensão da função exercida pela obra. Como se pode depreender, a partir dessa visão do campo social, aqui tomo como referência preferencial a produção teórica de Antonio Cândido.

A reflexão sobre a configuração do sistema literário espanhol no século XX e seu processo histórico está ancorada em Gonzalo Sobejano, Stacey Dolgin, Santos Sanz Villanueva. Quanto à análise histórica dos acontecimentos políticos, militares e religiosos mais recentes a referência é Ramón Tamames, Hugh Thomas, Raymond Carr, Alfonso Botti. Finalmente, no que diz respeito ao aspecto lingüístico, valho-me, entre outros, de nomes como o de Manuel Alvar, Ana María Vígara Tauste e Manuel Criado de Val.

Uma análise desenvolvida no interior do universo da linguagem, buscando determinar de que maneira a escritura assimila o social, em seu próprio processo de estruturação é fato indispensável para que se determine o valor e a posição da obra delibesiana no sistema literário espanhol.

Partindo da teoria de que a própria estruturação dialogal da narrativa foi usada pelo escritor para acentuar a dificuldade, ou melhor, a impossibilidade de diálogo na Espanha de Franco, dividi minha análise nos quatro capítulos seguintes: Sob o signo do duplo; Tensões sociais e tensões espaciais; Tensões na narração; De língua e de discurso. Seguem-se-lhe as conclusões a que chego ao longo deste trabalho, com relação à tese de que a ficção de Miguel Delibes, ao focalizar aspectos diversos da sociedade espanhola no franquismo não só aponta para, como denuncia a impossibilidade de diálogo, além de deixar claros dois outros aspectos intrinsecamente ligados ao anterior: uma preocupação constante com a palavra, com a linguagem que expressa e, em consequência, a preocupação com o que seria o segundo aspecto: o homem e a liberdade.

I - SOB O SIGNO DO DUPLO

A leitura do conjunto de obras de Miguel Delibes aponta, constantemente, para o aspecto da dualidade. Este caráter dual, presente em forma e fundo na obra em questão, é um dos pontos em que se apóia a minha convicção de que o componente contextual integra-se à estrutura da narrativa e exerce um papel significativo como um elemento interno da arquitetura do texto.

Richmond afirma que uma leitura atenta de *Las guerras* “revela por lo pronto la presencia, tanto en su forma como en su fondo, de muchas dualidades destinadas a establecer una especie de tensión a lo largo de todo el libro” (1982, p. 9). Tal conclusão deve-se ao fato de que a ensaísta analisa uma obra estruturada a partir de um diálogo entre dois personagens que sustentam pontos de vista absolutamente opostos. Essa dualidade, entretanto, está presente em outras obras; se a forma não é tão explícita, isso não empobrece sua mais discreta constância. E por essa via dual podemos transitar, também, por *Cinco horas*, *Cartas de amor* e, até mesmo, por *Señora de rojo*.

O recorte na obra determina um outro recorte: o que é preciso fazer para estabelecer as dualidades, que podem coincidir com as apontadas por Richmond, mas também podem ser outras, a partir de um olhar que abranja um universo maior e mais variado; é o que será estabelecido pelo desenho feito a partir da opção seletiva das obras de Miguel Delibes, já indicada.

A produção ficcional delibesiana tem como matéria prima uma representação do real que oferece uma imagem multifacetada da sociedade espanhola em boa parte do século XX, mais especificamente, durante o período franquista; nela vão-se efetivamente delineando fragmentos da sociedade como

um elemento interno do discurso da ficção. O crítico Manuel Alvar, a propósito, refere-se à literatura como reinvenção do mundo, pelo pudor que dão as aparências irreais de uma nova forma de realidade (1987, p.19). Os personagens comandam, têm suas razões, apresentam-nas; cabe ao narrador possibilitar-lhes a vida, do que resulta um mundo de personagens com força própria a agir quais seres de carne e osso, através de cujas lentes, mais que pelos olhos de Miguel Delibes, o leitor se aproxima do universo castelhano.

A visão cotidiana presente no microcosmos figurado na ficção delibesiana revela uma dualidade constante que contribui para estabelecer a tensão entre dois polos divergentes, entre uma constante opção. Os modos variam, conduzidos pela arte do saber contar, do saber situar dados, do saber provocar o leitor, às vezes sutil, às vezes abertamente, mas, sempre, de forma contundente; estabelece-se o jogo da escolha constante, a provocação poética e precisamente reproduzida por Cecília Meirelles: “ou isto ou aquilo”. É impossível viver sem tomar um partido! A escolha entre um ou outro é inexorável e dessa escolha resulta o enquadramento, também inexorável, em compartimentos estanques, fechados, não-ponte, não-compreensão, fosso, separação, bandos...

É o que flui da fala de Carmen, por exemplo, em *Cinco horas*, como poderia fluir da de Pacífico Pérez, em *Las guerras*: “lo que ocurre fuera ya me lo sé, los unos contra los otros” (1985, p. 292), ou ainda da fala de Eugenio Sanz Vecilla, em *Cartas de amor*, (1983, p. 152): “¿He dicho amistad? admitámoslo, amistad, pero él señor y yo villano, él arriba y yo abajo”, e de muitos outros personagens de Miguel Delibes. Carmen, em *Cinco horas*, parte, como sempre, da velha dicotomia entre bons e maus. Isso fica claro quando afirma:

Yo no soy una mojigata ni una intransigente. Mario, ya me conoces, pero este buen señor ha hecho y ha dicho cosas que asustan a cualquiera, no me digas, porque si a estas alturas también va a resultar que los protestantes son buenos, acabaremos por no saber dónde tenemos la mano derecha. (p. 145)

Essa é a via que inicialmente percorrerei para caminhar em direção ao eixo da tese, ou seja, a ausência de diálogo na Espanha de Franco, evidenciada numa

obra que funciona como uma metáfora da realidade espanhola do período franquista. É onde situo o que chamo “tensões dicotômicas”: a atenção leitora é dirigida para um aspecto da sociedade que vivenciou a dicotomia “bons e maus” como rótulo dos que tomaram um ou outro partido durante e/ou depois da guerra civil espanhola.

Na verdade, há implícita nessa dualidade a relação entre “nós e os outros” (Todorov, 1993) e evidenciam-se, através de duplos, algumas dimensões reveladoras; contraluz, sombras, claridade, lusco-fusco são elementos do jogo do entrever, da oposição entre o ser e o parecer. Diz Eugenio Sanz Vecilla, o personagem central, em *Cartas de amor*, diante da falta de argumentos para justificar suas atitudes como jornalista: “Sombrio panorama [...] ¿Qué sentido tiene nuestro esfuerzo, el esfuerzo de mi generación? [...] A los jóvenes de hoy les gusta ganar tiempo, perdiéndolo; entiéndame, haciendo cosas inútiles, estudios que no sirven para nada” (p. 73-74).

Muitas vezes a dualidade manifesta-se dentro do próprio personagem, na figuração dos conflitos em que se debate, isto é, na dualidade que se lhe revela intrínseca e que se manifesta em exterioridades que, em seu desdobramento, adquirem forma e visibilidade, explicitam-se. Os níveis diferem, mas o caráter dual é uma constante na obra de Miguel Delibes.

1 - DIMENSÕES INDIVIDUAIS: CONTRASTES E CONFLITOS

Nas dimensões representadas na obra delibesiana, destaca-se o aspecto gerador de inúmeros conflitos, um jogo estabelecido pela sociedade: o das relações entre homens e mulheres.

No período franquista acentuou-se o abismo entre o masculino e o feminino, entre o homem e a mulher, abismo nascido de uma visão ancestral, bíblica, a acentuar a certeza de muitos de que ao homem tudo é permitido; à mulher restavam a submissão, a paciência, a repressão, o servir, a conformação, o

esperar⁹. Aliado à Igreja Católica espanhola para eternizar-se no poder, o mecanismo em que Franco se apoiava procurava manter e ampliar esse pólo irradiador de muitas e variadas conseqüências. Para coibir os “excessos” anteriores à guerra, proibiu-se a coeducação, por uma lei de maio de 1939, por ser considerada um sistema pedagógico abertamente contrário aos princípios do “Movimiento Nacional”. Essa lei vigorou por 30 anos e marcou sensivelmente a conduta das novas gerações de espanhóis na transição da infância à adolescência.

Carmen Martín Gaité, no capítulo apropriadamente intitulado “Entre santa y santo, pared de cal y canto”, de *Usos amorosos de la postguerra española*, aborda a intrínseca dificuldade para a camaradagem, para as relações de amizade marcadas pela naturalidade entre as (poucas) jovens que chegavam à Universidade ou ao mercado de trabalho e os homens com quem tinham contato; aliás, salvo muito poucas exceções, eles tampouco mereciam muita confiança. Sublinha Martín Gaité:

Previamente a este ingreso en centros de trabajo mixtos, las ocasiones de intercambiar preguntas, entretenimientos y comentarios con adolescentes del sexo contrario, no sólo habían quedado reducidas a ámbitos delimitados por la vecindad o el parentesco, sino viciadas por una sombra de aprensión, que en la edad adulta solía desembocar en las torpezas a que siempre conduce la desconfianza. (1987, p. 92)

A *Sección Femenina*¹⁰ preparava a mulher para ser o mais eficiente e forte pilar de sustentação do projeto franquista: ser do lar, submisso, cuja voz não emitia conceitos, apenas os repetia, a mulher era preparada para ser a defensora dos valores espanhóis, a dona de casa perfeita, a mãe incumbida de passar à

⁹ - Vale observar que o Papa João Paulo II fez um pedido de perdão público às mulheres, em nome da Igreja Católica, pela parcela de culpa da Igreja no alijamento da mulher, nessa redução que a marginalizou por muitos séculos, situação que vem mudando no século XX, mas que, segundo a cultura, ainda permanece.

¹⁰ - A “Sección Femenina de la Falange”, organizada por Pilar Primo de Rivera não permitia à mulher espanhola escapar de sua influência. Seu verdadeiro poder se exercia através do “Servicio Social”, indispensável para conseguir-se emprego e sua obrigatoriedade atingia “todas las mujeres desde los 17 a los 35 años que quieran tomar parte en oposiciones y concursos, obtener títulos, desempeñar destinos y empleos retribuidos en entidades sociales o Empresas que funcionen bajo la intervención del Estado. Y a partir del 1º de enero de 1945, se exigirá el certificado de haberlo realizado totalmente para obtener pasaportes, carnets de conducir y licencias de caza y pesca. así como a seguir perteneciendo a centros o asociaciones artísticas, deportivas, culturales, de recreo o análogas” (citado por Y, abril de 1944, in Martín Gaité, Carmen, 1987, p.59-60).

família as leis do “bem”, isto é, as leis produzidas para manter a “paz” que interessava ao dogmatismo católico-franquista:

La mujer de España, por española, es ya católica y hoy cuando el mundo se estremece en un torbellino guerrero en el que se diluyen insensiblemente la moral y la prudencia. es un consuelo tener a la vista la imagen antigua y siempre nueva de esas mujeres españolas comedidas, hacendosas y discretas. No hay que dejarse engañar por ese otro tipo de mujer que florece en el clima propicio de nuestra polifacética sociedad, esa fémuna ansiosa de snobismo que adora lo extravagante y se perece por lo extranjero. Tal tipo nada tiene que ver con la mujer española, y todo lo más, es la traducción deplorable de un modelo de mujer nada digno de imitar.

O esclarecedor fragmento acima, de Agustín Isern (note-se a crítica ao que vem de fora implícita na expressão “lo extranjero”), está transcrito por Carmen Martín Gaité (1987, p. 18). Isern é o ortodoxo porta-voz de todo um conjunto de idéias resumidas por Pilar Primo de Rivera

Tenemos que tener detrás de nosotras toda la fuerza y decisión del hombre para sentirnos más seguras y a cambio de esto nosotras les ofreceremos la abnegación de nuestros servicios y el no ser nunca motivo de discordia. Que éste es el papel de la mujer en la vida. El armonizar voluntades y el dejarse guiar por la voluntad más fuerte y la sabiduría del hombre. (1987, p. 58)

Carmen, a melhor representante de uma personalidade feminina forjada no dogmatismo daquele período, repete, em *Cinco horas*, o que diz a cartilha franquista contra o que o “extranjero” reserva aos que deixam a Espanha e saem à procura de melhores condições de vida fora:

Engañados es lo que van, que esta gente zafia, que ni se han molestado en aprender a leer ni nada, les dices el extranjero y los ojos en blanco, fijate, que hay mucho papanatismo todavía, Mario, y con tal de cambiar cualquier cosa, que no es oro todo lo que reluce, que luego están rabiando y deseando de regresar, la ver!, que como en España en ninguna parte. Porque, después de todo, ¿qué se les ha perdido en el extranjero, como yo digo? El caso es cambiar y hacer el tonto, aprender lo que no deben, eso, que buenos están los tiempos y aunque te rías, Mario, algún día España salvará al mundo, que no sería la primera vez. (1966, p. 101)

Carmen, de *Cinco horas*, e la Candi, de *Las guerras*, ajudam muito na apreciação e na definição do ângulo feminino nesse período. A articulação com Rocío, de *Cartas de amor* e Ana, de *Señora de rojo*, revela algumas constantes e

marcas de outras tantas diferenças; mas o que ressalta e fica patente é o aspecto sublinhado anteriormente e alimentado pela conveniência do momento histórico, o da mulher emparedada pelo preconceito, despersonalizada, eficiente e discreta.

O confronto e o conflito entre Carmen e Mario e la Candi e Pacífico Pérez está presente em toda a trama de *Cinco horas* e em boa parte de *Las guerras*. Campos opostos, animosidade permanente, desencontro: esse é, quase sempre, o quadro da relação homem x mulher na ficção delibesiana; esse quadro pode começar a desenhar-se no próprio período de namoro e noivado, um período ameno, em tese, quase sempre romântico, escolhido e esperado porque desejado, como está implícito no discurso de Carmen:

[...] que los hombres sois muy mal pensados. Sin que salga de entre nosotros. te diré que a mí me hubiera gustado que me besaras más a menudo, calamidad de casados. claro. se sobrentiende, pero ya desde novios fuiste frío conmigo. cariño, y eso que cada vez que te veía en pleno verano con el periódico. antes de decirte que 'sí', en el banco de enfrente de casa, como si nada, te imaginaba mucho más fogoso, palabra. Pero un buen día te dije que 'sí' y se acabó, mano de santo. como yo digo. Es cierto que todavía quedaba lo del cine. cuando me mirabas todo el tiempo. que yo pensaba. '¿tendré monos en la cara?'. pero de repente te pusiste gafas, que menuda desilusión, y si te he visto, no me acuerdo. (CHM, p. 67-68)

Carmen e Mario, la Candi e Pacífico Pérez funcionam como verdadeiras bobinas vivas; ao desatar o fio de cada um desses personagens, vai-se desenovelando uma trama em cujo tecido estão as bases de uma sociedade encerrada num mundo estruturado sobre leis severas. À mulher eram oferecidas as alternativas dignas: casar, ou ser professora, enfermeira ou freira, únicas possibilidades aceitas pela moral da época. Carmen seguiu à risca a letra da lei: casou-se, teve filhos e foi solitária e infeliz. La Candi pensou escapar: foi para a cidade grande, regressou liberada, livre; fumante, escolhia seu parceiro e comandava o jogo amoroso exercitado em total integração com a natureza.

O inusitado comportamento de la Candi, embora uma jovem já da década de 60, está na inversão de papéis: a sociedade, em geral, esperava de uma moça uma atitude recatada, reveladora de inocência e pureza, fundamentais nas futuras

mães destinadas a “dar o exemplo”. O papel de explorador do desconhecido e de incitador de transgressões confiado ao homem desde pequeno, é assumido por la Candi (“para ella no había reglas”, p. 129) ao iniciar Pacífico Pérez no aprendizado do sexo. É esclarecedor, a esse propósito, o que diz a já citada Martín Gaité, com relação à aprendizagem do amor: “En cuanto a su aprendizaje del amor, lo que aquí nos interesa de preferencia, está claramente enmarcado en la disociación amor-sexo, que había de ser una constante en la mentalidad varonil de la postguerra”. (1987, p. 100)

Sua liberdade, porém, tem um limite: uma gravidez não desejada nem programada que a transforma, imediatamente, na mais tradicional das mulheres espanholas, para a qual só o casamento poderia ser a salvação... Em novo e inesperado comportamento, la Candi passa a exigir de Pacífico Pérez a união que ele evita a todo o custo. Como Carmen, também foi infeliz e solitária, com a sobrecarga de ser mãe solteira em uma sociedade rural, absolutamente moralista. Seu casamento com Pacífico Pérez, *in articulo mortis*, é a evidência da dimensão representada pela pressão da moral coletiva, das regras básicas da sociedade.

É de fundamental importância não perder de vista que o incidente-chave de *Las guerras* surge do idílio entre Pacífico Pérez e la Candi: o assassinato sem motivação do irmão da moça, o Teotista, por Pacífico Pérez, episódio que explica, de certa maneira, a presença do personagem no sanatório penitenciário de Navafria, e o conseqüente interesse do Dr. Burgueño pelo preso. O parceiro que se deixava conduzir por la Candi não oferece dados que expliquem racionalmente suas atitudes, mas o mesmo ocorre com la Candi, embora só aparentemente. Independente, não projetava “un futuro para los dos” com Pacífico Pérez. “O sea mientras la Candi no quedó preñada no lo mentó” (p. 160), foi a explicação que Pacífico deu ao médico. Sua atitude de mulher sexualmente liberada não foi, porém, mais forte do que a destinação: casar-se, formar uma família, ter filhos.

O confronto entre la Candi e Pacífico Pérez começa no justo momento em que a certeza da gravidez e a conseqüente necessidade de uma “reparação” se estabelece:

Dr.- ¿Cómo lo encajó ella?

P.P.- Mal. ¡Como una loba, oiga! Me soltó dos moquetes y me puso la cara de arañones que no vea. Hecho un arnero me dejó. (p. 161)

La Candi revelou toda a sua fúria contra Pacífico Pérez quando este lhe pediu calma sobre o assunto porque iria pensar. Na verdade, Pacífico era movido pelo medo de ser enganado pela mulher, não pela natural insegurança com a próxima paternidade.

Para la Candi, “un hijo jodía todos sus planes” (p. 161). A partir, porém, de sua realidade pessoal, aquela mulher que desejava alterar o rumo daquele mundo em que as mulheres vegetavam, “cosificadas”, mudou radicalmente de comportamento. Até então, em suas conversas com Pacífico Pérez, la Candi renegava das mulheres “que fueran un cero a la izquierda”, das mulheres “esclavas del hombre” (p.150). É interessante flagrar idêntico discurso na boca de Carmen, embora em situação e tom sensivelmente diferentes. Veja-se a análise irreverente e bem fundamentada de la Candi:

Que el hombre, firmando un papel, tate, ya tenía una esclava. ¿se da cuenta?. Y el hombre, para que me entienda, se aprovechaba de ella, pero no en el sentido de meter la mano, entiéndame, no era el caso, al contrario, o sea que el hombre, a cambio de darla de comer tenía madre, querida y criada, todo en una pieza, ¿comprende? (p.150)

O bordão de mulher/escrava do homem é o mesmo e é outro na visão da (m)conformada Carmen:

Pero de estas cosas los hombres no os dais cuenta, cariño, que el día que os casáis, compráis una esclava, hacéis vuestro negocio, como yo digo, que los hombres, ya se sabe, no tiene vuelta de hoja, siempre los negocios. ¿Que la mujer trabaja como una burra y no saca un minuto ni para respirar? ¡Allá se las componga! Es su obligación, qué bonito, y no es que te reproche nada¹¹, [...] (p. 45)

¹¹ -. Neste ponto remeto a outra obra de Miguel Delibes, *El príncipe destronado*, quando o pai diz a Quico: “La mujer en la cocina, Quico” (p. 76). E também: “Cuando te cases, Quico, cuida para que tu mujer no tenga la

Importa sublinhar uma evidência: la Candi fala no passado, enquanto Carmen expressa-se no presente ao resgatar uma situação que figura a ancestral e resignada submissão da mulher.

As reclamações, censuras, acusações contra os homens em geral e contra Mario, o marido morto, em particular, são a tônica do discurso de Carmen¹². E, curiosamente, são as mesmas que estão presentes, embora com finalidade oposta, no que diz la Candi, em *Las guerras*, ao apregoar seu pensamento contra a situação milenar da mulher: “durante miles y millones de años, las mujeres, ni contar con ellas” (p. 150). La Candi atribui essa condição aos que tinham passado dos quarenta, aos padres e à sociedade. “A todos” (p. 150).

Na década de 70, Miguel Delibes na entrevista a Alonso de los Ríos (1971, p.90), a propósito de um comentário do entrevistador com relação ao acúmulo de defeitos reunidos em Carmen, expõe seu ponto de vista com relação à situação concreta da mulher espanhola: “Hoy día existe una minoría de mujeres con otro talante. Por otra parte, si la mujer española es así, los responsables de que la mujer española sea así somos los hombres españoles en buena medida y, desde luego, la sociedad española provinciana” (1971, p. 90).

Carmen adotou o resignado silêncio durante todo o tempo em que durou o seu casamento, vivenciando o refrão espanhol que diz: “Aguantina, que es la mejor medicina”, anulou-se, não conseguiu verbalizar sua insatisfação diante de Mario vivo. La Candi desfia o mesmo rosário ao contrário, proclamando-se diferente ao afirmar, diante do Hibernizo, a árvore que só dava frutos fora do tempo: “Yo quiero hacer lo de ese árbol; lo contrario de lo que hacen los

pretensión de que piensá” (p. 75). É o mesmo pensamento presente no universo masculino português (e, também, no feminino), no campo espanhol, como revela, em outro plano, Federico Garcia Lorca em *Bodas de sangre*, por exemplo: “Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (*Obras completas*, p. 1110) e, também: “Sí. Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está” (op. cit., p. 1086). Carmen, em CHM, revela pensamento idêntico: “...que una chica no debe saber más, Mario, hay que daría tiempo de ser mujer que a fin de cuentas es lo suyo” (p. 134-135).

¹² - “Los hombres. una vez que os echan las bendiciones, a descansar, un seguro de fidelidad, como yo digo. claro que eso para vosotros no rige, os largáis de parranda cuando os apetece...”. *Cinco horas*, p. 39.

demás” (p. 150). La Candi buscou vivenciar uma liberdade que lhe trouxe desastrosas conseqüências: o filho não desejado, nem esperado e a adoção de todos aqueles padrões femininos tradicionais contra os quais ela parecia ter-se insubordinado.

Ao marido, tudo; à mulher agüentar, sufocar, sublimar seus desejos, seu ser como indivíduo e como mulher: era-lhe vedado, pelos modelos hegemônicos, o direito de ser senhora de sua vida, vontade, sexualidade. É muito tarde quando Carmen rompe o silêncio que mediatizou seu longo casamento com Mario. Educada para ser o modelo da mulher espanhola nos “*tiempos difíciles*”, preparada para ser a perfeita esposa e mãe, Carmen repetiu o modelo sufocante: sob uma aparente tranqüilidade revolvem-se insatisfações, frustrações e o remédio é reprimir-se, calar-se. Em seu casamento não há diálogo, as vidas caminham aparentemente juntas e unidas, cada uma em seu trilho interminavelmente paralelo ao outro, separadas pelo fosso do silêncio imposto.

La Candi, com sua maneira de ser irreverente, seus costumes citadinos a escandalizar a gente do “*pueblo*”, é a personificação de uma parcela da juventude espanhola influenciada pelo que vem de fora, ouvindo ao longe os ecos do mundo, nessa década de sessenta: o movimento hippie, o movimento feminista, a pílula. Suas idéias com relação à vida na natureza, sua retórica acerca da mulher e do homem coincidia com o pensamento que fez escola nos anos sessenta.

Quanto às relações de la Candi com Pacífico Pérez, fica patente a inexistência do amor; ressaltava o aspecto sexual a determinar em Pacífico Pérez uma “*actitud receptiva, de pura sumisión*” (p. 151). Em nenhum momento Pacífico pretende libertar-se de sua tutela: “*Ella me tenía encoñado, ya se le he dicho*” (p. 151). Ele não procura estabelecer suas relações com la Candi “*en un plano de igualdad*”; permitia-lhe o comando e aceitava, sem reclamar, o seu autoritarismo (Eugenio, o sexagenário voluptuoso, que acreditava amar Rocío, em um momento de crise, generaliza a visão masculina formulando a regra geral:

“Toda mujer, al sentirse amada, propende al autoritarismo, y con mayor razón cuando su enamorado se muestra dócil, proclive a la lisonja” . P. 125).

La Candi movia-e sob um aparente rótulo de liberalidade; grávida, adotou, porém, aquele comportamento que ela verberava, aquele que interessava, segundo dizia a “los mayores de cuarenta, y a los curas y a la sociedad. A todos” (p. 150). É fácil concluir que o franquismo substitui amplamente o pronome *todos*.

Diante do poder masculino imposto por uma sociedade cultivadora de modos e pensamentos conservadores, duas mulheres de comportamento e pensamento absolutamente contrários e movidas por diferente motivação, Carmen e la Candi, por caminhos diversos, fracassam.

Em outro plano estão Rocío, de *Cartas de amor* e Ana, de *Señora de rojo*. A primeira move-se indiretamente no tecido romanesco: destinatária das cartas do título, Rocío surge como uma personagem oposta a Carmen e mais próxima de la Candi. Ela ousa, expõe-se, pouco preocupada em obedecer ao papel que dela espera a sociedade tradicional. É viúva, mas busca um parceiro, uma companhia para os seus 56 anos. Difere de la Candi pela idade avançada e por buscar uma relação estável, não o prazer de um momento apenas. Mais liberada e ventilada do que a provinciana e (in) conformada Carmen, Rocío se permite ser humana; é justamente na representação dessa sua humanidade que se estabelecerão vários conflitos com Eugenio Sanz Vecilla, o sexagenário autor das cartas. Ao revelar-se pouco a pouco na conversa entreouvida e/ou entrelida no fragmentário espaço das cartas-resposta que não aparecem diretamente, Rocío estabelece o conflito ao investir contra inúmeros tabus que Eugenio, quase uma visão masculina de Carmen, nunca pensara ver derrubados, especialmente no que diz respeito à relação homem-mulher:

-a mulher sugeridora do tratamento íntimo, o “tuteo” aproximador: “Me parece plausible el tuteo que me propones y las razones que aduces para ello: ‘Somos dos personas maduras, no dos viejos.’” (p. 77);

-a mulher provocadora, enviando fotos em traje de banho, “apenas dos minúsculas piezas cubriendo tus partes pudendas.” (p. 81);

-a mulher usuária da palavra exata, embora de baixo calão: “[...] ‘mover el vientre’ por ‘c.....’ lo lamento, querida, resisto a transcribir este vocablo abyecto. Tú lo has hecho sin rebozo en la tuya, lo que prueba tu modernidad, [...]” (p. 104);

-a mulher indiferente ao romantismo, esquecendo o forjado e amoroso encontro musical: “Mi fe ciega en la comunicación telepática he de ponerla en entredicho. ¿Cómo pudiste olvidar una cosa así? [...] La razón que me aduces no es convincente [...] Rocio, ¿tan poco significa ésta ‘cita’ para ti?” (p.131);

-a mulher infiel: “Cómo he estado tan ciego, Dios mío? De modo que usted y Baldomero, Baldomero y usted... ¿Es posible? ¿Desde cuándo? ¿Cómo iba a volar tan alto mi pobre imaginación?” (p. 150).

Como la Candi, Rocio permite-se escolher. É uma personagem que estabelece pontes com o mundo exterior; quando este se fecha, ela sai em busca de um modo de franqueá-lo para manter-se em contato, para não encerrar-se em si mesma, como o fizera Carmen, e vencer a solidão. Para salvar-se, não se importa em ferir; sem medir conseqüências, participa de um jogo epistolar de forma egoísta e perversa.

Carmen, la Candi e Rocio compõem uma galeria feminina em que, de um ou outro modo, evidenciam-se características de um comportamento social determinado por rígidas leis a emparedar, a limitar, a (con)formar a mulher. Elas recuperam atitudes comportamentais da mulher espanhola criada no período posterior à guerra civil, na década de 40 e que é adulta, embora mais ou menos jovem, em 60 e 70. São mulheres que, de um ou outro modo, conheceram a necessidade de não causar a instabilidade de

las instituciones intocables. Si el marido engañaba a la mujer, con tal de que lo hiciera sin demasiado escándalo y de tapadillo, lo mejor era hacer como si nada, que no se enterara nadie... el padre junto a la madre como un bloque indestructible ante el cual se estrellaba cualquiera actitud que no fuera la del respeto. (MARTÍN GAITE. 1987. p. 21)

Rocío não se enquadra, exatamente, nesse modelo, ela mesma “mayor de cuarenta”. Protegida pelo distanciamento e pelo sombreamento das cartas, revela-se por pequenas e indiretas intervenções, mas estabelece o contraponto para a evidência do desencontro com o homem, já velho, que a pinçou do “Correio Sentimental”, onde se mostra, escondendo-se. Rocío, através de parcelas de seu pensamento, deixa sugerida a crítica à censura de imprensa (em que Eugenio tomou parte, ao acomodar-se diante do fato consumado); marcou, assim, sua posição contrária à do autor das cartas. É o gancho de que se vale Eugenio para vingar-se da traição não só de Rocío, mas de Baldomero, ironicamente, aquele que considerava seu maior amigo e que Eugenio descobre, por fim, ser o merecedor das graças de Rocío. E vergasta, impiedosamente, o sexagenário:

Porque Baldomero, señora, digámoslo de una vez, fue censor de oficio. profesional de plantilla y esta tenebrosa actividad crea hábito; mediante el solape y la falacia nos ayuda a poseer otros cerebros, a suplantarlos, a pensar por ellos. Durante lustros fue éste un país de posesos y uno de los poseyentes más cualificados fue Baldomero. ¡Federico, su hijo de usted¹³ saldrá ganando con el cambio! ¿Comprende ahora por qué le digo que no existe quien pueda sustraerse a sus artes embaucadoras? Su turno ha llegado, señora; usted es la nueva víctima, la última posesa. ¿Quién la exorcizará? Ante Baldomero en su podio, en su pedestal - ¡San Baldomero el Estilita! - usted ha de vivir de rodillas, en perpetua adoración. Y no piense que le hablo así por despecho”. (p. 151-152)

Assim roda a ciranda do antagonismo, do conflito: dois bandos, dois lados, mulher x homem, homem x mulher... A tensão estabelecida aumenta a velocidade e o movimento do giro do novelo cujo fio vai sendo puxado.

As características de Rocío, que Eugenio representa como nada sentimental, situam-na num plano menos espiritual, mais humano. O egoísmo e a incoseqüência são marcas dessa mulher cujo comportamento aponta algumas vezes na direção da hipocrisia, a mesma identificada no arsenal da propaganda religiosa e cívica do franquismo; essa hipocrisia é recuperada artística e criticamente nas dobras das páginas de um romance que se vai construindo ao

¹³ - O filho de Rocío, estudante da Facultad de Ciencias de la Información, prepara uma “tesina” sobre a censura de imprensa prévia, nos primeiros anos de pós-guerra.

longo de cartas escritas em 1979, época, portanto, do “destape”. Nesse período, sem a mão firme a conduzir, a determinar, a prescrever, (quase) tudo foi permitido. Esse (quase) tudo identifica-se na ousadia de Rocío, na transgressão de um comportamento tradicionalmente esperado, no excesso que a leva a buscar Baldomero, na assunção de um comportamento que se pretende livre, liberado de anos de repressão, e de limites pouco precisos. Ao longo da trama depreende-se o desencontro, apesar de um aparente diálogo nascido da natureza epistolar do discurso. Como Rocío só vem à cena indiretamente, fica claro que seu perfil é determinado pelo senhor das cartas e, conseqüentemente, desse perfil. Ou seja, uma certa hipocrisia e outros aspectos negativos apresentados como a marca dessa mulher podem ser o resultado de um traço deformado pela visão conservadora e tradicional do autor das cartas, o sexagenário Eugenio.

Até aqui me detive na análise de personagens em que o conflito homem x mulher se presentifica de inúmeras formas. Outra será a visão oferecida por Ana, a personagem de *Señora de rojo*, que mantém com o marido um (até este ponto desconhecido neste trabalho) intenso amor de mulher, amante e companheira. Ana conhece o amor e a ele se entrega com prazer, sem medos nem culpa, sem aquela noção de sexo associado ao “pecado” da cartilha católico-franquista incorporada por Carmen (e o seu irmão quase gêmeo, por formação, que é Eugenio Sanz Vecilla). Ana, já morta, é pintada pela saudade do marido, enquanto Mario foi recuperado pela lembrança insatisfeita de Carmen. Porém, no desenho de Ana, há a permanência do tom amoroso que marcou uma calorosa, movimentada e longa vida matrimonial.

Ana, cuja “presencia aligeraba la pesadumbre de vivir” (p. 13), como destacou um amigo, é a recuperação de uma mulher oposta a Carmen, de *Cinco horas*. Através de Ana revela-se a possibilidade do encontro, a convivência amena e enriquecedora, cúmplice, estimulante de um casal que, apesar dos momentos difíceis que precisou vencer e das eventuais rugas, vivenciou um amor que os levava a superar, juntos, as crises e a buscar o encontro. A

personalidade de Ana é a fonte de inspiração do marido. Em conversa com a filha recém-libertada da prisão de Carabanchel, depois da morte de Franco, o agora viúvo de Ana vai recuperando os traços da mulher madura, ativa, forte, absolutamente prática e objetiva, encantadora e amorosa, através de vigorosas pinceladas.

Surge, assim, aquela senhora que se destaca do fundo cinza indicado no título, uma construção que parte da realidade, a esperança subjacente que acena para uma realidade sombria. O conflito figurado não é entre Ana e o marido, entre homem x mulher, mas entre Ana e o franquismo, entre uma parcela da sociedade que pensa, lê, se informa e consegue manter-se íntegra e um governo ditatorial que pretende anular toda atividade independente, toda manifestação crítica, tudo o que escapa a seu domínio. Na balança em que se equilibra o bom e o mau, Ana é o bom, o mau é o franquismo. Mas este ângulo pode ser substituído por outro, o do governo, que se situa no lado bom; o mau está em Ana e o que ela representa, o que ocasiona a prisão de seus filhos universitários, não criados para lerem as letras segundo a cartilha, mas para juntá-las e formar seu próprio texto, seres preparados para o exercício da crítica, para o debate: esse o crime que é preciso punir com a prisão.

O olhar criador de Ana está amadurecido pela reflexão proporcionada pelo distanciamento, pelo amadurecimento, é um olhar que, instalado na década de 90, espraia-se até os anos 70. Nada, nas atitudes de Ana, a aproxima de Carmen, de la Candi, de Rocío, embora tenha, também, optado pela vida do lar. Outro ângulo do feminino na Espanha de Franco, Ana é flagrada, especialmente, no ano de 1975, data fundamental para a Espanha, ano da morte de Franco, fim de um longo período de sua História mais recente e ano, também, da morte de Ana.

Em Carmen e seu eterno conflito com os homens, representados por Mario, identificamos a imagem de uma sociedade reprimida, fechada, voltada para dentro: a Espanha da opressão. Em la Candi vemos a figuração de uma juventude que se pretende livre, independente, inovadora, mas que, na prática,

para além das aparências, se mantém a mesma, fazendo valer o comportamento do qual pensara liberar-se. É a Espanha da década de 60, em que se percebe a vontade dos jovens de fazer algum movimento, de marcar sua presença, de mudar sem saber como. Em Rocio evidencia-se a ousadia, a transgressão, o excesso, um comportamento individualizado que se pretende livre, no qual é possível encontrar semelhanças com a Espanha dos anos que se seguiram à morte de Franco, liberada de anos de opressão, quando os limites não estavam bem precisos: é a Espanha do período conhecido como o “destape”. 1975 é o momento em que o foco do olhar delibesiano pousa em Ana. Na alegria, integridade, capacidade de amar, na relação com o mundo, Delibes resgata em Ana a certeza de que, apesar dos anos de opressão e cerceamento, pode-se conquistar e viver o espaço do amor, do sonho, da esperança e da fé. Ana é a outra Espanha, que se revela também crítica.

Como nas outras três obras que informam esta análise, o diálogo também se frustra em *Señora de rojo*, chega tarde: Ana morre antes de Franco; porém, ao pagar “su deuda de amor”¹⁴, o viúvo de Ana evidencia a janela que se abre naquela Espanha fechada e conflitada, enquanto deixa entrever a possibilidade de diálogo.

2 - DIMENSÕES INSTITUCIONAIS

A preocupação de Miguel Delibes com o homem é uma constante em sua obra e, por sua importância, merece um estudo mais acurado. Trata-se de algumas facetas que vão apontar, de modo diverso mas insistente, para certos

¹⁴ - Em *Señora de rojo*, o autor recupera a imagem de Ángeles, sua mulher, falecida muito jovem, ainda, a quem homenageia com essa obra, considerada uma elegia por alguns críticos. Ao falar sobre ela, em entrevistas, diz: “He pagado una deuda de amor”. Quanto ao título, o quadro existe, está em seu escritório, e é com ele em sua retaguarda que Delibes escreve. Como o pintor, viúvo de Ana, o romancista produz, não quando desciam “los ángeles” (p. 111), mas sob o olhar de Ángeles, uma superposição sugestiva e esclarecedora. Tive o privilégio de poder contemplar esse quadro, numa deferência do escritor, quando da visita que lhe fiz, em Valladolid, em maio de 1994. Sou-lhe grata por isso. Entre as muitas outras obras de grande valor que dão ao apartamento um ar de pinacoteca, ganha expressão e força a imagem da bela e serena mulher que, num longo vestido vermelho, sobressai na parede onde repousa.

componentes surgidos de uma necessidade do homem e que se voltam, num momento dado, contra ele próprio. O escritor em sua obra ficcionaliza esses elementos, destinados, em sua origem, a organizar a sociedade, para denunciar sua desestruturação, seu desconcerto, sua incoerência, sua injustiça. Ao identificar tais aspectos da sociedade que o rodeia, volta-se para o homem e não se permite, como artista, ser condicionado pelo meio ambiente; ao contrário, procura esforçar-se, pelo menos, “por dignificar ese medio”. (*Vivir al día*, 1993, p. 161)

2.1 - DIMENSÕES POLÍTICAS

Ningún hombre debe cohibir la libertad de pensar de otro hombre.

Miguel Delibes

Nacionalistas e republicanos, bons e maus, Caim e Abel... São numerosos os fios que devem ser atados para recompor a intrincada trama que, na ficção delibesiana, reflete um sombrio período político da História recente da Espanha. Há que identificar, em referências quase sempre feitas “en passant”, muitas vezes aparentemente superficiais, a informação latente sobre o que foi um estado de incomunicação nacional entre o que se chamou “las dos Españas”.¹⁵

Em *Cinco horas*, por exemplo, Carmen, a propósito dos dois irmãos de Mario, mortos por razões ideológicas opostas, expressa-se da seguinte e reveladora maneira:

[...] pero desde luego rojo, que menudo nido tu casita, hijo, ni buscada con candil. Menos mal que estaba lo de Elviro en Madrid y la guerra, que, mal o bien, al fin y al cabo la hiciste, eso es cierto, pero lo de José María era gordísimo, no me digas, un hombre significado, como para poner a toda la familia en cuarentena. fíjate, que me hacía reír tu padre, qué pesado, con que si fue él quien no le dejó ir a la oficina, que eso era lo de menos, date cuenta, que cuando se proclamó la República salió con la bandera y estuvo en el mitin de Azaña en la Plaza de Toros, que hay testigos, que no es una invención. Tú te

¹⁵ - “Las dos Españas - y esto no es ningún secreto para ti - ofrecen multitud de variantes, un sinfín de versiones a las que el devenir histórico matiza cada día [...] en todo caso, ten en cuenta que, al menos para mí, una de las dos Españas es la del fanatismo, y en el fanatismo se nutren no sólo ideologías distintas, sino, con frecuencia, contrapuestas.” ALONSO DE LOS RÍOS, 1971, p. 52-53.

cubres con Elviro, Mario, pero eso no basta. que será un caído y todo lo que quieras, pero también está lo del otro. que yo no sé cómo te atreves a hablar de tolerancia y comprensión y que si no podemos estar toda la eternidad como Cain y Abel, que eso a ellos, a José Maria y a los de su cuerda, caínes, más que caínes, que te pones en ridículo cada vez que dices en público que tus dos hermanos pensaban lo mismo, habrás visto, que José Maria aquí se pasaba y Elviro, allí, no llegaba, siempre con tus crucigramas, calamidad, que la pones a una la cabeza loca en vez de hablar claro.¹⁶ (p. 142-143)

Nesse fragmento há referência à proclamação da República, em 14 de abril de 1931, em seguida à realização anterior de eleições municipais, quando se tornou claro que, em todas as grandes cidades da Espanha, os candidatos favoráveis à Monarquia haviam sofrido uma derrota pesada, especialmente em Madri e Barcelona. Aconselhado pelos ministros da Monarquia, no último Conselho realizado no Palacio de Oriente, o Rey Alfonso XIII resolveu deixar a Capital, para evitar o derramamento de sangue, e lançou uma proclamação em que se dizia disposto a não usar os meios de sustentação do poder real para evitar colocar um de seus compatriotas contra outro numa guerra civil fratricida. Diante disso, suspendia deliberadamente o uso de suas reais prerrogativas até que a Nação se pronunciasse. E saiu de Madri rumo ao exílio, permitindo que um novo governo, republicano, assumisse a direção dos Ministérios na capital, com D. Niceto Alcalá Zamora como primeiro-ministro da República, dando início a uma nova etapa na vida da Espanha desejosa de mudanças profundas.

Quanto a Azaña, citado por Carmen, criador da Acción Republicana, foi uma das figuras-chave da II República, período conflituoso, no qual partidos e organizações sindicais viveram lutas, tensões internas por motivos ideológicos e pessoais que acarretaram, segundo Ramón Tamames (1979, p. 23), mudanças de postura, mutações nas alianças e contínuos enfrentamentos. Manuel Azaña, grande conhecedor do país, tinha o firme propósito de mudar a Espanha legada à República pela Monarquia. De 1931 a 1936, Azaña foi, para muitos espanhóis, inclusive a esquerda moderada, a grande esperança da República. Homem mais

¹⁶ - A citação, embora longa, é necessária. Assumo essa opção, que se repetirá, sempre que se faça necessário para maior clareza, fato gerado pelo caráter fragmentário dos textos ou pela necessidade de ajuste constante nos canais de comunicação, por parte dos personagens. Graficamente, isso representa o uso de muitas linhas que, retiradas, seriam como que uma amputação do texto. Por isso, optei por assumir tal extensão, em certos momentos.

influyente durante o biênio transformador (1931-1933), perseguido pelos direitistas no biênio negro (1933-1935), conseguiu organizar uma nova formação política da qual nasceu o partido Izquierda Republicana, que garantiu sua presença nos governos que se sucederam até a deflagração da guerra civil.

Esses e outros fatos históricos estão recuperados na obra de Miguel Delibes, que, em seu conjunto, parece ter, como um de seus desígnios, o de dar informações sobre o que não era do domínio público num período em que a censura militar sobre todas as publicações impressas oferecia “al periodista español la magnánima alternativa de obedecer o ser sancionado” (*La censura de prensa*, 1985, p. 6). A partir da lei de imprensa de 1938 montou-se, na Espanha, um aparelho censório com verdadeiro “aparato inquisitorial”, de que resultou um rígido amordaçamento.

A esse propósito Lázaro Carreter considera que o grande achado de Miguel Delibes, em *Cinco horas*, obra de um período em que a censura estava muito ativa, para que a história pudesse ser contada sem que o livro ficasse preso nas malhas da censura franquista, foi a camuflagem. Comenta:

Al tener que emplear el diálogo interior como manera de soslayarla [a la censura], se cumplió la convicción clásica de que las dificultades opuestas a la creación fuerzan al artista a tensar más el espíritu y a dar con hallazgos que tal vez no hubieran acudido a su mente sin obstáculos que salvar. (1993, p. 165)

O romance de 1966, *Cinco horas*, é fértil em informações: através da palavra insuspeita de Carmen Sotillo, porta-voz de “todas las ortodoxias”, Delibes camufla uma infinidade de dados que normalmente não viriam à tona, graças à técnica narrativa adotada. O fluxo de consciência durante ininterruptas cinco horas da viúva Carmen, traz em seu bojo uma intensa preocupação social e política e refere-se a muitos fatos históricos daquele período conflagrado; o comício de Manuel Azaña: “[...] y estuvo en el mítin de Azaña en la Plaza de Toros” (p. 142), a referência a Alcalá Zamora: “Por mucho que te rías, Mario, don Nicolás es un hombre de la cáscara amarga, no sé si de Lertoux o de Alcalá

Zamora pero significado y, desde luego, muy rojo [...]” (p. 50), a referência à presença de soldados italianos, com nomeação clara de Mussolini: “Ve ahí el caso de Galli Constantino y, como ése, a cientos y no te exagero. Galli [...] me contaba cosas [...] de sus hijos, Romano y Ana María como “los figlios” del Duce y [...]” (p. 104), entram em cena para situar e iluminar o dramático mecanismo que movimentou a Espanha antes, durante e depois da guerra civil.

2.1.1- AS DUAS ESPANHAS

As duas Espanhas que se enfrentavam no marco histórico recuperado pela ficção delibesiana alicerçavam-se sobre ideologias que, muitas vezes, conduziam ao fanatismo. A esse fanatismo, ao radicalismo, à intolerância, Miguel Delibes contrapõe o desejo de aproximação e paz entre os bandos hostis, um desejo que aparece quase sempre em personagens de convicções republicanas (Papá Telmo, de *Madera de héroe*):

La guerra es la gran emboscada. hijo mío. El que mejor tienda las emboscadas. ése será el vencedor. La guerra es el final del juego limpio, del *fair play*, como dicen los ingleses. Pero lo procedente es reconocerlo así y no censurar al enemigo ardides que nosotros estamos dispuestos a emplear mañana. ¿Tan sectaria es tu pequeña cabeza que no es capaz de reconocer en el adversario una acción meritoria? (1992. p. 332-333),

liberais (como Mario, em *Cinco horas*):

[...] siempre con tus crucigramas. calamidad, que la pones a una la cabeza loca. en vez de hablar claro. Lo mismo con los héroes de los dos lados, o que sin un acto de expiación colectivo sería muy difícil arrancar, o que si muchachos con los ojos limpios que querían una España distinta unos y otros.pero si ni a misa iban, hijo de mi alma [...]. (*CHM*, p. 143),

socialistas (como Víctor, de *El disputado voto del Señor Cayo*), pacifistas (como Pacífico Pérez e o tio Paco, de *Las guerras*):

P.P.- Pues mire, por mayor, que si iba a ir a la tarde a la cantea. Que yo me hice de nuevas, oiga, ¿es que hay cantea?, y el Abue, ¡ puñeta, pues no ha de haberla! ¿ Ahora te desayunas?

Dr.- ¿Por qué te ries. Pacífico?

P.P.- Nada, ya ve, las cosas. O sea, por el gusto de porfiar, yo fui y les dije, que no me petaban las canteas. Que allá vería, el Abue, si a tu edad no te petan las canteas. ¿quieres decirme qué harás el día que seas soldado? [...]

Dr.- ¿Es decir, que por primera vez manifestaste en casa tu espíritu pacifista, ¿no es así?
P.P. A saber. Llámelo como quiera. (GMA, P. 89)

Mas o melhor representante dessa galeria de personagens que buscam o entendimento e a conciliação é mesmo Mario.

E assim, enquanto a obra vai-se desdobrando, o olhar leitor capta, identifica, seleciona inúmeros aspectos da dualidade acentuada pela guerra civil, as duas facções separadas por profundo poço ideológico que a vitória final acentuou: republicanos e nacionalistas, derrotados os primeiros, vitoriosos os últimos. O direito do mais forte concedido pela vitória (?) na guerra garante aos nacionalistas todas as vantagens e leva-os a concentrar, nos vencidos (?), sua raiva e seu desprezo.

Para garantir os “direitos” do vencedor, para permanecer “arriba” a todo o custo e centralizar o poder, Franco montou, apoiado na Igreja Católica espanhola, um regime em que a Falange - fundada em 1933 por José Antonio Primo de Rivera, líder dos jovens fascistas espanhóis-, a Delegación Nacional de Prensa (“el cuarto poder”, dizia Delibes), criada na primeira etapa de pós-guerra, e o Tribunal de Represión contra la Masonería y el Comunismo garantiam a “legitimidade” do totalitarismo cuidando para que não se fizesse ouvir a voz do outro lado. Afirma Delibes, em *La censura de prensa*, que é difícil imaginar outro mecanismo inquisitorial tão fechado e maquiavélico:

De la Delegación Nacional de Prensa llegaban a diario consignas referentes no sólo a lo que era ineludible publicar sino también a la forma en que debería hacerse y a lo que de ninguna manera debería ser publicado. De este modo la prensa española de los años 40 fue convirtiéndose en el más eficaz instrumento propagandístico del nuevo estado, de una uniformidad monótona y aburrida, sometida a su inflexible control. (1985. p. 6)

Veja-se, também a esse propósito, o que diz o jornalista aposentado Eugenio Sanz Vecilla, em *Cartas de amor*:

Total que la redacción se quedó en cuadro y la Dirección Nacional de Prensa, para evitar posibles desviaciones, impuso como nuevo director a un conocido botarate, Bernabé del Moral, personaje que se había distinguido mucho en la guerra pero cuyas dotes periodísticas eran nulas. (p. 40)

A obediência, a silenciosa concordância de quase todos, consolidava e garantia a preponderância do franquismo e coroava de êxito o que tinha sido o “Alzamiento Nacional”¹⁷ de que Franco fora o líder indiscutível.

Dessa maneira acentuava-se o fosso entre “las dos Españas”. Da intolerância nascida desses extremos, dá-nos conhecimento Delibes, já em obra de 1962, *Las ratas*. Um exemplo é a seguinte passagem:

[...] el Viejo Rabino [...] dejó de frecuentar la iglesia [...] y cuando estalló la guerra, cinco muchachos de Torrecillórgo, capitaneados por el Baltasar, se presentaron con los mosquetones prestos a la puerta de su casa [...]. El Baltasar llevaba una cruz en el pecho [...]. Al día siguiente, el Antoliano encontró el cadáver en las Revueltas [...]. Al Rabino Chico, que apenas era un muchacho [...] se le cerró la boca y no había manera de hacerle comer [...]. Cuando le pasó, el Rabino Chico se llegó donde D. Zósimo, el Curón, y le dijo: “¿No es la cruz la señal del cristiano, señor Cura?” “Así es”, respondió el Curón. Y agregó el Rabino Chico: “¿Y no dijo Cristo: ‘Amaos los unos a los otros’?” “Así es”, respondió el Curón. El Rabino Chico cabeceó levemente. Dijo: “Entonces, ¿por qué ese hombre de la cruz ha matado a mi padre?” [...] “Escucha - dijo al fin - , mi primo Paco Merino era párroco de Roldana, en el otro lado, hasta anteayer. ¿Y sabes cómo ha dejado de serlo?” “No”- dijo el Rabino Chico - . “Pues atiende - añadió el Curón - : le amarraron a un poste, le cortaron la parte con una gillete y se la echaron a los gatos delante de él. ¿Qué te parece?” El Rabino Chico cabeceaba, pero dijo: “Los otros no son cristianos, señor Cura. (p. 18-19)

A violência e a cruel intolerância com o outro está exposta no terrível relato da morte do Rabino Viejo e do primo do padre Zósimo, Paco Merino, “párroco de Roldana, en el otro lado, hasta anteayer”. Diante da incompreensão do Rabino Chico com o que fizera com seu pai “el hombre de la cruz”, o padre Zósimo não tem outra solução que a de contrapor a atrocidade cometida contra seu primo, padre como ele, na zona considerada anticlerical. Dois absurdos a ilustrar a atualidade do drama de Caim e Abel que a sociedade espanhola vivia

¹⁷ - A expressão era usada pela nacionalistas para rotular um movimento em que a sentença de morte era a punição para a greve e em que os maçons foram presos. É esclarecedor, a esse respeito, o depoimento do escritor católico francês, Georges Bernanos, transcrito por Hugh Thomas. Hospedado, então, em casa da família de Zayas, Bernanos conta da pena de morte como punição para a greve e a prisão dos maçons. Os irmão de Zayas, após a eclosão da guerra Civil, chegaram a pensar na conveniência de assassinar Bernanos (1964, p. 201-201).

naqueles tempos. Essa tensão repete-se em outras obras. O exemplo de intolerância enriquece, também, a compreensão sobre uma observação de Sanz Villanueva e um parecer de Miguel Delibes quanto ao aspecto, já referido anteriormente, de que o fator religioso está presente e não foi, ainda, suficientemente valorizado nos romances sobre a guerra civil espanhola.

A intolerância e as atrocidades cometidas nos dois lados também se fazem presentes em *Cinco horas*, no episódio dos dois irmãos de Mario, um na zona dita nacionalista, outro na assim chamada zona republicana. Ambos foram mortos, como se viu em exemplo no começo deste item, porque um “allí, no llegaba” e o outro “aquí, se pasaba”.

Reflete-se a intenção clara de Miguel Delibes de expor as duas faces da moeda, os casos brutais ocorridos nos dois lados e que chocam, principalmente quando ocorrem à sombra da Cruz ou na invocação do nome de Cristo¹⁸. Em pleno século XX, durante a Guerra Civil, os que se empenharam pela “causa”, os que abraçaram a ideologia nacionalista em oposição à republicana, a dos “anticristos”, acreditavam estar participando de uma Cruzada: “[...] que si tú dices Cruzada, todos sabemos que te refieres a la guerra civil y si dices guerra civil todos estamos al cabo de la calle de que te quieres decir Cruzada, ¿no es eso?” (*CHM*, p.227).

Jovens convencidos de que iam salvar a Espanha, de um e de outro lado, alistavam-se, apoiados na idéia de “cumplir con su deber”. Cultivados no sectarismo, serviram de bucha de canhão para uma luta sangrenta e impiedosa. Poucas eram as pessoas que, no momento culminante do enfrentamento, conseguiam manter o equilíbrio de considerar a guerra como uma tragédia. Quase sempre o que se destacava era um tom revanchista, de ferir quem tinha ferido. É o que, anos depois, permanece em *Las guerras*, na fala do pai de Pacífico Pérez,

¹⁸ - Essas observações trazem à lembrança outros marcos históricos da Espanha em que os lados opostos empenharam-se numa luta terrível, quase sempre justificada pelo argumento da guerra santa, consagrada pelas Cruzadas.

a revelar sua filosofia de vida: “Pues va y me dice: Pacífico: sangra o te sangrarán. En la vida no hay otra alternativa [...]”¹⁹ (p. 292).

Nas entrelinhas do discurso de Carmen, por exemplo, há a conformação com a guerra, considerada um episódio do cotidiano, banalizado por uma propaganda que levava os jovens a lutar, sem sentimento de culpa, por uma Espanha mais clara e mais justa. A luta se colocava entre uma Espanha religiosa, temente a Dios, “causa noble” e outra, irreligiosa, terra dos anticristos, dos “rojos”. A intolerância, de ambas as partes, mantém vivas as tensões, a determinar a dualidade e o enfrentamento²⁰. Nas escolas religiosas, a República era apresentada como algo terrível e ameaçador. A educação preparava para a luta entre “buenos y malos” que alternavam a posição segundo o ponto de vista:

Cualquier observador imparcial te confirmará que los españoles de los años treinta - unos y otros - fuimos educados para la guerra, para una guerra feroz entre buenos y malos. en muchos casos con la mejor de las intenciones. Los “malos” para la derecha eran los de la izquierda, y para los de la izquierda, los de la derecha. Fue una etapa de incomprensión. (ALONSO DE LOS RÍOS, 1971, p. 53)

Em *Cartas de amor*, as referências de caráter político são mais discretas que em *Cinco horas*; há um fragmentarismo que lhes tira o relevo, mas não a intensidade e a importância como contribuição para o estabelecimento da tensão narrativa e para a pouco extensa informação relativa à vida política da Espanha naquele período histórico encerrado sob o nome de “período franquista”²¹. Esses

¹⁹ - Cf. a esse propósito, Hugh Thomas, 1964, p. 203-204, onde o autor mostra que os responsáveis pelas atrocidades entre os nacionalistas eram, na maioria, membros de antigos partidos de direita, mais que da Falange. Partidária de uma república fascista, a Falange, ao que parece, fez o possível para estabelecer certos padrões de justiça. Cf. ainda Thomas, p.217, onde diz: “Os socialistas e os comunistas, que formaram na quadrilha dos assassinos, parecem haver morto membros da *bourgeoisie*, como parte de uma operação militar, pensando que a batalha se travava em todas as frentes e que quem não golpeasse seria golpeado”.

²⁰ - É de fundamental importância sublinhar que essa intolerância é uma constante, não só no aspecto religioso, como também político, social etc.

²¹ - Cf. Goytisolo: “Los novelistas españoles - por el hecho de que su público no dispone de medios de información veraces respecto a los problemas con que se enfrenta el país - responden a esta carencia de sus lectores trazando un cuadro más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan, De este modo, la novela cumple, en España una función testimonial que en Francia y los demás países de Europa corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstruir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencio de nuestros diarios.” GOYTISOLO, Juan., 1985, p. 64.

dados fragmentários vão fornecendo os pontos necessários ao alinhavo da História recente.

O jogo de influências da época está recuperado no episódio, já referido, da obtenção do carnê de jornalista por Eugenio Sanz Vecilla: uma pessoa “políticamente situada” é a chave que lhe abre as portas da carreira jornalística.

Nas cartas, enquanto rememora e mesmo comenta fatos de seu conhecimento, Eugenio desdobra e expõe, com a naturalidade de quem abre um leque, as inúmeras circunstâncias acarretadas pelas necessidades e pelos métodos do novo regime instalado depois da guerra civil, como quando se refere ao Tribunal de Represión a la Masonería y el Comunismo:

Casualmente en los meses que mediaron entre mi solicitud y la obtención del carné, y acaso relacionado con ello, don Fernando Macías, el director, y tres redactores de *El Correo* fueron depurados por el Tribunal de Represión a la Masonería y el Comunismo. ignoro si por comunistas o por masones. (p. 40);

às madrinhas de guerra:

Durante el Movimiento Nacional, a punto de cumplir los cuarenta, Rafaela tuvo una buena proposición. Sergio, un capitán de Regulares, que empezó siendo su ahijado de guerra, terminó declarándose. Tenía doce años menos que ella [...]. (p. 27);

ao “Movimiento” ou “Alzamiento Nacional”:

Sin embargo, a estas alturas, Madrid ya no necesitaba incautarse de *El Correo*, puesto que este periódico, como toda la prensa nacional quedaba sometido a las consignas del Ministerio, convertido, de grado o por fuerza, en porta-voz de los principios del Movimiento. (p. 39)

Há referência direta aos “años del hambre”: “[...] el molinero, un tipo avisado que hizo dinero en los años del hambre” (p. 36). A guerra civil entra no discurso sem maiores considerações nem reflexões: “Ese régimen duró más o menos, tres años, hasta 1936 que se produjo el Alzamiento Nacional y yo, como tantos otros, fui movilizad”(p. 39).

O “Alzamiento Nacional”, o “Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo”, a censura, os judeus, a obrigatoriedade do serviço militar etc. vão aparecendo pelas frestas das cartas, nas palavras de um homem submisso, alienado, que não emite juízo de valor e procura manter-se à margem, sem envolver-se. Justificava essa atitude dizendo-se apolítico e não se importar com a História: “A mí me importa un bledo, cariño, quien es el portero que abre o cierra las puerta de la Historia”(p. 87-88). E lava as mãos: “Yo te repito, no organicé el Alzamiento Nacional ni creé el Tribunal de Represión de la Masonería y el Comunismo, pero ello no fue obstáculo para que acatara las normas vigentes como hubiera acatado otras. (p.87)

Ao caracterizar o acomodado jornalista em cujas mãos foi posta a responsabilidade de responder por *El Correo del Norte* que, como toda “la prensa nacional, quedaba sometido a las consignas del Ministerio, convertido, por grado o por fuerza, en porta-voz de los principios del Movimiento” (p. 39). Delibes recupera a censura imposta pelo franquismo aos órgãos da imprensa espanhola. Sem querer expor-se, expondo-se, Eugenio Sanz Vecilla, o jornalista aposentado, vai fornecendo elementos que situam o papel da Delegación Nacional de Prensa; na aparente superficialidade de que se reveste o relato, vai, na verdade, mergulhando, pouco a pouco, em águas mais profundas e reveladoras:

Ignoraba que su hijo de usted estudiaba en la Facultad de Ciencias de la Información y, con mayor motivo, que se interesase, para su tesina, por la época de la censura previa de los primeros años de posguerra. La realidad no es tan luctuosa y flébil como él imagina, pero, si así lo desea, le hablaré de la imposición de directores, la destitución como medida precautoria, la reducción de cupos de papel, las consignas de obligado cumplimiento y otras zarandajas, aunque yo le aconsejaría que dejase dormir al pasado y proyectase su mirada sobre el porvenir. (p. 73)

Pelos desvãos das cartas de Eugenio, percebe-se o contraponto a sua atitude submissa e alienada na figura de Rocío, a destinatária das cartas, cuja voz se faz ouvir pela voz do missivista e que se revela crítica e irônica a provocar

inúmeras e constantes explicações sobre aqueles fragmentários dados informativos já referidos.

A influência gerada pelo apoio político, o silêncio cúmplice, a atuação na guerra, o parentesco são elementos de um período histórico que se pautava no lema: “Dios, Patria y Revolución Nacional Sindicalista”.

Tanto nas cartas de Eugenio como no infundável discurso de Carmen, vão-se recortando as peças necessárias para compor o quadro a ser encaixado no marco histórico que interessa à presente análise. A denúncia enlaçada na perna de um comentário, aparentemente sem maior importância entre as inúmeras eventualidades cotidianas, contribui para a composição de uma outra história que demorou a vir à tona.

O historiador inglês, Raymond Carr, no ensaio *La sociedad española de posguerra en la novelística de Miguel Delibes*, afirma: “sí que es verdad que la novela es una fuente de documentación viva para hacer una historia seria y auténtica” (1993, p. 70). E a ficção delibesiana parece desenhada sob medida para ilustrar isso, através de dados reveladores de um estado de intolerância, perseguição, autoritarismo, corrupção, proselitismo político, injustiça, revanchismo, favorecimento, jogo de influência, manipulação da fé e muito mais.

2.1.2 - O ANTAGONISMO

A dimensão da intolerância política revela-se em sua intensa dramaticidade, em *Señora de rojo*, simbolizada pela prisão de Carabanchel, onde, entre inúmeros presos, estão os jovens universitários, filhos de Ana. A transfiguração estética de mais um duro aspecto do período franquista, a tortura infligida aos presos políticos, constrói-se diferentemente do que foi entrevisto ou revelado, sempre de modo fragmentário, nos livros publicados anteriormente.

Com distanciado amadurecimento, passada mais de uma década da morte de Franco, a perspectiva se enriquece e problemas que não apareciam são

tratados com todos os efes e erres, com abundância de detalhes, o que torna mais fácil e evidente o contraste entre o amordaçamento em um momento dado e a liberdade de expressão pós-Franco. Já não há a necessidade do jogo que consistia em buscar uma saída para informar e/ou denunciar através do tecido novelístico. Ressalta, nessa obra de 1991, a habilidade artística com que se vai construindo a tensão e criando a expectativa; é essa habilidade que infiltra o medo a imprimir outras conotações e formas de comportamento diante da mesma tragédia. É assim no fragmento em que Nicolás é despertado, por Ana e pela filha Alicia, para tomar conhecimento da prisão de Ana e Leo:

Dos semanas más tarde, de regreso en la ciudad, os detuvieron a Leo y a ti. Aún veo los dos rostros, inclinados sobre mi cama, la espantada mirada de Alicia, la diligente de tu madre, indicándome por señas que me quitara los tapones de los oídos. Yo me resistía. Me asusta lo que vais a decirme, dije. Sentía miedo; siempre temí las noticias de la madrugada. Aún veo los dos rostros acuciándome, la lámpara encendida sobre mi cabeza, la tulipa azul. Decídmelo por partes, supliqué. Ella asintió y entonces me saqué los tapones de los oídos. Su voz era tranquila: Han detenido a Ana y a Leo, dijo. Temía un golpe irreversible, y aquello no me pareció definitivo. Cada día detenían a docenas de universitarios y sabía que vosotros llevabais tiempo metidos en actividades políticas y Leo, concretamente, en el Frente Revolucionario. Dice Nicolás que a Leo detuvieron al aparcar el coche en la Universidad; lo tenía lleno de panfletos contra el 1001²². A Ana, en el laboratorio, poco después (iba añadiendo pormenores). Logré sentarme en la cama. Había conseguido dominar la limitación de mi pensamiento, incapaz de abarcar de una vez los diversos aspectos del problema. Reaccioné súbitamente y pregunté por la niña. Estaba con Nicolás y sus amigos, en el piso de San Julio. Inmediatamente mi cerebro entró en actividad. (p. 11-12)

A “voz tranquila de Ana” acentua a atitude atemorizada do marido. Chama a atenção a reflexão sobre a forma como Nicolás recebeu a notícia da prisão dos filhos universitários: diante das circunstâncias, “aquello” não lhe pareceu definitivo. A atuação dos jovens em atividades políticas era do conhecimento dos pais e não se ouve nenhuma palavra de censura quanto a isso, nenhuma reclamação, nenhuma queixa. Nota-se a lucidez diante das possíveis conseqüências dessas atividades, que aparecem, apenas, como o que está posto: atividades políticas. Sobressai o grande medo que supera a dor da notícia: a

²² - O 1001 foi o processo contra Marcelino Camacho e seus nove companheiros militantes do CC.OO. (Comisiones Obreras), para os quais era pedido um total de cento e sessenta e dois anos de prisão. Afirma TAMAMES (1979, p. 358) que esse processo representou, em 1973-1975, um dos elementos, mais significativos da crise final do franquismo.

certeza da prática da tortura, especialmente naqueles que não desfrutavam de amizades influentes no governo. Isso está explicitado no seguinte fragmento:

Vámonos enseguida, dije. Hay que impedir que les torturen. Era mi obsesión. Pero mientras me vestía, pese a que eran solamente las cuatro de la madrugada, tu madre ya andaba colgada del teléfono. Despertó a Indalecio Vicuña, su primo, falangista de la vieja guardia, a Mariano Gajate, coronel, hermano de Justo Gajate, el abogado del Estado, al fiscal Alonso Cano, de los Cano de aquí, un viejo conocido [...] ni Vicuña, ni Alonso Cano, tomaron a mal que les despertara a horas intempestivas: Lo que desazona a Nicolás es la posibilidad de que les torturen [...]. Más tarde [...] me confesó que el coronel Gajate le había dicho una cosa insólita, esto es, que la organización del estado policiaco había alcanzado tal perfección que ni el alto mando podía impedir ya la acción individual de un número. (p. 13-14)

Surge a prática dos interrogatórios noturnos, os ardis para dobrar o ânimo do preso e a inspeção policial na casa dos parentes:

“Ella era más práctica. Limpió el piso de papeles comprometedores, de modo que cuando a la tarde se presentó la policía no encontró nada, únicamente *El Capital*, una máquina de escribir y una escopeta de caza, con papeles en regla, que se llevaron . Ese fue su botín”.
.(p. 15)

Destaca-se o eterno conflito entre estudantes e policiais na clara fala de Alonso Cano, “el fiscal” uma pessoa influente então: ‘Parece mentira que una mujer como tú se crea esas mendacidades. Los estudiantes se autolesionan para desprestigiar a la policía’. (p. 44)

A imputação de culpas não comprovadas e de atividades suspeitas agravavam a posição dos presos políticos; era difícil resolver esse problema e comprovar sua inocência, diminuindo, assim, a carga de culpa. As autoridades intervinham nas contas bancárias para levantar depósitos suspeitos:

Una mañana, tu madre dejó la niña en la guardería y marchó al Tribunal de orden Público a entrevistarse con el juez instructor. Aunque tenía fama de desabrido, se mostró receptivo con ella, la escuchó. Sin conocerle, le explicó la procedencia de aquel dinero y, al parecer, le envolvió: El aspecto económico está resuelto, señora - terminó admitiendo el instructor -, a ver si tenemos la misma suerte con el político. (p. 32)

Sucedem-se os comentários que vão figurando o duro viver no inverno de Carabanchel, menos pelo frio que pela despersonalização, pelo despojamento da dignidade dos presos e da de suas famílias:

¡ Oh, Dios, qué duras aquellas mañanas de invierno en Carabanchel ! Aquellas amanecidas ominosas, la luz crepuscular en el gran patio gris. la bruma polvorienta sobre Madrid, cientos de visitantes a la espera y el carcelero voceando nuestros nombres: ¡ Nicolás, Ana, Alicia, Martín, Paula, Basilio...! No teníamos apellidos. Era indigno, pero tu madre no se sentía vejada: Vamos, ¿ no oís ?, somos nosotros, reía. Desfilábamos por un pasillo de guardianes, entre barrotes...Aquel olorillo de la cárcel...Caminábamos de uno en uno, como borregos, de uno en uno, la tarjeta de identidad en la mano, tu madre sonriendo, derramando optimismo entre los presos que iban apareciendo en las jaulas de la galería cada vez más delgados y mates. Y Basilio, tu cuñado, desde el centro de la galería, eufórico, saludaba a todos. Y los reclusos le respondían: Buenos días, Basilio. ¿Cómo van las cosas, Basilio? Y los policías y los carceleros, apocados, se hacían los desentendidos, aquejados de un sentimiento de culpabilidad. (p. 44)

E a prática da tortura, de uma tortura calculada que, por trás das razões políticas, acentua a maldade humana, se explicita no seguinte fragmento:

Hacia cuatro días que os habían detenido y pensé que el momento más crítico había pasado ya. Pero bien fuese porque así lo tenían dispuesto o porque a aquellos tipos les fastidió nuestra visita, lo cierto es que esa misma noche le golpearon hasta que perdió el conocimiento. Por Nicolás y los de San Julio nos enteramos de la tortura. Tu madre escribió a Alonso Cano pero nunca tuvo contestación. (p. 44)

A sombra da tortura, presente na obra de Delibes, se adensa em *Señora de rojo*. Para identificá-la, para reconhecê-la em livros de um período político em que se impunha o direito do mais forte, do vitorioso, garantido pelo sucesso na guerra, basta acompanhar a atitude agressiva e sem justificativa daqueles que se identificam como os salvadores da Espanha e os mantenedores da paz. Já tinha ficado claro, anteriormente, a importância de encontrar formas de denúncia sem que o castigo se voltasse contra o denunciante. Miguel Delibes traça o panorama político de revanchismo, de força e de intolerância que não tortura apenas física, mas também psicologicamente, seres humanos que, em sua simplicidade, são quase sempre apolíticos. Os poderosos precisam manter-se no alto à custa do sacrifício dos mais débeis, condenados a permanecerem embaixo.

Calar o outro lado, eliminar sua voz é o meio mais fácil de continuar no poder. É o que está implícito no discurso de Carmen Sotillo, é o que mostra a conveniente alienação do jornalista Eugenio Sanz Vecilla. Vale recordar, no conjunto da obra delibesiana, algumas figuras da opressão, do poder, da dominação nos personagens de Doña Resu, el Undécimo Mandamento e de Don

Antero, el Poderoso, de *Las ratas*, (1962), de don Abdón, de *Parábola del naufrago*, (1969), do Señorito Iván, de *Los santos inocentes*, (1981), que mantêm seu privilégio à custa da miséria alheia.

O quadro dos “humillados y ofendidos”, expressão usada por Delibes em *Un mundo que agoniza*, (1994, p. 163), para englobar “criaturas y pueblos que, por expresa renuncia o porque no pudieron, han dejado pasar el tren de las abundancias y han quedado marginados”, é amplo e dele poderiam fazer parte, também, os “raros”, os diferentes, os fracos, os perseguidos, colocando lado a lado Mario Díez Collado, Pacífico Pérez, os filhos de Ana e o próprio jornalista Eugenio Sanz Vecilla.

Cada um desses personagens tem seu valor simbólico: Mario silencia, fecha-se, isola-se em seu mundo de compreensão e amor ao próximo, simbolizado pelo hábito “de comprar Carlitos a todos los vagos de Madrid” ou de ceder a vez nas lojas, exasperando Carmen que reage: “Amor y comprensión, no me hagas reír, que yo soy muy clara, ya lo sabes y tú no eres más que un llevacontrarias...” (CHM, p. 179). Ao vivenciar a fraternidade, tratando com respeito e deferência gente simples como o bedel do Instituto, Mario provocava, em Carmen, o medo de que todos fossem iguais, o medo de descer do que, subconscientemente, a faz considerar-se “superior”:

[...] ‘perdóneme, ¿me quiere decir de qué nos conocemos usted y yo?’, que tú cortado, lógico, que si le habías confundido y que si tal y que si cual, palabras, y el frescales de él. ‘no se preocupe, desde hoy ya nos conocemos’, en pleno paseo, que yo no sabía dónde meterme, [...] que qué diría la gente que nos viese. Eso no se puede hacer. Mario, por propia estimación aunque sólo sea, y por si fuera poco, ‘tan amigos y a su disposición’, a un descamisado desconocido, date cuenta, que también son ganas de llamar la atención, cuando más sabiendo que me molesta, que no es que sea por orgullo, pero cada oveja con su pareja, calamidad, que tú en esto de guardar formas, cero. (p. 129)

Essa Carmen insatisfeita, prepotente e preconceituosa é, ela também, uma vítima de um período de intolerância, aprisionada pelas regras conservadoras reforçadas pela Sección Femenina e por uma educação que condena as mulheres a uma vida medíocre. Presa na rede da acomodação, da conformação e da

alienação, só deixa entrever um momento de felicidade quando se refere aos tempos da guerra:

[...] y, no sé si diré una barbaridad, porque con vosotros, hijos, nunca se sabe, pero yo lo pasé divinamente en la guerra, por qué voy a decir otra cosa, con las manifestaciones y los chicos y todo manga por el hombro, ni me daban miedo las sirenas ni nada, que otras, no veas, como locas en los refugios en cuanto empezaban a sonar, que yo lo gozaba. (p. 91)

Pacífico Pérez, de *Las guerras*, para fugir da força da opressão, do poder, prefere deixar-se prender e viver no cárcere para ter “paz”, metáfora de uma Espanha que se submete e silencia, aprisionada nas malhas do poder ditatorial em tempos que a propaganda dizia serem “de paz”.

Já a filha e o genro de Ana, lutam subterraneamente: na década de 70, fazem parte de um movimento para vencer as forças que impuseram o silêncio trinta anos antes; mas sua ousadia e transgressão têm a prisão e a tortura como castigo.

Mario se isola, Pacífico deixa-se prender, Leo, genro de Ana, é preso político e torturado. Se o foco incide sobre Eugenio, de *Cartas de amor*, jornalista de *El Correo del Norte*, depreende-se que ele também se debate, sufocado por uma atividade imposta e vigiada, “puesto que este periódico, como toda la prensa nacional, quedaba sometido a las consignas del Ministerio, convertido, de grado o por fuerza, en porta-voz del Movimiento” (*CASV*, p. 39).

Homem fraco, Eugenio, escolhido a dedo para ser redator do jornal por conveniência política, recebia ordens sobre o quê era notícia e como deveriam ser dadas essas notícias para poder manter o emprego, seu “sueño de tantos años” (p. 40), escudando sua pusilanimidade no fato de ser apolítico: “desde la infancia lo he sido, y de siempre he considerado la política como un mal necesario” (p. 67). Eugenio conforma-se, colabora, obedece, boicotando sua consciência em benefício da voz do poder. A mão política vai junto com o prestígio social e o bem estar e trata de impor sua força para manter um poder

que “se levanta sobre pies de barro”, nas palavras do professor Wogatzke-Luckow²³.

A toda essa reflexão impõe-se acrescentar uma evidência, que está no livro de 1991: em *Señora de rojo*, cresce, ao longo da narrativa, a sombra da qual emanava toda aquela trágica e opressiva situação, precisando-se, pelo comentário de Ana, a propósito da expectativa de uma condenação dos filhos a, pelo menos, seis anos de prisão. De sua voz fluía não só a esperança, mas a descaracterização do mito de quase 40 anos, ao dizer: “Ese hombre no va ser eterno” (p. 35). Com a expressão “ese hombre”, Ana despojou o “generalísimo” Franco, inconscientemente embora, “de sus títulos, lo apeó de su pedestal, le arrancó las medallas del pecho, lo desnudó” (p. 35-36).

2.1.3- VERSO E REVERSO OU: UMA OUTRA EQUAÇÃO

Tolerância não é a prática preferida em um período conflagrado, quando a ideologia é defendida com todas as forças: para que o diálogo, se a força resolve de maneira mais decisiva? é o que está implícito nos episódios da guerra pela guerra, simples satisfação de rancores e revanchismo. Não há alternativa é o que deixa claro a já referida lei imposta a Pacífico Pérez: “sangra o te sangrarán” (*GNA*, p. 292), lei excludora de toda possibilidade de convivência e de busca de entendimento, de encontros, de troca.

A relatividade entre o bem e o mal, a discussão sobre aquela verdade irrecorrível que afirmava serem os nacionalistas os bons e os republicanos os maus, idéia pintada com cores fortes pela máquina da ditadura está proposta na obra de Miguel Delibes. O conceito de que há pontos de vista diferentes que devem ser respeitados e de que um republicano é um ser humano com suas grandezas e suas misérias, a noção de que a honradez e a barbárie podem estar

²³ - Gudrun Wogatzke-Luckow é professor da Universidade de Colônia, e a referência está no artigo: “La evolución de las posiciones ideológicas en el repertorio de personajes en la obra narrativa de Miguel Delibes (1947- 1987)”, in *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, 1992, p.187.

em qualquer uma das faces da moeda estão presentes nessa obra de forma mais clara e incisiva ou apenas em ligeira alusão. Já no ano de 1959, em *La hoja roja*, essa questão é sutilmente figurada, representada pelo filho mais moço do Velho Eloy, Goyito, um idealista prematuramente falecido, enquanto o mais velho, Leo, é pintado como intransigente, antipático e cruel. A dualidade fica implícita, sem muitas tintas além das necessárias para fazer entender que Goyito é independente e Leo concorda com o regime.

É vasta a galeria de figuras do povo, muitas vezes apolíticas, quase sempre inocentes e também vasta a dos oportunistas, a dos que se cevam na desgraça alheia, a dos que, tendo ou não feito a guerra, estão contentes com o ganho que ela lhes garantiu, como é o caso, só para exemplificar, de Paco, em *Cinco horas*, e de Aquilino Hernández, em *Cartas de amor*. Há, ainda, a outra, a dos que temem perder o poder, a importância, a cômoda situação em que vivem, como é o caso de Carmen.

Dessa forma, Miguel Delibes vai, sutilmente, situando prós e contras de ambos os lados da barricada, e essa pintura ganha, na década de setenta, contornos mais precisos. Tal procedimento é defendido pelo professor Wogatezk-Luckow, a propósito de *Madera de Héroe*:

En 377A²⁴, es otra vez Telmo, el republicano, quien desempeña el papel del individualista tolerante y liberal: pero tienen también cualidades de simpáticos Felipe y Gervasio, quienes, por ser honrados, convencidos e íntegros, son vistos con buenos ojos. Son encarnaciones de la idea (¿a lo mejor algo anacrónica ya en la España de 1987? de que ahora, es decir, después de la muerte del dictador, no se debería simplemente dar la vuelta a la ecuación "bien = derecha, mal = izquierda" sólo porque han cambiado las condiciones del poder. Esa simple transformación podría favorecer la mera satisfacción de rencores. El esbozo de un héroe positivo en el bando nacional no sirve aquí para glorificarlo como en la literatura fascista de la posguerra. Únicamente es una advertencia para que los que durante decenios fueron oprimidos no paguen con la misma moneda y no cometan la misma injusticia de una condena en conjunto como antes lo hicieron los opresores. (1992. p. 189)

O exame crítico do passado, o questionamento da responsabilidade e culpabilidade com relação aos acontecimentos de um período passado, quando

²⁴ - 377A, *Madera de héroe* foi o nome com que o livro apareceu em sua primeira edição. Mais tarde teve seu título alterado para o atual *Madera de héroe*.

pouco era dado a conhecer, começa em *Cartas de amor* com a incômoda insistência com que Federico, o estudante de Ciencias de la Información, filho de Rocío, a viúva com quem Eugenio Sanz Vecilla se corresponde, questiona a atuação do velho jornalista. Pouco acostumado com esse tipo de questão, Eugenio perde-se num mar de explicações cada vez mais embaraçosas, em um sem fim de justificativas injustificáveis diante do estudante que procura informações fidedignas, em 1979, para um trabalho final sobre a censura durante o franquismo. O recurso de Eugenio é o de criticar a juventude: “¿Qué sentido tiene entonces nuestro esfuerzo, el esfuerzo de mi generación? {...} A los jóvenes de hoy les gusta ganar tiempo perdiéndolo; entiéndame, haciendo cosas inútiles, estudios que no sirven para nada” (p. 73-74).

Ou seja, o questionamento está posto como proposta para uma discussão, para uma atitude aberta que pretende exercitar a difícil arte de remexer nas feridas para buscar-lhes a cura. De obra em obra a postura crítica de Miguel Delibes em relação ao período franquista e ao que lhe diz respeito, vai caminhando na direção de deixar clara uma posição de defesa do homem e um alerta ao perigoso oscilar da gangorra em seu contínuo movimento de sobe e desce... Destaca-se a idéia de que não vale a pena virar a moeda na troca de poder, nem se resolvem problemas políticos com saudosismo.

No saudável jogo democrático, não pode haver lugar para revanchismo nem para a injustiça: a postura crítica de Miguel Delibes aponta nessa direção. Enquanto conta, revela, ironiza, seu pensamento, na verdade, está centrado no homem e no seu direito à liberdade. Ao focalizar a competição do dia-a-dia, a separação de classes, a obediência gerada pelo medo: “[...] únicamente el miedo a la perdición eterna es lo que nos frena, que así ha sido siempre y así será, cariño, [...]”, (*Cinco horas*, p. 75), a intolerância com o diferente, com o que pensa de outra maneira e muito mais, Delibes expõe, em sua obra, as peças de um jogo político que se impõe a ferro e fogo, sem ouvir o contrário, sem dar lugar à

expressão de seu pensamento, sem permitir ao outro a “pretensión de que piensa”.²⁵

2.2- DIMENSÕES RELIGIOSAS

Acceptado ya por todos que el catolicismo y el españolismo están muy unidos y que ambos se confunden; fenómeno tan peligroso tiene sus raíces en la historia: la reconquista, las cruzadas, la guerra contra los protestantes, el éxito que tuvo la Iglesia en la España durante la Reforma o, en fin, que la jerarquía eclesiástica se uniera a los vencedores en nuestra guerra civil [...].

Pilar de la Puente Samaniego

A ortodoxia e a intolerância, a falta de amor e o caráter opressor sob o manto de uma aparente religiosidade, oferecem ao romancista, mais que a diversidade de concepções religiosas, inúmeros elementos para a configuração estética de conceitos, idéias, comportamentos e ações; além disso, ilumina, mais ou menos intensamente, não só o movimento daqueles personagens, mas o que está por trás desses movimentos.

Neste ponto, é imprescindível recordar que o catolicismo, na Espanha, tem uma história rica e complexa, de glórias e conquistas e, também, de intolerância e perseguição. Vale ter presente que, no *Siglo de Oro*, os teólogos pregavam a justiça social²⁶ e que, ao declínio intelectual da Igreja no século XVII, contrapõe-se a popularidade conquistada no século XIX, como campeã da oposição a Napoleão e centro de resistência às idéias liberais.

Não se trata, aqui, de fazer a história do catolicismo na Espanha recente, mas de levantar alguns aspectos da atuação da Igreja que contribuam para um melhor entendimento da tensão no plano da dimensão religiosa.

Nos fins do século XIX, a batalha perdida pela Igreja Romana na França, Alemanha e Itália, provocou a preocupação de conservar ao menos a Espanha “livre do ateísmo liberal”. O que se viu foi um surto de construção religiosa, com

²⁵ - PD, 75. Esse fragmento ilustra o autoritarismo de um marido que não quer ouvir o outro, negando-lhe todo o direito de expressão, agravado, ainda, pelo aspecto machista, uma vez que esse outro é uma mulher, a sua mulher...

²⁶ - THOMAS, Hugh, 1964, v. 1, p. 48.

a consolidação da riqueza da Igreja em capitais espanhóis. Hugh Thomas afirma: “Os jesuítas, em particular, eram tidos como possuidores de vastos proventos na riqueza gradualmente crescente do País, em toda sorte de empreendimentos, desde o negócio de móveis antigos até, mais tarde, as salas de danças e os cinemas” (1964, v. 1, p. 49). E Thomas conclui: “Era certamente verdade que, desde o confisco das terras eclesiásticas em 1837, as ordens religiosas e a hierarquia católica tinham sido capitalistas e amiga dos capitalistas”. (p. 51-52) Transcreve, ainda, (p. 50), um fragmento do catecismo da Igreja, publicado em 1917, boa ilustração para o que foi dito acima: “Que espécie de pecado comete quem vota num candidato liberal?” era a questão formulada e que gerava a resposta: “Geralmente, um pecado mortal”. Entretanto, a réplica à pergunta: “É pecado um católico ler um jornal liberal?” era a de que: “Ele pode ler o Boletim de Notícias da Bolsa”.

A esse propósito é oportuno lembrar que o hispanista italiano Alfonso Botti faz, em *Cielo y dinero*, o primeiro estudo orgânico do assim chamado “nacional catolicismo” espanhol. Esclarece Botti que

[...] el término nacional catolicismo se utiliza para describir la más típica de las ideologías políticoreligiosas del catolicismo español desde principios del siglo XIX. las premisas y consecuencias del compromiso de la Iglesia española desde los años treinta hasta los sesenta, la ideología que ella prestaría al franquismo y él asumiría como propia-hasta el punto que por parte de algunos se la considere como la ideología del franquismo-, así como la forma de estado confesional que surge de la guerra civil. (1992, p. 17)

A Igreja secular e as ordens religiosas tinham uma fortíssima influência em todos os níveis do ensino. No primário, através de escolas paroquiais, e no secundário pelas atividades das ordens religiosas. Ela queria manter a Espanha livre do “ateísmo liberal” que incendiou igrejas e matou um sem número de religiosos. Durante o primeiro biênio da II República, porém, as Cortes determinaram a data de 1º de outubro de 1933 para que cessasse a atividade docente da Igreja. Diante do quadro de baixa escolarização oficial que não passava de 50%, em 1931, o governo republicano incidiu num erro decisivo para

o resultado das eleições de novembro de 1933, pois não havia quadros suficientes de pessoal capacitado a que a Administração do Estado pudesse recorrer. Tal procedimento, aliado a outras razões, foi habilmente trabalhado pela direita, tornando-se decisivo para a dramática derrota da esquerda. (TAMAMES, 1979, p. 167)

Nessa década de 30, crescia entre a classe operária o ódio aos padres, aliados aos ricos e burgueses, identificados pela localização de suas paróquias nos bairros ricos das grandes cidades. Os padres de aldeia ou dos bairros pobres, cujo salário era tão pequeno quanto o dos paroquianos, eram aceitos pelos operários. Eram vistos como conselheiros ou como alguém que interviria, junto às autoridades, pelos oprimidos. A opção pelos ricos, que cunhou entre o proletariado a expressão: “el dinero es muy católico”, acirrou o ódio que incendiou igrejas e matou um sem número de religiosos. Para todo esse complexo e tenso momento sócio-político-religioso, é muito esclarecedor o depoimento de um padre da Província de Barcelona que conseguiu fugir para a França, com a ajuda do próprio Presidente Companys, da Catalunha. Transcrevo as palavras de Hugh Thomas: “Bastante generoso, confessou: ‘os vermelhos destruíram nossas igrejas, mas nós havíamos antes, destruído a Igreja’ ” (1964, p. 213).

Vencida a guerra civil pelos nacionalistas, a posição dos religiosos, que na zona republicana era, como se viu, muito delicada, passou a ser privilegiada, uma vez que a Igreja seria um dos pilares que levariam à concretização dos princípios do “Glorioso Movimiento Nacional”. Um dos primeiros alvos que precisavam ser atingidos eram as crianças e os jovens, através de um sistema pedagógico que pusesse um “frenazo” à anarquia. Como primeira medida de urgência, uma lei de maio de 1939 proibiu sumariamente a educação mista, acabando com a convivência escolar entre meninos e meninas, entre rapazes e moças. Essa lei vigorou durante 30 anos, e, como revela Carmen Matín Gaité,

marcó sensiblemente la conducta de las nuevas generaciones de españoles en su paso de la adolescencia a la pubertad; y esto se acusaba en la intrínseca dificultad para la ‘camaradería’ latente en las pocas chicas que llegaban a la Universidad o a trabajar en una

oficina, porque además tampoco los hombres con que iban a alternar allí se prestaban, salvo honrosas excepciones, a un trato sin reticencias. Previamente a este ingreso en centros de trabajo mixtos, las ocasiones de intercambiar preguntas, entretenimientos y comentarios con adolescentes del sexo contrario, no sólo habían quedado reducidas a ámbitos delimitados por la vecindad o el parentesco, sino viciadas por una sombra de aprensión, que en la edad adulta solía desembocar en las torpezas a que siempre conduce la desconfianza. (1987, p. 92)

As crianças e jovens que tinham vivido a guerra civil, “los niños de la guerra”, eram duplamente tutorados pelas regras familiares e pelas do lugar onde estudassem. Outra vez é Martín Gaité quem relata:

Entre las dos alternativas del colegio religioso, donde la disciplina era mayor, y la del Instituto - masculino o femenino-, donde el profesorado era más competente, la mayoría de los padres de cierto nivel social elegían de preferencia la primera. La razón que solían invocar era la de que allí los hijos estaban ‘más sujetos’, pero tanto o más pesaban las consideraciones de tipo clasista, especialmente cuando se trataba del bachillerato de una chica. Porque en este caso predominaba la opinión de la madre, más conservadora por convicción o por miedo de que su hija le saliera rara, perdiera el freno de la Religión y se contaminara de costumbres impropias de una señorita. En los Institutos de Segunda Enseñanza, generalmente ubicados en lugares provisionales y no muy confortables, la matrícula era notablemente más barata que en los colegios de monjas, y por eso había ‘mucha mezcla’, como solía decirse. (p. 92)

Ou seja, o “melhor” ensino era o religioso, que passava, também, as disposições do Estado Católico. Fica claro, pelos exemplos acima, que estava reservado, segundo, ainda, Martín Gaité, aos que pertenciam às “capas de la sociedad más o menos privilegiadas y donde tenía sentido hablar de estudios o de sumisión a las leyes dictadas por el nuevo Estado, es decir donde no reinaba la miseria”(p.93).

Os jovens dos bairros pobres, dos subúrbios que foram frente de batalha e que por volta de 1944 não tinham sido recuperados, careciam de escola; agravava essa situação o fato de algumas academias particulares ignorarem as medidas para “inculcar ideais patrióticos, como aquela de la separación de los sexos” (p.93); essa atitude era considerada subversiva:

Por deliberado propósito sectario del maestro o por asegurarse éste una más fácil clientela de alumnos, se torpedean las disposiciones del Estado Católico, sin que la Inspección de Primera Enseñanza llegue a enterarse de ello o tenga eficacia para corregirlo. (*La moralidad pública y su evolución*, in MARTÍN GAITE, 1987, p. 93)

Tudo isso vai explicitando um momento em que a religião, unida ao Estado, trabalhava principalmente para construir uma Espanha “triumfal, pujante y católica”. Nos bairros miseráveis do subúrbio, entre o proletariado, havia uma inquietação que contrastava com o soberbo autoritarismo dominante. O aspecto cristão e o aspecto social ficavam esquecidos diante da importância de impor, por quaisquer meios, uma unidade que permitisse ao novo Estado governar sem maiores preocupações.

A região que se revelava menos submissa, nos arredores de Madri, era considerada “zona infranqueable a los ideales sanos”. A já citada edição de *La moralidad pública*, afirma que em Puente de Vallecas, em 1944, se aninham “en una compleja confabulación los rencores políticos, las fobias sociales, el odio a la religión y el desprecio a los principios morales.” Além dessa, identificam-se outras três zonas povoadas por gente que “tiene idea errónea pero no es mala en el fondo”, a “zona buena”, cujos moradores embora não sejam estritamente cristãos, não causam problemas com seus costumes e a “zona selecta, de buenos católicos, que incluye aproximadamente el 2% de vecinos de la barriada” (MARTÍN GAITE, 1987, p. 95).

Tudo isso expõe a complexidade das relações, uma difícil e conflitante situação, cujas raízes eram muito antigas. A grande preocupação do Estado (e da Igreja Católica), era a de dominar até mesmo o pensamento do cidadão; a ameaça de castigo pairava sobre a cabeça de quem ousasse uma atitude independente. A missão cristã e social da Igreja estava absolutamente esquecida, enquanto a relação da Igreja com os ricos continuava amena, a revelar todo um jogo de interesses e a acentuar o fosso, cada vez mais profundo, que separava a Igreja de sua verdadeira missão.

Na década de 60, o Concílio Vaticano II ia acender o pavio de uma nova disputa no terreno religioso, uma a mais naquela seqüência de disputas de tantos e tão numerosos antecedentes na história do povo espanhol. Os novos conceitos, o ecumenismo do Concílio, abalam a tradicional e acomodada religiosidade de

boa parte do catolicismo espanhol por ir de encontro àquele catolicismo sem amor ao próximo, para usar a expressão de Papá Telmo, personagem de *Madera de héroe*.²⁷

Ao recuperar as concepções cristãs, o Concílio Vaticano II aponta não só para o amor ao próximo como também, e por isso mesmo, para a conciliação expressa pela compreensão e pelo diálogo. Essa é a questão crucial que leva Carmen, por exemplo, a se rebelar, em *Cinco horas*, com a decisão do Concílio que “todo lo está poniendo patas arriba” (p. 75). Centrado no caráter sacramental, na sinceridade da crença, na crítica aos símbolos externos de religiosidade, a nova era católica vinha interferir em uma religiosidade acomodada, recebida já pronta da doutrinação religiosa, familiar e/ou escolar, e que tinha como um de seus alicerces, significativamente, o terror, o medo ao castigo eterno: No me vengas con filigranas y métetelo en la cabeza, Mario, únicamente el miedo a la perdición eterna es lo que nos frena, que así ha sido siempre y así será, cariño, que ahora parece como que os disgustase que se predique sobre el infierno, que [...] (p. 75).

Não é de admirar que a religião exterior, de aparência, tome vulto enquanto os princípios da Igreja espanhola confundiam-se com os princípios da direita. Em parte como consequência da profunda penetração do catolicismo romano na natureza do povo espanhol, as inevitáveis disputas antes, durante e depois da guerra civil foram travadas com uma intensidade peculiar e com muita intransigência.

O professor Santos Sanz Villanueva, no ensaio *La hora actual de Miguel Delibes* (1992, p. 103), considera que a raiz dessa intransigência, “poco atendida en la novelística sobre la guerra”, está “en la fundamentación religiosa de los

Convidado pela mulher, Mamá Zita, para ir a uma das missas do novenário encomendado ao Padre Urbano pela a de Amalia, uma empregada que se atirou sob um trem depois que Mamá Zita a dispensou do emprego em sua casa, por estar grávida, papá Telmo recusou dizendo: “Lo siento, Zita. Me niego a compartir vuestro original tianismo sin prójimo.” *MH*, p. 150.

comportamientos conservadores españoles". Por outro lado, Delibes, no começo dos 70, afirmava, na conversa-entrevista com Alonso de los Ríos:

Y ya que hablamos de Cristo, yo pienso que el factor religioso no se ha valorado lo suficiente en las historias de la guerra civil y, a mi juicio, es clave, hasta el punto de que yo soy de los que creen que si hubiera habido un Juan XXIII antes de 1936, la guerra española no se hubiera desencadenado o hubiese tenido otro carácter. (1971, p. 50)

Mario, de *Cinco horas*, e Papá Telmo, de *Madera de héroe*, são personagens que vivenciam, na obra delibesiana, o compromisso ecumênico da Igreja, explicitado pelo Concílio, naquele sentido de impulsionar o caminho de conciliação da Igreja, caminho longo e cujo fim é desconhecido²⁸.

Miguel Delibes, com sua obra, recupera diferentes níveis e enfoques do aspecto religioso em diversos grupos sociais do período franquista. Tomando como ponto de referência *Cinco horas* (1966), *Cartas de amor* (1983) e *Señora de rojo* (1991), verifica-se que os personagens centrais pertencem a um mesmo período, ou seja, vivenciaram, na infância ou na adolescência, a guerra civil, a julgar pela idade de Carmen e Mario (por volta dos quarenta e tantos, cinquenta anos, em 66), pelos sessenta e cinco anos de Eugenio e os possíveis 56 de Rocío, em 79, e os quarenta e oito anos de Ana, em 1975. Através desses personagens (são esses, mas poderiam ser outros, como os de *Las guerras*, por exemplo, ou os de outras obras da sua vasta produção), o escritor recupera, criticamente, mais que as disputas intensas e intransigentes, de caráter religioso, as consequências dessas disputas, travadas antes, durante e depois da guerra civil. Ao mesmo tempo, situa o novo foco de esperança e discórdia: a nova Igreja surgida a partir do Concílio Vaticano, convocado pelo Papa João XXIII.

²⁸ - A esse propósito, transcrevo as palavras de D. Lucas Moreira Neves, Cardeal-Primaz do Brasil, no artigo "Ut unum sint", a propósito da encíclica de João Paulo II, datada de 25 de maio de 1995, que trata do diálogo ecumênico: "Cabe à Igreja não cessar nunca, antes, intensificar o diálogo mesmo se é aparentemente impossível [...]. Compreender que, quanto maior for a plena unidade, mais e melhor a Igreja será Evangelho - Boa Notícia - para um mundo ferido pela divisão e toda a sorte de rupturas". *Jornal do Brasil*, 31 de maio de 1995.

O acompanhamento da expressão da fé, da noção do pecado e do conceito de caridade, em alguns dos personagens citados anteriormente, esboça o quadro das dimensões religiosas no período franquista.

2.2.1- ASPECTOS DA FÉ

A propósito dos velhos povoados de Castilha, onde “uno nace religioso por dentro, como nace cetrino por fuera, lo da el medio²⁹”, diz Eugenio, em *Cartas de amor*, p. 106: “A estos hombres y mujeres no te diré que les empuje la fe tanto como la costumbre, pero algo es algo. A nuestro pueblo iletrado no le puedes pedir más”.

Essa religião por tradição, aceita (imposta) “desde chiquito”, não impede que surjam as dúvidas. Pergunta Eugenio

¿Dudas? ¿A quien no le asaltan las dudas en materia religiosa? ¿Tú crees, por ejemplo que Dios es justo al encararnos con el misterio? ¿Se me han dado a mí, pongo por caso, las mismas oportunidades de fe que a Tomás o a los discípulos de Emaús?...¿Cómo valorar la actitud de aquellos seres testigos del prodigio lo mismo que la nuestra? ¿Es equitativo premiarnos a todos de la misma manera? ¿Ante la evidencia, la fe carece de valor. Si la fe es creer lo que no vimos, la única fe meritoria, mejor diría auténtica, es la nuestra, cariño, no la de ellos (la de los que vieron, quiero decir). (p. 107)

Outra face da questão da fé é recuperada em *Señora de rojo*, a propósito de Ana; diz o viúvo Nicolás a Ana, filha, sobre sua mãe:

Tu madre conservó siempre viva la creencia. Antes de operarla confesó y comulgó. Su fe era sencilla pero estable. Nunca la basó en accesos místicos ni se planteó problemas teológicos. No era una mujer devota, pero sí, leal a los principios: amaba y sabia colocarse en el lugar del otro. Era cristiana y acataba el misterio. (p. 16)

Quanto a *Cinco horas*, a questão da fé se presentifica, em alguns momentos, no vazio revelado pelas referências de Carmen a determinados temas

²⁹ - Essa afirmação de Eugenio coincide, em parte, com a de Rafael Calvo Serer, membro do Opus Dei e talvez o mais representativo expoente do nacionalcatolicismo, da segunda metade dos anos quarenta até os primeiros do decênio seguinte: “[...] en España los católicos no se hacen, sino que nacen” (“La Iglesia en la vida pública española desde 1936”, in BOTTI, Alfonso, 1992, p. 124).

de natureza exterior, ligadas à ostentação, não pela sinceridade da crença. É o caso do vestido de noiva para o casamento com Mario

El espíritu de la contradicción, eso es lo que tú eres, que me pongo a pensar y ni un solo gusto me has dado en la vida, borrico, acuérdate del traje de novia, claro que eso ya me lo podía figurar [...]. Y yo, bien sabe Dios, que no lo quería por presumir que, al fin y al cabo, con traje blanco o sin él, una no deja de ser lo que es, pero después de lo de Julia, tú dirás, la gente, con la recámara que se gasta, que habría que oírta, y tú [...]. Claro que si me lo dices a tiempo, hijo, ¡a buena hora! Pero no, tres meses antes, después de la pedida, por si acaso, cuando una no puede dar marcha atrás. 'La boda es un sacramento, no una fiesta'. ¡Bendito sea Dios!', y te quedaste tan fresco, como de costumbre, a ver, te saliste con la tuya [...]. (p. 188)

É o mesmo aspecto, também, revelado pela preocupação de Carmen, no anúncio religioso da morte de Mario, com relação ao direito ou não do nome ser antecedido por um "Ilustrísimo". É, ainda, a importância dada aos elementos quantitativos de uma provável religiosidade que não conta muito:

Y tocante a los valores religiosos, tres cuartos de lo mismo, que somos los más religiosos del mundo y los más buenos, que hasta el Papa lo dijo, mira en otros lados, divorcios y adulterios, que no conocen la vergüenza ni por el forro. Aquí, gracias a Dios, de eso, fuera de cuatro pedanluscas, nada, tú lo sabes, mírame a mí, es que ni se me pasa por la imaginación, ¿eh?, no hace falta que te lo diga, porque ocasiones, ya ves, [...]. (p. 60-61).

2.2.2 - A QUESTÃO DO PECADO

A idéia atemorizadora do pecado e seu conseqüente castigo: o Inferno, a perdição eterna, com todo o séquito de desdobramentos que acarreta, tem constância no dia-a-dia de Carmen. Observe-se o esclarecedor exemplo que se segue, no qual se explicita, mais uma vez, a preocupação de Carmen com o que os outros podem pensar, enquanto situa a "blasfêmia" de Mario, comportamento, visto de uma perspectiva burguesa, como o de quem "renega" a Deus:

[...] que yo no sé la cantidad de gente de ésa que ha renegado de Dios, tú, sin ir más lejos, ya ves, que fue una pena que la Revolución Francesa no la apoyase la Iglesia, una blasfemia así, que cuando al día siguiente te vi acercarte a comulgar, me quedé de nieve, te lo prometo, que la misma Bene para que lo sepas, "se habrá confesado, ¿no?", que

yo,"mujer, imagino", a ver qué la iba a contestar, que me pones en cada compromiso como cuando la conferencia, [...] (p. 261-262)

A terrível noção do pecado por pensamento é outra nuance da mesma força opressora. Eugenio (e também Carmen) se refere a essa forma de pecado sempre que surge a oportunidade. Em *Cartas de amor*, o pecado da "carne" entra em cena, escorrendo dos chamados "maus pensamentos", aparentemente impossíveis de sujeitar, controlar ou dirigir. O "pecador" corre em busca do perdão no confessional ou justifica-se com a expressão bíblica: "De barro somos" (p. 72). Porém os resquícios de uma educação religiosa repressora o impedem de avaliar com clareza, aos 65 anos, a dimensão em que insere uma possível "falta", semelhante aos "malos deseos" infantis:

De chiquito, allá en el pueblo, cuando anduve enamorado de la señorita Paz, la maestra, cada vez que me confesaba con don Pedro Celestino, el cura, le decía lo mismo: "Creo que he tenido malos deseos, señor cura". Y él, invariablemente, me respondía: ¿"Cómo que crees? Y si no lo sabes tú, ¿quién va a saberlo?". Pues aquí donde me ve aún no he resuelto el problema. Aunque uno se diga con la boca o con la cabeza que no desea, tal vez desee. (p. 54)

A atração física, na visão desse sexagenário que ainda se debate na dúvida do que é ou não pecado, é associada ao instinto animal, fato compreensível quando se recorda a tônica da pregação de muitos padres, centrada na lascívia, na luxúria. Diz Eugenio com relação à avaliação feita em carta sobre as carnes de Rocío: "[...] me estoy refiriendo exclusivamente a sus cualidades externas, a su físico, o sea que, antes que el ser pensante, habla en nosotros el animal". (p. 72)

A questão do pecado e da confissão tem, entretanto, outro enfoque em *Señora de rojo*, e dá conta de um modo de ser de autêntica espontaneidade e de um conceito objetivo e interiorizado que não se confunde com os vistos até aqui. A importância da contrição se explicita quando Nicolás percebe que Ana, durante a estada do casal nos Estados Unidos, se confessava uma ou outra vez e lhe pergunta: "¿Qué puedes decirle al cura si no sabes inglés? Ella reía, la chispa se

encendía en sus ojos: Para que te abuelvan sobran las palabras. Si me acerco a un confesonario es porque tengo contricción, estoy arrepentida de mis pecados” (p. 20).

Outra vez, na iminência de uma séria cirurgia, Ana revela o desejo de confessar-se. Preocupava-a uma promessa infantil não cumprida e explica: “El pecado es la conciencia. Y la mía no está tranquila” (p. 125). Ana não se satisfaz com a confissão, embora o padre Julio Bartolomé e o marido tentassem acalmá-la. Diante da sugestão dada pelo padre de um sacrifício equivalente à promessa não cumprida, “una pena subsidiaria”, retrucou: “¿Una limosna, verdad? ¿Y qué mérito tiene ese sacrificio si el dinero no me falta?” (p. 125). Doente, Ana preocupava-se em olhar a flacidez do canto da boca em um pequeno espelho de bolsa. Padre Bartolomé sugeriu-lhe, então, que esquecesse o espelho até a ida para Madri, onde seria operada. Com certa perplexa tranquilidade, Ana retrucou: “Eso ya tiene sentido”. Guardando o espelho na gaveta, encerrou o problema com um: “Ya está” (p. 126).

Ana foi movida pela preocupação de não morrer sem ter cumprido uma promessa feita, criança embora; mas o que a moveu, intrinsecamente, foi o que esse cumprimento representava em sacrifício, daí buscar uma equivalência para o sacrifício imaginado por sua mente, quando criança. A noção de pecado, de falta, ganha em profundidade e se opõe, inteiramente, ao medo ao castigo no fogo do Inferno que leva Carmen a pensar, com preocupação, que Mario morrera sem ter tido tempo para confessar-se, ou seja, reconciliar-se com Deus: “...que me dan escalofríos cada vez que pienso que te has ido sin reconciliarte, y no porque piense que tú seas malo...” (CHM, p. 83).

2.2.3- DOAR OU DOAR-SE?

Na expressão da caridade, naquela instância em que o indivíduo é movido por ver no outro a face oculta de Cristo, estendendo a mão a quem o feriu,

fazendo o bem sem preocupação com a troca, é quando mais se tensionam os contrários e mais se enrijecem alguns comportamentos.

O conceito de caridade de Carmen explicita-se em total oposição ao de Mario. A partir dos fragmentos bíblicos sublinhados pelo marido, agora morto, Carmen expõe sua incompreensão quanto à caridade centrada no dar-se e, não, apenas, no dar:

Otras cosas sabrás, no lo discuto, pero tú de caridad, cero. Mario, convéncete, es lo mismo que cuando te pasabas las tardes con los presos, escuchando sus historias. tú dirás qué provecho podías sacar de esa gentuza, que si la sociedad les hace el vacío por algo será, eso por descontado. Lo que pasa es que ahora todo el mundo quiere empezar la casa por el tejado, [...]. Y no me vengas con que hablando y escuchando se puede hacer caridad y que la caridad no consiste en dar sino en darse [...]. (p. 84)

A fraternidade cotidiana implícita nas atitudes de Mario, tão condenadas por Carmen, move, porém, Ana. Em Ana há, guardadas todas as distâncias, o mesmo caráter humanista que é a marca de Mario. A uma paciente atitude diante dos doentes, aliava uma relação amiga com as pessoas idosas: Ana tratava de tirar dos velhos a terrível sensação de solidão, de abandono, de impotência, fazendo-lhes companhia quando iam ao médico, jogando com eles, dando-lhes atenção e importância num mundo em que os velhos estão esquecidos numa espécie de ante-sala da morte, para usar uma expressão do viejo Eloy, em *La hoja roja*...

Do mesmo modo que com os velhos, “ancianos irreparables, a quienes la insolidaridad de la vida moderna había cogido desprevenidos” (SRFG, p. 64) Ana, com os presos, se superava no exercício de uma caridade que lhe era intrínseca. Ao visitar Ana e Leo na prisão de Carabanchel, dava a impressão de que “las visitas a la cárcel no parecían afectarla” (p. 65). Reforçava a esperança deles e dos demais prisioneiros com a alegria do seu sorriso aberto:

La recordaré siempre, la última primavera, bajo el primer sol de la mañana, en el gran patio de cemento de Carabanchel, ante la puerta del penal, entre cientos de familiares angustiados, encabezando la fila hacia aquel energúmeno que iba vocando nuestros nombre: ¡Ana, Nicolás, Alicia, Martín, Pablo, Basilio...! Pero si somos nosotros, advertía divertida. Y, uno detrás de otro, salvábamos el rastrillo, mostrábamos furtivamente nuestros carnés de identidad, precedidos por su sonrisa que parecía abrir todas las puertas

y, cerrando filas, tu cuñado, Basilio, hombre de fe, saludando desde el centro de la sala los reclusos, dando los buenos días a todos. (p. 66)

Nove anos antes, em 1966, revoltara-se Carmen contra Mario porque não podia compreender um conceito de caridade baseado na dignificação de todo e qualquer ser humano. Assustava-a a idéia de que, dando ao pobre a oportunidade de estudar, ao transformá-lo num “ingeniero de caminos”, não sobriariam pobres para seu exercício de caridade. E advertia: ... “y sin caridad, ¡adiós evangelio!, ¿me lo comprendes?, todo se vendrá abajo, es de sentido común”. (CHM, p. 85)

2.2.4- INCOMPREENSÃO E PRECONCEITO: CONFLITOS

A religiosidade inquisitorial de Carmen opõe-se, frontalmente, ao catolicismo posconciliar de Mario e ao cristianismo de Ana. Eugenio, sem as tintas fortes de Carmen, guarda-lhe semelhança em boa parte de sua maneira de ser “religiosa” (usa, até mesmo, algumas de suas expressões, verdadeiros chavões que se repetem sem maior sentido religioso), embora de forma muito menos evidente.

O preconceito de Carmen é, muitas vezes, o preconceito contra o diferente:

Yo estoy con papá, Mario, completamente de acuerdo, todos iguales, para Dios no hay diferencias, negros y blancos por un mismo rasero, ahora bien, los negros con los negros y los blancos con los blancos, cada uno en su casita y todos contentos, y si la Universidad esa, como se llame, que nunca acabaré de aprenderlo, me quiere colocar un negro, que pague doble, a ver, que también los perros son criaturas de Dios y al demonio se le ocurre meterlos en casa. Hay que ser razonables, querido, y mirar las cosas con una poquita de objetividad, que papá bien claro lo dijo, ‘todos somos hijos de Dios’, pero eso es en cuanto a las almas, en orden a la salvación eterna, ¿comprendes?, pero no hay ley divina que te obligue a aceptar un huésped de otro color, pues sólo faltaría. (CHM, p. 258)

Carmen defende-se da mesma maneira do “diferente” religioso e do diferente racial. Diante da acusação feita por Higinio Oyarzun de que Mario se reunia “los jueves con un grupo de protestantes para rezar juntos” chega a chorar, enquanto protesta de forma radical: “[...] antes la muerte, fijate bien, la muerte,

que rozarme con un judío o un protestante. Pero ¿es que vamos a olvidarnos, cariño, que los judíos crucificaron a Nuestro Señor?” (p. 90). Eugenio, entre outros aspectos, identifica-se com Carmen no preconceito contra os judeus, que revela de forma sutil, numa observação, aparentemente, sem importância: “A propósito, ¿ha leído Usted el *Holocausto*? ¿Vio la versión de la novela en la televisión? ¿No será un exutorio del capitalismo judío? me gustaría conocer su opinión” (CASV, p. 46).

Com a língua contida de quem aprendeu a dizer muito em poucas palavras nos assuntos conflitantes, mostra-se, escondendo-se.

2.2.5 - A QUESTÃO DA CASTIDADE

Com Mario, guarda Eugenio semelhança na questão da castidade. Mario manteve-se virgem até o casamento e o sexagenário chegou aos sessenta e cinco anos sem ter “conocido mujer en el sentido bíblico” (p.85). Em ambos os casos a virgindade parece dever-se mais à timidez que a convicções religiosas. Mario confessa pela voz de Carmen: “Era tan virgen como tú, pero no me lo agradezcas, fue ante todo por timidez” (CHM, p. 232).

Afirma Eugenio para explicar sua impossibilidade de integração e o medo insuperável que o domina: “El tímido es, por principio, un desconfiado. Desconfía de sí mismo, de su físico, de cuanto le rodea” (CASV, p.77). Nem uma palavra sobre o castigo em um personagem que tem muito presente aquela ameaça de castigo implícita até mesmo pelo temor à censura, ao-que-os-outros-vão-dizer. Eugenio não é o leitor do livro sagrado: o hábito da leitura e da reflexão a partir da palavra sagrada é de Mario, que não só lê, mas também sublinha certas passagens que procura vivenciar em seu dia-a-dia.

É importante recordar que Mario e Eugenio são castelhanos, originários daquela região que merece a seguinte consideração de Miguel Delibes, em *Castilla, lo castellano, los castellanos*:

La inseguridad atmosférica ha originado en el labriego castellano una segunda naturaleza basada en la: desconfianza en las propias fuerzas y en la asistencia del sol o del agua que necesita. Esta desconfianza, [...] va extendiendo después hacia sus convecinos y hacia la vida misma y acaba configurando una manera de ser: la del hombre insatisfecho, receloso, que vive en perpetua zozobra. (1988, p. 55)

Mario, professor na capital da província de Valladolid, e Eugenio, jornalista aposentado que optou por viver no “pueblo” familiar, guardam, cada um a sua maneira, a fé (sem complicações, a de Eugenio, inquieta, a de Mario). Nenhum dos dois se furtou, na infância, aos longos e inflamados sermões em que os padres se esmeravam em condenar o terrível pecado da luxúria. E se para o pecado o castigo é a danação eterna, guarda-se a castidade.

Mas sempre há o olhar, as “infidelidades de pensamiento, que es adulterio, lo mismo” (CHM, p. 232), como considera Carmen em seu ferrenho e opressor dogmatismo, expondo uma religiosidade baseada na culpa e no castigo, fundada no medo aterrorizado ao que estava reservado, após a morte, a todo pecador: o sofrimento eterno nas caldeiras do Inferno. Carmen escuda-se nas acusações críticas, acossada pela culpa, pois só não cometeu o adultério de fato, com Paco, o do Tiburón, foi porque ele desistiu ainda a tempo... É essa culpa terrível que ela, a reprimida intolerante, carrega e faz deflagrar todo o fluxo de sua longa fala. Na origem está a necessidade de defender-se, pois sabe-se culpada justamente daquele “pecado” que tanto criticara.

2.2.6- OPRESSÃO E VIOLÊNCIA x JUSTIÇA E AMOR

Miguel Delibes recupera aspectos de uma religiosidade que desconhece o significado do amor, da tolerância, da justiça subentendidos nas palavras de Jesus no evangelho de São João (17, 21-22), pronunciadas após a Ceia, e que

exprimem o desejo da perfeita unidade entre os discípulos - “Que sejam todos uma só coisa!”

A religião, tal como é figurada pela obra delibesiana, é parte de um ambiente “social” dos personagens e se insere numa atitude de submissão ancestral, advinda de uma dependência à arbitrariedade do poderoso que dominava pela “escasa ilustración del hombre de campo en Castilla, sus condiciones de vida, siempre estrechas y, a menudo, insuficientes” (DELIBES, *Castilla, lo castellano, los castellanos*, 1988, p. 69). Nesse amontoado de exploração, interesses e submissão, Deus não é mais que um pretexto. Daí a submissão às regras impostas por padres preocupados em combater a “lujuria” e a “fornicación”, pelo medo à “desgracia” eterna, representada pelo “fuego del infierno”.

Miguel Delibes expõe e critica a opressão religiosa aliada à falta de amor e de espírito de caridade. À rigidez atemorizadora que leva à submissão e ao silêncio (e, também a trocas e a um sem número de escamoteações para que o pecado não se configure como tal), opõe um Deus “próximo y misericordioso y de la justicia social y de la justicia distributiva y de la justicia conmutativa” (LR, p. 106).

Em *Las guerras*, p. 94-95, D. Prócoro “no le negó tierra sagrada” à avó Benetilde e “en el funeral condenó a los parroquianos que la habían suicidado a lo largo de 50 años. Y que si eso era fraternidad cristiana que bajase Dios y lo viese”. Nessas palavras de D. Prócoro, reflete-se um comportamento de conciliação, de caridade cristã, bem distante, em sua objetiva simplicidade, da retórica do ódio e da violência que leva, muitas vezes, o homem ao recolhimento no pequeno grupo de partícipes de suas idéias e/ou de seu sofrimento ou, então, ao silêncio³⁰.

³⁰ - É o caso de Mario, refugiado em sua ilha de amigos e também o caso de Rabino Chico, de LR, que diante da violência “del hombre de la cruz” se isola no silêncio.

Está latente na obra de Miguel Delibes a religiosidade que fala da reconciliação e do perdão e busca renovar a missão social da Igreja na efetivação da justiça social.

2.3 - DIMENSÕES SOCIAIS: PODEROSOS E HUMILHADOS

Mi novela, en general, es novela de perdedores, de seres humillados y ofendidos, pobres seres marginados que se debaten en un universo ficcional.
Miguel Delibes

Nas constantes identificadas ao longo da obra de Miguel Delibes, a galeria dos “humillados y ofendidos” se evidencia graças a um movimento da sociedade que privilegia o dinheiro e o poder. Esses os pontos básicos originados pela ignorância, crueldade, desamor e tudo o mais que se pode inferir de uma organização social que se revela perversa. Se essas não são as únicas causas, o certo é que todas as outras causas possíveis não lhes guardarão muita distância. O próprio Miguel Delibes reconhece em suas “fábulas” um possível denominador comum: “el hombre acosado por una sociedad insensible”... (“Palabras inaugurales”, in *El autor y su obra: Miguel Delibes*, 1993, p. 17).

Ao identificar em sua obra personagens “sencillos y de humilde extracción” que oscilam “entre la clase media y el proletariado, con importante presencia de la pequeña burguesía”, como observa Alfonso Rey (1993) o olhar leitor vai encontrar-se com indivíduos “relativamente marginados en el edificio social”: Pacífico Pérez (e todos os seres que traz à tona), está diretamente ligado ao cotidiano rural, do homem do campo. Eugenio Sanz Vecilla é jornalista, mas aposentado, e forma com o Viejo Eloy, de *La hoja roja*, uma mostra pungente da solidão daquelas criaturas que já não produzem, apenas vivem a expectativa figurada pela metáfora da folha vermelha nas caixinhas de papel para cigarro a avisar que falta muito pouco para chegar o fim³¹. Ou seja, como na metáfora delibesiana em *La hoja roja*, Eugenio vive naquele limbo que o Viejo Eloy

³¹ - Cf: “¿Sabes, Isa? Me ha salido la hoja roja en el librito de fumar”. (1978, p. 35).

chama de sala de espera da morte, a desfiar fatos de seu morno viver. Carmen, embora de origem na classe média alta, como diz sempre, debate-se num dia-a-dia medíocre, num provincianismo castrador, sem uma perspectiva vital que sobressaia. Mario, catedrático de Instituto, opta por um cotidiano simples cujo símbolo está na bicicleta em que se locomove, quando seria de esperar que usasse um carro, por mais simples que fosse. Apenas Ana e sua família movem-se em outro universo e o fluir de suas vidas transcorre, naturalmente, em circunstâncias bem diversas de tudo o que marca a vida daqueles outros personagens.

Já se percebe que, sem descurar da linguagem como um todo, a ficção delibesiana privilegia a trama, a inter-relação dos personagens; afinal, é do homem que ele trata, basicamente, enquanto ser social.

Nessa perspectiva, os fragmentos de vida dos personagens delibesianos compõem um quadro em que o dinheiro e o poder situam-se de um lado e todo um imenso grupo de marginalizados, seres comuns, não contemplados, fica do outro, consequência do “privilégio” de poucos ocasionado pelo momento histórico.

Em *Cinco horas*, a figura de Paco vai marcar, para Carmen, o contraponto não só estético e erótico de Mario, mas também o econômico. Carmen deslumbra-se com a atual situação do antigo membro do seu grupo de amigos, a quem preteriu em benefício de Mario, por ser de uma família “de medio pelo”, razão de seus modos nada refinados e de seu falar errado, “que hasta trabucaba las palabras” (p. 275). Porém o preterido Paco adquire, agora, ares de príncipe encantado: oposto ao indiferente Mario, com comportamento que revela sua familiaridade com o mundo do capital, elevado ao olhar encantado de Menchu por locomover-se num carro simbólico, um Citroën, conhecido por “Tiburón”, Paco era, também, e muito significativamente, “herói” da guerra civil:

Y es verdad, Mario, qué cambiazo, por mucho que te lo diga no te lo puedes ni imaginar, unos modales, una delicadeza, lo que se dice otro hombre, eso, [...], que era una perfecta calamidad, que yo no sé sus padres, él maestro de obras, si es que llegaba, gente artesana

desde luego, de medio pelo, aunque, las cosas como son. Paco siempre fue inteligente y en la guerra se portó de maravilla, que tiene el cuerpo como una criba [...]. (p. 275-276)

Carmen tem um ideal de homem varonil e triunfador, galante, forte, que lhe possa oferecer aquelas vantagens materiais de que se acredita merecedora, sem que lhe importe saber a origem disso. Sutil e artisticamente, no entredito, Delibes expõe, criticamente, “el logro a ultranza de la riqueza, aprovechando las oportunidades de medro sin sentir aprensión por su origen político o su naturaleza moral”, como destaca argutamente Lázaro Carreter (1993, p. 159), Paco é, na verdade, o detonador de todo o fluxo de consciência de Menchu, que vê nele a vida desejada e não alcançada, a encarnação do que não obteve, motivo de sua amarga frustração. Afastada do que o dinheiro pode oferecer, longe da cena do poder, aquela mulher medíocre oferece à leitura os elementos básicos que “fazem” Mario. O marido que Menchu não conseguia entender, nada fazia para estabelecer uma ponte de comunicação com a medíocre mulher que escolhera para esposa; embora bom pai e bom cidadão, em relação à Carmen era um desastre, e sua inexplicável atitude na noite de núpcias, virando-lhe as costas e dando-lhe boa noite, foi o ponto de partida para o amargo ressentimento da mulher. Mario foi incapaz de contribuir para que Carmen crescesse como ser humano: isolado em seu próprio e diferente mundo, manteve-se na classe média baixa em que nasceu, onde permaneceu, por coerência com seu desprezo (será indiferença?) por um certo conceito de “ascensão social”, ancorado na função de Catedrático de Instituto e nos “articulillos” que Menchu não conseguia entender:

[...] todavía me duelen las plantas de los pies de patear calles, [...] ¿Sinceramente tú crees que ése era plan para una chica de clase media más bien alta? [...] tú, desde que te conocí, tuviste gustos proletarios, porque no me digas que al demonio se le ocurre ir al Instituto en bicicleta. (p. 53)

Pior ainda: faz Menchu descer de nível social: tem uma só criada, não tem talheres de prata e sequer um Seiscientos ³², carro que até as porteiras possuem. Por essa razão Carmen fraqueja diante de Paco: [...] no pasó nada, que Paco, a fin de cuentas, un caballero, claro que fue a dar conmigo, pero si yo tengo un Seiscientos, ni Paco ni Paca, te lo juro, Mario, te lo juro [...] (p. 282).

Paco, “herói de guerra”, é personagem rico de informações indiretas sobre aspectos sombrios daquela época, deixando entrever como conseguiu os seus milhões ganhos com o polo de “desenvolvimento”... Chama a atenção para situação diametralmente oposta de Mario, sua antítese, à voltar da guerra triste (Mario vê heroísmo dos dois lados). Ao abraçar a bandeira da liberdade, Mario torna-se diferente, passa a ser visto como “sospechoso”, “rojo”; ao não aceitar a ideologia dominante, ao rechaçar sua candidatura ao município e renunciar a um grande apartamento por “adjudación oficial”, enfim, por não dar o braço a torcer Mário perdeu o direito de figurar entre os “bienpensantes” da época.

Não fica difícil concluir que são inúmeros os elementos ilustrativos do tema das dimensões sociais em *Cinco horas*, até porque aí está implícita a via de resistência identificada por Lázaro Carreter na construção de

[...] la imagen de la persona resistente al Régimen, no comprometida con partido alguno, sino sólo con su conciencia liberal y cívicamente responsable, en pugna con el tradicionalismo moral y religioso, con la mojigatería, con las conductas hipócritas, con las consignas, con la indecencia de los nuevos negociantes de los que Paco resulta ejemplar. (p. 164)

A postura crítica é uma constante na obra de Miguel Delibes; por refração, saem à superfície inúmeras denúncias contra fatos aceitos como “normais” pela sociedade trabalhada ou preparada para aquele assentimento. Disfarçado em um catolicismo “a marchamartillo”, em atitudes aparentemente reveladoras do que se diziam as “reservas morais”, mantinha-se a sociedade estratificada em que o jogo do poder reservava o melhor para quem tivesse berço ou para os privilegiados.

³² - O Seiscientos, carro FIAT, com motor de 600cc., fabricado na Espanha pela SEAT, símbolo do “desenvolvimento” na década de 60.

“El señorío no se improvisa, se nace o no se nace”, dizia Carmen, embora fizesse a ressalva:

bien mirado, la educación, el trato, también pueden hacer milagros, que ahí tienes sin ir más lejos a Paquito Álvarez, un artesano cabal, que de chico trabucaba las palabras, que era una jerga, bueno, pues le ves hoy y otro hombre, qué aplomo, qué modales, yo no sé qué mañas se ha dado [...]. (p. 159-160)

Não lhe importava “como” Paco chegara a isso... (O Señorito Ivan, de *Los santos inocentes*, com todo seu refinamento, é o exemplo perfeito do privilégio dos que têm dinheiro e poder, do opressor cruel que Miguel Delibes expõe criticamente). A denúncia vai aparecer nas entrelinhas, não só de *Cinco horas*, mas também de *Cartas de amor*, *Las guerras* e de muitas outras obras delibesianas, sempre deixando entrever que tal situação florescia com a convivência oficial.

Todos esses aspectos, postos de forma privilegiada em uma obra específica, voltarão inúmeras vezes em outras obras; muitos já tinham aparecido anteriormente; são elementos configuradores de um tenso arco social e interessam especialmente a uma análise identificadora dos elementos utilizados no estabelecimento das relações texto/mundo: constroem o arco e dão-lhe sua dimensão os mais variados seres como o professor de Instituto, o comerciante enriquecido ilicitamente, a mulher do lar, o bedel de Instituto, o teórico barbudo do liberalismo, o jornalista “de derechas”, o jornalista independente, a mãe, reprodutora de modelos anteriores, o jornalista aposentado, a mulher que permanece solteira para cuidar do irmão, a que fica solteira e é professora, a mulher que ousa corresponder-se através do Correio Sentimental, a jovem liberada, a mulher intelectual, o herói de guerra, o jornalista “colaborador”, o jovem jornalista crítico de uma época, o censor, o homem do “pueblo”, o agricultor que enriquece com trabalho, as leitoras dos romances cor-de-rosa, o jovem que sente a necessidade de novos ventos, o jovem que participa de movimentos políticos subterrâneos, o guarda civil, o corrupto, os retratistas

pobres da Gran Vía, os vendedores ambulantes, o jovem do interior, o intolerante, o rude, o ignorante, o esperto, o conformado, o pintor, a mulher do lar, mas intelectualizada e de seu tempo, os integrantes do governo e muito mais.

A tensão não se instala de repente: ela vai-se recheando, inflando com os inúmeros dados instilados aqui e ali, muito a contraluz, quase imperceptivelmente alguma vez, perdidos no torvelinho dos fatos simples do cotidiano que vão prendendo a atenção leitora. Tal como num baralho distribuído entre jogadores, em que o ás, o coringa, a dama estão nas mãos menos esperadas, salta de uma esquina menos pensada do texto o fato significativo que importa captar. É assim nas infundáveis cartas de Eugenio Sanz Vecilla: entre as longas considerações sobre o seu dia-a-dia, as críticas às novidades modernas, a caracterização recorrente de suas irmãs e da professora e muito mais, salta um comentário eventual em que está implícita a denúncia, a crítica. Veja-se, por exemplo, uma dessas passagens:

[...] en este pueblo nací y en él me crié [...] con los años adquirí una casa arruinada a media ladera y la fui reconstruyendo con amor, piedra a piedra [...] Cabe la casa, a mano derecha, se yerguen dos olmas gigantes, a cuya sombra construí una mesa con un ruego que me vendió el Aquilino Fernández, el molinero, un tipo avisado, que hizo dinero con la maquila en la posguerra, cuando los años del hambre. Ahí, en esa mesa, paso las horas muertas, como hago crucigramas, escucho el transistor, incluso los días serenos escribo alguna cuartilla, pero, sobre todo, observo. Cada verano el petirrojo saca su pollo del nido del cerezo silvestre y, torpes aún para cazar insectos, bajan a picotear las migas de pan a mis pies [...]. (CASV, p. 21-22)

Aí está a denúncia, e só o adjetivo *avisado*, associado ao substantivo *tipo*, deixa entrever um tom que, diria, levemente crítico. É possível desentranhar um alerta em relação a uma necessária atenção crítica, no verbo que sintetiza, mais do que todos os outros da seqüência, a ação calada e contemplativa de Eugenio: *observo*. Na verdade, ela se explicita na direção do pássaro em seu ninho, mas atinge outros pássaros, em outros ninhos de um mundo real que cultivava hábitos desenvolvidos durante os anos em que o poder fazia ouvir a sua voz opressora.

Há outros aspectos a serem considerados com relação à busca do dinheiro na sociedade espanhola de pós-guerra: em *Las guerras*, há referências que encontram correspondência em fatos ocorridos naquele período. É possível encontrar em Felicísimo (observe-se a adequação do nome), pai de Pacifico Pérez, a representação "del campesino ya maduro que aprovechó la conyuntura para, a fuerza de su propia iniciativa y trabajo, hacerse un dineral durante las primeras décadas del franquismo" (RICHMOND, 1982, p. 62). Através de Felicísimo e da própria la Candi, tão aparentemente distante dos interesses materiais, Miguel Delibes remete criticamente a fatos que encontram correspondência na realidade daquela época. Veja-se o fragmento abaixo, a propósito da criação de galinhas da irmã, Corina, e do cunhado, Emidio, cheio de idéias pseudo-científicas, outra caricatura do progresso técnico de então:

Dr.- ¿ Rendía cuentas directamente a tu padre?

P.P. - Quiá, no señor, me las rendía a mí. Y luego iba yo y se las rendía a Padre. Pero como Padre andaba afeitado con los roturos de los altos, ni se enteraba, o sea, sólo las cuentas. [...] a cada rato me decía: Pacifico, aviva, esto del gallinero puede ser una mina, ¿ comprende?

Dr.-Le vencia la codicia, vamos.

P.P.- Como a cada quien, doctor, [...]. Ve ahí tiene usted a la Candi, distinta de los demás, me río yo, ¿ qué pasó la tarde que subimos a los lavaderos?

Dr.- ¿ Qué pasó, Pacifico?

[...]

P.P.- [...] Yo le hablé a la Candi una tarde de los lavaderos. ¿entiende?. [...] y que en el arroyo de la parte de la mesa, aparecieron pepitas de oro hace qué sé yo el tiempo. [...]. Bien, pues a la Candi, la faltó tiempo, que a subir. Y allí nos vería monte arriba, un julio, a unas cinco de la tarde, que se le hacían a uno los sesos agua, doctor. Conque, así que la Candi se puso a mirar las artesas y los candaes, para cribar el mineral, que hágase usted cuenta cómo estarían, de la herrumbre, digo, yo metí los pies en el arroyo y me puse a levantar cantos, ¿entiende?, o sea, por ver si agarraba algún cangrejo. Y, andaba en éstas, oiga, y una cosa que brilla, muy chica, que no abultaría lo que una lenteja, doctor, no era mayor y ¡ una pepita !, voceé. Conqué allí vería a la Candi, el brinco que pegó, ¡ es mía !, que no dije lo contrario, oiga, pero se vino a mí como una furia y me zamarreó, [...] ¡ es mía, es mía !, ni hablar me dejaba. [...] ¡dámela o te pego una hostial, así por dos veces, que yo, toma, guardátela, a ver, ya ve qué me iba ni qué me venía, natural, se la di. (p. 154-155).

A surpreendente reação de la Candi encontra explicação no noticiário da época, a que Richmond faz referência (1982, p. 64), dando conta da suposta "fabricação" de ouro por um sacerdote, por procedimentos elétricos, a partir de

elementos não auríferos. Tal notícia, além de declarações de Franco sobre minas de ouro, são alinhadas por Richmond como explicação para a inesperada e surpreendente cobiça de la Candi, que leva o próprio Pacífico Pérez a concluir: “Pero que no me esperaba yo una cosa así de la Candi, se lo digo como yo siento. Y ¿querrá usted creer, doctor, que a raíz de la pepita ni una sola tarde dejamos de subir a los lavaderos?” (p. 155).

O poder do dinheiro não é maior que o poder gerado pela força, o que submete, alija e faz calar os que não conseguem livrar-se de seu peso. Uma vez instalado supera tudo e impõe o ecoar único de sua voz. Sua representação é altamente metafórica e custa trabalho captá-la; só o conjunto da obra vai explicitá-lo, tornando-o opressivamente evidente.

Esse poder se presentifica, por refração, em *Cinco horas*, na conformação ideológica de Carmen e de todos os outros seres que agem em consonância com ela, e também em Mario, na marcação de um comportamento que escapa à regra geral, comportamento incompreensível para Carmen, porta-voz dos “bienpensantes”, que sublinha essa sua maneira de ser diferente dando-lhe o rótulo de *raro* ou de *tonto*:

Pero tú, parece que lo tienes a gala, hijo, porque si de entrada te vas derecho a Filgueira y le dices sin más, 'pues tiene usted razón, me he obcecado', todo hubiera cambiado, seguro, y ni él, ni Josechu Prados, ni Oyarzun, nos hubieran negado el piso, me juego la cabeza, lo que ocurre es que tú siempre has querido las cosas por las bravas, que confundes educación con servilismo.[...] Servilismo y estructuras son dos palabras que no se te han caído de la boca desde que te conozco, [...] que para ti el estar amable con una autoridad, ya te parece una claudicación o algo por el estilo, [...]. Dejémonos de romanticismos y piensa con la cabeza, cariño, [...] que vivimos una época práctica y eso es hacer el tonto por no decir otra cosa, [...]. (p. 167-168)

É o mesmo poder que está implícito em diversos momentos de *Cartas de amor*, como deixa claro o episódio da obtenção do carnê de jornalista :

Una noche Baldomero Cerviño me animó a matricularme en un cursillo intensivo convocado en Madrid para profesionales que trabajando en una redacción, carecieran aún de carné. Le respondí que el proyecto era inviable puesto que no tenía el grado ni estaba en redacción, pero Baldomero, que no se arredra ante nada, recomendó el caso a un viejo conmlitón, Manuel López Artigas, hombre activo y muñidor, políticamente situado, quien hizo la vista gorda de mi condición subalterna, me dispensó de la asistencia al cursillo

(que para mí suponía un desembolso económico considerable) y cuatro meses más tarde me remitía el carné, con el número de inscripción en el registro por el correo certificado. La jugada fue redonda y, sobre todo, oportuna [...]. (p. 39-40)

(Esse tipo de poder leva à compreensão do encerramento de Mario em si mesmo e ajuda a compreender personagens como o Bisa, o Abue e o Padre de Pacífico Pérez; com um poder associado à masculinidade e à violência, eles provocam, a seu redor, uma atitude quase que de silêncio absoluto, alternativa para a impotência. O contraste que acentua é estabelecido pela figura sábia e tranqüila de tio Paco, um homem bom, sensível, avesso à violência. Tio Paco é a imagem de inúmeros outros seres íntegros, naturalmente pacíficos, avessos à violência, senhores da desejável autoridade nascida da coerência e do senso de justiça, seres independentes, que surgem em obras anteriores e que têm sua mais completa e mais bem lograda representação em *Señora de rojo* .

Em tio Paco, ainda é o silêncio que se agiganta como forma de expressão de uma posição contrária, como repúdio e não aceitação de um certo estado de coisas. É uma questão de sobrevivência, uma atitude de defesa contra a força de um poder que leva pessoas como o Teotista, o irmão de la Candi, a querer calar à força o pároco da aldeia, o tranqüilo D. Prócoro, porque este, em seu sermão, afirmava que todos somos filhos de um único pai . Ou seja, aquilo que não pode ser compreendido ou aceito, o que escapa às regras, tem de ser calado, dominado.

Para sobreviver, agüentar a opressão, tio Paco refugia-se no bordão: “De ahí no puedes pasar” (p. 175), que parece corresponder à frase feita que diz, em português: “Se cair, do chão não passa”, algo entre o fatalismo e o conformismo, algo esquecida hoje em dia, substituída pela popular: “pior não pode ficar”... Esse dito é recuperado e redimensionado por Ana, em *Señora de rojo* quando, diante da amarga realidade de ver seus filhos presos políticos na prisão de Carabanchel, agarra-se à evidência da não pensada possibilidade do término do poder temporal de Franco, repetindo: “ese hombre no va a ser eterno” (p. 35), expressão que imprime ao “de ahí no puedes pasar”, de tio Paco, uma outra luz, mais que a da tranqüilidade e paz desejada por Pacífico (“pues eso, oiga, que ya

no podía hacerme daño”, p. 175), a luz da esperança, oposta ao aparente conformismo e resignação.

As figuras de poder estão abundantemente representadas na obra de Miguel Delibes. Dinheiro e poder, associados ou independentes, vão-se filtrando na fala com que Menchu lamenta não ter mais que uma empregada:

[...] que a veces pienso qué cara pondrá mamá si levantar la cabeza y mejor muerta. como te lo digo. Habría que oírle: ‘¡Una criada y cinco criaturas!’ La vida evoluciona. son otros tiempos, ya me río yo, son otros tiempos para nosotras, desgraciadas, por aquello de los buenos principios que vosotros mientras, a hablar y fumar, ya se sabe. o a escribir un rollo de ésos que no hay quien lo digiera, como si escribir fuese trabajar. Mario. porque no me digas a mí [...]. (CHM, p. 52-53)

Não seria muito diferente outro fosse o assunto, como quando se refere a sua melhor amiga, Valen:

A mí, desde luego, me chifla Valen. ¿no te gusta a ti, cariño? Gastará mucho en potingues, yo no lo niego, que Bene la tira a matar. pero la luce. no es como otras, que Valen se da mucho arte para arreglarse, sobre todo los ojos. ¿Sabias tú que a Valen la limpian el cutis en Madrid, una vez por semana? Date cuenta, Mario. con las ganas que yo tengo. [...] Luego el reflejo la cae muy bien, que hay a quien no le va, a mí, por ejemplo, fatal. [...] Y debe de estar podrida de dinero porque vas por la calle con ella y lo que la apetece, cualquier cosa, como te lo digo, ni mirar los precios, que es de generosa [...] Y Bene dice que la del dinero es ella, que no me explico la suerte de Vicente. ¡qué bodaza!, que no es que él esté mal, enténdeme, pero una chica del atractivo de Valen y encima con dinero, es una lotería. (p. 102)

Em entrevista a Alonso de los Ríos, Miguel Delibes afirma que a arte deve ser voz, e não eco da sociedade, e completa: Claro está que había que servir un arte que delate esa confusión, ese caos. Es decir, que no hay que regatear a la literatura ni las posibilidades de denuncia, ni las posibilidades de rescate de una sociedad que camina hacia el precipicio (1971, p. 144).

É no livro de 1991, *Señora de rojo*, que Delibes complementa o conjunto das vozes anteriores, acrescentando a voz consciente e lúcida de Ana. Ao negar-se a dar uma esmola como “sacrifício” para expiar a falta cometida ao não cumprir uma promessa, na adolescência, Ana diz: “Una limosna, ¿verdad? Y ¿qué mérito tiene ese sacrificio si el dinero no me falta?” (p. 125). Ana revela

que tem dinheiro, mas sua atitude nada tem de arrogante ou de prepotente, distancia-se daquele tom superior que o poder econômico acarreta muitas vezes e que está fartamente representado na obra de Delibes.

Atenta ao perigo de incorrer no “sociologismo crítico” que Antônio Cândido considera “a tendência desviadora de tudo explicar por meio de fatores sociais” (1985, p. 6-7), procurei deter algum dos múltiplos elementos de inserção do personagem no mundo que o rodeia. Ao trabalhar esses elementos, Miguel Delibes libera, pouco a pouco, fragmentos do personagem, em vez de, autoritariamente, entregá-los prontos. Prefere, em lugar de impor uma imagem que seria “sua”, de sua autoria, oferecer condições para que esse personagem seja flagrado em suas múltiplas faces comportamentais, em diferentes e inesperados ângulos de situação. As “señas de identidad” (para usar a expressão de Goytisolo, *Señas de identidad*, 1985), mais que no nome ou na classe social do personagem, vão-se explicitando através do seu próprio movimento; atitudes, comportamentos, reações, atuação, companhias, leituras, preferências, manias e muito mais vão levando o personagem a contar-se ao longo dos sucessivos embates que o rodeiam. Assim se identifica, traça seu perfil, situa-se e a toda a sociedade em que se insere.

Fica evidente que na obra de Miguel Delibes os aspectos sociais estão latentes, palpitam, convivem, determinam. O móvel do conflito é social, não é uma paixão ou sentimento de honra, não é a traição nem o ciúme. O dinheiro e o poder estabelecem o drama, criam o conflito. Os romances trazem em seu bojo, pelas artes da pena sutil de Delibes, a revelação de um sem fim de abusos cometidos contra o homem e expõem, criticamente, os opressores desse homem, aquele ser “acosado por una sociedad insensible”.

II - TENSÕES ESPACIAIS E TENSÕES TEMPORAIS

Na arquitetura da obra, outras duas dimensões impõem-se como de primordial importância: o espaço e o tempo. Nelas, também, o aspecto dual acena instigantemente, algumas vezes, a provocar a necessária atenção no sentido de identificar os componentes expressivos de que se vale o romancista para insistir naquilo que é sua maior preocupação: o homem e tudo o que lhe diz respeito.

1 - DIMENSÕES ESPACIAIS

O equilíbrio entre o homem e a natureza, entre as múltiplas e diversas formas de vida, culturas, crenças, costumes e instituições é a grande preocupação de Miguel Delibes. O escritor espanhol, como alguns outros escritores já o fizeram, expressa em boa parte de sua obra a preocupação com aquele equilíbrio, através de reflexões que culminam por apontar para a questão do homem e de sua liberdade.

Por esse caminho, chega-se à dicotomia campo x cidade, presença quase constante,³³ direta ou indiretamente representada na obra delibesiana. O campo, o "pueblo", à primeira vista, são o espaço da paz, da serenidade, da harmonia; a cidade, ao contrário, representa o tumulto, a correria, a pressa que atordoia e prejudica a visão das coisas elementares. Em uma de suas cartas, Eugenio Sanz Vecilla, homem de "pueblo", diz a Rocío, mulher da cosmopolita Sevilha:

Dice usted que el campo, por sí solo, no le procura felicidad, que únicamente le resulta alegre si trae usted la alegría dentro y que, en resumidas cuentas, no es un lugar para estar

³³ - A obra mais famosa de Delibes, *Cinco horas*, escapa a essa generalização: seu espaço é a capital, ainda que de província.

sino simplemente para pasar. Tal vez tenga usted razón, aunque sospecho que usted no ama al campo porque no le conoce, porque se le ha hurtado la oportunidad, pongo por caso, de escuchar el rumor de una nogala mecida por el viento en tanto el ruiseñor le pone el debido contrapunto desde la fronda del arroyo. En el campo no debe usted buscar la alegría tanto como la serenidad, esto es, la posibilidad de ordenarse por dentro. Para ello lo único que el campo nos exige es acomodar la vida a su ritmo [...]. Usted es probable que haya pasado en el campo uno o dos días y en ese plazo es imposible el acoplamiento. Uno arrastra el apremio urbano y la pausa del campo, en principio le irrita, el tiempo le cuelga y no acierta a sustituir una actividad por otra, ni a sacar provecho del silencio y la soledad. (CASV, p. 21)

Está posta, nesse fragmento, a sedução do campo como refúgio imperdível para os males que oprimem e embaraçam, para o que o escritor, em *El libro de la caza menor*, chama de “el corsé de la civilización”.

A esse propósito, em resposta à questão formulada por Alonso de los Ríos em relação a como o rural pode ser uma opção diante do urbano, Delibes responde que o objetivo se centra não na renúncia ao progresso, mas em preparar o homem para que não se deslumbre em excesso, “no se transforme em un animal consumidor” (1971, p. 199). Prossegue, comentando a crítica que lhe é feita de que escreve sob o lema “menosprecio de Corte y alabanza de Aldea”, lema em que reconhece algo de verdade; afirma, porém:

Ocorre, sin embargo, que la vorágine de las grandes ciudades, con su cohorte de apremio³⁴ e insolidaridad, dismantela nuestra humanidad sin darnos cuenta, y en este sentido prefiero el pueblo a la pequeña ciudad. De aquí a afirmar, como alguno ha hecho, que para mí la virtud está en el campo, y el pecado en la ciudad, aunque alguno de mis personajes lo diga, media un abismo. (1971, p.204)

Na verdade, revela-se em todas essas considerações, uma grande preocupação com o homem, esteja ele no campo ou na cidade; essa preocupação ecoa a todo momento. O homem ameaçado, eis a grande questão! E nesse sentido, “pueblo” e “ciudad” possibilitarão um sem número de situações e movimentos que iluminam a condição do homem e levam à conclusão de que, na obra delibesiana, o elemento detonador do conflito possui, sempre, natureza social.

³⁴ - Observe-se a coincidência de termos com o fragmento da carta de Eugenio Sanz Vecilla.

1.1 - REALIDADE URBANA E REALIDADE RURAL

Pareceria que o campo é, apenas, o refúgio, o lugar da alegria, do bem e da verdade, do equilíbrio e da harmonia e seria preciso, naturalmente, evocar Rousseau. Entretanto, essa é a visão redutora de quem não conhece o universo de Miguel Delibes. Se há, em parte de sua obra, a contundente defesa do “pueblo”, outras e perversas são as razões. O que está posto de modo inquestionável é a ferrenha defesa das condições de vida mínimas no campo, de condições humanas que evitem o êxodo forçado para povoados maiores, para a cidade e mesmo para outros países. Essa questão é tratada por Delibes como um dever: ele luta pela garantia de opção para aqueles que desejam viver no campo, pela garantia de que se possa desfrutar de desenvolvimento cultural e de bem estar material sem que isso implique no abandono do campo.

No *corpus* em que se apóia este estudo, *Las guerras* e *Cartas de amor* privilegiam aspectos relacionados ao campo, enquanto *Cinco horas* é um romance urbano. Quanto a *Señora de rojo*, há uma situação especial, uma vez que a casa onde Nicolás conta à filha os últimos momentos e o que foi sua vida com sua mulher, Ana, está afastada da cidade e próxima do “pueblo”. Sem muitos detalhes, a situação espacial se depreende do seguinte comentário:

Hace una hora, cuando llegaste, miraba, como cada día, el camino de grava desde el escañil. Vi cruzar tu coche ante el tragaluz. Te estaba esperando. Alicia me lo comunicó ayer. [...] A través de ese cristal llega hasta mí la apagada vida del pueblo: la hornillera, la actividad de las huertas, el monótono runrún del tractor del señor Balbino: el pastor con las ovejas... Todo lo que conforma mi vida actual se recorta cada mañana en el tragaluz.³⁵
(p. 8)

Entretanto o ser dos personagens de *Señora de rojo* nada possui de rural; trata-se de gente que tem uma relação amena com o campo e o busca, na maturidade, para viver. Neste caso específico, Ana apaixonou-se pela “casa

³⁵ - Impossível deixar de chamar a atenção para a escolha do substantivo *tragaluz*, que poderia ter sido substituído por “ojo de buey”, “claraboya” o “ventanilla”. *Tragaluz* tiene un valor metafórico se se pensa na vida de Nicolás sem Ana, na vida de que foi tragada a luz, na vida que, ele o confessa, está agora fora dele, recortada “cada mañana en el tragaluz” (p. 8).

campesina del XVIII”, entre outras razões pelo magnífico estudo que ela instalaria ali para o marido pintor. Era preciso harmonizar “lo moderno en lo rural sin recurrir a la violencia”, dado extremamente significativo que retomarei mais adiante. Se a casa fica no campo, nos arredores da cidade, o referencial dos personagens de *Señora de rojo*, (e isso já deve ter ficado claro até mesmo por outras passagens comentadas neste estudo) é urbano, e isso me permite alinhar esse romance com *Cinco horas*, apenas com o objetivo de identificar alguns elementos comuns aos dois.

Chama a atenção, nesse aspecto de romances de tema urbano e romances de tema rural, o fato de que há, nos de tema rural, profusão de detalhes, de descrições que levam o leitor a recriar o espaço do narrado. A cidade, no entanto, não é descrita, quase não há paisagens urbanas. Da cidade aparece, apenas, o essencial: para usar a expressão de Francisco Umbral, Delibes “no se detiene en el gran lienzo urbano” (1994, p. 63). Destaca-se a economia de descrição e/ou referências a ruas e praças em oposição à profusão descritiva da paisagem rural:

[...] que yo en la luna, oye, te lo confieso, pero a él no le pareció raro, ‘es cosa hecha; esto está hecho desde el año catapún, pero las señoras jóvenes, entonces, no habíais nacido’. una galantería, figúrate, que yo, los aparente o no, ya tengo mis añitos, por más que Paco el otro día, que estaba igual que cuando paseábamos por la Acera, qué más quisiera. Porque no sé si te he dicho que Paco me ha llevado dos veces en su coche, Mario, con siete días de diferencia, a la misma hora y en la misma parada del autobús, que también es casualidad. Pasé mi bochorno, no te creas, que menuda cola y yo que me veo venir un Tiburón rojo y, ¡plaf! , frenazo, pero como en las películas [...]. (CHM, p. 139)

Escribo en niserias, orilla del Cares, desde un mirador sobre el río. Diríase que uno ha descendido a cielo abierto hasta el mismo corazón de la Tierra, tal es la majestad de estas formas colosales. La cordillera se derrumba aquí y, entre monte y monte, aparecen nuevas estribaciones escalonadas, las últimas difuminadas entre el velo de la bruma. (CASV, p. 76)

O sonhado “piso” a que se refere Carmen reiteradas vezes, pelo qual ela passa por cima dos princípios éticos, surge no discurso de forma recorrente, porém sem referência localizadora:

Pero tú, pareces que lo tienes a gala, hijo, porque si de entrada te vas derecho a Filguera y le dices sin más, ‘pues tiene usted razón, me he obcecado’, todo hubiera cambiado, seguro,

y ni él, ni Josechu Prados, ni Oyarzun, nos hubieran negado el piso, me juego la cabeza, lo que ocurre es que tú siempre has querido las cosas por las bravas, que confundes la educación con el servilismo. (p. 167)

[...] y a poco que Josechu, Oyarzun, Solórzano o el propio Filgueira le hubiesen apoyado, el piso era nuestro, tenlo por seguro, imagínate, seis habitaciones, calefacción y agua caliente central, de cambiarme la vida. (p. 260-261)

Nenhuma referência à localização do sonhado apartamento; há, porém, a significativa referência à qualidade do “piso” que tinha como características básicas o fato de dispor de “seis habitaciones, calefacción y agua caliente central” associada à expressão: “de cambiarme la vida”! É uma informação bastante rica sobre o interior da burguesa Carmen, esse, sim, objeto do interesse de Miguel Delibes.

Lanço mão desses exemplos por dois motivos: o primeiro é o de repetir Alonso de los Ríos, crítico e profundo conhecedor da obra delibésiana. Para ele, interessam muito mais ao romancista os homens que fervilham pelas ruas de Valladolid que os grandes monumentos que povoam aquela cidade. É o movimento diário desses homens, seres comuns, desprezíveis ou emocionantes, não importa, o que Delibes trabalha com perfeição. E afirma, em conclusão: “Delibes es un escritor ciudadano” (1971, p. 20). A partir dessa observação, chego ao segundo motivo: a questão cidade x campo, em Delibes, é muito mais que uma simples opção de vida, que uma mera preferência pessoal a animar a defesa ou a apologia de um ou de outro: na dualidade que se estabelece, existe, latente, a condição humana. Seja onde for que o homem habite, não lhe pode ser negada a dignidade, não lhe pode ser roubado o direito de escolha, a opção de viver onde lhe apraz. Está presente nas entrelinhas do discurso delibésiano a terrível condição que expulsa o homem do campo, levando-o, desenraizado, transplantado, a viver nos arredores das cidades, nas grandes cidades e até mesmo em outros países, em busca de uma vida menos dura e um futuro menos sombrio.

A tensão que se estabelece vai, é verdade, questionar o progresso. Delibes procura defender “estos pueblos y sus costumbres” até mesmo pela descrição de

alguns desses costumes e tradições “esquecidos” na cidade grande, suplantados por outros costumes menos individualizadores, mais totalizadores, alguns até impostos pelos meios de comunicação e outros fatores da vida moderna. Desse modo, o autor recupera aquele dado característico, aquele modo, aquele hábito que está, ao que parece, condenado ao esquecimento. É uma forma de luta: Delibes esgrime a palavra para preservar, contando, aquilo que, assim ele acredita, será engolido pelo progresso. É assim em *Cartas de amor*, como registro de uma tradição que se mantém viva em Cremanes, e que se celebra em Agosto, por volta do dia 15, data em que se comemora a Virgem padroeira:

Hoy, a mediodía, terminamos el Campeonato de Rana que se organiza en el pueblo con motivo de la Virgen de Agosto. ¿Conoces el juego de la rana? es muy simple, apenas cuentan el pulso y la destreza. El quid consiste en introducir el tostón (un pequeño disco de plomo) por la boca de una rana de metal. La boca no es grande, y como se lanza desde una distancia de cuatro o cinco metros, el blanco es meritorio. Yo, desde chiquito, mostré cierta habilidad y este año me clasifiqué en segundo lugar, detrás del Rogaciano, un tipo pintoresco, que siempre anda de broma y hace las veces de secretario. Este Rogaciano finge radiar la final como si se tratara de un partido de fútbol, empleando un lenguaje figurado, hiperbólico, sumamente ingenioso. Dice, por ejemplo, con un énfasis típico de confrontación deportiva: 'El plomo golpea el labio del batracio, señores, cuando ya la afición cantaba rana, pero los labios también juegan'. Su jerga es tan divertida que es difícil no reír con él [...]. (p. 93-94)

Tal descrição, com demorada abundância de detalhes, evidencia a total despreocupação com o fluir do tempo, marcando a calma, a despreocupação, a liberdade com relação a esse tempo que passa, característica da vida no “pueblo”, atitude que não encontra abrigo no viver urbano, regido implacavelmente pelo relógio. É certo que o fragmento diz respeito a um aposentado; mas aí se encontra uma explicação para a sua opção pela placidez do campo.

Entretanto, nem tudo é jogo, calma, paz no campo. O êxodo rural é uma realidade que o esvazia, inchando desordenadamente as cidades. Esse é uma problema social que o discurso delibesiano expõe criticamente. O vazio e o silêncio povoam os campos castelhanos e esse tema volta de forma recorrente sempre que se apresenta a ocasião:

Dr.- ¿Dónde entonces?

P.P.- En Prádanos, para que lo sepa. De primeras, en Prádanos.

Dr.-¿ En el pueblo abandonado?

P.P.-Tal cual, sí, señor, donde los lavaderos, en el pueblo del Bisa. (GNA, p.35)

Alemanha, Bilbao, Madri são pólos de atração que oferecem novas possibilidades aos jovens do campo, melhor qualidade de vida, outras oportunidades. Essa era a tônica da emigração na década de 60: o móvel já não é político. Trata-se de uma questão social que origina a saída dos camponeses em busca das opções de trabalho oferecidas pela cidade grande:

Los padres, los abuelos y bisabuelos de Ángel Damián proceden del valle, pero sus hijos, el Ángel y el Julito, emigraron por la década de los 60. El uno, Ángel, marchó a Alemania y el otro, el Julito, a Villarcayo y de aquí a Bilbao. Ahora el Julito vuelve a cada verano, en su coche rojo (varía de marca y de modelo, pero no de color) con la Petrita, su mujer, y los chicos a casa de su padre que lleva tres años impedido en una silla de ruedas a causa de una hemiplejía. (CASV, p. 23)

Carmen sente na pele a consequência do êxodo que leva os jovens para fora da Espanha ou para as grandes capitais, como Madri e Barcelona; antes, na casa de sua mãe não faltavam criadas e hoje ela tem de arranjar-se com uma, apenas. As criadas ficaram caras e Carmen se enfurece quando se lembra dessa gente, “muy cortita”, que sai em busca de melhores condições; Carmen não consegue compreender “cómo en el extranjero admiten a esa clase de gente”, e prossegue dizendo: “que se van a cientos, fijate, cada vez más, a saber qué harán allí, según Valen, los trabajos más rudos, los que hacen aquí, pongamos por caso, los animales...” (CHM, p.100-101).

Em consequência do êxodo, especialmente de jovens, o campo ressentiu-se dessa mão de obra que não apenas escasseou, mas desapareceu. Essa ausência se evidencia em observações, aparentemente casuais que, como em muitos outros temas, são uma constante em Delibes. Assim, a modo de quem não diz, dizendo, Eugenio comenta com Rocío:

El año no viene tan flojo de fruta como parecía en principio [...] la cosecha será media y la nuez excepcional, quizá la mejor en los últimos veinte años. Pero falta gente joven para el paleo y la nuez hay que cogerla antes de que cuque [...]. (CASV, p. 125)

Quanto a Pacífico Pérez, em *Las guerras*, responde à pergunta do Dr. Burgueño em relação à quantidade de pessoas que havia no “pueblo”, quando de sua saída, dizendo : “Si le digo que cien vecinos, tenga por seguro que exagero. La juventud estaba cansada, oiga; el campo es muy esclavo” (p. 17-18).

Nesse movimento de saída, de abandono do campo, as mulheres tornam-se, em geral, empregadas domésticas, como é o caso de Nerea, uma jovem que ajuda no serviço em casa de Eugenio Sanz Vecilla. Ela não é de Cremanes; segundo Eugenio, “[...] ha bajado con sus padres, ya de edad, de una aldea de la sierra. Son, pues, los primeros inmigrantes de Cremanes desde el siglo XIX. De ordinario, los jóvenes se van, pero nadie los reemplaza” (CASV, p. 60).

É assim, de passagem, numa dobra da carta do sexagenário Eugenio para sua amada Rocío, que o castelhano Miguel Delibes encontra um jeito de denunciar uma situação muito grave e comum de um cotidiano sem importância aparente, um fato social perverso, que condena um casal “ya de edad” a sair de sua aldeia e vir para o “pueblo”, onde a filha “medio anormal” trabalha toscamente para ganhar “la vida como puede”.

Delibes estabelece, sutil e quase imperceptivelmente, a tensão enquanto focaliza temas do campo e da cidade. Ao multiplicar comentários e informações sobre a vida no campo, ele denuncia a falta de assistência a inúmeras comunidades esquecidas, que se esvaziam aos poucos e onde o silêncio, também aos poucos, vai ocupando todos os espaços. É assim no próprio “pueblo” onde Eugenio Sanz Vecilla passou seus primeiros 15 anos de vida. Diz Eugenio: “Mi pueblo no contaba, no existía en el mapa; si un mal viento lo hubiera arrasado un día, nada se hubiera alterado por ello” (p. 62).

Fatos como esse correspondem à realidade de Cortiguera, um povoado abandonado próximo a Sedano, na província de Burgos. A causa do abandono, segundo Alonso de los Ríos, residia na

[...] intensa emigración de los últimos años, (el despoblamiento de estas tierras castellanas se encuentra, por otra parte, en todos los textos clásicos). el endeudamiento de los

agricultores después de las últimas y desastrosas cosechas, el repudio de estos a la vida rural ante unas perspectivas urbanas risueñas. (p. 174-175)

Cortiguera, onde Alonso de los Ríos esteve levado por Miguel Delibes, mereceu do visitante uma descrição idêntica à que Delibes faz de Prádanos, o povoado em ruínas, onde Pacífico Pérez e la Candi se entregavam a seus jogos amorosos:

Delibes me había dicho: 'Si quieres esta tarde vamos a visitar un pueblo abandonado que hay a unos kilómetros. Se llama Cortiguera. El último habitante se marchó el año pasado' [...]. Recuerdo como algo irreal nuestras despreocupadas y torpes evoluciones en la plazuela, la pujanza de la naturaleza en aquel escenario indefenso a causa de la ausencia del hombre, [...] y el negro estanque ribeteado de verdín en la explanada que resguarda las dos alas de un palacio, bien conservado, de piedra de sillería, los amarillentos escudos sobre los portones de grandes cerraduras. En el cuarto de la torre de la iglesia, por cuyo ventanuco entraba el ruido de los pájaros cercanos y desde el que podían contemplarse en su totalidad aquellas estructuras - tejados, paredones, cercas - supervivientes al naufragio de la vida humana, reposaba un ataúd comunitario". (1971, p. 171-172)

P.P.- [...] yo le hablé a la Candi de Prádanos, ¿comprende? Que la dije la verdad, que era un pueblo en ruinas pero que debió de vivir gente de fuste allí, en tiempos, claro. O sea, que tenía palacios con escudos y arcos en las puertas y una ermita de mucho mérito [...].

Dr.- Bueno, dime, una vez allí, ¿qué hicisteis?

P.P.- Aguarde, doctor, o sea [...] que allí nos sentamos frente por frente del Palacio, que la Candi no le quitaba ojo, ¿entiende?, o sea, miraba los tres escudos y las balconadas de hierro [...]. Bueno, conque allí sentados, orilla el abrevadero, que hacía un sol de justicia, dejamos pasar el tiempo, y un grillo dale, tal que así, doctor, al pie nuestro, que gracias a él, se conocía el silencio, ya ve qué cosas, que para mí un pueblo sin gritos de chavales ni ladridos de perros, ni es pueblo ni cosa que se le parezca. (G.V.A, 135-136)

Todos os elementos característicos de Cortiguera, o “pueblo abandonado” aí estão, recuperados no passeio feito por la Candi e por Pacífico a Prádanos. Em ambas as descrições o silêncio, o abandono, a ausência de vida se impõem denunciadoramente. Não há uma única referência à cidade ou ao que levou a essa retirada, a esse abandono; há, sim, a contundente eloquência do vazio a apontar para a falta de importância de um “pueblo” como aquele a que se refere o sexagenário: “Mi pueblo no contaba, no existía en el mapa”, um povoado que, repetindo Pacífico Pérez, não era um “pueblo ni cosa que se le parezca”; era, sim, a encarnação da metáfora de Alonso de los Ríos: “un ataúd comunitario” (1971, p. 172).

1. 2- O SENTIDO DO PROGRESSO

El hombre sigue empeñado en bloquear su propia salida a la esperanza.

Ramón García Domínguez

O rural e o urbano não são, em Miguel Delibes, uma aventura ou incursão passageira. Com o olhar conhecedor de quem viveu sempre o campo e a cidade, ele próprio ponte entre o rural e o urbano e defensor da concórdia nas relações homem-natureza, produz uma obra em que “hay un rechazo de un progreso que envenena la corte e incita a abandonar la aldea” (*Un mundo que agoniza*, 1994, p. 151).

Uma das grandes preocupações delibesianas é a morte da cultura rural sem nada que a substitua, “al menos nada noble”, como diz. Em sua obra, ouve-se o clamor contra a desumanização progressiva da sociedade e a violência contra a natureza. Raciocina Delibes: “Pero el hombre, nos guste o no, tiene sus raíces en la naturaleza y al desarraigarlo con el señuelo de la técnica, lo hemos despojado de su esencia” (p. 151).

A questão é aquele contexto progressivamente urbano onde a explosão demográfica é, também, estritamente citadina, de que resulta um paradoxal crescimento da população ao mesmo tempo em que se esvazia o campo ou, o que é igualmente perverso, se urbaniza esse campo. A razão maior dessa preocupação é o que o professor de ecologia da Universidad Autónoma de Madrid, Fernando Parra, chama de fim de uma aprendizagem rural, cujas consequências são as crianças das cidades, hoje, órfãs “de toda referencia de sus orígenes”, levadas a conhecer a natureza através de “granjas escuelas” ou de modernos cursos de educação ambiental, crianças que nada têm em comum com el Nini, de *Las ratas*, ou com Daniel el Mochuelo e seus amigos de *El camino*, além do simples fato de serem, também, crianças. Daí a freqüente referência ao velho mundo rural em que o homem aparece com características individualizadoras, em contraposição ao massificado homem urbano.

Diz Eugenio, em *Cartas de amor*, sobre Madri: “Madrid es una ciudad grande, donde uno se disuelve entre los cuatro millones de habitantes como una gota de agua en el mar” (p.95), o que torna um homem de Madri idêntico a um outro homem de Madri, pela característica uniformizadora da cidade, um homem bem diverso de cada um dos cerca de cem habitantes de Humán del Otero, ao tempo em que Pacífico Pérez saiu de lá.

O título deste tópico foi inspirado no discurso de ingresso de Miguel Delibes na Real Academia Española, em 1975, a que chamou: ‘El sentido del progreso desde mi obra’. Sua idéia central é simples e contundente: “Todo cuanto sea conservar el medio es progresar; todo lo que signifique alterarlo esencialmente es retroceder”.³⁶

Eugenio Sanz Vecilla agarra-se aos costumes rurais básicos, resistindo de modo que parece exagerado, e até piegas, ao avanço tecnológico que substituiu o fogão à lenha pelo a gás, inventou a panela de pressão e o detergente; na verdade, em seu exagero é preciso ver sua auto-defesa contra a massificação: ele se nega a cortar suas raízes.

Pacífico Pérez veicula, em suas conversas gravadas com o Dr. Burgueño, um pouco do saber rural, que aparece mais aprofundado em outras obras, mas de que há boa porção em *Las guerras*. Pacífico, um ser primário, simples de espírito, age sem abdicar de sua humanidade, de seu individualismo. No discurso do sexagenário e no de Pacífico, ganha vida aquela fala relacionada com a natureza, povoada por palavras que “dentro de muy pocos años, no significarán nada para nadie y se transformarán en puras palabras enterradas en los diccionarios e ininteligibles para el *Homo tecnologicus*”. (*Un mundo que agoniza*, 1994, p. 153-154).

Ao registrá-las, Delibes está trabalhando para impedir que ocorra o que observa Frederic Ulhman, em *Le Nouvel Observateur*:

³⁶ - Esse discurso está publicado com o título: *Un mundo que agoniza* (1994, p. 83).

Cada vez que muere una palabra de 'patois', que desaparece un caserío solitario en pleno campo o que no hay nadie para repetir el gesto de los humildes, su vida, sus historias de caza y el mito viviente, entonces es la Humanidad entera la que pierde un poco de su savia y un poco más de su sabor. (Apud DELIBES, *Un mundo que agoniza*, 1994, p. 155)

Francisco Umbral vê o mundo rural sustentado pela palavra e afirma que, através de seus personagens, fala uma cultura milenar, que se revela, através de um modo lacônico e preciso, sempre sábia e eficaz. É essa a cultura que Delibes procura, ao menos, documentar, pressionado por um mundo agonizante. Cria protótipos humanos, personagens que rechaçam a máquina na medida em que ela se interpõe “entre los corazones de los hombres y entre los hombres y la naturaleza”, convencidos de que “la máquina ha venido a calentar el estómago del hombre, pero ha enfriado su corazón” (*Un mundo que agoniza*, 1994, p. 159-160). Na maneira de falar de Pacífico Pérez, mais que o referido laconismo há uma primitiva loquacidade e muita precisão; a palavra, usada com eficácia, adensa-se:

P.P.- Bueno, qué quiere que le diga, oiga, tanto me daba. Lo único avisar al tío Paco. Pero como andábamos teniendo manzanas en las manzaneras tampoco se piense que fue una cosa del otro mundo.

Dr.- ¿ Le encontraste allí?

P.P.- A ver, nunca faltaba, oiga. Arrancar la fruta, no la arrancaba, eso no, pero para colocarla era muy estricto. ¿ entiende?, que no vea el orden que se gastaba. O sea, de chaval, él me decía, alínealas en los vasos sin golpearlas. Pacífico, de otro modo se dañan y la manzana hasta que pudre, sufre, entiende? Que yo, natural, ponía todo el cuidado. Y él, dale, las de la broza en la piel, son las reinetas; las verde-doncellas, son más brillantes, y éstas amarillas con el culo en forma de corazón, son las camuesas, hijo. A las manzanas has de aprender a conocerlas por la cara y por el culo, tal que a las personas, decía. Y así se iban las tardes, doctor, colocando manzanas en los vasos y platicando, que no vea el aroma tan rico que había allí, en las manzaneras. Que lo crea o no, para mí, mi pueblo, así, de lejos, es ese olor, o sea, el olor de las manzanas. Que, por un ejemplo, el día que ando así, como acuitado, cierro los ojos y doy en pensar en aquel olor y entonces parece como que me volviera el ánimo ¿ se da cuenta? (GNA, p. 79)

Mas não é só isso: o discurso poetiza-se: a fala de um homem rude, do campo, cheio da sabedoria adquirida no contato com a natureza, traz à tona a força expressiva de Miguel Delibes, o poeta do campo castelhano. Ouça-se parte da conversa de Pacífico com la Candi, na reprodução gravada do Dr. Burgueño:

P.P.- Ande, ya una vez así, platicamos, a ver. Que ella, que a qué me dedicaba. y yo, la verdad, doctor, que a catador y a granjero, que ella, que estaría orgulloso de figurar entre las fuerzas productivas, algo así, ¿comprende?, pero con retintín, oiga. Y con unas cosas y otras, nos llegamos orilla la Salud, y la Candi que a sentarnos. ¿se da cuenta? Con que nos recostamos en el pretil, oiga, y ella calló la boca, y entonces yo, por salir del paso, la dije que si había reparado que los ríos hablaban como las personas, que el Matayeguas voceaba y la Salud rutaba y el Lirón cantaba como una mujer, ¿se da cuenta? Que ella, que muy poético, y yo, doctor, por hacerme de valer, que don Prócoro decía de mi tío Paco que era un poeta. (p131-132)

Delibes não renega o progresso; em seu mundo o que não tem lugar é a aparência dourada, ilusória, do progresso. Tendo o homem como sua preocupação maior, sai em sua defesa, ainda que isso possa parecer uma atitude reacionária em relação à tecnologia e uma total opção pela natureza. Sua luta é contra “un progreso urgente y urbano ni siempre deseable”, como afirma Fernando Parra, no interessante artigo “Delibes al aire libre: un ecologista de primera hora” (1994, p. 88). A atuação de Ana, em *Señora de rojo*, quando se apresenta a oportunidade de viver numa casa grande, a meio caminho do “pueblo”, é o exemplo perfeito de uma atitude conciliadora, de respeito e harmonia entre esses dois mundos desintegrados, o rural e o urbano:

Pero tu madre la quiso de esta manera: grande e inclemente para que pudiera atribuir mis limitaciones a deficiencias de instalación. El problema era armonizar el gran chorro de luz con una casa campesina del XVIII. Había que insertar lo moderno en lo rural sin recurrir a la violencia. Una tarea adecuada para ella, puesto que uno de sus talentos radicaba en eso, en restaurar viejas mansiones sin afrentar al entorno; sin menoscabar la limpia estructura de la piedra y la madera. (p. 8-9)

Da obra de Delibes desentranham-se não só os valores que se perdem, hoje, no mundo rural, como o apego à terra e à comunidade marcada pela solidariedade, o contato com a natureza etc; mas aí também estão explicitados alguns vícios dessas pequenas comunidades, como a superstição, o atraso, a rotina, a mesmice. Os exemplos que se seguem são bastante ilustrativos desses aspectos:

P.P.- [...] y al cabo dijo, ¿y qué querías que hicieran?, llorar, temblar, patear como si los echaran de bruces al infierno. Y los dos, oiga, candamos el pico con un susto en el

cuerpo que no vea, pero ya no le pregunté más hasta que al cabo de dos años, Madre me subió una noche a la Torca, a ver volar la ánimas del purgatorio.

Dr.- Volaban las ánimas del agujero?

P.P.- Ande, cada año el 2 de noviembre, no fallaba. Allá nos vería a todos en procesión, que para eso no se distinguian los del Humán de los del Otero. (GNA, p. 75)

Al atardecer [...] suelo bajar a la huerta o me doy un paseo por la carretera, empujando el carrito de Ángel Damián, con quien siempre es grato recordar los años de infancia. (CASV, p.22)

Eugenio retorna às raízes, a Cremanes, onde divide sua solidão com outros amigos que se comprazem em recordar a infância e a juventude, em jogar “rana” ou “bolos” ou mesmo em participar da tradicional tertúlia. Em suas cartas, faz uma verdadeira cartografia do campo: não economiza nomes de rios, penhascos, picos e outras formações geográficas de sua região; é uma forma de marcar, de explicitar lugares esquecidos do campo castelhano, comum em Miguel Delibes. O sexagenário expõe, não só sua implicância com as inovações tecnológicas: também documenta a degradação do meio ambiente, como a contaminação da água no próprio “pueblo”, por exemplo: “Y abajo, en el hondón de la quebrada, el río. Un Cares que se me antoja ha perdido la transparencia, aquel verdor azulado que le caracterizaba, único entre los ríos de la vieja Europa. ¿Habrá llegado también aquí, querida amiga, la contaminación ?” (p. 76)

Pacífico Pérez conta ao Dr. Burgueño a sua e outras vidas nos campos de Humán del Otero, um povoado de “Castilla”; isso, entretanto, só ocorre depois que o doutor conseguiu conquistar sua simpatia com um recurso que só atingiria a quem é da terra e a ela está ligado visceralmente. Diante da atitude defensiva de Pacífico, e de seu laconismo, o Dr. Burgueño lhe contou um caso da avó “que sembró calabazas y calabacines en el huerto, en cuadros rayanos, y cuando las plantas florecieron, las abejas fecundaron indistintamente unos y otros y las calabazas nacieron con forma de calabacines y los calabacines con forma de calabazas” (GNA, p. 11).

O médico, com esse relato, surpreendentemente, venceu as resistências e despertou o interesse e o entusiasmo de Pacífico que, diante do assombro do

médico “durante largo rato habló de las abejas y sus particularidades y terminó diciendo que él era capaz de catar desnudo una colmena” (p. 11).

Uma alternativa para diminuir a força do êxodo rural, já apontado, seria, talvez, a existência de uma indústria ou algo do gênero. É uma possibilidade para o “campo escravo” que Delibes sugere pela voz do Dr. Burgueño:

Dr.- ¿No había en tu pueblo alguna industria, alguna destilería, de sidra, por ejemplo, algo que os ayudase a sobrevivir?

P.P.- De eso, nada, no señor, digo, por todo haber, la miel. O sea, en las vaguadas de la cerviguera y en las breñas, se criaba bien el brezo. Y allí, al amparo de la humedad, pusieron los del pueblo las colmenas, ¿sabe? hornillos y movelistas. (p. 17)

Num mundo que se mecaniza de maneira avassaladora, a sugestão de destilarias ou indústrias no “pueblo” apenas atrasariam um pouco a chegada desse progresso... A força das máquinas, por outro lado, se faz presente nos tratores do pai de Pacífico; vai aí a crítica ao poderoso que não dá chance ao pobre e pequeno produtor:

P.P.- Aguarde, de primeras, nada, no señor. Al cabo, Padre metió el tractor en los perdidos y puso en siembra también más de tres mil hectáreas, trigo y cebada. ¿sabe? cereal ¡Ande que los del Otero todavía no lo han perdonado! A Padre, digo.

Dr.- ¿Y qué les iba a los del Otero que tu padre sembrase en los perdidos o no?

P.P.- Ande, por los pastos, ¿se da cuenta? Los roturos dejaban al pueblo sin pastos. Para que comieran las cabras, digo. (p. 17)

O escritor de Castilha vai oferecendo fragmentariamente elementos para uma reflexão aprofundada sobre a questão do progresso tal como se apresenta hoje em dia. E nessa fragmentação, o bom senso recupera a necessidade da preservação do homem e da natureza; o primeiro passo para a mudança “radica en ensanchar la conciencia moral universal” (*Un mundo que agoniza*, 1994, p. 164).

Para desatar o apertado nó que fecha o canal de comunicação e de cooperação entre o mundo rural e o mundo urbano, para resolver a questão de um progresso desumanizado, Delibes oferece soluções que são as mesmas teses defendidas pela Comissão para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento das

Nações Unidas, uma relação não viciada entre o homem e a natureza, antecipando-se ao Congresso de Estocolmo (1972) e ao de 20 anos depois, no Rio de Janeiro. A sua não é uma postura que se oponha gratuitamente à técnica e ao progresso, dos quais desfruta. Para ele, o problema não está na máquina, em si, mas no lugar em que os homens colocaram a máquina. Ao afirmar que não se opõe à técnica, Delibes considera que seria necessário não a renúncia a ela, mas por-lhe rédeas que a submetam às necessidades do homem em lugar de impô-la como meta.

O escritor critica o aumento da violência, da incomunicação, da injustiça, da desconfiança. Para ele, o equilíbrio e o amor têm de superar o poder e o dinheiro para que, em plena harmonia, a ciência e a máquina estejam a serviço do homem. É esse o sentido do progresso que se identifica na obra delibesiana, sentido que está explicitado e defendido no já referido discurso de ingresso à Real Academia Española.

2 - DIMENSÕES TEMPORAIS

Os acontecimentos em conflito num certo momento e a problemática das relações humanas numa sociedade assim conflitada são a matéria prima de um tecido narrativo cujo tema é o homem. Das dobras desse tecido, salta a denúncia do processo sócio-político espanhol associada a uma visão prospectiva em termos de projeto existencial.

Miguel Delibes isola fragmentos da vida humana em relação a outra vida humana, quase sempre fragmentos de um tempo revisitado, fonte da denúncia apontada. A íntima inter-relação entre o indivíduo e a sociedade com a qual convive, a partir da experiência histórica espanhola, explicita-se na associação de duas dimensões: a individual e a social. Delibes privilegia, de preferência, o tempo passado, o que não o impede de deter-se, em uma ou outra obra, no presente imediato. Nos quatro romances aqui estudados, o olhar delibesiano

recupera fatos passados; ao fazê-lo, expõe e denuncia tudo aquilo que oprime o homem:

“Mi pupila acomodada ya desde origen, no se ha dejado deslumbrar por los cielos altos y los horizontes lejanos de mi región, envolviéndolos en una piadosa ojeada contemplativa para recrearme, luego, en blandas pinturas a la acuarela, sino que ha descendido, tal vez un poco demasiado abruptamente, al hombre para describir su marginación, su soledad, su pobreza y su deserción presentes.” (*Castilla, lo castellano, los castellanos*, 1988, p. 14)

Delibes não precisa da vida inteira do personagem para atingir seu propósito; bastam-lhe fragmentos dessa vida, sem fixar exatamente seu princípio ou fim... A esses fragmentos ele dá um tratamento especial como peças de sentido dos conjuntos que integram.

Com muita propriedade, Alfonso Rey observa que a ação diretamente relatada, com muita frequência é um simples instrumento de apoio a permitir a reconstrução, não em ordem linear, de uma existência inteira que é o objeto da evocação (1975).

É assim em *Cinco horas*: enquanto fala, durante aquele período destacado pelo título, Carmen, através das recordações que vai expondo num sistema de círculos concêntricos, na verdade recompõe o que foi a sua vida até ali. Em *Las guerras*, Pacífico é levado, nas conversas com o médico, a mapear sua vida, através das lembranças que vai recuperando. Quanto a *Cartas de amor*, as cartas escritas de 25 de abril a 20 de outubro de 1979, são, na verdade, o apoio para a evocação de toda a vida de Eugenio, que, tal como Carmen, não mantém uma seqüência, conta os fatos segundo vão saltando da memória. Em *Señora de rojo*, o apoio para o relato de Nicolás sobre Ana e sua vida com ela, é a conversa com a filha recém-saída da prisão.

2.1- A FUNÇÃO DO TÍTULO

No primeiro contato com o romance delibesiano, são antecipados aspectos da obra, destacados explicita ou simbolicamente, no título, por uma marca

temporal. Tais títulos não são gratuitos; têm uma função, mais que tudo, vinculada à temporalidade. Ao escolher as unidades lingüísticas para a composição do título, o autor privilegiou conjuntos expressivos e impactantes que preenchem, com perfeição, a função provocadora e convidativa, entre outros aspectos, pela harmonia vocálica e pela estrutura silábica das palavras na frase.

Em *Cinco horas con Mario*³⁷, a provocação destaca a outra vida explicitada pelo adjunto adverbial de companhia: *com Mario*. O tempo que passa, dando lugar à revisitação de inúmeros acontecimentos, está apreendido de modo preciso e exato pelo sintagma: *cinco horas*, portanto, um limite rigorosamente estabelecido. Nesse caso específico, o elemento elítico, que poderia ser *yo, tú, ella, alguien* que passa cinco horas com Mario, mereceu de Hortensia Viñes (1983, p. 219-220) uma reflexão que aponta não só para a agonia³⁸ existencial contida no título, como também para a existência de dois bandos a protagonizar a ação: *Mario e yo, tú* ou *nosotros*, durante o preciso fragmento temporal de *Cinco horas con Mario*³⁹. No curto título, o impacto se dá pelo jogo que omite, que não precisa esse alguém, sujeito de uma ação que dura cinco (longas ou curtas, não é o que importa agora) horas; fica no ar o convite expresso para acompanhar o jogo temporal de um elítico alguém, em companhia de Mario.

O título: *Las guerras de nuestros antepasados* coloca em primeiro plano o conflito real provocado por essa atividade milenar do homem: as guerras; além disso, projeta-o especificamente para o passado na referência aos *antepasados*, além de encerrá-lo num universo particularizador, caracterizado pelo pronome *nossos*. Esse pronome funciona como o elo atualizador que traz o passado até o presente; mas não se trata, apenas, do passado de Pacífico (nesse caso seria *meus* o pronome usado): com a ambivalência do pronome *nossos*, Delibes abre um

³⁷ - Neste item usarei os títulos integralmente, em lugar das abreviaturas como fiz até aqui; a natureza do estudo determina tal procedimento.

³⁸ - Agonia, do grego *agonía*, luta (contra a morte), pelo latim *agonia*. Agonia é embate, luta, e também angústia, aflição, sofrimento e dor. O título desde logo indicia o que se contém na totalidade do texto.

³⁹ - Visualizaciones lingüísticas de *CHM* é um artigo muito interessante porque analisa a obra delibesiana com o olhar e os parâmetros requeridos pelo curso de Imagen Visual e Auditiva, da Facultad de Ciencias de la Información, onde H. Viñes é profesora.

imenso leque de leituras e de possibilidades e engloba a todos no tenso círculo que assim se desenha. O jogo não se faz entre um e outro, Mario e eu, ou alguém e Mario. Todos participam através de um *nosso* que não permite dúvidas: não são mais dois bandos, como em *Cinco horas con Mario*, mas um só, a demonstrar o absurdo das guerras! O resultado de uma guerra, para Delibes, é, sempre, uma derrota do homem: todos, tanto os que se proclamam vitoriosos quanto os que sofrem a humilhação dos perdedores, são, na verdade, um bando de derrotados!

Ao referir-se a um tempo passado, sem enquadrá-lo com rigor, sem estabelecer um preciso momento para sua duração, Delibes relaciona-o com o presente de cada um e alude, sutilmente, à implacabilidade da condição que coloca o homem, ao longo dos tempos, como o lobo do próprio homem.

Em *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Miguel Delibes faz um jogo irônico com o sentido temporal contido em *sexagenario*, palavra culta, mais curvada ao peso da velhice implícita que a popular *sesentón*, mais jocosa e solta que a primeira. Culturalmente, na Espanha ou no Brasil, o impacto de *sexagenario* é, conotativamente, bem mais forte. *Sesentón*/sessentão funciona mais como uma medida, um rótulo que identifica uma idade avançada, é certo, mas com certa afetividade; nela não há a frieza do referente que escorre da forma *sexagenario*. Nesse título, Delibes transgredir o código do logicamente esperado, ao deslocar, através de um eixo temporal, um adjetivo socialmente relacionado com a idéia de vigor, plenitude, juventude, o inesperado *voluptuoso*. A esse respeito, Santiago de los Mozos afirma:

Sexagenario es palabra culta frente a *sesentón*, palabra popular. No se trata aquí de una elección entre dos adjetivos. Se trata de anunciar y de caracterizar al protagonista: es él quien pertenece a la clase de los que prefieren *sexagenario* por razones más sociales que lingüísticas. Es más distinguido que *sesentón*, más fino, más en consonancia con los modos de hablar del estrato social a que aspira y con el cual se desearía ver identificado. Lo paradójico es que ese estrato no habla así. Prefiere decir *viejo verde*, o *sesentón cachondo* los más audaces, que no *sexagenario*, y mucho menos *voluptuoso*, palabra de voluptuosa longitud ciertamente, pero, sólo por ironía, adecuada a la pobre aventura epistolar del personaje. (1993, p. 93-94)

Em *Señora de rojo sobre fondo gris*, a referência temporal está indiciada de maneira bem diversa: ela pode ser apreendida do simbolismo cromático estabelecido pelos adjetivos *rojo* e *gris*. *Rojo*, do latim “russeus”, é definido por Maria Moliner como “color como el de la sangre, primero del espectro solar” (1981, p.1055). Nessa referência flui o sangue, a vida que aí palpita, flagrada na vibração do vermelho, símbolo de plenitude vital. Contrasta o *rojo* com o “deslucido”, com o “indiferente” *gris*, palavra muito antiga, presa ao francês *gris*, este do frâncico *gris. Maria Moliner relaciona o significado atual de *gris* ao de *ceniza* (cinza), do lat. *cinicia, de cinis, cinza, ruína (de cidade); cinzas dos mortos, restos queimados; morto, defunto; a morte. Ou seja, há, no título, uma referência clara a uma vida em plenitude, mas há, também, o sinal de fim, de ruínas, o indicio de que esse auge tem finitude, encerra-se antes do tempo, do período que seria o “normal”, ou, pelo menos, esperado. Ocupa o primeiro plano, em cor viva, intensa e vibrante, essa *señora de rojo*, centro das atenções, a destacar-se sobre um fundo *gris*; o jogo pictórico contrapõe cores opostas, destaca e sublinha o que será o centro do relato, o gerador de todo o ato de contar que se seguirá. Esse contraste serve, ainda, a uma outra leitura, que permite flagrar, no passado, um presente de intensa plenitude vital, de esplendor e luz dilacerado pela perda de uma vida (*rojo*) que amorteceu, perdeu o brilho e a luz, perdeu a força, tornando-se cinza (*gris*), cinzas (*cenizas*), ruínas, restos, morte...

Nos quatro títulos analisados, portanto, o impacto construído pela seleção vocabular funciona como elemento de provocação num jogo que antecipa conceitos desdobrados de uma forma inesperada, mas, sempre associados a uma marca de temporalidade. Delibes domina com segurança o instrumento lingüístico de que se vale e os títulos de suas obras são bem a medida desse domínio: basta atentar para o convite que cada um dos títulos faz ao leitor, por um bem montado jogo de surpresas e quebra-cabeças.

2.2- PASSADO E PRESENTE

Se nas obras em que ancoreo meu estudo o olhar de Miguel Delibes se volta para o passado, há outras em que a ação transcorre no momento presente. É o caso de *El príncipe destronado* e de *El disputado voto del Señor Cayo*, ambas da década de 70 (1973 e 1978, respectivamente).

El príncipe, obra escrita na década de 60, ficou à espera do momento oportuno para sua publicação, em 1973. Toda a ação se passa durante um dia, terça-feira, 3 de dezembro de 1963, na vida de uma criança de três anos, Quico. O presente do menino é acompanhado hora após hora, desde as 10 da manhã (1º capítulo) até as 9 da noite, capítulo final. O tempo conduz a narrativa minuto a minuto, numa dinâmica engenhosa que desnuda, pelo olhar infantil, não só a vida de uma família, mas, e principalmente, o mundo adulto.

Ecoa a guerra civil e toda a carga de opressão dela decorrente, na figura do pai autoritário, incapaz de ouvir outra voz senão a sua própria ou a que se identifique com ela. Contrariado, sua voz se torna dura e contundente, significativamente comparada por Delibes: “como la de un general” (p. 60). Impõe sua vontade aos filhos jovens, como no episódio da imposição de insígnias militares, não desejada por Pablo, o filho mais velho. Diante da reação de discreta contrariedade de Pablo, a mãe interveio: “-¿No se te ha ocurrido preguntarle si quiere hacerlo? ¿Si sus ideas coinciden con las tuyas? Pablo ha cumplido ya dieciséis años” (p. 68). Esse pai autoritário, para quem o filho tem que ter as suas mesmas idéias, conta coisas da guerra para a prole dentro do enfoque dos “buenos”, entre os quais, claro está, se inseria:

-¿Tú ibas con los buenos?

-Naturalmente. ¿Es que soy malo acaso? (p. 68)

A mãe cresce no confronto com o marido, ela que é, ao longo do livro, nada mais que “la bata de flores rojas y verdes” a transitar, incessantemente, pela casa para que tudo funcione com perfeição. Ou seja, é, aparentemente, o modelo

perfeito da mulher dedicada ao lar, a garantir o bem estar do marido e dos filhos. Dona porém, de pensamento próprio e de espírito crítico, Carmen, a mãe de Quico, representa nessa obra de começo da década de 60, o surgimento de uma nova mentalidade feminina e antecipa personagens como Rocío e Ana.

Na agilidade com que se sucedem os acontecimentos nessa arguta viagem por um dia-síntese, período limitado no tempo a franquear os próprios limites desse tempo, a percepção crítica de Miguel Delibes põe a nu a tensa relação familiar, o desamor, a opressão de uma educação estruturada por ameaças de castigo, as relações patrões e empregados e muito mais. O tempo infantil é a medida que, aplicada ao mundo adulto, expõe, revela e denuncia.

El disputado voto acompanha, sem precisar exatamente o tempo, mas deixando claro que são pouco mais de 24 horas, a visita de políticos urbanos, dispostos a fazer um comício para as próximas primeiras eleições livres, em um “pueblo” castelhano vazio, habitado, apenas, por três velhos aferrados a uma vida primitiva. Depois de 40 anos sem o exercício dessa prática democrática, a proximidade das eleições mobiliza os centros urbanos, enquanto reserva surpresas nos velhos povoados perdidos e esvaziados pelo êxodo rural.

A ação transcorre no tempo que corresponde ao de uma viagem feita por aqueles políticos urbanos, desde sua base cidadina ao povoado nas montanhas e o período em que aí permanecem até o regresso à base, ou seja, um pouco mais de 24 horas, no ano de 1977; o presente imediato é flagrado em sua atualidade, com raras incursões ao passado. O povoado é a imagem da ruína e do abandono:

Rafa, empero, dobló el volante y el automóvil abocó a una calleja estrecha y pina, flanqueada por casas de piedra de toba, con puertas de doble hoja, superpuertas, y galerías de balaústres de madera, deslucidos, en los pisos superiores. Los tejados vencidos, los cristales rotos, los postigos desencajados, la mala hierba obstruyendo los vanos, producían una impresión de sórdidez y ruina. (p. 81)

A descrição, ao situar o presente físico do povoado, remete a um passado que não deve estar muito distante através de três pessoas de idade avançada que

aí ancoraram suas vidas. O tema do abandono do campo espanhol, já tratado anteriormente, aí está no vazio, no silêncio, na ruína do “pueblo”, deixado nas mãos dos mais velhos, tal como em outras partes do campo de Castilha.

Na obra, publicada em 1978, em que o campo está marcada pelo cenário do abandono, a atualidade da proximidade das eleições faz repercutirem fatos recentes do cenário espanhol e mundial:

Victor sonrió. Sacó del bolsillo de la cazadora un folleto plegado y lo desdobló:

- Y ¿esta propaganda a la americana que te gastas? - dijo.

Arturo carraspeó, visiblemente turbado. Le azoraba contemplar su propia imagen en una fotografía de estudio, la pipa entre los dientes, sonriendo con fingida campechanía. Estiró la barbilla. Dijo con voz sofocada:

-No te lo vas a creer, pero esta propaganda a lo Kennedy, funciona. (p.10)

Sujeito da ação, o Señor Cayo nos seus 83 anos, desdobra seu conhecimento rural, sua auto-suficiência gerada por anos de vida rural em que ficou entregue aos próprios recursos, sua absoluta autonomia diante das “vantagens” novidadeiras apreçadas pelos políticos da cidade. Ao dominar os segredos elementares de beber a água da nascente, manipular o próprio pão, lidar com as abelhas (e aqui vale recordar Pacífico Pérez), produzir o vinho e o queijo, o señor Cayo, ele sim, reserva a surpresa de um mundo novo aos políticos citadinos, um mundo até então inteiramente ignorado por eles. Importa assinalar aqui a conclusão de Víctor, o candidato a deputado, ao deixar o povoado e vivenciar, no presente, situações que acreditara encerradas no passado. Embriagado, mais pelo choque cultural que pelo vinho do señor Cayo, conclui Víctor, para os companheiros atônitos:

-¿Sabes qué te digo? - dijo Victor, de pronto, y su voz se iba caldeando a medida que hablaba, - que nosotros, los listillos de la ciudad, hemos apeado a estos tíos del burro con el pretexto de que era un anacronismo [...] y los hemos dejado a pie. Y ¿qué va a ocurrir aquí, Laly, me lo puedes decir, el día en que en todo este podrido mundo no quede un sólo tío que sepa para qué sirve la flor del saúco? (p. 169-170)

É a sabedoria do indivíduo que (ainda) vive em harmonia com a natureza uma das mais fortes razões da surpresa de Víctor. Salta aos olhos, não só a

humanidade do señor Cayo, mas a de Víctor, sensível o bastante para dar-se conta de que o mundo rural tem sua própria marca e a ação externa não fez mais que destruí-lo, fato que continua acontecendo atualmente: todos os grupos políticos procuram o voto no “pueblo” e continuam a desconhecê-lo, ou a esquecê-lo.

El disputado voto e *El príncipe*, romances cuja ação se situa no presente, flagram, na contemporaneidade, fragmentos de um cotidiano nada alentador, onde o vazio, a ameaça, o medo instauram-se, implacavelmente, em consequência de conflitos que não se resolvem, de individualismos que não se superam, de um estar no mundo pouco promissor.

É o que ocorre, também (e já ficou demonstrado anteriormente), em *Cinco horas*, *Las guerras*, *Cartas de amor* e *Señora de rojo*: o olhar delibesiano volta-se para o passado, lugar que vai atingir pelo exercício da memória de seus personagens, todos eles, sem que o percebam, dedicados a rearrumar seu mundo interior, megulhados na árdua tarefa de reencontrarem-se com fatos que saltam, lá do poço da lembrança. Ao contar, Carmen, Eugenio e Nicolás se encontram com eles mesmos, aumentam a perspectiva de visão de suas próprias vidas. Com Pacífico não é bem assim, pois, em sua maneira de ser “diferente”, ele aponta mais que para seu “desarranjo” mental, para o desarranjo de toda uma sociedade da qual difere essencialmente.

Em *Cinco horas*, de 1966, toda a vida de Carmen é recuperada sem ordenação cronológica, num movimento de vai e volta segundo o fluxo de consciência da personagem, no dia da morte de Mario, em 1966. São postos em cena diversos períodos, da década de 30 à de 60, e, além de trazer à tona o tema das duas Espanhas, como já foi visto anteriormente, funciona como testemunha de um momento histórico de importância fundamental para a Espanha, pois assinala a hora da mudança cultural dos anos 60. Convém observar que, em *Cinco horas*, os problemas consequentes à guerra civil e ao franquismo, eram, ainda, muito atuais e, são apresentados, de certa forma, como os causadores da

morte de Mario, afogado, sufocado por não poder dizer livremente o que pensava:

Fue Aróstegui quien dijo: "era un hombre bueno" y entonces, don Nicolás se volvió súbitamente hacia él: "¿Bueno, para quién?" Y Moyano, entre sus sucias barbas, murmuró: "No es un muerto, es un ahogado". Don Nicolás reparó en ella: "Disculpe, Carmen, ¿estaba usted ahí?" Pero ella no dijo nada porque aquellos hombres hablaban en clave, y no les comprendía, ni Mario, en vida, se tomó la molestia de explicar su lenguaje. (p. 24)

Las guerras, de 1975, tem como tema a vida de Pacífico Pérez, (até mesmo o momento em que veio ao mundo), ordenada cronologicamente, com poucos saltos atrás e adiante, pela necessidade que o médico tinha de acompanhar a evolução do caráter do personagem, enfermo e preso, em conversas que se desenrolaram de 21 a 27 de maio de 1961. Mas o relato do Doutor Francisco de Asís Burgueño, que fala do ingresso de Pacífico no Sanatório de Navafria, em 25 de março de 1961, não está datado. É, certamente, porém, posterior a setembro de 1969, porque a última referência temporal feita pelo médico dá conta da morte do seu antigo de Pacífico Pérez, no dia 13 de setembro de 1969; fica a (quase) certeza de que a data desse relato está fixada em algum dia de 1975, ano da publicação da obra.

A memória de Pacífico recupera fatos, que vão, basicamente, da década de 40 ao final de 60; surgem os traços de uma nova mulher na (aparente) independência de la Candi, o esvaziamento do campo e a mecanização, a Guerra, não só a de 36-39, mas a carlista e a da África; há referências sutis à propaganda franquista na "magnanimidade" do "caudilho" que livra Pacífico do garrote vil.

Cartas de amor, de 1979, revisita a vida de Eugenio Sanz Vecilla, de certa maneira ordenada, não propriamente segundo a cronologia, mas pela associação de temas, fatos e idéias. Abrange diversos períodos desde a década de 20 à de 70, em cartas escritas de 25 de abril a 20 de outubro de 1979. Aí, também, vem à tona o tema das duas Espanhas e fica evidente a mudança na

hierarquia dos sexos, um jogo novo, uma outra guerra: homem x mulher. Rocío surge como uma mulher forte, independente, questionadora, não na mesma linha de Carmen, mãe de Quico, mas, como esta Carmen, senhora de um pensamento crítico. É notória a aceitação da sexualidade na terceira idade, outra novidade. *Cartas de amor* expõe lembranças quase esquecidas, é verdade; mas, uma vez evocadas, enchem-se de significação e, conseqüentemente, de importância.

Señora de rojo, de 1991, recupera em 1975, ano da morte de Franco, pelo relato do viúvo pintor, toda a vida conhecida de Ana, também sem ordenação cronológica e segundo a associação de temas, de fatos que levam a outros. Aí estão presentes, de maneira facilmente dedutível, períodos da década de 30 `a de 70. Fatos não referidos nas obras anteriores ganham força, como o tema da prisão política e da tortura nos cárceres de Franco.

Está claro que o olhar delibesiano volta-se, com insistência, nessas quatro obras, para um tempo interno, em que a Espanha é sacudida por conflitos e, em conseqüência, enfrenta uma terrível guerra civil e, principalmente, para o período da longa ditadura de Franco, de 1939 a 1975. O marco temporal assim fixado nos remete, forçosamente, a inúmeras anotações de natureza histórica, com todo o julgamento que, implicitamente, se faz sobre esse aspecto. É com o olhar de seu tempo: 1966, 1975, 1979 e 1991, respectivamente, que Miguel Delibes investiga, de acordo com seu ângulo de visão naquele momento (e com os instrumentos de que podia lançar mão, então), a Espanha recente.

→ Por esse raciocínio, o tempo da escritura de *Cinco horas* é a primeira metade da década de 60, período conciliar e pós-conciliar, auge do franquismo, mas também um período em que há uma certa mudança, depois de 20 anos de ditadura, os famosos "20 años de Paz". Essa mudança é figurada na crítica de Carmen aos biquínis, à mulher na universidade, ao uso da pílula e ao próprio Papa, ou seja, os "novos" costumes. É o tempo do culto ao desenvolvimento, cujo símbolo é o automóvel espanhol conhecido como o Seat 600;

Las guerras é obra escrita na primeira metade da década de 70, período em que o apoio (na verdade a palavra exata é, também, culto) ao progresso técnico dos anos 60, viu surgir uma sociedade cada vez mais violenta e competitiva. Miguel Delibes volta no passado para simbolizar isso em Pacífico Pérez, além de denunciar, com requintada ironia, no episódio das pepitas de ouro e da criação de galinhas, a onda tecnológica;

Cartas de amor é de 1979, ou seja, uma época imediatamente posterior à morte de Franco. É o momento conhecido como o “destape”, para simbolizar os excessos praticados por uma sociedade reprimida durante cerca de quarenta anos. É um tempo de transição, de busca de novos rumos e gozo da liberdade, recuperado, entre outros aspectos, pelos episódios relativos à atuação de Eugenio como jornalista e à ânsia de Rocío em encontrar sua felicidade pessoal a todo o custo;

Señora de rojo é do início da década de 90, período de plena democracia na Espanha, quando o regime socialista de Felipe González recebe críticas, surgem denúncias de corrupção e a Espanha se afasta do isolamento de tantas décadas, para começar a ser um país da Comunidade Européia. Época de profundas mudanças também no mundo, com o fim da guerra fria, do muro de Berlim, do comunismo soviético, de inúmeras ditaduras e o surgimento de outros problemas ameaçadores da paz mundial e da sobrevivência do homem, é um período marcado pelos problemas gerados, em geral, pelo próprio homem sob a forma de um progresso desumanizador, de uma tecnologia alcançada a todo custo, da intolerância, da competição.

O tempo da escritura das obras elencadas nesta análise vai, portanto, da década de 60 à de 90, ou seja, desdobra-se, praticamente, ao longo de toda a segunda metade do século XX, período sabidamente fértil em profundas mutações na ordem social. Miguel Delibes lança, de sua atalaia temporal, um olhar para o passado, não apenas ao nível da evocação: na verdade, ao fazer sua denúncia em relação a esse passado, Delibes alerta para o futuro.

A obra delibesiana associa à crítica uma visão prospectiva e oferece alternativas para o que parece condenado à morte, como, por exemplo, o campo castelhano, além de oferecer à reflexão a condição do homem de hoje.

No jogo temporal estabelecido, o sentido pleno do texto, limitado pelo tempo novelístico evidencia: em *Cinco horas*, o silêncio de Mario, o eco da fala vazia de Carmen, além da doída solidão de ambos; em *Las guerras*, a alternativa da fuga de Pacífico Pérez do sistema opressor, sua saída do cenário social, a opção pela solidão e pelo silêncio; em *Cartas de amor*, a inadaptação de Eugenio Sanz Vecilla a uma nova ordem, a um novo tempo, a busca de um interlocutor (“lo importante en la vida es disponer de un interlocutor”, p. 149), e a posterior ruptura com o interlocutor, sua ponte para o mundo, a condená-lo ao silêncio e à solidão; em *Señora de rojo*, a transformação que atinge, também, o comportamento feminino a partir da década de 60; o tempo romanesco é, também, e, principalmente, o da desmitificação da figura de Franco, agora doente, e da esperança de que o mal não será eterno. Entretanto, ironica e perversamente, a figura de esperança, Ana, morre antes de Franco e entram outra vez em cena o silêncio e a solidão, reconduzidos pela dramática perda do interlocutor.

Dessa maneira, a problemática das relações humanas é recuperada pelo tempo psicológico dos personagens e aponta, pela representação de um contexto histórico, para os acontecimentos em conflito num certo momento interno da Espanha.

2.3 - A TRAGÉDIA DO HOMEM CONTEMPORÂNEO

Através de fragmentos temporais, via de acesso ao enquadramento de vidas humanas em relação a outras vidas humanas, evidencia-se aquele grito de alerta constante na obra de Delibes para a grande ameaça: o próprio homem.

Onde quer que estejam, os personagens delibesianos são focalizados num tempo em que as relações entre a técnica e a natureza não se estabeleceram em termos de harmonia e de concórdia, ameaça futura (ou imediata?) de seu desaparecimento, destruída por um desenvolvimento criado pelo homem e que vítima o próprio homem. As relações humanas que se estabelecem são frias, sem calor, mecanizadas! É fácil compreender, assim, o rechaço à máquina, à tecnologia: é a forma de derrubar os obstáculos que se interpõem entre os corações dos homens e entre o homem e a natureza, segundo a afirmação de Delibes ao falar do sentido do progresso em sua obra, no discurso de ingresso na Real Academia de la Lengua, em 1975. Um dos eixos ideológicos que organiza a reflexão do escritor é a progressiva desumanização da sociedade (e, também, a agressão à natureza), como já foi fartamente documentado nesta tese. Delibes procura fazer com que o homem enxergue o amanhã que preparou, tirando-lhe a venda dos olhos:

El hombre, obcecado por una pasión dominadora, persigue un beneficio personal, ilimitado e inmediato y se desentiende del futuro. Pero, ¿cuál puede ser, presumiblemente, ese futuro? Negar la posibilidad de mejorar y, por lo tanto, el progreso, sería por mi parte una ligereza; condenarlo, una necedad. Pero sí cabe denunciar la dirección torpe y egoísta que los rectores del mundo han impuesto a ese progreso. (*Un mundo que agoniza*, 1994, p. 27)

Destaca-se a condição do homem contemporâneo, que, a pretexto de melhorar sua condição de vida, vem criando elementos de destruição da própria vida. Ao mesmo tempo, constrói, cada vez com mais perfeição, mecanismos que, a pretexto de facilitar a vida, de proporcionar bem-estar, separam-no da convivência, da troca possibilitada pelo encontro. É outra maneira de aumentar o fosso que afasta o homem do próprio homem, condenando-o à solidão e ao silêncio, questão que, expressa ou simbolicamente, se oferece à reflexão em boa parte da obra delibesiana.

Na tensão sócio-temporal em que se movem os personagens de Miguel Delibes, capta-se o convite à reflexão sobre um mundo em que a intransigência,

a violência, a opressão, a tirania (aí compreendida, também, a exercida pelo dinheiro), a discriminação, o amordaçamento, a tortura e seus desdobramentos são ameaças que pairam, incessantemente sobre o homem.

A grande tragédia está na ambição desmedida e na falta de respeito que tudo agride (natureza e homem) sempre em nome de uma "necessidade" imediata. A sociedade não só permite que se instaure essa situação como até mesmo contribui para isso. O resultado é esse homem de hoje, vítima de sua própria ambição, pobre milionário de bens, mas separado da vida em plenitude, ameaçado incessantemente por aquilo que criou.

A crise do homem contemporâneo pode até revelar-se mais agudamente, em Delibes, no traço relativo à Natureza; porém, manifesta-se, também, e de modo expressivo, no espaço da transcendência, na relação homem/religião e no convívio com o *outro*, fatores já explicitados anteriormente. Fica evidente que Miguel Delibes se vale de sua habilidade de desenhista e da aguçada sensibilidade por tudo o que diz respeito ao homem, para traçar, temporalmente, nas suas obras, com palavra exata e contundente, a tragédia do homem de hoje.

III- TENSÕES NA NARRAÇÃO

¿Hasta qué punto creemos en las ficciones que nos propone el arte? Lo que importa no es creer en ellas, sino en la plenitud de la imaginación que las ha soñado.

J. Luis Borges

Não basta contar; é preciso saber contar! “[...] y es que los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; [...]” (CERVANTES, 1967, p. 999). Boa razão tem Cipión, em *El coloquio de los perros*, quando faz essa afirmação com relação à arte de contar!... O sucesso da velha Totonha, personagem marcante dos romances de José Lins do Rego, sempre chegando de algum outro engenho para entreabrir as portas mágicas do sonho a inúmeros ouvidos, nem todos infantis, está nesse segredo simples: o saber fazer uso de uma arte que, segundo Benjamin, está em vias de extinção (1994); a velha Totonha, algumas avós de nossas lembranças e tantos outros narradores anônimos sabiam povoar o silêncio com seus relatos densos de experiências vividas, fatos inesperados e tão conhecidos, histórias repetidas e sempre renovadas.

O narrador do romance, porém, tem uma outra particularidade no seu exercício de narrar: não se trata mais de contar para pessoas reunidas a sua volta, mas para leitores, numa relação individualizada, através da palavra escrita, instrumento pessoal utilizado para falar, pessoalmente, ao leitor: “se ha particularizado más todo el mundo de la narración. El lector atiende como persona particular, y en consecuencia se le cuentan vivencias personales”. Para Kayser trata-se da narração do mundo privado num tom privado (1992, p.480-481). O narrador empreende sua viagem pela via da palavra, dá coerência às significações, dá-lhes forma, toma pleno o vazio e transforma a ausência em

presença: “presença de uma linguagem organizada, presença de um espírito em uma forma”, como afirma Jean Rousset (apud TACCA, 1989, p. 20). Importa verificar como se ordena, se organiza e ganha forma aquela matéria que quer dizer-se.

Michel Butor⁴⁰ afirma que não é o romancista quem faz o romance; ele se faz sozinho: o romancista não é mais que o instrumento de sua vinda ao mundo. Outros escritores insistem, também nessa idéia de que o romancista é, apenas, um instrumento das personagens, entre eles Unamuno, em *Niebla* (1966, p. 19). A propósito de um arquiteto arqueólogo que pretendia derrubar uma basílica do século X (em lugar de restaurá-la), para fazê-la de novo porque não tinha sido feita de acordo com o plano traçado pelo arquiteto do século X, comenta o escritor espanhol: “¿Plano? Desconocía que las basílicas se han hecho a sí mismas saltando por encima de los planos, llevando las manos de los edificadores. También de una novela, de una epopeya o de un drama se hace un plano; pero luego la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor. O se imponen los agonistas, sus supuestas criaturas” (grifo meu). Miguel Delibes usa idêntica imagem em uma crônica publicada a propósito da boataria que se sucedeu ao discurso de agradecimento quando recebeu o Prêmio Cervantes/93, em fins de abril de 1994. Especulava-se, então, dizendo que suas palavras tinham sido uma despedida, que Delibes não voltaria a escrever, ao que ele respondeu afirmando que sempre que um personagem se gestasse em suas entranhas, tal como um feto no útero materno, ele não poderia ter outro comportamento que o de permitir-lhe que viesse à luz; teria que expelir aquele corpo que, em seu interior, pedia para nascer, ou seja, seria ele, Delibes, “o instrumento de sua vinda ao mundo”.⁴¹

⁴⁰ - Apud TACCA, 1989, p. 33. Miguel Delibes, na já citada entrevista a César Alonso de los Ríos, p. 121, lista Ebutor, junto a Camus, Böll, Bellow, Malamud, Robbe-Grillet, entre os autores que leu já maduro.

⁴¹ - Em conversa com Miguel Delibes, em 28/5/94, diante de minha preocupação com o que se publicara na imprensa, ele afirmou-me que o ato de escrever era semelhante a uma gestação: quando se sentisse inundado por um personagem, quando estivesse grávido de um personagem, não haveria outra alternativa senão botá-lo para fora, como num parto.

Miguel Delibes narrador é, de certa maneira, aquele homem, como o contador antigo, que ganhou sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e suas tradições (BENJAMIN, 1994, p.198-9). Delibes vê, observa, enriquece seu conhecimento sobre o universo humano, sobre o universo espanhol. Seu conhecimento do mundo, dos universais, permite-lhe fazer as ilações de que resulta sua narração.

A instância do narrador se resolve no saber e no dizer, mas a arte do narrador está no saber dizer aquilo que ele sabe e quer dizer. Até este capítulo, tudo o que escrevi disse respeito à fabulação, ao que Delibes contava; a amplitude daquele universo reforça a afirmação de que Miguel Delibes é um contador de histórias, um mestre na arte de narrar. Não é outra a razão que leva Lázaro Carreter a incluí-lo no que chama de “estirpe de contadores de historias”; esclarece que inclui aí os escritores “que obligan el lector a salir de su deleite de la página, del mero placer del lenguaje, para conducirlo a un mundo para ellos creado, y sumirlo en sus acontecimientos” (1993, p. 151). Para o escritor Jiménez Lozano, a quem Delibes dedicou *Cinco horas*, a obra de Miguel Delibes “es, por lo pronto, la obra de un narrador, en un tiempo que en sus instancias culturalistas y en gran parte académicas ha establecido la muerte de la novela, la imposibilidad de la narración y su no implicación en historias, ni en memorias” (1993, p. 20).

Jiménez Lozano coincide com Benjamin ao afirmar de forma contundente: “Ya no se cuenta” (p. 20). Os personagens de Delibes, (os “yos” de que necessita um narrador, nas palavras de Jiménez Lozano) atuam de forma a contar um sem número de fatos, de ocorrências e vivências. Ao fazê-lo, provocam a memória que vai recuperando um fato que leva a outro, que leva a outro naquele encadeamento que se constitui nas malhas do narrado. Os personagens se fazem narradores e no seu infundável dizer/contar, que é também um dizer-se/contar-se, têm na memória a máquina propulsora; a memória é a mais épica das faculdades, ensina Benjamin (1994, p. 210). Uma vez acessada, a memória abre suas

inúmeras gavetas de onde o passado vai aflorando; ao voltar-se para ele, o narrador, de modo geral, e não apenas o narrador delibésiano, vai recuperando um fato aqui, um detalhe mais adiante, um nome guardado mais além: o passado volta à cena e, se as gavetas oferecem-se de forma mais arrumada ou mais tumultuada, o narrador, por sua vez, vai rearrumando-as e rearrumando-se burocraticamente às vezes, emocionadamente outras tantas, enquanto passa a limpo o seu passado.

É o que ocorre com os narradores de Miguel Delibes: voltam-se para fatos de sua vida passada, recuperam traços de sua história pessoal, contam, recontam, revivem situações e emoções; desse modo provocam e mantêm o interesse, enquanto levam o leitor a assimilá-los a sua própria experiência (BENJAMIN, 1994, p. 204).

1- SUJEITO E OBJETO

Para Delibes, o valor do romancista está mais na sua capacidade de infundir brilho a uma velha história que em contar uma história nova. Como contar? é a questão que se impõe como elemento fundamental na renovação dessa arte milenar. Ao fazer de seus personagens os narradores de suas vidas, o escritor não está, tanto criando uma história nova (seus motivos não são o bandido, o criminoso, o milionário, o artista, o aristocrata, a bela enferma, personagens quase que de exceção; seu motivo ele o encontra em personagens de vida comum, vida semelhante à de qualquer pessoa, sem grandes momentos, vidas planas): o que Delibes faz, na verdade, é tirar deles, um novo efeito, aquele brilho referido anteriormente. Quanto ao objeto, nessa história comum (que ele vai renovar até mesmo por esse próprio objeto da narração), é um tema comum a todos os espanhóis que viveram a “era de Franco” ou, mesmo, a guerra civil espanhola: fatos silenciados, esquecidos ou escondidos pela memória coletiva e que precisavam voltar à cena, vir à tona, na afirmação do próprio escritor.

1.1- O SUJEITO NARRADOR

Quatro romances: *Cinco horas*, *Las guerras*, *Cartas de amor* e *Señora de rojo*. Um convite/provocação a uma viagem pelos mecanismos do contar!

Quatro narradores: Carmen Sotillo, Pacífico Pérez, Eugenio Sanz Vecilla e Nicolás, com seus fragmentos de vida e pela arte do contar, mantém a tensão “corrente de ar que alimenta e reanima a chama” (BENJAMIN, 1994, p. 213). Os fatos narrados estão mergulhados nas vidas daqueles narradores e delas emergem com sua marca própria, tal como ilustra a conhecida imagem da mão do oleiro na argila do vaso.

O que se faz ouvir nas obras citadas é a voz da primeira geração de espanhóis, nascida e/ou criada no período franquista. Quatro personagens contam, de maneira livre, nada ordenada, fatos de sua vida: são seres humanos que narram suas histórias, as histórias que viveram/sofreram e de que nunca falaram. Se não há um propósito explícito, ele aí está, de fato, no contar/contar-se interminável de Carmen e no (entre) mostrar-se dos demais. Carmen, Eugenio, Nicolás, Pacífico têm cada qual o seu motivo/pretexto para ir dizendo/contando, seguidamente, fatos elementares de suas elementares vidas; são fatos planos, de vidas planas elas também, são pessoas comuns que vivem um dia-a-dia comum, como milhões de outras pessoas. Eles dizem, contam e calam-se, em seguida, sem nada propor. Pacífico Pérez nuncaalaria, não contaria sua história, nem assumiria o relato, não faria, portanto, parte daqueles que Jiménez Lozano chama de “hombres con yo” (1993, p. 23), se o escritor não lhe cedesse a palavra.

O autor implícito⁴², ao por em igualdade narrador e personagem limita a visão a um centro fixo: Pacífico Pérez, conta tudo o que sabe, ainda que só quando provocado; essa visão apresenta-se como uma dissecação de consciência,

⁴² - Adoto a categoria estabelecida por Wayne Booth, em *A retórica da ficção*, comentada por Lígia Leite, 1985, p. 17-18.

no monólogo interior de Carmen. Eugenio satisfaz-se com a aparência das coisas, enquanto dá, às vezes, a impressão de trapacear consigo mesmo até o momento em que descobre, surpreso, a essência dessas coisas. E Nicolás chega aos mínimos detalhes ao confessar-se, enquanto conta sobre Ana e sobre sua história com ela. Várias formas, portanto, de colocar narrador e personagem em um mesmo plano, integrados, colados, fundidos naquilo que Friedman chama de narrador-protagonista: ao falar de outrem, de outra coisa, está, na verdade, falando de si próprio, revelando-se, contando-se.⁴³

Cada um deles conta o que sabe. Não informam: informar, apenas, seria descolorido, vazio, oco, morto. Relatar, apenas, seria frio, impessoal, distante, alheio. Os quatro narradores delibesianos falam, dizem, contam experiências vividas mais ou menos diretamente, mais ou menos intensamente. Ao contar, põem para fora, junto com o fato contado, sua marca pessoal e o episódio narrado se colore, ganha força, recheia-se de significações.

Carmen, Eugenio e Nicolás (é diferente a motivação de Pacífico Pérez), ao contar, fazem pensar naquela afirmativa de Todorov: “Se todas as personagens não cessam de contar histórias, é que esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver” (1970, p. 127).

A voz dos narradores-protagonistas dá voz aos demais personagens, reproduzindo sua fala, imitando seus gestos, contagiando-se da maneira de ser do outro (ou outros): desse modo vê, comenta, supõe, deduz. Os romances avançam conduzidos pelo fluxo de consciência de Carmen, pela transcrição da conversa gravada de Pacífico Pérez com e pelo Dr. Burgueño, pela seqüência das cartas de Eugenio, qual um longo solilóquio e pelo relato de Nicolás à filha Ana sobre a vida de sua mãe recém-falecida. São todos relatos em primeira pessoa, em que a palavra diálogo fica dançando provocadoramente, diante do leitor.

⁴³ - Adoto a categoria de narrador-protagonista, de Norman Friedman explicitada por Lídia Leite em A tipologia de Norman Friedman, *O foco narrativo*, 1985, p. 25-70. Tal como Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, tomado pela autora como exemplo, Carmen, Pacífico, Eugenio e Nicolás tudo narram de seu ponto de vista; como Riobaldo e Diadorim, Carmen e Mario, Nicolás e Ana são personagens centrais. Em *Cartas de amor* e *Las guerras*, porém, apenas Eugenio e Pacífico são centrais.

Explico: Carmen fala interminavelmente com Mario, como se ele a escutasse, criando até mesmo as possíveis respostas e imaginando e deduzindo suas atitudes comportamentais diante de suas revelações. Descontrola-se quando não ouve, por fim, o perdão que precisava receber para pacificar sua atormentada consciência. Parece um diálogo verdadeiro, mas não o é. Pacífico mantém com o médico um pseudo-diálogo; na verdade, o papel do Dr. Burgueño é o de provocador, o da pessoa que puxa o fio para desenrolar o novelo, com tudo o que ele contém. Não se efetua, na verdade, um diálogo espontâneo, natural, daí a expressão pseudo-diálogo. Eugenio fala por carta com Rocío, mas nesse diálogo só é dada a escutar uma voz: a sua. O desencontro impossibilitador do diálogo já está aí desenhado. A voz de Rocío entra em cena mediatizada (neste caso pela visão de Eugenio), como ocorre, também, com a de Mario, La Candi e Ana. Nicolás fala durante um bom tempo com a filha a propósito de contar-lhe os últimos dias de Ana; o que poderia ter sido um diálogo, não acontece, é um longo monólogo, um contar incessante, um modo que faz pensar numa catarse. Porque é uma atitude catártica a de Nicolás ao recuperar apaixonadamente a mulher com quem passou a maior parte de sua vida em perfeito (?) entrosamento. Mas essa mulher está morta e a filha, viva, nada diz. Logo, não há diálogo.

Tumultuado fluxo de consciência, pseudo-diálogo provocado e gravado, cartas escritas durarante seis meses, monólogo são as diferentes formas narrativas assumidas pelos narradores. Esses modos de contar diversos fazem pensar na afirmação de Óscar Tacca: "La novela, más que un modo de ver, es un modo de contar" (1989, p. 28).

Ao assumir o relato, os narradores põem o leitor em contato com Mario, la Candi, Rocío e Ana, respectivamente. É evidente que muitas outras criaturas serão também dadas a conhecer, mas seleciono essas quatro pela sua importância na composição das narrativas em questão. A coincidência da intermediação do narrador ao fazer surgirem Mario, la Candi, Rocío e Ana em contraluz, sem se mostrarem diretamente, mas mostrados pelo olhar-narrador, faz surgir a

desconfiança: qual será a verdade de Mario? Sua característica de marido ausente, indiferente, acomodado, frio está acentuada pela insatisfação de Carmen, desviada segundo seu padrão de julgamento? Mario defende-se, isolando-se, silenciando ou será mesmo um marido egoísta, ausente, autocentrado? Até que ponto Rocío, por exemplo, é a fria e calculista mulher “moderna” que, enquanto entretém Eugenio com seus questionamentos críticos e provocadores, vai estabelecendo contato com aquele que é o “melhor amigo” de Eugenio, Baldomero Cerviño, mais jovem, mais bonito, mais interessante e sedutor? E Ana, até que ponto a muito amada, a sempre presente, a mais que perfeita terá sido assim mesmo como a pinta Nicolás? Rocío e Ana não terão sido pintadas pelas tintas escorridas de uma visão distorcida pela ausência e pela saudade ou pela decepção e frustração? Embora o viuvo dê fé do poder de sedução de Ana sobre todas as pessoas, é sempre, apenas, a sua palavra, a sua visão. “Lo que se dice no es lo que es, según Dios o un veedor imparcial, sino lo que los personajes creen que es”, alerta Óscar Tacca (1989, p. 78). É sempre bom desconfiar um pouco dos narradores e tentar ver os fatos por ângulos não revelados.

Quanto a Pacífico Pérez, provocado pelas perguntas do Dr. Burgueño durante o tenso diálogo noturno, assume-se como narrador: só ele detém a chave de fatos que permitiriam livrá-lo de pesada condenação, de inúmeras outras revelações que interessam diretamente ao médico, empenhado em salvar-lhe a vida. Vencida a desconfiança inicial, Pacífico, a princípio arredo, abre-se e possibilita o encontro da ponta do fio que, puxada, faz girar o novelo com tal rapidez que alguma vez chega a embaralhar a linha. Só a meticulosa e tenaz paciência do Dr. Burgueño conseguia desfazer o emaranhado daquele frágil, complexo e tenso fio narrativo. Livrá-lo de excessos, de acúmulos complicadores era a sua tarefa atenta, na procura de conseguir encaminhar a narrativa de Pacífico dentro de uma necessária e esclarecedora lucidez.

Ao comparar os quatro narradores, não é difícil perceber que Pacífico é o que consegue guardar, com o objeto narrado, uma relação mais isenta. Quero

dizer que, em seu alheamento, em sua maneira peculiar de ver a realidade, em sua despreocupação com justificativas ou esclarecimentos, convencido que estava de que dali não poderia passar (frase/bordão do seu admirado tio Paco), Pacífico Pérez não provoca desconfiança sobre o que conta, embora quase leve à loucura o Dr. Burgueño. Dessa maneira, Pacífico torna-se uma convincente ilustração para a afirmativa de Benjamin: “O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (1994, p.221).

O criador procura ausentar-se nos quatro romances, apagar-se: dando voz ao personagem, possibilita que esse personagem assuma e conduza a narrativa livremente. E nem mesmo diria que o criador se disfarça sob a pele de algum de seus personagens. O que sim, diria, é que é quase impossível não encontrar na criatura algum traço que a identifique com seu criador. Considerando tudo o que foi dito anteriormente com relação a dar vida à obra e ao personagem, vejo que há, de uma ou de outra maneira, algum traço que imprime na criatura a presença, tênue que seja, do criador, elementos de seu universo privado que, escapando a seu controle, instalam-se nos personagens. Esse traço estaria não em Carmen, mas no ecumenismo de Mario, na carreira jornalística do (abominado)⁴⁴ sexagenário às voltas com a censura de imprensa, na identificação com a natureza de Pacífico Pérez, na relação amorosa de Nicolás, o pintor, com Ana, cuja presença fazia que “bajaran los ángeles” (e Ángeles era o nome da esposa falecida de Miguel Delibes, que começou sua carreira de jornalista não como pintor, mas como desenhista).

Objetivamente, é possível observar a recuperação de um traço tradicional: o personagem situado no centro da narrativa, ele próprio relator/contador/narrador dizendo de si, contando-se mais que contando. Ao converter os personagens em narradores de suas vidas, ao permitir que usem sua própria voz, ao dar-lhes liberdade de ação, o autor implícito marca uma posição

⁴⁴ - Miguel Delibes não esconde sua antipatia por Eugenio Sanz Vecilla, nem admite ser confundido com ele.

aberta, plural, oposta ao autoritarismo vigente na Espanha franquista. Dando voz a seus personagens, colocando a narrativa sob sua condução direta e sob sua inteira responsabilidade, sua postura diversa dá voz em lugar de cassar a voz, oferece diversos pontos de vista, em lugar de impor um ponto de vista: é a valorização da diferença contraposta à homogeneidade autoritária. Dessa maneira levanta a ponta da cortina que encobre um sem-número de fatos que ocorriam por debaixo dos panos. Essa postura crítica do autor implícito não se faz, porém, de maneira incisiva, frontal e direta; ela preenche todos os espaços clamando contra as formas de opressão que deram origem ao silêncio, à desconfiança, à solidão. A denúncia se adensa através de um jogo que, num primeiro momento, não parece ser mais que o simples recurso literário da eliminação do "outro". Ao buscar a verossimilhança, ao despersonalizar-se, o autor implícito mantém, imperceptivelmente, a tensão com o narrador-protagonista. É oportuno transcrever, a esse propósito, as palavras de Óscar Tacca:

Hay, pues, entre autor y narrador una tensión difícil de resolver. Por estar aquél siempre presente, resulta arduo tenerlo callado. Si la voz del narrador aparece como legítima, la del autor parece intrusa, y si el narrador siempre acierta cuando habla o cuando calla, el autor sólo acierta cuando calla. (1989, p.37)

Para Manuel Alvar, "saber contar, es decir, saber hacer uso de la palabra, es el acierto del novelista" (1987, p. 209). Maior ainda é o acerto de pôr no centro da cena uma dona de casa insatisfeita e mal amada, seguidora da cartilha franquista, um gordo sexagenário, tão voluptuoso quanto mediocre, um "silencioso" e inusitado rapaz de aldeia, um apaixonado viúvo pintor incapaz de voltar a seu ofício: ao perder a mulher, crê ter perdido a capacidade de criação. Ceder a função de narrador a esses personagens, apagar-se, sair de cena, dar vida ao personagem que pede passagem, que exige vir à tona e reivindica voz e vez, esse sim é o grande acerto do romancista. Em cada uma das obras, o narrador assume a sua voz e põe em cena outras vozes, com natural espontaneidade, indo e vindo pelo território do contar, criando fatos, apontando, expondo com uma total simplicidade, enquanto constrói um mundo único, revelador, tenso, crítico, sob

uma aparente desimportância. A implacabilidade do olhar-narrador tudo expõe, nada seleciona. A própria história contada, afirma Jiménez Lozano (1993, p. 25), mostra “por sí misma su poder dialéctico, como em *Las ratas*, frente al que es pero no debe ser”. Volto a sublinhar que os *eus* narradores ao final de suas histórias calam-se, nada propõem.

Carmen, Pacífico, Eugenio e Nicolás tornam-se narradores guardando, coincidentemente, uma certa relação com a morte. Fazem pensar em Benjamin, para quem “o sentido da vida somente se revela a partir de sua morte” (1994, p. 214). O sentido da vida de Carmen (e o de Mario), só se revela a partir do choque da inesperada morte de Mario. É tão verdade que ela mesma se queixa de sua saída abrupta de cena, censura-o por ter-se ido assim, tão de repente, sem tempo para nada. É a proximidade do garrote vil, a que está condenado Pacífico Pérez, que desperta o interesse do Dr. Burgueño, e o leva a provocar possíveis revelações explicitadoras de circunstâncias obscuras de sua vida, cujo sentido, para Pacífico era bem simples: ele queria, apenas, viver em paz, protegido das guerras constantes que o ameaçavam fora das grades da prisão. Para Pacífico, não havia outro sentido para sua vida que o da paz, até mesmo a encontrada atrás daquelas paredes, de onde ele não queria mais sair. Eugenio vive naquele limbo da aposentadoria, “sala de espera de la muerte”, como dizia outro solitário personagem delibesiano. Quanto a Nicolás, é a morte de Ana que o leva a pintá-la com apaixonada ternura.

Diz Benjamin que é

no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem, e sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assume, pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre diabo possui ao morrer, para os vivos a seu redor. A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. (1994, p. 207-8).

Assim Carmen, diante de Mario morto, recorda, revê, revive, junta elementos, expõe, revela. Se não é ela a morta, é ela a atingida diretamente por aquela morte precoce e inesperada. Sua narração revela tumulto interior, não se faz de modo ordenado, não é um contar que se organiza com princípio, meio e fim, mas um turbilhão de lembranças que afloram, vão e voltam e oferecem visões de si mesma e dos outros, mas... especialmente de si mesma. /

Pacífico Pérez não se importa com a possível morte iminente; diferentemente, o que o leva a abrir sua caixa de recordações é o relato do Doutor Burgueño sobre o episódio da sementeira de abóboras e abobrinhas por sua avó, de que resultaram, por uma fecundação indistinta das abelhas, abóboras com forma de abobrinhas e abobrinhas com forma de abóboras; esse fato destravou a língua emperrada de Pacífico Pérez, que diante de um assombrado Dr. Burgueño disparou a falar das abelhas e de suas particularidades, revelando um Pacífico loquaz, antes reservado por autodefesa. Outro momento fundamental para o estabelecimento da confiança no médico foi ocasionado pelo canteiro de flores cultivado com amor por Pacífico na prisão e pisoteado por Soperó, “un perdonavidas del grupo”; diante de um assombrado Doutor, Pacífico não se enraiveceu com o fato, desculpando Soperó por ser “peleón”, criador de caso como seu “Bisa”. A menção do Bisa foi a chave que franqueou, definitivamente, as relações entre Pacífico e o médico, levando aquele a falar confiadamente com o Doutor Burgueño, sobre sua vida, a princípio no “pueblo”, depois na prisão, onde chega por ter assassinado o irmão de sua namorada.

Eugenio, ao procurar afastar-se de um viver à espera da morte, ao buscar a vida, na correspondência com Rocío, encontrou ironicamente a desilusão: perdeu não só a mulher amada como o melhor amigo e afundou-se definitivamente numa amarga solidão pré-agônica. Ao repassar sua vida, nas cartas a Rocío, acabou por encontrar-se com o vazio dessa vida, enquanto ruíam seus motivos de orgulho, seus referenciais, aquilo que ele considerava sua conquista e realização vital.

Nicolás está dividido por duas mortes: a de Ana, que o arrasou, e a sua própria, como pintor! Volta-se para a “existência vivida”, onde cresce a figura de Ana, em vida e no limiar da morte. Ao recuperar a maneira particular com que Ana se movia no mundo, sua relação especial com a vida (e com a morte), seus gestos, seu modo de enfrentar as vicissitudes, vão aflorando e aclarando-se visões de si mesmo e de Ana, fatos e modos com os quais convivera sem nem sempre ter-lhes emprestado a devida dimensão.

Há outro denominador comum a relacionar os sujeitos-narradores que venho analisando. Em seus mundos absolutamente diversos, encontram-se todos numa situação em que a morte vem à cena, não apenas a morte física e natural fim do ciclo vital, mas outra forma de morte, a morte em vida da prisão de Carabanchel, a da confiança no outro, a do direito elementar de ir e vir, a da palavra livre abortada pela censura de imprensa, a morte da liberdade, enfim, que marcou o período franquista.

Ao conceder a seus personagens a função de narradores, Miguel Delibes, seu criador, oferece várias visões, às vezes sobre fatos semelhantes. Ao contar, Carmen, Pacífico, Eugenio, Nicolás imprimem ao que contam sua marca própria. O relato vai filtrar-se em sua visão do mundo e carrega-se dessa maneira de ser Carmen, Pacífico, Eugenio, Nicolás... E não só a visão do mundo, mas o próprio mundo em que atuam esses personagens é tirado das sombras e posto em cena algumas vezes em contraluz, outras com iluminação plena, mas, sempre, de modo a driblar o lugar-comum e a fazer enxergar além do óbvio.

1.1.1- A VOZ EMOLDURADA

Nas partes que iniciam e finalizam *Cinco horas* e *Las guerras* (partes que fornecem pistas para a leitura mas não integram o corpo do narrado), a que alguns autores chamam de prólogo e epílogo (pois, aparentemente, apenas abrem e fecham as duas obras), a narrativa é conduzida, em *Cinco horas*, por um

narrador-onisciente⁴⁵ e, em *Las guerras*, por um narrador-testemunha⁴⁶ que procede como tal, dando conta daquilo que sabe sobre o personagem e propiciando a esse personagem, Pacífico Pérez, que assuma a narração de sua vida.

Em *Cinco horas*, o que funciona como parte inicial da moldura segue-se, em outra página, ao anúncio das exéquias de Mario; a parte final vem depois do capítulo XXVII, diria mesmo que o interrompe abruptamente. A primeira moldura parte, sem maiores explicações, do anúncio funerário da morte de Mario; a seguir, um narrador onisciente (que representa a cena com o maior número possível de elementos constitutivos, para que nada seja perdido, ainda que a reiteração se faça uma constante - a antecipar, assim, de certa forma, uma característica de Carmen, a narradora-protagonista) acompanha e registra, com abundância de detalhes, não só os movimentos, até os mais discretos, da recém-viúva, mas também seus sentimentos e suas lembranças daquele longo dia:

Aun con los brazos cerrados y preservados por el antebrazo, Carmen sigue viendo desfilan rostros inexpressivos como palos cuando no deliberadamente contristados: "Lo dicho"; "Mucha resignación"; "Cúidate, Carmen, los pequeños te necesitan"; "¿A qué hora es mañana la conducción? Y ella: "Gracias, fulano", o "Gracias, Mengana" [...]. La mayor parte eran bultos oscuros con unos ojos abultados, miméticos.[...] Llegaban perplejos con ganas de despachar pronto: "Cuando me lo dijeron no podía creerlo, si lo vi ayer". "Pobre Mario ¡ tan joven! (p.10-13)

O narrador entremescla todos esses detalhes com as conversas paralelas de das pessoas que acorreram ao velório, "como el caudal de un río" (p. 11), num discurso povoado de vozes que "sitúan la acción y la proyectan sobre el telón social de fondo" (GARCÍA- POSADA, 1992, p. 118) como a piada de Armando, por exemplo, "quien quebró la tirantez con su chiste: el de las monjitas", e os gestos automatizados daquele momento:

Carmen se inclinaba y la besaba en las dos mejillas. en realidad, no se besaban. cruzaban estudiadamente las cabezas, primero del lado izquierdo, luego del derecho, y besaban al aire, tal vez a algún cabello desmandado, de forma que una y otra sintieran los chasquidos de los besos pero no su efusión. (p.11),

⁴⁵ - Valho-me da classificação de Friedman, apud Lídia Leite, 1985, p. 32-37.

⁴⁶ - Idem, p. 37-43.

Vai além: insere, nesse relato, o discurso anterior de Carmen, quando ela se desafoga durante hora e meia com Valen, sua amiga, depois do impacto de descobrir que seu marido estava morto. O narrador situa o discurso de Carmen em dois planos: depois que sai a última pessoa do velório e nos fragmentos monologados, sempre com Valen como interlocutora:

“Aún me parece mentira, Valen, fijate; me es imposible hacerme a la idea”. Valen la toma delicadamente de la mano y la arrastra, precediéndola, sin que la otra oponga resistencia, pasillo adelante, hasta su habitación. [...] - “Dormir, no, Valen, no quiero dormir, tengo que estar con él. Es la última noche, tú lo sabes”. (p. 9-10)

La llamó a poco de descubrirlo. Y Valen acudió en seguida. [...] *Era tarde para su costumbre, pero al abrir las contraventanas aún pensé que pudiera estar dormido. Me chocó su postura, sinceramente, porque Mario solía dormir de lado [...] pero de color y eso, como si nada, enteramente normal, ni de rígido, igualito que dormido...* Pero cuando le tocó en el hombro y dijo “vamos, Mario, se te va a hacer tarde”, Carmen retiró la mano como si se hubiese quemado. “El corazón es muy traicionero, ya se sabe” ¿A qué hora es mañana la conducción?” (grifos meus)

Embora lance mão das aspas e do itálico (e deixe escapar um significativo *su* inicial na seqüência em itálico) sinalizando a diversidade, toda essa avalanche de informações detalhadas minuciosa mas não seqüencialmente, deixa atônito o leitor, preparando-o, é verdade, para a verdadeira vertigem, a que será estabelecida pelo fluxo de consciência de Carmen, sem sinais que auxiliem no acompanhamento de idéias, lembranças, sentimentos, queixas e tudo o mais que dá forma ao cerne de *Cinco horas*. Na verdade, essa parte introdutória aponta para alguns aspectos básicos que os capítulos aprofundam, num ajuste perfeito. Essa narrativa nada linear, ao contrário, solta, complexa, expressão entrecruzada de inúmeros e diversos aspectos do sentimento e do comportamento do grupo social sobre o qual se debruça o foco da narrativa, provoca o leitor que encontrou no anúncio fúnebre inicial dados informativos sobre o morto e sua família; se for atento, aí começará a perceber o abismo constante em toda a obra, entre grupos que não se entendem, abismo esse que começa a ser indicado pelo *Ilmo. Sr. D.* atribuído a um determinado nome (o do pai de Carmen) e pelo *D.*, sem outras

glórias, atribuído ao nome do falecido Mario; e o *doña* diante do nome das cunhadas (*doña* Julia Sotillo e *doña* Encarnación Gómez y Gómez), da própria Carmen (*doña* María del Carmen Sotillo), em flagrante contraste com o nome, tão somente o nome da irmã de Mario: María del Rosario.

Em *Cinco horas*, a moldura apresentadora ressalta o aspecto opressivo, vai expondo a face da hipocrisia da sociedade, o vazio das condolências automatizadas, além de antecipar o clima angustiante, sufocante da obra. Um narrador onisciente recorta e junta “flashes” do velório, das reações e da maneira de ser de Carmen, dá-lhes destaque através da repetição insistente com relação a alguns aspectos que, no corpo da obra, irão recheiar-se de significação, apesar do fragmentarismo que é a sua marca.

A moldura final tem início com a interrupção daquelas longas cinco horas em que Carmen desatou seu mundo interior diante do marido morto. O filho Mario surpreende-a de joelhos (era o momento crucial em que implorava o perdão do marido morto) e ela lhe explica que rezava, “[...] pero lo dice sin convicción, para que no la crean, ‘sólo rezaba’, añade”(p. 284). Pouco a pouco se dá conta do lugar em que está; mais ainda, parece que só então vê aquela câmara mortuária pela primeira vez! Nesse momento também começa a perceber os ruídos a sua volta: a rua desperta, pássaros cantam, as pessoas passam apressadas para o trabalho: tudo está como antes, o próprio mundo é o mesmo, embora ela, Carmen, já não seja a mesma: no seu longo exercício de amarga acusação, encontra-se com a dolorosa (para ela) verdade de sua culpa. É o que leva García-Posada a afirmar: “Carmen Sotillo entró en la cámara mortuoria como juez, y sale de ella también como acusada y reo de culpa” (1992, p. 127).

Essa Carmen “doblada por la cintura, como entregada, como si los pechos que empujan, tercamente el entramado de lana negra, y que siempre ha soportado gallardamente la pesasen ahora demasiado” está diante de seu próprio fracasso, é a figura da desolação; mais que todo o seu fluxo de consciência, essa postura aponta para o fracasso de uma vida, de suas vidas, na verdade. Não é, apenas, o

total desencontro com as idéias do filho Mario; não é, apenas, a descoberta expressa pelo único grito de desespero que emite: “- ¡¡ No!! - chilla” (p. 292), ao perceber que no filho se repete o pensamento do marido... Ganha força nesta parte final a consciência de Carmen com relação ao desastre de sua vida; e torna-se claro o sentido expiatório que transparece de seu fluxo de consciência. Ai, na verdade, para além do propósito político, se instala o propósito básico de Delibes: “[...] mostrar el discurrir contradictorio de dos vidas en el marco de la España de posguerra” (GARCÍA-POSADA, 1992, p.117), conclusão que coincide com a afirmação de Alfonso Rey: “el propósito del alegato de Carmen es defender su individualidad y no, en cambio, hacer la apologia de un sistema político o clase social”(1975, p. 202).

O narrador volta seu olhar para as circunstâncias, diria melhor, para o que mesmo em *off*, faz parte do ritual: entra a criada, chega Valentina, aproxima-se a hora da missa, arruma-se Carmen, chegam outras amigas: “parece un té de los jueves”(*CHM*, p. 292), é a inesperada e irônica associação. De volta à casa “la mente de Carmen conecta con otra etapa anterior que ahora se le antoja remotísima” (p. 292): Carmen reinstala-se no mundo, por fim. E seguem-se os ritos, os cumprimentos, as conversas sussurradas, outras nem tanto, num entrecruzar de vozes semelhante ao da primeira parte. Sai o féretro e fica “enmarcada en el dintel” (p. 295), a imagem de Carmen “que se estira el suéter de los sobacos y mansamente deja que Valentina la pase un brazo por los hombros y la atraiga hacia sí” (p. 296). Seu último e feminino gesto de puxar o suéter sublinha aquela razão escondida da hostil amargura que Carmen guarda em relação a Mario: sua feminilidade não valorizada, não apreciada, frustrada mesmo por um marido que não se importa com seus desejos de mulher, não a lisonjeia, não lhe demonstra admiração de homem, muito menos, amor. O gesto final acentua a importância do que foi repetido na primeira parte: “Se tira por dos veces, con rabia, del suéter bajo las axilas, primero del lado izquierdo; luego, del derecho”(p.34); e também: “estos pechos míos no son luto ni cosa que se le

parezcan”(p. 34); e logo: “E, instintivamente, se estira el suéter bajo los sobacos”(p. 35). Fecha-se o romance oferecendo uma possível chave para sua leitura, a chave que conduzirá à frustração de uma mulher e à vida não menos frustrada de Mario, duas vidas que transcorreram paralelamente, sem nada que lhes servisse de ponte.

Em *Las guerras*, o narrador da “moldura” inicial apresenta, da forma mais impessoal possível, Pacífico Pérez e alguns elementos essenciais à compreensão do corpo da obra que vem a seguir. Há um tom frio, distante, impessoal como o de um relatório, quase um depoimento: está em cena o Dr. Burgueño que, através de seu gravador, vai mediatizar o relato de Pacífico Pérez. O procedimento difere do de *Cinco horas*: após a epígrafe, seguem-se aquelas páginas a modo de relatório, assinadas pelo Dr. Francisco Burgueño, única pessoa a conseguir que Pacífico lhe relatasse sua vida; nessas páginas, o narrador-testemunha⁴⁷ dá conta, de modo técnico, de diversos aspectos relacionados ao detento no Sanatório-prisão. Dr Burgueño não só testemunhou o relato de Pacífico como também o estimulou, provocando-o, participando até mesmo ao expor sua maneira de pensar, o que é observado em outro ponto desta tese. Importa, porém, que, sendo o possuidor das fitas gravadas, após a morte de Pacífico ele resolve dá-las a conhecer. Não se comporta como o narrador que tudo sabe (seu conhecimento é limitado), mas como aquele que, além de testemunhar, guarda alguma coisa desconhecida dos demais (poderiam ser cartas, poderia ser um manuscrito encontrado em um lugar qualquer) que ele considera importante tornar pública. Como detentor da gravação daquela série de “conversas” mantidas ao longo de

⁴⁷ - Classificar a função de Dr. Burgueño implica em um esclarecimento: não basta considerá-lo um narrador-testemunha, segundo a classificação de Friedman (in Ligia Leite, 1985, p.37-43): testemunha de um relato. na “moldura”, ele também participa desse relato como interlocutor de Pacífico; e, o que é muito importante, detentor das fitas, o transcritor dessa conversa, o que remete à classificação de Tacca: a de *autor-transcritor* (1989, p. 37-63) - cf. “Así es como pude llevar a cabo las grabaciones que a continuación transcribo. Los textos son fieles, prácticamente literales[...].” (GNA, p. 12-13) -. Situações como essas levam Ligia Leite a comentar, a propósito de *Memorial de Aires*, de Machado de Assis: “O narrador aí comenta e analisa, como testemunha, mas, no caso, ele é também o protagonista. E isso faz de *Memorial de Aires* um exemplo privilegiado de como são precárias as classificações” (1985, p. 39). Também em *Las guerras*, as classificações revelam-se precárias. Adotarei a de narrador-testemunha para o Dr. Burgueño.

sete noites, o médico, depois de recompô-las, buscando manter tanto quanto possível a sua integridade (é ele próprio que afirma isso e não há meios de verificar a existência ou não de manipulação dessas gravações por parte do doutor), faz sua reprodução ao longo dos sete capítulos correspondentes a cada uma das conversas gravadas. Após a reprodução da última, a da sétima noite, e diante da impossibilidade de que Pacífico aceitasse a intermediação do médico e a utilização das gravações para tentar salvá-lo da condenação à morte, melhor, diante do pedido-quase-ordem de Pacífico para que ficasse quieto e o deixasse em paz, segue-se, apenas (em outro tipo gráfico, tal como no início, para marcar bem a diferença entre essas partes e o corpo da obra), a complementação do relato inicial, o que chamo de informe, assinada, agora, significativamente pelo Dr. Francisco de Asís Burgueño (grifo meu), no qual o médico dá notícia do falecimento do "*recluso Pacífico Pérez, en el Sanatorio Penitenciario de Navafria, donde cumplía condena el 13 de septiembre de 1969*" (p. 296).

A propósito dessa assinatura, vale chamar a atenção para a questão do nome do médico do Sanatório que é, pelo menos, curiosa e muito sugestiva: chama-se Francisco, como inúmeros outros espanhóis, e, também, como Franco; Burgueño remete a Burgos, "capital" da Espanha nacionalista durante a guerra civil. É um casamento muito interessante, na verdade. Essas especulações são limitadas ou ratificadas, por uma contraposição extremamente feliz, no final do relato que dá conta da morte de Pacífico: talvez tocado pela sua lógica simples, espontânea, natural do prisioneiro-enfermo, o doutor inclui no próprio sobrenome um outro, bastante significativo até mesmo pelas circunstâncias, e que não viera à cena antes: ao incluir o *Asís*, o Dr Francisco de Asís Burgueño remete ao santo da absoluta simplicidade, da piedosa bondade, o santo que encontrava no outro as características do irmão, fosse qual fosse esse outro.

Quero deixar claro que nos fragmentos introdutórios, estabelecem-se certas condições do jogo da narrativa, isto é, dados aparentemente sem importância vão imprimindo sua marca, vão-se impondo de modo muito próprio

em cada uma das obras; são aspectos que terão sua percepção mais bem apreendida no transcorrer dos relatos e/ou oferecerão um certo apoio para a compreensão e percepção de determinadas características e que poderiam passar despercebidos:

No puedes hacerte una idea de cómo estaba la cocina, Valen. Un jubileo. Mario tenía entre la gente un poco así mucho cartel, desde luego. (*CHM*, p. 14)

No es por vanidad mal entendida, entiéndeme, figúrate en estos momentos, pero por la escuela. ¿comprendes?, que una escuela así, sin tratamiento, a palo seco, parece como desairada. (p. 15)

Durante el reconocimiento se mostró tímido y reservado, respondiendo a mis preguntas con cortados monosílabos... Sentí piedad por él, tanto por su disposición resignada, como por la gravedad de su dolencia. (GNA, p.9)

Pacífico me hizo accionar el aparato varias veces y su comentario fue por demás expresivo: "Está bien traído el chisme ese - dijo - ; todo lo parla". Sin embargo, no se decidió a acceder inmediatamente a mis pretensiones, pese a asegurarlo yo que mientras él no me autorizase "el chisme ese" no diría una palabra. (p. 12)

Quanto ao final, em *Cinco horas* e em *Las guerras*, as “molduras”, por diversa via, apontam, entre outras questões, para a situação histórica vivida pela Espanha em cada um daqueles momentos, enquanto enfeixa as narrativas de maneira circular:

[Hay que escuchar a los demás, mamá, eso quiero decir. ¿No te parece significativo, por ejemplo, que el concepto de lo justo coincidiera siempre sospechosamente con nuestros intereses? (*CHM*, p. 288)

El recluso Pacífico Pérez falleció en el Sanatorio Penitenciario de Navafria, donde cumplía condena, el 13 de septiembre de 1969. Ocho años antes fue condenado a muerte en garrote por el Tribunal que le juzgó, pena que le fue conmutada por la de treinta años de reclusión por clemencia del Jefe del Estado. (GNA, p. 296)

[Em *Cinco horas*, nessa espécie de “epílogo” que é a “moldura” final, se ainda vai estar presente o conflito, surge também um sopro de esperança, sopro novo a anunciar novos comportamentos ou, pelo menos, a necessidade deles.] Em *Las guerras*, a voz do Dr. Burgueño dá conta dos últimos coerentes momentos de Pacífico, deixa confirmada sua vontade férrea de não revelar nada que pudesse mudar sua condenação e serve de pretexto para trazer ao centro dos

acontecimentos a “magnanimidade” do Chefe do Estado com o episódio da comutação da pena de morte a que Pacífico estava condenado.

1.2 - O OBJETO DA NARRAÇÃO

El buen novelista no sólo habita en su sociedad: participa de ella, opera con y sobre ella, y con penetrante mirada distingue su hora de vida, esta hora nuestra, la que se nos ha concedido, la que podemos juzgar como testigos de vista.

Gonzalo Sobejano

1.2.1 - A ESPANHA

A dificuldade de diálogo na Espanha não é uma novidade criada pelo franquismo; logo, não é um “privilégio” desse período. São inúmeros os momentos históricos, fartamente conhecidos, em que a intolerância silenciou, em que o medo e a desconfiança impediram o estabelecimento de um natural diálogo, de um livre trânsito de vozes e de idéias. Onde reside, então, o interesse por um fato tão presente na história da Espanha?

Miguel Delibes conhece a fundo o mundo que tem a seu redor e o povo que nele vive; pela via da palavra, consegue refletir, em sua ficção, diferentes momentos da Espanha sob a mão férrea de Franco. Contrapõe o homem íntegro que entende a religião como um constante ato de amor ao próximo, que aposta na tolerância e na amizade entre contrários, o intelectual que luta pela primazia da ética, pelo saneamento nas relações políticas, pela verdade e pela justiça, tendo a seu lado companheiros que faziam parte do grupo assim dito dos “vencidos” e boa parte da juventude (Mario, o filho, é um exemplo dessa juventude não conformista), umas (poucas) mulheres com modos e opiniões próprias, além de pessoas simples, pessoas humildes, contrapõe, repito, tudo isso ao dogmatismo, às autoridades, à crença rotineira, abraçada por herança ou tradição e à massa burguesa que tudo aceitava sem reclamar para manter os privilégios.

É nesse mundo em que se acentua o abismo entre as duas Espanhas que a dificuldade de comunicação se interioriza, torna-se domínio do privado; o medo, a desconfiança, a insegurança derrubam a possibilidade de pontes entre os indivíduos que, fechados em si mesmos, não conseguem falar com o outro, impossibilitam o contato arejado, criam um mundo próprio, emparedado, isolado por instruções, ordens, ameaças de castigo, delação, culto à personalidade. Entrincheirados nesse mundo em que se acomodam, evitam emitir opinião, elaborar conceitos; escudam-se no silêncio.

Nessa medida, a Espanha recente (é possível fixar entre 1930 e 1979 o significado aproximado desse recente) vai-se expondo, em cada uma das obras aqui estudadas, pelo relato da solitária voz narradora. Importa não esquecer que a voz que conta, não conta a Espanha diretamente, mas, sempre, por refração: um detalhe, um questionamento, um comentário, uma opinião são peças de um jogo de armar instigante e revelador. O libreto do balé dançado pela voz narradora, cujo tema é a sociedade espanhola no franquismo e sua impossibilidade de diálogo, não se oferece pronto nem conta os aspectos fundamentais da história enquanto o espectador aguarda no “foyer” ou na sua cadeira o início do espetáculo; ele vai tomando forma durante sua realização, mas só uma observação atenta permite ver o que está por detrás de cada movimento.

O autor implícito assume diferentes formas de representação e, plantado no presente, recupera outros tempos e outros espaços. De seu lugar, a região de Valladolid, de seu tempo, as décadas de 60 e 70, sem uma cronologia objetiva, vai e vem no tempo e no espaço (embora, como já disse anteriormente, a província e o ambiente rural sejam bem constantes). A “hora de vida” da Espanha que a voz narradora explícita recupera e que extrapola os anos 60 e 70, guarda traços semelhantes. Se de um lado o imobilismo, a intolerância, as aparências, o mover-se nas sombras apontam para um poder centralizador e opressivo, por outro o inconformismo, a ciência, a arte, o espírito crítico e independente a abri-

janelas para permitir a entrada dos ventos da renovação apontam novos caminhos e garantem o espaço da esperança: “aquele homem” não seria eterno, confiava Ana e repetia isso sempre que a força opressora se interpunha em seu caminho e no de sua família. Gonzalo Sobejano sintetiza a Espanha desse período ao comentar que *Cinco horas* é o “ejemplo del imposible entendimiento” (1993, p. 182).

Enquanto conta, a voz narradora explícita, a que está no texto se faz ouvir/ler de modo a refletir a asfixia gerada pela opressão: essa asfixia está na atmosfera pesada da sala onde Carmen permanece por ininterruptas cinco horas e no seu próprio e vertiginoso fluxo de consciência diante de Mario morto, “asfixiado” por todo aquele estado que havia triunfado (vale recordar a frase de Moyano, um amigo, durante o velório: “No es un muerto, es un ahogado”. *CHM*, p. 24). É a mesma asfixia que experimenta Pacífico Pérez no mundo familiar, diante do violento autoritarismo do Bisa, do Abuc, do pai, e que o leva a preferir respirar em paz, ironicamente, numa prisão; mas aí, também, será asfixiado na cela da prisão, pelo cérebro autoritário de Don Santiago. Repete-se, ainda, no infundável e sufocante contar das cartas de Eugenio, nos seus medos e manias e, principalmente, nas revelações relacionadas à censura de imprensa. Essa asfixia se alterna com o sopro livre da vida de Nicolás e Ana, nos longos momentos em que a prisão política e a doença mortal são a matéria do relato. Ela está presente, na verdade, sempre que se explicita uma ameaça ao ser humano.

Esse é o modo da Espanha afogada pela opressão, e esse também é o modo da outra Espanha, a que vai, pouco a pouco, abrindo brechas no horizonte sombrio, a Espanha que lê, que se atualiza, estende pontes e mantém-se íntegra.

1.2.2 - A “CAUSA”

[...] Tempos de trevas, de guerra suja. Dizia-se que a censura, silenciando a imprensa, havia transformado o país num imenso *psiu*. A impotência maior era com certeza não se poder denunciar a tortura. Os métodos eram tão eficazes quanto seu sigilo. Tudo se passava em segredo nos porões da ditadura. Os ecos chegavam às redações, mas não aos leitores.

Zuenir Ventura

A expressão “guerra civil” não é muito comum na obra de Miguel Delibes. À exceção de *Madera de Héroe*, obra de 1986, em que a guerra civil ocupa o centro do relato, nas demais suas pegadas se marcam apenas através de referências sutis, de artifícios e alternativas para remeter o leitor a uma situação em que o silêncio não era sinônimo de tranquilidade ou paz.

Desde a obra de 1952, *Mi idolatrado hijo Sisi*, a sombra da guerra civil paira sobre a ficção delibesiana. Não é preciso falar objetivamente do tema para recuperá-lo criticamente; detalhes, referências rápidas, pequenos comentários já apontados em parte anterior deste estudo dão sobeja conta disso. Entretanto, é impossível passar ao largo de certos eufemismos criados para substituir aquele rótulo duro, que (quase) todos preferiam esquecer naqueles anos: *Alzamiento Nacional*, *Movimiento Nacional* são expressões usadas por Eugenio Sanz Vecilla enquanto Carmen privilegia “causa” e “cruzada” (é bem verdade que ela também usa guerra, assim, diretamente, mas a palavra sai de sua boca maquiada por uma visão distorcida.). Aqueles termos “amenos” mascaravam a lembrança da luta fratricida: eram os termos possíveis para que um escritor se referisse ao tema e escapasse das espessas malhas da censura.

Com a vida espanhola submetida à mordida (bem conhecida pelo jornalista Miguel Delibes), era preciso buscar alternativas para representar os tempos do franquismo. Embora Delibes tentasse contornar esse impedimento nas colunas: “El caballo de Troya” e “Ancha es Castilla”, do jornal *El Norte de Castilla*, através de artigos denunciadores, mas suficientemente discretos e cuidadosos para atravessar as barreiras montadas pela censura, faltava muito para que eles adquirissem as cores pretendidas. Instituída pelos vencedores em nome

da “causa”, a censura aos órgãos que atingiam o povo mais diretamente, jornais, revistas, rádios, era muito mais rígida que a destinada às obras literárias, de menor alcance. Aí encontrou Delibes a alternativa desejada para contar o que a prudência mandava calar. E foi através da boca insuspeita de Carmen Sotillo que conseguiu recuperar com precisão e habilidade aquela hora da Espanha, os anos de guerra e de pós-guerra, representados habilmente nas páginas de *Cinco horas*, o período em que ser contra ou a favor da “causa”, ter sido um “cruzado” ou um “rojo”, eram as alternativas que dividiam os espanhóis.

Importa desvendar o caminho seguido por Delibes para narrar os conflitos que, em nome da “causa”, se estenderam mais ou menos acentuadamente até a morte de Franco. Importa, repito, porque a matéria prima com que trabalho aqui recupera dados omitidos pela história oficial enquanto reelabora a verdadeira história de um período marcado, como já ficou fartamente comprovado ao longo desta investigação, pelo silêncio, pela intolerância, pela perseguição política, pela solidão. Não será impossível encontrar ao longo desse caminho uma série de coincidências com outros fatos ocorridos em outros países, sempre que o homem se deixou dominar pelo maniqueísmo, pela incompreensão, pela ambição. Com frequência a palavra excesso vai aparecer como marca desse período na Espanha, uma época em que a “causa” era a justificativa para tudo⁴⁸.

Em entrevista a Paco Piedra, quando inquirido sobre a utilidade dos escritores naquele período e sobre o que eles poderiam trazer de benefício, Delibes responde: “Yo creo que eran útiles en la dictadura porque, de una manera indirecta o más o menos indirecta, según los avatares de la censura, se iba uno metiendo con aquella situación y esforzándose para aclararla” (1984, p. 40).

Das quatro obras que dão suporte a esta pesquisa, *Cinco horas* é a que vai mais fundo na recuperação dos princípios, da moral, dos objetivos e da

⁴⁸ - Entenda-se por esse tudo a perseguição, o assassinato, a prisão, o confisco de bens, a prisão, a tortura, a dificuldade das condições elementares de vida.

propaganda da assim chamada “causa”, defendida com unhas e dentes pelo franquismo, com o qual se confundia.

A voz narradora de Carmen retrocede, com frequência aos anos da guerra, em parte porque há muitas situações que impressionam sua imaginação, em parte porque nelas se encontra o fundamento de sua configuração ideológica. A isso atribui Alfonso Rey, especialista na obra de Delibes, o fato de seu vocabulário estar cheio de conotações políticas muito claras para o espanhol contemporâneo (1975, p. 186).

Em capítulo anterior, ao tratar da intolerância, listei alguns exemplos que servem sob medida para ilustrar o que disse acima; em alguns deles, Carmen rotula de “rojas” algumas pessoas. Sem perder de vista que a “causa” era a determinante dessa maneira de pensar, fica bem claro o sentido do adjetivo “rojo”, não só para rotular os republicanos como também para todos aqueles que não seguiam a cartilha franquista. É o caso do próprio Mario e do outro Mario, o filho já “desviado” do caminho pelas “ideas raras” que lhe foram inculcadas pela Universidade:

Mira Mario, veintidós años y todo el día de Dios leyendo o pensando, y leer y pensar es malo, cariño, convéncete, y sus amigos idem de lienzo, que me dan miedo, la verdad. No nos engañemos, Mario, pero la mayor parte de los chicos son hoy medio rojos, que yo no sé lo que les pasa, tienen la cabeza loca, llena de ideas estrambóticas sobre la libertad y el diálogo y esas cosas de que hablan ellos. ¡Dios mío, cariño, hace unos años, acuérdate! Ahora no le hables a un muchacho de la guerra, Mario, y ya sé que la guerra es horrible, cariño, pero al fin y al cabo es oficio de valientes, que de los españoles dirán que hemos sido guerreros, pero no nos ha ido tan mal me parece a mí. (p. 60)

Carmen Sotillo recupera os “bons” tempos da guerra enquanto vai deixando mostras da Espanha dos vencedores: “[...] la guerra, que fue una Cruzada, que todo el mundo lo dice...” (p. 73), daquela faceta do país em que o diálogo era olhado com desconfiança: “[...], que buena perra habéis cogido ahora con el diálogo, ¡Virgen santa! que no habláis de otra cosa!...” (p. 151), daquele grupo de espanhóis que aplaudia os métodos da inquisição: “[...] la

inquisición era bien buena porque nos obligaba a todos a pensar en bueno, o sea, en cristiano [...]” (p. 152) e desconfiava do que vinha do estrangeiro:

[...] ya ves en España, todos católicos y católicos a marchamartillo, que hay que ver qué devoción, no como esos extranjerotes que ni se arrodillan para comulgar ni nada, que yo scerdote, y no hablo por hablar, pediría al gobierno que los expulsase de España, date cuenta, que no vienen aquí más que a enseñar las pantorras y a escandalizar. (p. 152)

Na projeção da história pessoal de uma mulher, a “causa” e as tensões que ela gerou são postas em cena das mais diversas formas. É muito importante recordar que *Cinco horas* é livro de 1966 e, embora falando “en clave”, já revela o sopro de novos ventos, uma aragem de esperança, simbolizada pelo filho Mario e pela juventude, aceno de um futuro possivelmente, diferente.

Dentre as múltiplas possibilidades de leitura oferecidas por *Cinco horas*, é difícil adotar alguma em que o nível de tensão não seja angustiante. O autor implícito introduz com precisão os ingredientes, trabalha com perfeição para que a matéria que quer dizer-se se explicita. Com a densidade de sua experiência vivida, empresta densidade à vivência de Carmen e, também, a milhares de outras vivências. Naquele contar fragmentário, cheio de idas e vindas, de relatos que se retomam e que se ampliam a cada vez, na insistência de certos dados e fatos, na repetição de algumas palavras e gestos está a arte do contador que sabe criar o clima e povoar o silêncio.

Agarrada à voz de Carmen, saindo por seus poros, soprada pelo seu alento está a voz do autoritarismo a imprimir nuances que se identificam na voz do dogmatismo, da submissão, da intolerância, do maniqueísmo, do fanatismo; resumindo: a voz da “causa”. É impossível, porém, não perceber outras vozes: a dos marginalizados, a voz pós-conciliar, a voz da solidão, a voz dos acoitados pela pressão de uma sociedade de que fazem parte, pressão estabelecida em nome da “causa” e que atinge diretamente a convivência e o respeito pelo pensamento alheio. Embora haja inúmeros exemplos no primeiro capítulo que ilustrem a afirmação anterior, citarei outro mais como complemento:

No es porque yo lo diga, pero señoras-señoras como mamá van quedando cada día menos, que ya comprendo que antes el servicio era más fácil, dónde va a parar, con veinte duros, y peco de larga, estabas arreglada, pero con todo, que esa es otra conquista de "El Correo" de la que os sentiréis orgullosos, dichoso "Correo" que no sabe más que calentar la cabeza de los pobres y ya estás viendo los resultados, mil quinientas pesetas una criada, que yo no sé dónde vamos a llegar, Mario, que estas mujeres están destrozando la vida de familia, que ya no las hay y las que quedan, ¡ válgame Dios !, tú dirás en qué se diferencian de las señoritas[...]. (p.149-150)

Ao dar voz a Carmen para contar e recontar sua vida com Mario, o autor implícito expõe não só a incomunicação que marca esse casamento como caracteriza, naquele período, toda a nação espanhola, afirmação confirmada por Delibes na entrevista a Alonso de los Ríos (1971, p. 89). Gonzalo Sobejano também vai por esse caminho ao querer ver na confrontação dos esposos a confrontação "de las dos Españas" (1993, p.191). A comunicação é uma aspiração que não se concretiza e está figurada, ainda, em *Las guerras, Cartas de amor*, e simbolicamente, em *Señora de rojo*; em seu lugar instala-se a frustração. Por outro lado, esse produtor textual deixa entrever uma nesga de esperança, através mais do gesto que da voz, quando Mario, o filho, abre as janelas da câmara ardente, metáfora da Espanha de então, onde Carmen estava fechada, encerrada com o marido morto, sem contato com o mundo exterior. A "causa" impôs um encerramento que só uma abertura, o contato com o além fronteiras, a revisão interior, a aprendizagem de novos modos poderiam e deveriam atenuar. Essa é uma das propostas do autor implícito, já não mais através da incansável boca de Carmen, mas na figura do filho, quando, na marcante moldura final, a modo de epílogo, daquela história tensa e asfíxiante, se inflama ao ouvir uma vez mais a velha referência aos "bons" e "maus":

¡ Por Dios, mamá! Ya salió nuestro feroz maniqueísmo: buenos y malos...¡ los buenos a la derecha y los malos a la izquierda! Eso os enseñaron ¿verdad que sí? Pero vosotros preferís aceptarlo sin más, antes que tomaros la molestia de miraros por dentro. Todos somos buenos y malos, mamá. Las dos cosas a un tiempo. Lo que hay que desterrar es la hipocresía ¿comprendes? Es preferible reconocerlo así que pasarnos la vida inventándonos argumentos. En este país, desde los Comuneros venimos esforzándonos en taparnos los oídos y al que grita demasiado para vencer nuestra sordera y despertarnos, le eliminamos y ¡ santas pascuas! "La voz del mal", nos decimos para sosegarlos. Y, por supuesto, nos quedamos tan a gusto. (p. 290)

A narração delibesiana aponta para o movimento incessante da sociedade, ainda quando tenha contra ela a mão férrea do poder, como ocorreu no franquismo. O impulso de regeneração que busca uma saída está representado por uma geração que não conheceu a guerra de perto, não se sente presa ao passado nem obrigatoriamente vinculada a um dos dois lados. Não é uma regeneração indolor - e a prisão dos filhos de Ana, em 1975, é um claro exemplo disso - mas é parte do processo histórico.

1.2.3 - O "CAUDILHO"

Tan sólo hemos de fijarnos en las secuencias fundamentales de la dinámica del proceso político de la zona nacional, o en otras palabras, en la serie de acontecimientos concatenados que por la concentración progresiva del poder condujeron desde la insurrección militar a la organización de un Estado totalitario cuyo nervio era el ejército y en cuya cúspide se situó el Caudillo.

Ramón Tamames

Muito mais que o significado primeiro de chefe, de soberano, o vocábulo espanhol *caudillo*, originário do latino "capitellum", diminutivo de "caput", cabeça, passou, ao longo do tempo e de práticas intolerantes exercitadas a seu amparo, a relacionar-se com o comando autoritário, com a chefia repressora, com o poder autocrático. Franco tinha como tarefa, ao assumir o posto de "caudilho" a de ser, a princípio, o chefe, o cabeça de um determinado grupo de espanhóis empenhados em cumprir o que acreditavam ser sua missão; passou a ser o "caudilho" da Espanha a partir de 1/10/36⁴⁹, quando assumiu, em Burgos, a "Jefatura del Estado Español".

Terminada a guerra civil, tem início a chamada "era de Franco", longo período em que, o apoio de diversos grupos que ele soube, habilmente, conciliar,

⁴⁹ - Tamames (1979, p.262) esclarece que no lado nacional se produziu uma crescente centralização do poder político e militar num único núcleo de comando - a Junta de Burgos - seguida de posterior concentração em uma única pessoa: Franco. A chamada *Era de Franco*, para Tamames, é o período que vai de 1º de abril de 1939 a 20 de novembro de 1975 (tomando em conta, apenas, o período posterior à guerra civil) ou o que tem início em 1º de outubro de 1936, em Burgos. Para Thomas, o título de "chefe de Estado" foi "um autêntico *coup d'état* de Franco".

garantiu sua permanência no poder, afastando qualquer sinal de ameaça a sua permanência no cume do poder.

Do ponto de vista da narrativa de Miguel Delibes, importa verificar como tudo isso se apresenta, de que artes o narrador vai lançar mão para recuperar fatos daquela história verdadeira, que interessa porque tira a venda dos olhos e faz enxergar o que muitos sabem mas preferem silenciar. Surge a pergunta: podia o nome de Franco ser usado pela ficção da época? Como conseguir essa façanha num período de censura feroz? "São demais os perigos dessa vida" e desse ofício, na era de Franco, mas... sempre há modos de evitá-los ou de contorná-los. Entra em cena a criatividade, a marca especial que faz de um escritor um grande narrador. E encontra na sombra o recurso de que vai lançar mão para, mais que tecer uma imagem, fornecer os dados fundamentais que fizeram a marca do *caudillo*.⁵⁰

A sombra de Franco cresce em toda a Espanha. Uso sombra em sentido figurado, juntando as significações possíveis de disfarce, simulação, de algo que entristece a alma, daquilo que impede o relacionamento, a comunicação entre as pessoas, de mistério, enigma e, também, de isolamento, solidão. Assim percebo a figuração de Franco na fração da ficção delibesiana que analiso. É a sombra de uma figura centralizadora do poder, o *generalísimo* mitificado, de cuja voz emanava a decisão sobre as questões fundamentais do período de 1939-1975: o sistema social, a estrutura econômica, o regime político e sua dinâmica, as relações exteriores, a educação, a cultura, a liberdade de crença e de expressão. Os elementos que lhe dão suporte, todo o aparato montado para eternizar seu poder estão habilmente enlaçadas na perna de um comentário aparentemente sem importância em *Cinco horas* e em *Cartas de amor*: mostram-se, escondendo-se com suficiente agilidade para que apenas sua sombra paire por toda parte.

⁵⁰ - Quanto ao uso da palavra "caudillo" associada ao nome do general, Thomas o considera como uma má tradução de "Fuerher". (1964, p. 343)

É desnecessário voltar a todos aqueles fatos que estão em cada esquina da fala de Carmen, em cada dobra das cartas de Eugenio. Importa sublinhar que Carmen fala em 1966, enquanto Eugenio escreve em 1983, outros tempos, outros ventos. Entretanto, ainda em janeiro de 1975 aparece a obra em que há, como foi visto em citação anterior, uma referência direta ao “Jefe del Estado”: *Las guerras*. Ela se deve ao Dr. Burgueño, no comentário seco, impessoal, documental com que dá conta dos últimos momentos de Pacífico Pérez, vítima daquele estado de guerra constante que se agravou e extrapolou na era de Franco. Pelas tais artes do contar, o narrador vai trabalhar com o ato de comutação da pena de morte. Comum em vários governos, esse ato se reveste de tons de magnanimidade e contribui para criar a imagem do “caudilho” compassivo, clemente que ocorre, quando já não há mais esperanças, para interceder por um condenado, ou seja, a imagem do “pai”, do “salvador”⁵¹. Volto à referida citação:

El recluso Pacífico Pérez falleció en el Sanatorio Penitenciario de Navafría, donde cumplía condena, el 13 de septiembre de 1969. Ocho años antes fue condenado a muerte por garrote por el Tribunal que le juzgó, pena que le fue conmutada por la treinta años de reclusión por clemencia del Jefe del Estado. (p. 296)

Como foi visto, em *Cinco horas*, na “moldura” final está o dado impactante, num relato a modo de informe: seco, direto conciso, em tudo oposto à “conversa” das sete noites gravada pelo doutor, vale mais que mil palavras e expõe a cruel ironia de que se reveste. Através desse procedimento, é posta a nu uma época em que o homem é violado em seus direitos básicos; no caso específico de Pacífico, no seu anseio elementar de viver em paz

Ao buscar a paz, por seus meios primitivos, Pacífico encontra a morte, talvez o menos duro dos encontros que manteve em sua trajetória de menino encantador de abelhas até transformar-se no homem vencido pela sociedade e pelas instituições criadas para “garantir o direito à liberdade” de cada cidadão. O

⁵¹ - Impossível não recordar a figura de tantos ditadores na história da humanidade e na própria História do Brasil: a voz “amiga”, o sorriso “simpático”, o gesto cordial ou popularesco a ocultar as ações cruéis que se multiplicavam nos porões da ditadura... O poder do discurso dos ditadores induz o povo, pelas artes da demagogia e da ignorância, a ver neles o “salvador”, o “pai dos pobres”, e leva esse povo algumas vezes a reconduzi-los, triunfalmente, ao poder.

que desaparecesse a opressão. Outra vez a frustração, outra vez a morte, mas, também, outra vez a esperança nos filhos criados para a liberdade e para o respeito ao bem comum.

2 - A NARRAÇÃO E A AÇÃO: ESPAÇOS DE INTEGRAÇÃO

El lector descubrirá el sentido del problema planteado a través de las acciones y diálogos que el novelista le brinda. La novela, por tanto, al tiempo que un espejo empieza a ser un magnetófono a orillas del camino.

Miguel Delibes

Volto a destacar a autonomia conferida pelo autor implícito a cada um dos personagens-narradores das quatro obras analisadas, aspecto de fundamental importância para reforçar a tese que venho procurando comprovar. Importa sublinhar que, até mesmo pela sua estruturação, a narrativa de Miguel Delibes denuncia, na Espanha de Franco, a opressão que leva a outra voz a calar-se. Ao fazer ouvir diversas vozes, ao por em cena diferentes pontos de vista, o macro-narrador adota um comportamento em tudo oposto ao da voz única que até 1975 ditou normas, determinou atitudes, julgou, condenou, perdoou, exercendo, enfim, totalitariamente, o ofício que o exercício do poder lhe conferia. Nos limites em que pode ser o senhor, o autor implícito de que trato não se porta dessa maneira ditatorial, totalitária. Ao contrário, inusitadamente, dá voz a uma provinciana e reacionária mulher de classe média, a um medíocre jornalista aposentado, a um simplório rapaz do campo e a um recém-viúvo pintor em crise. A narrativa desenvolve-se, pois, pela voz de pessoas comuns, estrutura-se no cotidiano, na própria vida de pessoas de certa forma, às vezes, até um pouco marginalizadas.

Delibes narrador precisa desses “yos” e vai buscá-los na província ou no campo, “donde son más profundos”, como quer Jiménez Lozano; ou porque “sólo le queda la provincia”, supõe, ainda, Jiménez Lozano, citando Mauriac (1992, p. 21).

Nas obras que venho analisando, cada qual por seu caminho, cada uma com sua cara, a narração incide sobre fatos comuns de um dia-a-dia sem brilho,

sem expressão. A ação serve de base para a reconstrução, fragmentária embora, de uma existência inteira, objeto da narração; essa ação se traduz pelo relato desses mesmos fatos simples, numa seqüência nada ordenada em que pulsa a emoção; apenas Pacífico Pérez necessita obedecer a um certo rigor cronológico, pela natureza de seu contar que quase se configura em depoimento, embora o Dr. Burgueño procure imprimir outra marca a esse longo relato. O tempo na narrativa é usado por Delibes para sublinhar a ação no romance.

Pelo que expus até aqui, fica muito claro que a ação é um apoio para a recuperação e/ou reconstrução de uma existência inteira, como quer Alfonso Rey (1971, p. 105): a modo de evocação, às vezes quase confissão, a memória vai fornecendo os fragmentos essenciais para a reconstrução do mundo interior do personagem. É assim com Carmen, é assim com Eugenio, é assim com Nicolás; e também é possível afirmar que é assim com Pacífico, apesar da motivação e da maneira que o levam a esse exercício da memória. As histórias são simples, histórias comuns, de seres humanos comuns e seu criador outorga o direito de contá-las a quem as viveu e/ou sofreu. Essa visão do personagem sobre o fato vivido e narrado, sua autonomia para contá-lo, a independência em relação ao autor implícito é, para Alfonso Rey, não só uma característica marcante, mas também uma das maiores originalidades da ficção de Miguel Delibes (1971, p. 106).

A opção de ver o mundo pelos olhos do personagem garante aquela vibração humana impressa na obra delibesiana. O olhar-narrador, o olhar implacável, o "ojo depredador" de que fala Jiménez Lozano (1992, p.27), no processo de desmonte que empreende, fixa-se diretamente no coração dos homens, coração descoberto pelo relato de suas aventuras, ou então se fixa nas feridas de sangue de gerações, como se vê em Pacífico Pérez.

Pelo relato em primeira pessoa e por situar o personagem no centro do romance, prática pouco freqüente no século XX espanhol a partir do naturalismo e da geração de 98, a obra de Miguel Delibes recupera a tradição do romance de

personagem, verdade que “suena escandalosa, pero precisa decirla en voz muy alta” (REY, 1975, p. 264). Alfonso Rey discute o silêncio da crítica com relação a esse aspecto da obra delibesiana ao afirmar que

El que se haya dejado de señalar el importante papel del personaje en la novelística de Delibes no es accidental, sino expresión de un criterio muy extendido entre la crítica que se ocupa de nuestra novela contemporánea. Me refiero aquí a la idea de que la novela moderna ya no presenta individuos, sino objetos, ideas o grupos sociales. [...]. Y consecuencia inevitable: una novela centrada en algo que se asemeje a una introspección psicológica es, de una vez por todas, “tradicional”, “decimonónica”, y, de ahí, no merecedora de atención. Simplifico los hechos para esquivar un laberinto de detalles que no hacen ahora al caso. Mi propósito es hacer ver que la aceptación de estos presupuestos teóricos impide un correcto entendimiento de las novelas de Delibes, aunque pueda ser eficaz para analizar otro tipo de novelas. (1975, p. 262-263)

Rey não perdoa à crítica o esquecimento do que considera a sábia advertência de Ortega com relação ao fato de que todo escritor tem direito a ser julgado por suas intenções e a não ser condenado por não ter escrito de acordo com as intenções dos que o julgam (p. 264). A novidade delibesiana “estriba, en primer lugar, en el hecho de constituir al personaje en centro de sus novelas” (p. 264), na função narrativa desempenhada por seus personagens. Não há a coesão oferecida pelo argumento tradicional, uma vez que as ações não são perfeitamente definidas, nem o tempo, o espaço, os diálogos repetem o modelo convencional. Esse é o recurso que descobre novas formas, outras possibilidades até para dizer ou deixar perceber o não dito ou o entredito.

É no exercício do “contar”, dentro do que de mais exato esse verbo signifique, que está a teoria novelística de Miguel Delibes: para alguns estudiosos uma teoria tradicional (GARRIDO, 1992, p. 337-348), enquanto outros, sem negar-lhe o aspecto tradicional, chamam a atenção para a novidade “que estriba en la superior función narrativa que los personajes pasaron a desempeñar” (REY, 1971, p. 107).

2.1 - CONTAR, RECONTAR, REVISITAR

[...] la universalidad de un creador no depende del lugar de residencia ni de sus relaciones sociales, sino de su sutileza para desvelar los afanes y miserias del corazón humano y de su esfuerzo por ahondar en el sentido de la vida y el mundo.

Miguel Delibes

Ao contar (que quase sempre, como foi visto, é um contar-se), o narrador, simulando o particular, atinge dimensões de universalidade, o que, por consenso, é a marca do texto literário. No que diz respeito a Miguel Delibes, o exemplo mais evidente é o oferecido por *Cinco horas*, onde, mais que o pensamento, a maneira de ser, as trivialidades da mentalidade burguesa estruturam, como foi visto, o mundo de Carmen/Gemma Roberts aponta para a recuperação de todo um setor importante da classe média espanhola, mas sublinha que as características usadas para expô-la e criticá-la, implicitamente, não são exclusividade da burguesia espanhola, muito menos de um país ou de uma época (1978, p. 267). Coincide, nesse ponto, com Gonzalo Sobejano, que, em relação a *Cinco horas*, sublinha: “[...] no es exclusivamente aplicable a las circunstancias españolas de hoy, aunque sí primordialmente. El problema que la obra plantea, el abismo entre la simplificación y la complejidad, concierne a todo el mundo” (1975, p. 191).

Apontei, inúmeras vezes e por diferentes razões, a vária forma em que as narrações de Miguel Delibes se estruturam e se desdobram. Importa juntar o conjunto de elementos já levantados para conferir a afirmação de que o olhar-narrador decompõe, desestrutura tudo, na infundável tarefa de contar/contar-se a que se propõe (ou que lhe é proposta?). Contar, recontar, visitar é a atividade a que se dedicam Carmen, Pacífico, Eugenio e Nicolás; são personagens-narradores que povoam o território delibesiano, bem como quer Jiménez Lozano:

[...] estamos ante personajes literarios que son ellos y viven en territorio delibiano: toda una geografía de lo real-imaginario, de lo imaginario-real que no es de los menores hallazgos de esta escritura, porque es un territorio entero que emerge al ser nombrado, según va siendo recorrido y respirado. (1993, 27)

Assim a narrativa de Miguel Delibes adquire sua marca indiscutível e inconfundível: ao revisitar, recupera para o olhar-investigador um quadro particular a universalizar-se na dimensão humana que desenha. Cartas, fluxo de consciência, diálogo gravado, conversa com a filha são as formas de que se vale o autor implícito para expor a visão de mundo dos personagens-narradores, realçar suas idiossincrasias e sua perspectiva vital na reconstrução do mundo interior de cada um deles.

Cabe, aqui, retomar aquela afirmação de Benjamin, segundo a qual “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”(1994, p. 197). Miguel Delibes pratica o ofício de narrar e para ele se volta integralmente, como fabulador que é; e um de seus personagens-narradores, o pintor viúvo Nicolás, dá uma excelente pista sobre isso no momento em que conta: “Tu madre me llevó a Proust, a Musil, pero también a Robbe-Grillet y un día me hizo ver que mi pintura describía pero no narraba, lo mismo que las obras del *Nouveau Roman*” (*Señora de rojo*, p. 23). Ou seja, se Delibes passa através de seus personagens fatos de sua experiência vivida (“do acervo de toda una vida”, diria Benjamin), vai deixando também fluir, alguma vez, algo de sua teoria novelística.

Não é difícil observar que há um movimento paralelo ao de contar, por parte de alguns personagens, como Eugenio e Nicolás: à medida em que contam, em que pensam estar falando de outra pessoa ou de outra coisa, estão, na verdade, contando-se; e vão, pouco a pouco, entendendo os fatos de uma outra maneira, abrindo sua percepção para certos aspectos que, enquanto os viviam, não captavam. Falei de Eugenio e de Nicolás, pois neles se explicita mais claramente este aspecto, mas...e Carmen? Não será por ter, afinal, entendido sua verdade, ter-se encontrado consigo mesma, por ter avaliado a dimensão de sua “culpa” na recuperação daquele imenso vazio de sua vida medíocre e insípida ao lado de Mario, que ela se encontrava curvada, dobrada sobre si mesma, depois do de seu longo discurso? Quanto a Pacifico, ele não conta espontaneamente, é levado a contar (neste ponto, ele coincide com Eugenio que conta muitas vezes

não apenas o que quer, mas também o que Rocío deseja ver contado; Pacífico, porém, silencia quando quer, apesar das perguntas do doutor) e não muda em nada seu entendimento com relação aos fatos contados.

O contar/contar-se, o revisitar-se dos personagens-narradores desata o nó que impedia a recuperação de uma infinidade de fatos de uma vida, a do narrador e a de tudo o que lhe diz respeito, que lhe está próximo ou que lhe detém o interesse. O modo é fragmentário, como já disse: não há uma história com princípio, meio e fim; o tempo se embaralha: é usado por Delibes para sublinhar a ação; os espaços se multiplicam nas idas e vindas da voz narrativa a quem o autor implícito dá toda a liberdade para exercer, com tranquilidade (na medida em que pode ser tranquilo um relato em que a tensão é uma constante), a tarefa de contar.

Enquanto contam, flui daquelas vozes narrativas o aspecto já sobejamente sublinhado do exercício da tolerância a permitir que os personagens façam livre uso de sua voz, sem barreiras nem imposições dogmáticas, uma maneira de ser que privilegia mais que a liberdade de expressão, o homem e tudo o que lhe diz respeito, confirmando Benjamin quando afirma: "O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo"(1994, p. 221).

IV - DE LÍNGUA E DE DISCURSO

La arquitectura exige que la piedra se libre; la literatura que la palabra se recupere de la erosión del uso y parezca recién brotada, como dicha por primera vez y sin perder una sola de sus posibles irradiaciones.

Santiago de los Mozos

O texto literário veicula uma forma específica de comunicação que tem uma língua como ponto de partida; é, portanto, a evidência de um uso especial do discurso colocado a serviço da criação artística. O instrumento é recebido, mas o uso que o autor faz dele como artista da palavra, o estilo, é puramente pessoal.

A proposta deste capítulo é a de examinar o processo pelo qual Miguel Delibes, a partir do instrumento lingüístico recebido, modela-o, infundido-lhe nova vida; quero observar o uso pessoal que ele faz desse instrumento, aquele modo próprio de trabalhar a palavra, as estruturas lingüísticas, transformando-as numa prosa limpa e clara: trato aqui de verificar na obra delibesiana como o suporte lingüístico se transforma em obra de arte, as múltiplas significações, o valor específico das palavras a partir do momento em que entram como parte da extensa rede de significações que é o todo ficcional. Importa investigar a linguagem por ser o meio pelo qual se expressa o escritor, meio que varia, repetindo Pauk, de acordo com as mudanças na maneira de focalizar a realidade humana (1975, p.237). Curiosamente, a celebrada prosa delibesiana não nasceu da leitura dos clássicos: o interesse do escritor castelhano pela língua veio à tona ao ler o livro de Joaquín Garrigues, *Curso de Derecho Mercantil*, para um concurso, mas “no por lo que decía - el flete y la letra de cambio no tienen

ningún interés - pero sí cómo lo decía. Por su prosa limpia y audaz que no se resistía al empleo de la metáfora cuando creía conveniente” (RIERA, 1991, p. 208).

É por estar convencido de que a sobriedade expressiva vale mais que o excesso verbal que Delibes pode dar vida a dois personagens, caracterizando-os pelo excesso, na verbosidade de Carmen e no infundável falar/escrever de Eugenio. São excessos que dão a medida de um escritor que, vale repetir, não escreve para entreter, mas para inquietar (*Un año de mi vida*, 1986, p.19). O acerto de Delibes está, a meu ver, exatamente na ênfase que dá à linguagem de seus personagens, na arquitetura minuciosa de um comportamento lingüístico que vai modificar-se segundo as circunstâncias; é através do material lingüístico de algumas de suas obras que o autor faz seu exercício crítico, pensando a língua como o elemento de interação entre o indivíduo e a sociedade em que atua.

Miguel Delibes vai ao povo, observa o mundo que o cerca e registra, ouvido atento, percepção aberta, ágil em dar-se conta, como Horácio, de que “há uma grande diferença se fala um deus ou um herói” (*Arte poética*, p.118-9): faz o registro eficiente do ato de fala, através dos personagens por ele criados. Ilustra com precisão, a lição de Jespersen que ensina:

[...] a fala do indivíduo considerado isoladamente dentro do grupo. não é sempre a mesma. Seu tom, na conversação, e com ele, a escolha de palavras muda segundo a camada social em que se encontra no momento. A isto se acrescente que a linguagem toma diferente colorido segundo o tema da conversação: há um estilo para a declaração de amor, outro para a declaração oficial, outro para a negativa ou reprimenda. (*Humanidad, nación, individuo*, p. 181)

Através do exercício da linguagem de seus personagens, o autor implícito não só os constrói sublinhando seu modo de ser, dando-lhes liberdade para se mostrar em sua complexidade, fazendo-os agir tal como seres de carne e osso, mas também expõe aqueles pontos que são o eixo de sua temática, sua preocupação constante: a incomunicação. A impossibilidade de dialogar salta do texto, da boca e/ou da pena dos personagens e fica ali, presença impossível de

não perceber, cúmplice na viagem da leitura... Além disso, toda aquela série de pontos já assinalados anteriormente, como a própria dicotomia campo x cidade estará espiando da curva de um parágrafo, da janela de uma página.

O criador posiciona-se, lança as bases de sua visão do mundo através do material lingüístico de que se vale para dar forma a seus personagens e a seus textos. Há em Miguel Delibes uma atitude em relação à linguagem e ao que lhe diz respeito que não se pode deixar de observar. Ela está engastada, através de diversas técnicas, mas seu efeito, tão intenso quanto harmonioso, jorra da justeza da seleção, atualização e adequação com que põe em cena a fala dos personagens. Essa atitude revela o escritor que, para Alvar, “posee el pulso de la lengua” (1987, p.27).

Para Barthes a língua (langue) é “a linguagem menos a fala (parole), é ao mesmo tempo uma instituição social e um sistema de valores. Como instituição social, ela não é absolutamente um ato; escapa a qualquer premeditação; é a parte social da linguagem.” (1974). Quanto à fala, ou discurso, esclarece ainda Barthes que é a utilização individual da língua, um ato de seleção e de atualização. E acrescenta: “língua e fala tiram sua definição do processo dialético que as une; não existe língua sem fala, não há fala fora da língua”.

Quanto à linguagem, já tantas vezes referida aqui, fico com a clássica lição de E. Cassirer, adotada por Mattoso Câmara: a linguagem é a faculdade humana de expressar estados mentais por meio de um sistema de sons vocais chamado língua. Cassirer completa essa definição acrescentand^o que é ao mesmo tempo representativo do mundo interior e do mundo exterior ([s/d], p.91-92). Já Benveniste, para concluir, considera que

é com efeito, na língua e para a língua que indivíduo e sociedade se determinam mutuamente. O homem sentiu-se sempre – e os poetas frequentemente cantaram – o poder criador da linguagem que instaura uma realidade imaginária, anima as cousas inertes, faz ver o que ainda não existe, traz ante nós o já desaparecido. (1966, p. 27)

Toda a vida do homem em sociedade supõe, pois, um problema de intercâmbio e comunicação que se realiza fundamentalmente pela língua, o meio mais comum de que dispõe para isso. É através da língua que o homem atualiza, permanentemente, o contato com o mundo que o cerca e mantém a interação com a sociedade em que atua.

Manuel Alvar, por seu turno, assinala que a organização da linguagem para estabelecer “su comunicación con los otros hombres, para defenderse y para salvarse” é atributo do homem: só ele pode fazê-lo (1982, p.12).

À luz desses conceitos e, basicamente, a partir da célebre dicotomia saussureana, tão bem classificada por Barthes, passo a considerações sobre a língua e o discurso, no texto delibesiano, não sem antes dizer que, ao caminhar pelas veredas da língua e do discurso, levada pela mão do texto literário criado pela arte de Miguel Delibes, estarei não só mapeando a revelação de “uma realidade apoiada em vivências humanas” (Proença Filho, Domicio, 1981, p.21), como também identificando as trilhas percorridas pelo poder criador delibesiano. Tais elementos imprimem à escritura aquilo que Barthes considera uma função além do ato de comunicar ou exprimir apenas, ao mesmo tempo a História e o partido que nela se toma e a faz impor-se literariamente (p.125).

I. LINGUAGEM, NARRAÇÃO, COMUNICAÇÃO

La riqueza del lenguaje puede ser medida por el número de las palabras, pero no su poderío. Hay escritores que se arreglan con su vocabulario restringido, que sacan matices y partido del que tienen por la maestría en la colocación. Como en el ajedrez, una palabra no vale por sí sola sino por su posición relativa, por la estructura total de que forma parte. Sólo un escritor mediocre puede desdeñar ciertas palabras, como un mal jugador de ajedrez desdeña un peón: no sabe que a veces sostiene una posición.

Ernesto Sábato

Na conversa com Alonso de los Ríos, Miguel Delibes revela que seu primeiro livro, *La sombra del ciprés es alargada* (1949), foi um erro, não pelo que conta, mas pelo tratamento dado. Revela seu desconhecimento total do que

se fazia literariamente no mundo e sua crença em que literatura e ampulosidade fossem sinônimos (1971, p.114).

Curiosamente, foi a já referida precisão e a propriedade da linguagem de Garrigues, autor técnico e não literário, que o fez descobrir a literatura e lhe sugeriu a idéia de comunicar-se através da palavra escrita. Eram os primeiros tempos do Prêmio Nadal, fonte de dinheiro e de sucesso e Delibes, apesar da pobreza de leitura que lhe permitia a Espanha de então e seu limitado interesse até essa época, escolheu a literatura para expressar seu desejo de comunicação. O exercício do jornalismo ensinou-lhe o fundamental: dizer muito em pouco espaço, poucas palavras. Graças às críticas recebidas e às comparações com outros livros e outros autores, Delibes foi aumentando seu universo de leitura até chegar aos italianos Moravia, Pratolini, Pasolini, a algo de Hemingway, ao Steinbeck das novelas curtas; Dickens leu jovem; leu Camus e Kafka. Posteriormente Böll, Bellow, Malamud, Amis, Sturton, Robbe Grillet, Butor etc. Considera que cada qual é produto de muitos pais, embora afirme que pode haver nele, mais especificamente, alguma coisa de Dostoievski, de Steinbeck, de Garrigues.

Para Delibes, a linguagem, se não servir como veículo de comunicação “no sirve para nada” (p.137). Dela faz uso para construir um discurso literário que sirva de ponte entre o criador e o leitor e para tal trabalha o material lingüístico de que está municiado de modo natural, tal como se estivesse entabulando uma conversa. Seu propósito é o de “pegar la hebra” e ao fazê-lo revela seu gosto pela palavra e pelo jogo que consiste em suplantar suas limitações, sua insuficiência ou traição. *Cinco horas*, *Las guerras*, *Cartas de amor* e *Señora de rojo* são romances construídos com técnicas diversas pois Delibes prefere, sempre, desenvolver a fórmula que lhe parece adequada para dar vida ao tema que lhe pede passagem.

A importância concedida pelo escritor de Valladolid à comunicação humana, à conversa, ao natural ato de “pegar la hebra” já referido, pode ter peso

na expressiva presença do diálogo formal em sua obra, mesmo quando se sabe que Delibes põe em cena a arquitetura dialogal, pura forma, não o diálogo comunicação, encontro, calor. O escritor vai buscar, para sua retórica comunicativa, a oralidade que encontra na fala de seus amigos, no âmbito familiar, entre os homens do campo, nos caçadores, na vida, enfim, que o cerca. Ouvido atento (cf. “Me gusta mucho, me fascina oír”- RIERA, 1991, p. 210), não só registra aquele modo natural e espontâneo como o recria com perfeição, conferindo-lhe a naturalidade e o frescor que imprimem medula e osso a um discurso literário que parece estar animado por um sopro vital.

O relato, isto é, o texto organizado é oferecido pelo escritor à leitura. Em *Cinco horas* e em *Las guerras* obedece a uma técnica que privilegia a oralidade e põe o personagem em primeira pessoa, a construir-se enquanto vai oferecendo os ingredientes básicos para o desenvolvimento da fábula.

Ensina Benjamin que a “narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum produto exclusivo da voz”: mão, alma e olho são os ingredientes básicos do artista (1994, p.221). Miguel Delibes, pela experiência de seu trabalho, foi procedendo como um artesão da arte de narrar que arranca da interação daquele tripé: a alma, o olho, a mão. O resultado dessa coordenação é a construção de textos em que a vida humana palpita, onde os personagens, por sua intensa humanidade, são vistos por alguns críticos como “seres de carne y hueso”.

Senhor de um rico e vasto material lingüístico, o escritor espanhol trabalha-o artisticamente na elaboração do tecido narrativo de suas obras; ouvir o Dr. Burgueño, ao apresentar a transcrição da conversa noturna com Pacífico Pérez em *Las guerras*, é penetrar no pensamento delibesiano, uma vez sabido que ele busca a linguagem espontânea e natural:

Fuera de lo apuntado, la transcripción es textual: he respetado incluso los balbuceos y torpezas de expresión que, aun dentro de la locuacidad que Pacífico Pérez llegó a adquirir a lo largo de nuestros coloquios nocturnos, no son ciertamente infrecuentes en su conversación. Los “o sea”, “a ver”, “que hacer”, “tal cual”, “por mayor”, “aguarde” y otras locuciones semejantes están ahí no sólo por razones de fidelidad sino como exponente de una manera de ser, de una manifestación del léxico campesino de Castilla que.

desgraciadamente, por mor del mimetismo urbano y de la televisión van desapareciendo [...]. (p.13)

Aí está a oralidade com sua riqueza expressiva, sua hesitação, os balbuceios, as muletas, o léxico da Castilha rural e, atrelado a eles, a crítica contra a destruição dessa linguagem pela fala urbana e pela televisão.

A estrutura narrativa de *Cinco horas*, *Las guerras*, *Cartas de amor* e *Señora de rojo* não se repete, embora coincida, aparentemente, nos dois primeiros, pela existência das molduras; entretanto até nisso há uma diferença, porque os dois capítulos iniciais de *Cinco horas*, que para alguns é o prólogo, estão precedidos por um anúncio fúnebre, o que possibilita o primeiro contato com o Mario do título, embora já morto. Em *Las guerras*, embora Pacífico Pérez também esteja morto, dele tratam a moldura inicial e a final, sem outros detalhes... Nas quatro obras há, porém, o traço da oralidade a relacioná-las, de forma absolutamente diversa pelo que já ficou claro no que veio sendo dito até aqui.

Em *Cinco horas*, Carmen assume a narrativa nos 27 capítulos-núcleo e sua linguagem vai contrastar com a do narrador onisciente dos marcos inicial e final. O discurso ágil, vivo, repleto de clichês, auto-retrato lingüístico a evidenciar a pobreza mental da burguesia do monólogo interior de Carmen contrasta com a correta articulação gramatical de uma língua “normal”, comum embora cuidada, que em tudo contrasta com a espontânea “oralidade” da viúva e com as inúmeras vozes que se solidarizam com ela:

Antonio, el director, se adelantó del grupo y tomó a Encarna por las axilas. Ella se retorció. Forcejearon. “Ayúdenme. Hay que sacarla de aquí. Esta mujer está muy afectada.” *Figúrate ¡qué bochorno! ¡Ni que fuera ella la viuda! Que Encarna desde que murió Elviro andaba tras él, eso no hay quien me lo saque de la cabeza.* Al fin se la llevaron. Luis marchó con ella y Esther le ayudó a ponerla una inyección. Luego pidieron un taxi por teléfono y se fueron a casa de Charo. Vicente marchó con ellos. Poco a poco. Carmen volvía a sentirse viuda. “Lo dicho”. “Cúdate, Carmen, los pequeños te necesitan”. “Abra siquiera una rendijita; aquí no se puede ni respirar”. Los bultos entraban y salían. Carmen estrechaba manos fofas y manos nerviosas. Se inclinaba primero del lado izquierdo y, luego, del lado derecho y besaba al aire, al vacío, al buen tuntún. “Gracias, querida, no sabes cuanto te lo agradezco. (p.29-30)

Também em *Las guerras* há um contraste sintomático entre os informes inicial e final de Dr. Burgueño, sua fala durante as noites de entrevista gravada e o discurso do personagem central, Pacífico Pérez. Dr. Burgueño foi educado e preparado para usar o repertório lingüístico obedecendo aos padrões gramaticais, à ordenação sintática e, também, aqueles que seu papel de médico e senhor da técnica da entrevista determinava. Pacífico, cujos silêncios significam sempre e, nos primeiros contatos, já dão indícios de sua maneira de ser, ao contrário, ao soltar-se nas conversas, atento, embora, para não se deixar prender nas armadilhas do médico, ele o faz com uma riqueza vocabular que faz pensar naquela marcada preocupação delibesiana: a vida moderna e os hábitos citadinos como fatores, também, do empobrecimento da linguagem, limitando o repertório vocabular individual e diminuindo a variedade de expressão e a vivacidade lingüística. Os exemplos estão espalhados no núcleo da obra, entre a apresentação e a conclusão do Dr. Burgueño; é tão vivo, rico e peculiar o discurso de Pacífico que o médico o registra respeitando seus menores detalhes, tanto quanto é possível numa transcrição, com a intenção declarada de reter um léxico que se vai perdendo.

Nos dois primeiros e no último capítulo de *Cinco horas*, sua “moldura”, o narrador onisciente empresta um matiz particular à narração, pelo jogo de intercalar o discurso em terceira pessoa com o discurso de Carmen e as vozes dos que chegam para o velório. (Adianto-me ao item seguinte pela necessidade de precisar alguns aspectos do atual.)

A narração em *Las guerras* mantém, com *Cinco horas*, a coincidência do elemento mediador: ambas são obras em que o relato em primeira pessoa é mediatizado; os personagens não surgem diretamente na narração, não se põem a contar sem maiores explicações, como ocorre com *Cartas de amor* e *Señora de rojo*. O que avulta diante do leitor como a grande solução, nessas obras, é uma linguagem com sabor próprio, muito real e humana, sem gosto de livro, mais ouvida que lida em *Cinco horas* e em *Las guerras* e, de certa forma, também em

Cartas de amor e em *Señora de rojo*. É o ato de fala que se destaca como indiciador da temática, dos personagens e de tudo o que se lhe relaciona. Ainda quando o discurso é escrito (*Cartas de amor*), ou fica naquele plano em que não se sabe se é escrito ou falado (*Señora de rojo*), e até mesmo quando serve para destacar o silêncio, sugerir o não dito e marcar as diferenças.

O êxito da obra delibesiana está na perfeita adequação da linguagem aos personagens e ao meio de que fazem parte. Miguel Delibes quer dar a conhecer o universo lingüístico castelhano. Utiliza o repertório dessa limitada região tal como o sal na conservação dos alimentos: a palavra é usada para conservar a língua. Como o sal, a palavra dá sabor. Na cultura bíblica e judaica o sal é sabedoria; sabor / saber / sabedoria têm a mesma raiz, pertencem à mesma família lingüística. A palavra em Delibes é o sal do texto, saboroso, derretido, impregnando tudo com seu toque especial e atuando de dentro, imperceptivelmente, indispensavelmente. Através de seu texto transborda, sem ostentação, a riqueza da língua de Castilha: Delibes a quer fecundante e alentadora. Artista da palavra, o escritor cria seus personagens e estrutura seu texto sem perder de vista o que a recriação da linguagem de cada um permite revelar de seu tempo, de seu grupo social e de sua própria importância representativa.

O caráter de oralidade, marca registrada do discurso de Carmen e de Pacífico Pérez, entromete-se, com parcimônia, é certo, na conversa epistolar de Eugênio: afinal, é uma conversa, ou, pelo menos, é o que o sexagenário necessita que seja. De Carmen fluía o discurso da mulher burguesa, a fala institucionalizada, recheada de tiques, circunlóquios, muletas, frases feitas e tudo o mais que constitui o universo coloquial, além de uma evidente pobreza de linguagem; em Pacífico o discurso revela um homem do campo, que se expressa também apoiado em recursos coloquiais, desconhecedor de palavras e expressões do domínio de pessoas de outro nível social e de outra origem embora disponha de um rico vocabulário relativo ao campo e ao que lhe diz respeito; o discurso de

Eugênio põe em cena o aposentado, o homem apegado a seu mundo, o hipocondríaco egoísta, o velho voluptuoso e solitário. Nos três discursos, porém, as marcas do colóquio estão impressas, com menor constância nas cartas, por sua própria natureza.

O discurso oral, em sua finalidade de fazer contato e manter viva a comunicação pela relação direta entre os interlocutores, tem como uma de suas características a de estrita atualização. A presença física de um ou mais interlocutores com cuja atenção, iniciativa ou reação oral conta o falante, aliada a um marco temporal e espacial que sirva de referência à comunicação permite essa estrita atualização, é a lição de Emilio Lorenzo (1980, p.39-40). Delibes reproduz no seu texto essas situações de fala e concede a palavra ao personagem que, assim, atualiza o discurso oral. Qualquer carta teria diminuída sua força coloquial, pela ausência da possibilidade de “atualização”; entretanto, tal como numa conversa, um dos participantes pode revelar-se descolorido, plano, frio, contido, formal muitas vezes, desinteressante outras por uma maneira de ser que não lhe permite tirar partido do universo lingüístico que lhe é oferecido ou por não saber usar os recursos lingüísticos de que dispõe. Há, também, missivistas que vertem para a folha em branco um discurso cujo “molho” lhe empresta a vivacidade que costuma caracterizar o colóquio real. Na verdade, há cartas e cartas... Todos já recebemos algumas que parecem trazer o emissor até nós, posto ali, a dois passos, ao alcance da voz, causando a impressão de que conversamos com ele; ali estão, por certo, a expressividade, a interferência, o corte, o acréscimo enfático, o silêncio, a interrogação retórica, a expressão que introduz a volta ao discurso e a alguns de seus aspectos abandonados, como: mudando de assunto, como ia dizendo etc. Elementos da oralidade, infundem vida ao discurso, animam o papel morto das cartas.

Presentes no discurso de Carmen e de Pacífico, curiosamente aparecem, com relativa frequência, nas cartas de Eugenio para Rocío: o apagado e desinteressante sexagenário, na ânsia de superar a solidão, emparedado em seu

mundinho limitado, precisa preencher o vazio de sua vida, de suas horas, quase todas mortas, dar-lhes cor e animação / motivação, o que encontra no exercício da correspondência / conversa, alternativa para povoar o seu silêncio, horizonte novo para uma vida sem horizonte. Quando Eugenio se passa para o papel, ele se passa inteiro, consegue ser ele próprio no seu texto, a palavra escrita fixa a sua voz, em total integração entre o que ele é e como ele se diz no papel. Eugenio se dá a conhecer, se mostra pela palavra escrita e, na ânsia de conversar com Rocío, espalha-se por toda a folha, traz a destinatária até ele e vai até a destinatária pelo emprego daqueles referidos marcos coloquiais. Na necessidade de exteriorizar-se, ele verte-se nas cartas e procura a conversa escrita para escapar da solidão e do silêncio em que vive. A tensão constante põe em cena o que Eugenio gostaria que fosse um “colóquio real”, trazendo-lhe a viúva de Sevilha para preencher seu dia-a-dia em Cremanes, na “casa a media ladera” ou no “piso” de El Ensanche:

En las contadas ocasiones en que he acudido al estudio de un fotógrafo me he sentido cohibido, amedrentado como en la antesala del dentista. Luego, los preliminares: levante usted la barbilla, la mirada por encima de la cámara, las manos en el regazo, no se mueva... ¡Atroz! Finalmente el objetivo de la máquina apuntándonos. Realmente irresistible. Prefiero sentir enfocado hacia mí el cañón de un revólver que una máquina de retratar, créame. (p.50)

Le sobra a usted razón, exijo mucho del físico de una mujer, tal vez demasiado. Instintivamente lo antepongo a otros valores [...], o sea que antes que el ser pensante, habla en nosotros el animal. ¿Qué quiere? De barro somos. Y aún voy más lejos (aquí sobra toda hipocresía): prefiero, ya se lo dije, una noble calidad de carne a una cara bonita. (p.72)

O personagem delibesiano move-se segundo sua maneira de ser e o resultado é uma obra em que a necessidade de comunicar-se palpita a cada carta, a cada página, a cada linha e da qual resulta o amargo sabor da absoluta impossibilidade de comunicação. Embora falando a mesma língua (mesma?), Eugenio não logra o encontro com Rocío e se encontra, outra vez, com a falta de horizonte, o silêncio e a solidão.

Voltando a Carmen e a Pacífico Pérez, ambos transitam verbalmente por seus mundos pessoais e nos fazem conhecê-los como personagens por seu mover-

se naqueles mundos. A narração em *Cinco horas* e em *Las guerras* ganha vibração quando cada um dos personagens, recuperando o passado, conta e conta. Carmen é a narradora de sua vida, de Mario, de sua vida com Mario. Pacífico narra sua história mas o narrador do romance é Dr. Burgueño, como já ficou demonstrado.

É indiscutível que Delibes vale-se da fala dos personagens para retratá-los e também à sociedade a que pertencem. A linguagem do dia-a-dia na boca de Carmen dá a impressão de realidade, recriação em que está posto o selo do artista. Considera Leo Hickey:

Es un lenguaje coloquial que 'se mueve entre la interjección y la gramática', compuesto de una buena dosis de ambas, además de repeticiones, formas enfáticas, modismos, frases a medio terminar, imprecisiones, verbos suprimidos, incorrecciones y toda la gama de formas lingüísticas que constituyen el habla común y conversacional de las gentes. (1968, p. 362)

Quanto a Pacífico Pérez, seu discurso foi preservado pelo recurso de um gravador, mas nada tem daquela ausência, do distanciamento gerado pela presença do aparelho: é viva, vai e vem sem respeito às regras da língua escrita. Não se lê Pacífico: tal como Carmen, Pacífico faz-se ouvir... Os recursos são inúmeros e sua adequação põe o sal de que a narrativa necessita para expressar os personagens; é o que provoca em Pauk a observação: "El arte de Delibes consiste en crear un personaje que sea más real que el verdadero" (1975, p.264).

O autor implícito vai tirando de sua cartola mágica ou da manga do paletó frases feitas, reticências, expressões estereotipadas, muletas, suportes conversacionais e toda a sorte de fórmulas consagradas e abundantes no falar cotidiano:

[...] porque ¿quieres decirme dónde has ido tú, cariño?, coche todo el mundo y tu mujer, a patita, eso, que no tienes ni dónde caerte muerto. ¡válgame Dios!, una cubertería de alpaca a todo tirar, que hasta vergüenza me da el decirlo. ¿Crees tú que eso es vida? Con la mano en el corazón, Mario, ¿crees tú que habrá muchas mujeres que hubieran aguantado este calvario? Te digo mi verdad, pero el que no lo reconozcas es lo que peor llevo, que [...] no hayas tenido una sola palabra de gratitud, porque habia otros hombres, Mario, y tú lo sabes, que no me faltó dónde elegir, y aún los hay si me apuras, que después de casada no me hubieran faltado proporciones, y si yo te contase, que éste es el chiste, pero como una

es una mujer de su casa, una mujer como debe ser, vosotros a descansar, que eso es lo que explotáis los hombres; [...]. (p.112)

Nesse exemplo estão os dois marcos: o espacial (tu, aí onde estás e eu daqui de onde te falo) e o temporal (o agora do presente em que se posiciona: “¿Crees tú que eso es vida?”). Aí está, também, a presença física do interlocutor Mário com “cuya atención, iniciativa o reacción oral o no oral cuenta el hablante”. (E. Lorenzo, 1980, p. 39). E as variáveis que se dão no ato coloquial, manifestação concreta da fala. A intensa expressividade não se marca apenas e tão só pelas frases exclamativas e/ou interrogativas; ela está em toda a seqüência, nas interrupções, nas intercalações, em cada aspecto do fluxo de consciência de Carmen. Para Pauk, “Delibes se ha dado plenamente cuenta de las posibilidades de las palabras, no sólo por *lo* que significan, sino también por *cómo* significan: su sonido, su ritmo, su textura” (1975, p.260). O que fica disso tudo, mais do que a palavra escrita, registro formal, representação simbólica do discurso oral é a voz dessa mulher insatisfeita, que não compreende nem é compreendida, é o reflexo lingüístico de um modo de pensar que anda pela contramão do pensamento e da maneira de ser de Mário: Carmen e Mário falam línguas diferentes.

O autor implícito lança mão de todos os elementos lingüísticos para representar até mesmo o extraverbal, através da extensão dos parágrafos, da rapidez ou lentidão momentânea, da intensificação da tensão ou intensidade do protesto, do adoçamento momentâneo e muito mais. Essa atitude diante da língua dá origem a um minucioso estudo de Medina-Bocos, no qual sublinha a atenção e o cuidado que a palavra recebe do produtor textual através do levantamento das inúmeras ocasiões em que Carmen expressa:

- sua reação diante de certas palavras cujo significado não compreende: “símbolos” (*Cinco horas*, p.50), “confabulación” (idem, p.245) cuja reação é: “[...] a saber con qué se come eso” (p.50) e “no verías palabra más fácil” (p.245);

- tabus e eufemismos: “que Moyano, bien que se lo oí, que ‘Fito era de los de a puro huevo’, ya ves tú, ¡qué educación!” (p.14);

- ditos próprios do grupo de Mario: “[...] y tú chitón, en clave, para no perder la costumbre, ‘quieren voz’, o ‘quieren responsabilidades’ o ‘probarse; saber si saben convivir’, frases, porque ¿puedes decirme, cariño, qué es lo que quieres decir con eso?”(p.59);

- palavras rituais: “[...] el noviazgo hay que formalizarlo, que ya sé que fórmulas hay muchísimas, montones [...] desde el ‘te quiero’ al ‘me gustaría que fueses la madre de mis hijos’ con todo lo cursi que sea, figúrate, de sorche y criada, pero a pesar de todo es una fórmula y, como tal, me vale.” (p.128);

- nombres propios y clase social:

[...] un nombre imprime carácter, que es para toda la vida, que se dice pronto. (p.89):

[...] un nombre Álvaro que me chifla, que no es decir que Mario me disguste, al contrario, me parece un nombre muy masculino y así, pero lo otro es debilidad, yo misma lo comprendo. Me río sólo de pensar qué hubiera sido esta casa, si te dejo a ti elegir los nombres, no quieras saber, un Salustiano, un Eufemiano y una Gabina, cualquier cosa, con tus aficiones proletarias no quieras saber, [...] . (p.88);

- expresión lingüística y posición social: “[...] aquel chiquilicuatro, que hasta trabucaba las palabras, pues no veas ahora, un aplomo, una serenidad, hablando a media voz, sin vocear, sólo lo justo, como la gente de mundo” (p.275).

Medina-Bocos vai muito além desse rápido passeio que faço, associando seu texto ao texto de Miguel Delibes, e, com muita propriedade, desenvolve uma série de considerações sobre a fala coloquial de Carmen e suas diferentes implicações (1987, p.88-110).

Em *Las guerras*, para captar diretamente a fala do personagem o recurso do gravador é uma solução indiscutível, porque o que se transcreve é a fala de Pacífico Pérez (e a do transcritor, o Dr. Burgueño), embora o próprio médico tenha chamado a atenção para a “fidelidade” dos textos e suas (poucas) alterações:

Los textos son fieles, prácticamente literales. Apenas he suprimido de ellos algunas reiteraciones – pocas – y ciertos enrevesados circunloquios que perjudicaban a la claridad del relato. Asimismo he aligerado la palabrería banal de nuestras despedidas y reencuentros para entender que nada significativo añaden a las confidencias de Pacífico Pérez. Fuera de lo apuntado, la transcripción es textual [...]. (p. 13)

O diálogo em *Las guerras* é formal, convencional; os personagens têm autonomia mas não se entendem. Apesar do esforço do médico-analista para conhecer Pacífico e penetrar no seu mundo para descobrir a fórmula salvífica que pudesse livrá-lo do castigo, fica muito claro que os interlocutores transitam por esferas diferentes: eles até procuram entender-se, (não será esclarecer-se?), através das perguntas simples de Pacífico: “¿Cómo dice?” (p.47) ou da exclamação interrogativa: “¿Eh?” (p.107), reveladores de sua incompreensão freqüente da linguagem do médico, ou pela necessidade que o Dr. Burgueño tem de certificar-se do verdadeiro significado de algumas expressões e frases de Pacífico Pérez. Esse mecanismo da linguagem coloquial, com o qual se garante não só a atenção do interlocutor como também a certeza de unidade de compreensão, não basta porém para que se estabeleça a comunicação plena. Apesar dos esforços do Dr. Burgueño para manter-se objetivamente em seu papel de provocador de Pacífico para fazê-lo contar sua história, em muitos momentos, enreda-se com o personagem, perde a objetividade desejada, não consegue manter-se à distância, atua subjetivamente e expressa opinião. Na verdade, é tão difícil para aquele ser simples e rural compreender a proposta maior do médico quanto para este, ser urbano, cultivado em outra cultura, compreender pontos básicos configuradores de uma outra vivência e modo de encarar vida e mundo.

P.P.- Catador de colmenas, sí, señor. ¿es que no lo había oído usted nunca?

Dr.- ¿Y cómo te hiciste catador?

P.P.-Por afición, ya ve usted. O sea, a mí, desde chaval, me llevaban los demonios que los del pueblo robasen a las abejas.

Dr.- ¿Es que en tu pueblo robaban a las abejas?

P.P.- En mi pueblo y en lo que no es mi pueblo, ande, no se haga de nuevas. ¿O es que piensa usted que en alguna parte las abejas trabajan para el vecindario? Pues, no señor, las abejas trabajan para ellas. (p. 113-114)

O médico, analisa Agnes Gullón, tende “a lo conceptual y abstracto y el otro a lo perceptivo y concreto” (1981, p.149), o que dificulta o mútuo ajuste, dificultade que, como foi visto, tratam de superar esclarecendo idéias e palavras:

Dr. – De quién se sentía más cerca. ¿del abuelo o del bisabuelo?

P.P. – ¿El qué?

Dr. – Tu padre, quiero decir. ¿Prefería la bayoneta o la ametralladora?

P.P. – ¿Padre? Ninguna de las dos cosas, mire. (p.54)

A tentativa do condutor da narrativa, Dr. Burgueño, de reordenar as idéias de Pacífico, de tentar conter-lhe o fluxo oral para que não saia dos trilhos e lhe escape ao domínio, também é reveladora daquela contraposição sistemática estabelecida até mesmo por aspectos divergentes de duas falas que marcam o antagonismo de sua linguagem:

Dr. – Me temo que nos estamos yendo por las ramas, Pacífico. Entiéndeme, no es que no me interese lo que cuentas, pero, en lo posible, me gustaría llevar un orden. Si no me equivoco, estábamos en la pedrea con los del Otero, con motivo de la traída de águas, y, sin darnos cuenta, nos hemos ido a hablar del señor Nestorio, que será un personaje curioso, no lo dudo, pero de momento no hace al caso. ¿Me comprendes?

P.P. – Qué hacer sino comprenderle, doctor, pero ¿qué quiere que yo le haga? Si me arranco a hablar de una cosa y usted me sale con otra, o sea, me interrumpe, me desvío, a ver, lógico, ¿no?

[...]

Dr. – ¿Por qué no dejamos la conversación para mañana?

P.P. – Mire, por mí...

Dr. – ¿No te importa?

P.P. – Ande, ¿a santo de qué había de importarme? (p.86)

Pacífico expressa-se através de inúmeras frases feitas, explica-se, utiliza palavras que revelam seu estado de ânimo, sua concordância, dando ênfase ao falado. Sua fala é rica, matizada, expressiva. Nem sempre necessita de muitas

palavras para dizer o que pensa e suas interrupções, a suspensão do que diz, seus silêncios são ricos de significação.

Dr. Burgueño quer acompanhar as motivações de Pacífico Pérez, penetrar no seu mundo mas não consegue desvestir-se de sua formalidade técnico-urbana: continuará plantado em seu universo querendo explicar as razões de Pacífico pelas leis e modos de seu mundo. Não valoriza aquele saber rural, o modo de ver o mundo que explica o ser Pacífico Pérez e não consegue, por isso, atinar com a chave que lhe abriria as portas daquele território novo e desconhecido. A propósito da expressão “de ahí no puedes pasar”, muito usada pelo tio Paco durante toda a vida de Pacífico, repetida no momento em que o visitou na prisão para dizer-lhe que contasse com sua ajuda para arranjar-lhe um advogado, instala-se a incompreensão:

- Dr. – ¿Sugeria tu tío que ya no podías caer más bajo?
- P.P. – Tal cual, doctor.
- [...]
- Dr. – Pero vamos a cuentas, Pacífico; si tu tío decía que habías llegado a lo más bajo, querría decir, imagino yo, que habías caído en la abyección, en lo peor, ¿no es cierto?
- P.P. – Pues, no señor. Yo me pienso que no iba por ahí. Ya ve lo que son las cosas.
- Dr. – Y ¿cómo lo interpretabas? ¿Qué es lo que entendías tú?
- P.P. – Pues eso, oiga, que ya no podía hacerme más daño.
- Dr. – ¿Qué quieres decir con eso de que ya no podías hacerte más daño?
- P.P. – A ver si me explico, oiga. O sea, la taledada, como quien dice, ya no había quien me la quitase, ¿entiende? Ya me la había pegado. Bueno, pues, entonces, a vivir, ya estaba.
- Dr. – Lo siento. Mi interpretación me parece más correcta.
- P.P. – Mire que es usted testarrón, oiga. Lo que es el no querer entender las cosas. Mi tío Paco, para que se entere, quería decirme que ya podía quedarme tranquilo.
- Dr. – ¿En la cárcel?
- P.P. – En la cárcel, talmente, eso mismo, de ahí no podía pasar. (p.175)

Na verdade, é o que por trás das palavras, um mundo muito especial, uma maneira de ser diversa, que o Dr. Burgueño não consegue aceitar e leva Pacífico a chamá-lo de “testarrón”. A ironia aflora muitas vezes e aqui se acentua no desencontro absoluto que se estabelece pelo posicionamento do Dr. Burgueño sempre lançando mão de seus padrões para avaliar Pacífico. É pela linguagem, pelo contraste entre a fala rural e a fala urbana, entre a fala técnico-científica e a

fala pessoal, entre a fala culta e a semiculta que o autor consegue mostrar o desencontro entre os personagens. O diálogo que deveria caminhar para o estreitamento, o entendimento, termina por afastar os interlocutores, marca a inexorável incomunicação.

Até aqui ficou demonstrada a perfeita adequação personagem / modo de falar: é no discurso que o personagem se faz. Nesse aspecto reconhece-se um dos êxitos da narrativa delibesiana. Nada foi dito, porém, quanto ao discurso de Nicolás, em *Señora de rojo*; tal como Carmen ele fala e não é interrompido: Carmen fala para um interlocutor morto, Nicolás para uma filha silenciosa. Também em *Cartas de amor*, há apenas o discurso de um interlocutor. A motivação de Nicolás não é a filha que o escuta em silêncio, sem interrompê-lo, nada contrapondo; é o desejo de visitar Ana, a esposa falecida, recriando-a mais que para o ouvido filial, para si próprio. Já Carmen e Eugenio encontram a motivação para seu discurso no interlocutor que não fala diretamente: Mario provoca pelo que sublinhou na Bíblia onde Carmen lê suas palavras. Eugenio responde às insistentes e nada agradáveis questões que Rocío indiretamente, traz à tona. Nas três obras, *Cinco horas*, *Cartas de amor*, *Señora de rojo*, há o que Hans-Jörg Neuschäfer chama de “una especie de *striptease* psicoanalítico del hombre” (1992, p.71). Essa é a ocasião de identificar semelhanças e destacar diferenças: Carmen e Eugenio se aproximam muito, ambos com um passado que pesa diferentemente para cada um, porque sua natureza é diferente; o que não se pode deixar de perceber é o egocentrismo dos dois e o fato de que encontram vantagens e méritos no regime franquista. Quanto a Nicolás, no exercício de contar Ana, vai-se revendo e encontrando-se cara a cara com as limitações que precisa, agora, ultrapassar sozinho. Seu amor à liberdade de pensamento e de expressão, como o de toda a família, vai opô-lo, entre outros aspectos, a Carmen e a Eugenio.

Os discursos de Carmen e de Eugenio não encontram eco no de Nicolás, senhor de uma fala contida, emocionada, organizado logicamente; o ritmo é

muito mais tranqüilo que o da vertiginosa fala de Carmen. Se algumas repetições existem, como nos episódios da visita aos filhos na prisão, essa não é a marca dominante: as repetições sublinham exatamente o que era preciso denunciar, o que não se podia aceitar, enquanto em Carmen elas vão e vêm, numa espécie de círculos concêntricos que acentuam seu ritmo obsessivo. Tampouco desce a detalhes prosaicos de um cotidiano desinteressante, monótono, vazio: Nicolás mantém a leveza do diálogo, bem de acordo com o conceito que para ele era essencial para o pintor: “Para pintar vida precisava vida” (*SRFG*, p.53). Apesar de estar morta, a viva recordação de Ana lhe forneceu as tintas necessárias para pintá-la/contá-la. Esse é o grande jogo: a escritura está para a pintura, assim como o livro está para o quadro, o que faz de *Señora de rojo* um livro/tela:

En las sobremesas solíamos sentarnos frente a frente y charlábamos. Yo seguía en el yermo y estas pláticas me serenaban un poco. Asentía, cuando ella me preguntaba si bajaban los ángeles, engañándola a sabiendas. Ella también intentaba engañarme diciéndome que se encontraba algo mejor que la vispera. [...] Pero las más de las veces, callábamos. Nos bastaba mirarnos y sabernos. Nada importaban los silencios, el tedio de las primeras horas de la tarde. Estábamos juntos y era suficiente. Cuando ella se fue todavía lo vi más claro: aquellas sobremesas sin palabras, aquellas miradas sin proyecto, sin esperar grandes cosas de la vida, eran sencillamente la felicidad. (p.112)

Aí está o traço marcante da linguagem culta usada naturalmente em sua subjetividade. Desse discurso, diferentemente dos demais, flui o encontro, a comunicação que se estabelece entre Nicolás e Ana e que agora se estabelece entre Nicolás e a filha.

Os discursos de Carmen, Pacífico, Dr. Burgueño, Eugenio e Nicolás iluminam o significado da frase de Miguel Delibes no ensayo *Novela divertida y novela interesante* (1991, p.67): “El lector descubrirá el sentido del problema planteado a través de las acciones y diálogos que el novelista le brinda.” (1991, p. 67)

A adequação dos personagens e seu modo de falar, é, sem dúvida, uma das razões do êxito da narrativa delibesiana. Vale recordar a lição de Eni Orlandi: “[...] as palavras não significam por si mas pelas pessoas que as falam, ou pela

posição que ocupam os que a falam. Sendo assim, os sentidos são aqueles que a gente consegue produzir no confronto do poder das diferentes falas” (1988, p.95).

Eugenio é instrumento do poder; Carmen, em seu discurso formado no franquismo, também se alinha ao lado de Eugenio. Mas a fala autoritária de Carmen contrasta com a debilidade do discurso de Eugenio. Pacífico luta com suas armas pacíficas mas é subjugado pelo poder da sociedade e tudo isso se revela pela palavra. Apenas Nicolás oferece em Ana o exemplo de outro tipo de poder: o da resistência, também a nível da fala: “aquele hombre...” (*SRFG*, p.67).

Carmen, Pacífico, Eugenio e Nicolás aí estão como exemplos de uma realidade que o romancista deseja comunicar ao leitor: a pequena burguesia, o homem do campo, o aposentado provinciano jornalista e o sensível pintor com sua linguagem fazem parte do que Francisco Umbral chama de “montaje idiomático al servicio de una realidad novelable” (1970, p.66).

A tensão permanente entre mensagem e código na obra delibesiana é, para Umbral, literatura no mais profundo sentido da palavra. O acerto na ênfase dada à linguagem é a marca do artista da palavra e da arte de contar que é Miguel Delibes.

2. VOZES NA NARRATIVA

O romancista e ensaísta amigo de Miguel Delibes, Francisco Umbral, encontra a chave de sua fórmula novelística em “una suerte de ventriloquismo literario”, uma fabulosa capacidade de “poner voces” (1970, p.63).

Carmen, Pacífico, Eugenio e Nicolás, como narradores, revivem o passado e, por sua voz, dão voz a inúmeros outros personagens que povoam seus relatos.

No ofício de contar, o escritor espanhol se vale das vozes; ao registrá-las, constrói a vária galeria de seres humanos que povoam sua obra; essa construção apóia-se mais no “como” dizem aquilo que querem dizer do que no que fazem.

Em *Cinco horas con Mario*, ao assumir a palavra, Carmen/personagem se transforma em Carmen/narradora, cumulativamente; ela dá o tom ao relato e introduz a voz de outro personagem, aquele que dá origem a seu interminável discurso: Mario, além de várias outras vozes que contam outras vozes numa polifonia que surpreende pela amplitude alcançada.

Dando a palavra a Carmen, o narrador onisciente abre o espaço necessário para que mundos diversos se explicitem e entrem em cena. Um levantamento das vozes reproduzidas em vertiginosa e desordenada sucessão, vai desenhando os dois bandos a que o conhecido maniqueísmo da época reduzia os seres: o dos bons e o dos maus, excelente exemplo de como o social está associado à estruturação da narrativa. A linguagem carrega informações para o social.

Na voz que conta outra voz: “Pues dice que dijo, Josechu, ¿comprendes?, que eras un puritano pero que aquel día no te partió la cara, como te lo digo, en atención a la amistad que sus padres tuvieron con los míos, date cuenta, el bochorno, que no sé cómo te las arreglas [...]” (p.111), vai-se complementando o limitado saber do personagem narrador, vão entrando em cena novos fios que, junto a outros fios do trançado, imprimem-lhe consistência, aumentando-lhe a força expressiva e garantindo-lhe a impressão de realidade, tintas novas a matizar o relato.

Mario e seus amigos são personagens que falam a linguagem na qual ecoa o que Medina-Bocos chama de “eco atemporal de la esencia humana” (1987, p.88); aí se incluem don Nicolás, el Moyano, Aróstegui, Esther e o próprio filho Mario. O eco da voz institucional e social está em Carmen, de cuja dogmática e reacionária voz escorrem caoticamente a voz dos chefes políticos locais (Higino Oyarzun, Josechu Prados, Fito Solórzano), a da burguesia de que faz parte Carmen (Valentina, Transi, Vicente Rojo, Eliseo San Juan, Paco Álvarez, Antonio, Bene e tantos outros), a da autoridade familiar (papá, mamá), a dos subalternos (la Doro, Bertrán) e também a dos filhos, onde ela descobre o

descompasso com o que rotulava de certo e bom. Borja, o de 6 anos, em sua inocência, faz com que Carmen exercite o autoritarismo para o qual fora treinada:

Yo quiero que se muera papá todos los días para no ir al colegio." ¿Qué te parece? Pero así, como te lo estoy diciendo, delante de todo el mundo, que me dejó parada, la verdad. Le pegué una paliza de muerte, créeme, porque si hay algo que me pueda es un niño sin sentimientos [...] pero si a los seis años no los corriges. ¿quieres decirme dónde pueden llegar? (p.74)

O mais velho, Mario, "no es que vaya ahora a decir que es un caso perdido ni mucho menos, que a su manera es cariñoso" (p.59), com "las ideas raras" que a universidade lhe meteu na cabeça, escapava ao mundo organizado segundo os padrões carmesianos: "[...] pero no me digas cómo se pone cada vez que habla, si se le salen los ojos de las órbitas, con las "patrioterías" y los "fariseísmos", que el día que le oí defender el Estado laico casi me desmayo, Mario, palabra, que hasta ahí podíamos llegar" (p. 59-60).

O desencontro entre Carmen e Mario materializa-se na tumultuada, prolixa e vertiginosa voz de Carmen a fazer ouvir a equilibrada, sóbria e tranqüila voz de Mario, duas maneiras de ser, duas atitudes diante da vida.

Tal como em *Cinco horas con Mario*, também em *Las guerras*, mundos diversos entram em cena pelas vozes do narrador da obra e de Pacífico Pérez, narrador de sua própria vida. Dr. Burgueño apresenta os fatos num descolorido e seco tom de relatório, com ritmo contido e vocabulário exato. Quando dá voz a Pacífico é atropelado por um discurso variado, cujo tom se modula pelo tema, assim como o ritmo; o vocabulário rico e preciso dá o matiz e a variedade da linguagem rural. Pacífico fala como sabe, como é, sem artificios; seu sistema linguístico se choca com o de Dr. Burgueño, agora interlocutor, polido pela escolaridade e o viver citadino, voz urbana diversa (quase antagônica) à de Pacífico: se mais cultivada, por um lado, por outro, mais simplificada e menos rica. A través desse jogo de opostos vão surgindo muitas outras vozes; Pacífico vai levantando, do variado universo rural,

– o autoritarismo de Bisa, Abue e Padre:

P.P. – Por lo visto, sí señor, eso decían, que yo me recuerdo el Abue: todos tenemos una guerra como todos tenemos una mujer. ¿se da cuenta? O sea, para que usted se entere, cada vez que pasábamos por telégrafos, donde el Isauro, el Bisa la misma copia: ¡Qué, Isauro! ¿no llegó la guerra de éste? Que el Isauro, a ver, aún no hay noticias, señor Vendiano; ya le avisaré. (p.27-28);

– a ponderada, independente e humana voz de tío Paco:

P.P. – A ver. Mi tío Paco, desde chaval, me subía al Crestón en los serenos sólo por el gusto de ver alentar las chimeneas, ¿comprende? Y me recuerdo que algunas tardes, el tío Paco apuntaba con la cachava para el humo y me decía, decía: la vida es eso, Pacífico. No esperes otra cosa. (p.63);

– a independente e inovadora (para os padrões locais) voz de la Candi e o inesperado eco burguês da mesma la Candi ao descubrir-se grávida:

P.P. – Entonces, no señor. Me dijo Pacífico a secas.

Dr. – ¿A qué lo atribuyes?

P.P. – Yo tengo para mí, doctor, que lo de la barriga la cambió a la Candi de arriba abajo, ya ve.

Dr. – ¿Quieres decir que hasta se olvidó de arreglar el mundo?

P.P. – Más o menos, doctor. ¡Si quería casarse!, ya se lo he dicho. (p. 167)

– a voz maternal e comprensiva de Madre:

P.P. – Bajar, a ver, a escondidas, natural. Con que según la estaba vendando los muñones, tal que así, apareció Madre, en chambra y que qué pintaba allí, ¿comprende? Y lo que ya le dije, curando la higuera que lloraba y ella, ¿qué lloraba la higuera, criatura? Bueno, ya sabe usted cómo las gastan las mujeres, doctor. Madre me llevó a la cama y no dijo más. O sea, en lo tocante a ella, a Madre, digo, podía andar tranquilo. (p.60);

– a voz piedosa de D. Prócoro:

P.P. – [...] Que ahora me recuerdo de la vez que a don Prócoro se le ocurrió decir desde el púlpito que todos éramos hermanos de todos porque todos éramos hijos de un mismo Padre, allá vería, o sea, el Teotista, desde el coro, a voces, ¡menos de los del Humán!, ¿comprende? (p.104-105).

Pacífico faz ouvir, também, as vozes da prisão a repetir a crueldade do mundo exterior, a equilibrar-se na manutenção de um “arriba” e o outro “abajo”, através da articulação do engenhoso autoritarismo de D. Santiago:

P.P. – Bueno, me dijo, dice: lo siento, Seminarista, no hay opción. Así me dijo, ¿se da cuenta?

Dr. – Pero tú insististe, ¿no es eso?

P.P. – Así es, sí señor, yo porfié que me quedaba.

Dr. – ¿Se enfureció él, don Santiago?

P.P. – ¿Enfurecerse? No señor, tranquilo, con todo aplomo. Lo único que agarró la barra y me dijo: rápido, Seminarista. decide. Si no vienes tendré que golpearte (p.259-260),

e da submissão despersonalizada das vozes de Buque, Patita e Capullo, denunciadoras de outros desajustes sociais.

Os dois mundos povoam o relato de Pacífico Pérez, evidenciados pelas pressões diversas a nível familiar, a nível da convivência no “pueblo” e, até mesmo, a nível da sociedade estabelecida na prisão. Essas pressões se exercitam no sentido de transformar uma criatura pacífica, como indica seu próprio nome, num belicoso defensor das razões da guerra, no seu mais amplo sentido.

Em *Cartas de amor*, sem informações sobre como as cartas foram reunidas e publicadas, a voz de Eugenio é precedida pela expressiva epígrafe de Proust: “A la mala costumbre de hablar de sí mismo y de los propios defectos hay que añadir, como formando un bloque con ella, ese otro hábito de denunciar en los caracteres de los demás defectos análogos a los nuestros” (p.7).

Essa transcrição é a única marca evidente e direta da voz crítica do autor. Na sua nada repetitiva forma de expressão, Miguel Delibes faz ouvir o narrador, Eugenio, através das cartas para Rocío. Outra vez mundos diversos são postos em situação de encontro e outra vez se desentendem: a falta de identidade ideológica, a diferença de linguagem e de visão do mundo fazem emergir dois grupos ao opor a visão rançosa, institucionalizada, retrógrada, “velha” de Eugenio à de Rocío, mulher de hábitos citadinos, liberada de certas convenções, atualizada,

senhora de uma linguagem urbana a menosprezar aspectos do viver e do modo de ser rural de Eugenio:

No se trata de que yo sea esclavo de las convenciones sociales, entiéndeme, sino que aquí, en Cremanes, como en todas estas aldeas de Castilla, un acto semejante no sería bien interpretado. Los indígenas aceptan el bikini en las playas, inclusive aquí, en las piscinas de los veraneantes, de los forasteros, pero que el Eugenio (como aquí me dicen), un hijo del pueblo, se enamore de una mujer que se baña medio en cueros, y, para mayor escarnio, exhiba su retrato como un reto, constituiría motivo de escándalo. La gente rústica es así, querida, y yo no puedo cambiarla. (p.137)

Os diversos grupos que exercitam o jogo dos contrários, o autoritarismo, a submissão, o favorecimento, a tentativa de escapar do círculo aprisionador e respirar ares novos vão fluindo, por refração:

– o poder, através das “consignas” e das alternativas oferecidas à imprensa

La realidad no es tan luctuosa y flébil como él imagina, pero si así lo desea, le hablaré de la imposición de directores, la destitución como medida precautoria, la reducción de cupos de papel, las consignas de obligado cumplimiento y otras zarandajas, aunque yo le aconsejaría que dejase dormir al pasado y proyectase su mirada sobre el porvenir. (p.73):

– a submissão, o favorecimento, a colaboração:

Es cierto que si Bernabé del Morral, el director impuesto en los años 40, entró de clavo en *El Correo* y me llevó de la mano, yo, en cierto modo, entré de clavo también. Esto que a primera vista, parece irrefutable deja de serlo si consideramos que yo obré así por un noble deseo de salvarlo todo, persuadido de que, en aquel momento, la única persona capaz de tender un puente y evitar agrias tensiones entre dirección y empresa era yo. (p.98);

– a revisão do passado para construir outro caminho:

“Ignoraba que su hijo de usted estudiara en la Facultad de Ciencias de la Información y, con mayor motivo, que se interesase, para su tesina, por la etapa de censura previa de los primeros años de posguerra”. (p.73);

– um comportamento novo, aberto, pessoal, independente:

Otra cosa es tu ruego de que evite en mis cartas ciertos vocablos y giros pueblerinos como cuando me refiero a mis muertos con el “difunto” por delante, o digo “la capital” por la ciudad, o “mover el vientre” por “c...” (lo lamento, querida, me resisto a transcribir este

vocablo abyecto. Tú lo haces sin rebozo en la tuya lo que prueba tu modernidad, tu juventud, tu adaptación a los nuevos tiempos). (p.104)

Quanto a *Señora de rojo*, a voz de Nicolás se faz ouvir diretamente desde a primeira palavra, sem epígrafes onde se esconda a voz do autor, sem “moldura” esclarecedora. Ouvir Nicolás é acompanhar uma fala concisa em que as idéias se associam logicamente, uma sintaxe ordenada sem perder o agradável tom coloquial, um ritmo equilibrado, contido, um tom apaixonado e confessional ao fazer ouvir, também, Ana e o mundo que com ela se relaciona:

– a voz impessoal da prisão, através do carcereiro: “¡Nicolás, Ana, Alicia, Martín, Paula, Basilio...!”, e dos diretores: “Una reclusa no tiene nada que firmar salvo su declaración. ¿Por qué su hija, en lugar de meterse en líos, no se va a la Gran Vía a mover el culo?, le dijeron”. (p.43);

– a voz do poder, através do coronel Mariano Gajate, do fiscal Alonso Lano e do falangista Indalecio Viciña: “Más tarde, cuando bajábamos al coche, en el silencio de la madrugada, me confesó que el coronel Gajate le había alcanzado tal perfección que ni el alto mando podía impedir ya la acción individual de un número” (p.14);

– a voz dos artistas, como o pintor García Elvira: “Había nacido para princesa, protestaba”(p.61) e Evelio Estefanía, no discurso que marcou o ingresso de Nicolás na Academia de Bellas Artes: “Una mujer, dijo, que con su sola presencia aligeraba la pesadumbre de vivir” (p.13); o escritor maldito, Primitivo Lasquetti, a trazer a notícia de Franco debilitado, à beira da morte: “Primitivo llegó una mañana con la noticia de que Franco se estaba muriendo, de que había sido operado a la desesperada en las caballerizas de El Pardo” (p.147). A voz de Primo nomeia, por fim, aquele que, até o momento, surgira, apenas, como “ese hombre”, “aquele hombre” que Ana estava segura de não ser eterno.

Diferentemente das outras obras, nesta não há uma oposição entre os personagens, não se desenham campos de ação antagônicos: Ana, Nicolás, sua família e seus amigos identificam-se e, eles sim, desenham um mundo à parte, a manter-se íntegro, independente com relação a “aquele homem”, a Franco e ao poder que dele emanava ainda que isso lhes custasse dor e sofrimento. O antagonismo se estabelece entre a fração da sociedade representada por Ana e os seus e o poder ditatorial; a incompatibilidade foi mantida até que a morte golpeou definitivamente o centro de resistência que era Ana enquanto debilitava e abrandava, também, a distante, fria, dura, autoritária e irretorquível voz do poder, ao atingir mortalmente seu centro vital que era Franco.

Ao fazer ouvir todas essas vozes, Miguel Delibes, através de seus diálogos particulares, insere-as no que deveria ser o diálogo plural de sua época, expõe características e dificuldades, aprofunda e/ou oferece uma visão crítica, além de apontar para o “hombre siempre amenazado” em um mundo onde “la comunicación aparece siempre como una aspiración que no se cumple, y hay por ello una frustración. Esto les lleva a refugiarse en su mundo pequeño, concreto, familiar [...]” (1971, p.42).

O êxito do escritor Miguel Delibes, a originalidade, a grande força de sua obra, está no que Alfonso Rey chama de “novelización del punto de vista” (1975, p.259), quer dizer, a visão a partir daquilo que os personagens têm como seu sistema de valores e de crenças. Dessa maneira expõe sua mestria na observação humana, o que, usando a expressão de Antonio Garrido, chamaria de “nervio, carne y sangre” da literatura (1992, p. 344).

3. NA ARENA: DIÁLOGO X SILÊNCIO

Nas obras estudadas, o diálogo lingüístico participa como um elemento de sua arquitetura textual: é na progressão do exercício do colóquio que se vai desdobrando a narração.

Como explicar a inclusão de *Cartas de amor*, obra sabidamente estruturada em cartas, portanto voz escrita, sem a marcação do *ego, hic, nunc*, atualizadores e caracterizadores do diálogo real? As cartas de Eugenio são uma conversa escrita, em que o diálogo real não se concretiza pela distância em que se encontram os interlocutores: ele, em Castilha, ela em Andaluzia. Entretanto, a forma de expressão de Eugenio, através da qual ele busca incessantemente aproximar-se da interlocutora, em seu nível culto e rural, está repleta de coloquialismos, daqueles elementos caracterizadores do diálogo, determinados pela presença física dos interlocutores; não é difícil, pois, aceitar a inclusão de *Cartas de amor* no grupo de obras em que a expressão oral, a fala própria do diálogo real, presente em *Cinco horas, Las guerras e Señora de rojo*, impera. Nas obras delibesianas aqui privilegiadas há o predomínio da fala em que estão implicados o *eu* e o *tu*, a função emotiva e a apelativa da linguagem.

A opção de Miguel Delibes pela forma dialogal não é aleatória ou casual. Pela própria natureza, a conversa enfrenta, mais além dos códigos, mensagens, signos e sinais, dentro de uma ampla variedade, forças desiguais 'que se 'presionan' mutuamente y que, incluso, pueden llegar a la total anulación de una de ellas; a esto equivale el imperativo o el silencio final de un interlocutor dominado por su oponente" (Criado de Val, 1980, p. 13).

Essa lição pode ser exemplificada pelo mecanismo do silêncio natural, em Mario morto, na silenciosa forma de demonstrar contrariedade de Pacífico, na derrota silenciadora de Eugenio e na silenciosa atenção de Ana, a filha. Eugenio e Pacífico mantém viva a interlocução até que se fecham no silêncio final das cartas e das gravações. Nenhuma palavra sai da boca morta de Mario ou da interessada e silenciosa atenção de Ana. Entretanto, Mario é trazido à arena de luta verbal, montada por Carmen, pelas respostas que ela supõe seriam dadas por ele e pelas frases bíblicas sublinhadas, onde ela lê/ouve suas opiniões. Entretanto, pelo silêncio realimentador daquele infinito falar, quem termina por calar-se é Carmen, subjugada por sua própria culpa. Por outro lado, e é oportuno fazer essa

observação, o diálogo mantém a tensão dramática, e oferece os meios ideais para o desenvolvimento ou a discussão do conflito.

Através da necessária tensão coloquial, Miguel Delibes vai trabalhando com variantes de tensão dentro da trama de cada uma das obras, imprimindo-lhes um tom próprio que permita dimensionar a força do silêncio e solidão, que, em última instância, ganham expressão e peso dentro da obra.

A conversa é uma forma de escapar da solidão: essa afirmação pode ser verdadeira para o colóquio de Carmen, a conversa em cartas de Eugenio e o “monólogo” de Nicolás. Apenas Pacífico não buscou escapar da solidão. Seu silêncio é por opção, ele quer escapar da implacabilidade de um mundo que não o aceita e que não consegue compreender. Falar para quê? Muitas vezes a fala é fonte de incompreensão e isso não estava muito longe do que acontecia na “conversa” de Pacífico com Dr. Burgueño: “Es que si se pone usted así, mejor me callo” (p.33), dizia Pacífico, contrariado, ao médico. Pacífico percebe que sua voz não consegue vencer o fosso que existe entre ele e os outros, a sociedade organizada, simbolizada nas relações familiares (com exceção do tio Paco, que compreende tudo e prefere calar, uma forma de autodefesa semelhante à de Pacífico Pérez), nas relações com as pessoas do povoado e até pelo grupo de companheiros da prisão.

A questão do diálogo na narrativa de Miguel Delibes tem uma especial força simbólica: há uma insistência na arquitetura do texto na forma dialogada, maneira encontrada por Delibes para sublinhar exatamente a dificuldade, a impossibilidade de se concretizar um diálogo livre, recurso que funciona como a metáfora da incomunicação imposta por um poder centralizador dominante.

Em *Cinco horas*, *Las guerras* e *Cartas de amor* há um enfrentamento constante: ao conversar, os personagens revelam um desencontro verbal, estão freqüentemente reajustando seu canal de comunicação para buscar explicar-se e/ou tentar compreender o outro. Carmen e Mario, Pacífico e Dr. Burgueño, Eugenio e Rocío, respondem ou simbolizam essa dualidade constante de que se

reveste a obra delibesiana, mantêm permanentemente a tensão da narrativa, enquanto medem suas forças desiguais, ao se pressionarem mutuamente. Quanto a *Señora de rojo*, a oralidade de Nicolás e o silêncio da filha Ana envolvem, ao longo do “monólogo” do viúvo, uma visão crítica em relação a um sistema político que só aceitava dialogar com os que compartilhassem de sua ideologia. Os que levantassem a voz discordante eram segregados, condenados ao silêncio ameaçador da prisão política.

Valendo-se da procura do diálogo - que não se concretiza, como já deve ter ficado claro - (Carmen procura Mario para conversar, Eugenio procura estabelecer uma conversa cada vez mais intensa com Rocío, Dr. Burgueño propõe a Pacífico conversar abertamente sobre seu passado e Nicolás não propõe, encontra, com a chegada da filha, uma maneira de exteriorizar-se, de escapar da solidão em que estava mergulhado desde a morte de Ana), Miguel Delibes aponta para aquele momento de vida da Espanha, do pós-guerra até a morte de Franco, que levou o indivíduo à interiorização e ao silêncio. Com isso, o escritor realça o que existe, naquele contexto: apenas “diálogos” impossíveis.

Criado de Val chama a atenção para o que a experiência demonstra: “rara vez hay equilibrio entre los mensajes, ni tampoco en el conocimiento por los interlocutores del código común que utilizan; desequilibrio que reduce las posibilidades de una réplica precisa, como podría ser la que se produce en el intercambio mecánico de comunicaciones” (1980, p.13-14).

Há diálogos em que o encontro é, aparentemente, perfeito, representado por uma troca de idéias que, se nem sempre são iguais, permitem o entendimento, pois outros elementos como afinidade, tolerância, compreensão, vontade de manter contato estão na raiz de tudo. Em *Señora de rojo*, por exemplo, nem sempre há uma identificação de pensamentos entre os personagens, mas há o amor a superar diferenças, amor que tolera, compreende e aceita... Não se estabelece, porém, esse entendimento sem aquela pressão das “fuerzas desiguales” a que se refere Criado de Val. Embora embutida no “monólogo” com

a filha, a reprodução da cena e do diálogo Nicolás-Ana, expõe claramente essa pressão:

Sin embargo, el verano pasado perdí la serenidad. [...] Le culpé a ella, fui injusto [...]: para pintar vida precisaba vida y que toda su teoría sobre el *espléndido aislamiento* había sido un error. Apenas se inmutó. Mi pataleta era tan infantil que no merecía respuesta. Pero su indiferencia se volvió contra mí: me hizo verme pequeño y ruin; sentirme incómodo dentro de mi piel. Solía sucederme a menudo, era una forma de expiación. Sin embargo el amor propio me impedía excusarme, aunque esta vez, en la sobremesa, tan pronto advertí que ella se había anudado un hilo blanco en el dedo meñique de la mano izquierda, se me aflojó la garganta, le tomé la mano y le pedí perdón. (p.53-54)

Señora de rojo, obra cujo tema centra-se no perfeito entendimento familiar, numa atitude conciliadora, compreensiva, marcada pela tolerância, pelo encontro, pela aceitação do outro para além das diferenças, pela concretização do diálogo, enfim, expõe, por outro lado, a consequência dessa maneira de ser que ousa ouvir outra voz que não a do poder, que ousa comportar-se de maneira independente; essa família íntegra, que não se dobra à voz autoritária, é castigada: a prisão de Ana e Leo faz ecoar os ruídos do cárcere, faz sentir as dores da tortura, denuncia o “diálogo impossível” na Espanha franquista, uma sociedade *gris* em que ainda predomina o medo, a desconfiança, a delação, em que não é possível denunciar os abusos do poder. O silêncio é imposto pela morte de Ana, fato simbólico da morte das ilusões, uma vez que o espaço onde se ouve a voz da esperança e da liberdade se fecha com essa morte, silencia antes do definitivo silêncio de Franco: o silenciador sobrevive à silenciada. Irônica e cruelmente, Ana não viveu para ver “aquele homem” deixar de ser eterno e ter o fim de todo simples mortal. Nesse outro nível de diálogo surdo entre eles, Ana foi a dominada pelo poder oponente, ao morrer antes de Franco: uma vez mais, venceram a morte e o silêncio.

O “enfrentamento” Eugenio x Rocío chega ao fim com o terrível golpe reservado pela viúva ao trocar o sexagenário pelo “fiel amigo” Baldomero Cerviño. Antes de silenciar, Eugenio denuncia em sua última carta: “Durante lustros fue éste un país de posesos y uno de los proyectos más cualificados fue

Baldomero” (p.151). Nessa derradeira conversa epistolar, Eugenio responde à pressão com outra pressão, ao golpe com o golpe que ele acreditou definitivo. Os interlocutores não conseguiram entender-se: venceu o silêncio pelo mecanismo que gerou o desencanto e a desesperança.

Há, nessas obras, uma evidente luta interna, um conflito constante entre personagens (que melhor exemplo que o discurso de Carmen, seu conflito com Mario?): a palavra ficcional metaforiza o conflito e a resistência durante a ditadura de Franco. A ficção de Miguel Delibes expõe a violência sem explicação que se abate sobre o ser humano, e o faz através do que Agnes Gullón chama de “vaivém verbal” (1981, p.157) em que tudo vem à tona (impossível esquecer aquela declaração do escritor a Alonso de los Ríos com relação aos fatos que não vinham à tona - 1971, p. 182) através de um tenso e constante enfrentamento dos personagens. Não ocorre só em *Las guerras*, onde Gullón afirma que al conversar, los personajes entran en una relación conducente no al contagio, sino al enfrentamiento, y esto hace pensar que el diálogo propuesto es un nuevo modelo de incomunicación (1981, p.157); a incomunicação sombreia as páginas da obra delibesiana a apontar para uma dificuldade histórica na Espanha, dificuldade que se acentua na primeira metade do século XX e se estende até 1975, quando, com a morte de Franco e após o período de “destape”, o país se reorganiza democraticamente. O homem constantemente ameaçado, ao procurar estabelecer uma comunicação que não se concretiza, encontra cada vez mais o isolamento, a solidão e o silêncio.

V- MIGUEL DELIBES, TESTEMUNHA DA ESPANHA⁵³

Começo, por fim, a trilhar a derradeira via para a conclusão do projeto proposto: comprovar que, na ficção de Miguel Delibes, o diálogo integra-se à narrativa e aponta para um estado de incomunicação gerado pela impossibilidade do diálogo na Espanha do franquismo.

O escritor Miguel Delibes procurou, sempre, comunicar-se: no ofício de jornalista, em seus livros e romances, seu objetivo foi “buscar al otro (grifo meu) [...] tender un puente” (Alonso de los Ríos, 1981, p. 185-186). Para isso usou a linguagem como veículo básico da comunicação: “Pienso que el lenguaje, si no sirve como vehículo de comunicación, no sirve para nada” (p. 137).

“Pegar la hebra”, estabelecer contato, conversar com o homem médio, “de buena voluntad y buen sentido” (Andrés Amorós, 1992, p. 28), descobrir-se no diálogo com o outro é característica fundamental do Miguel Delibes homem, que se reflete no Miguel Delibes escritor. Através de seus livros, obra de um artista da linguagem, resgata, por meio de uma situação aparentemente dialógica, a profunda humanidade de seus personagens, sem perder de vista sua solidão. A estrutura do diálogo formal adotada em *Cinco horas, Las guerras, Cartas de amor* e *Señora de rojo* acentua a inexistência do diálogo comunicação, encontro, ponte a funcionar como metáfora para enfatizar o silêncio que se instalou na

⁵³ - Parafrazeio, neste título, a expressão usada por Rafael Conte, ao afirmar que sempre, e em cada momento, “Delibes ha sabido captar la realidad española y muy particularmente la realidad castellana. Él es el gran testigo de Castilla” (1994, p. 207-8).

Espanha após a violência da guerra (in) civil, silêncio que se esparramou e permaneceu, mais ou menos intensamente, até a morte de Franco.

Volto ao que disse na apresentação: delimitar, selecionar, recortar são verbos redutores, se se pensa no que se deixou de usar. Entretanto, o recorte feito ofereceu os elementos estruturais e lingüísticos imprescindíveis para comprovar que a ficção delibesiana põe a nu um momento de vida da sociedade espanhola marcado pela impossibilidade de diálogo; esses elementos são captados em diversas ocasiões ao longo da obra, na construção dos personagens, por exemplo, no estabelecimento de uma tensão constante, na denúncia à opressão, à intolerância, ao autoritarismo, ao desrespeito ao outro, no fustigamento implacável à moral ambígua da “laboriosa y ahorradora clase media” (Alonso de los Ríos, 1971, p. 24). No infundável exercício do contar aqui analisado, acompanhei a denúncia quase sempre feita a modo de quem não quer, querendo, enlaçada na perna de um comentário sem aparente importância, como surge na fala de Carmen e no citado episódio do “molinero”, em *Cartas de amor* (p. 36) e em tantos outros que foram saltando das inúmeras eventualidades cotidianas recuperadas pelos narradores enquanto iam compondo aquela outra “história”, bem diversa da que foi cunhada pelo discurso oficial.

Durante esta longa análise, ficou evidente que o autor da obra, Miguel Delibes, olhar atento, ouvido pronto, está alerta a todo acontecer humano. Relatos e personagens são estruturados a partir de fatos comuns, relativos a seres comuns, do cotidiano, seres sem brilho, sem relevo em um dia-a-dia de mazelas e grandezas, expectativas, ilusões, desenganos, ambições, vivências... Os personagens não se destacam pela beleza, por uma atitude transgressora, por um gesto extremo: estão nos trilhos e movem-se segundo o que se lhes oferece, balançando mais ou menos abruptamente, diminuindo ou acelerando a marcha inexorável da vida segundo os impactos que a via oferece, de acordo com as curvas e obstáculos que é preciso franquear tendo os trilhos como limite. E recuperam-se vidas que, como esses trilhos, rumam interminavelmente numa

direção, jamais se tocando, obedientes às paralelas traçadas sobre as quais é mister que se movam: fugir a isso, querer aproximar as linhas, buscar transgredir o que foi traçado tem o desastre como consequência.

Nas obras que sustentaram esta tese há a marca do silêncio imposto, de um silêncio que impede a realização do indivíduo isolando-o na redoma da incomunicação, silêncio que convém ao poder, acentua o eco de sua voz autoritária, além de manter o indivíduo numa situação de submissão. A abrangente e marcante dualidade estabelecida pela obra delibesiana vai mostrar as faces assumidas pela voz do poder, sublinhando o movimento histórico-social e apontando para uma tensão constante a opor irmãos e a impossibilitar o estabelecimento da ponte que permitiria o encontro com o outro.

No campo ou na cidade, o homem está ameaçado: os acontecimentos em conflito num certo momento e a problemática das relações humanas numa sociedade assim conflitada, são aspectos que sublinham a preocupação delibesiana com o homem contemporâneo, especialmente pela violência a que é submetido como aquela que estabelece claramente a incomunicação.

O contar, marca da obra delibesiana, através do qual se vai entrando, também, em contato com o mundo do não contado (tal como salta das páginas de *Cinco horas* e de *Cartas de amor*), metamorfoza-se em *Las guerras* e em *Señora de rojo*. Essa arte do contar, materializando ou metamorfozando, põe em cena relatos em primeira pessoa em que, como disse antes, a palavra “diálogo fica dançando, provocadoramente, diante do leitor”. Em situação de constante limite com a morte, Carmen, Pacífico Pérez, Eugenio e Nicolás voltam-se para a existência vivida e, enquanto contam, fazem ouvir/ler a asfixia gerada pela opressão, asfixia geradora do silêncio sempre presente quando há uma ameaça ao ser humano; ao contar, fazem livre uso de sua voz; até mesmo no privilégio da liberdade de expressão dos personagens delibesianos, capta-se uma atitude que destaca a incomunicação gerada por um poder que impunha a voz única, autoritária, a voz das determinações e da censura: a sua voz.

Tudo isso ganha força pela forma pela qual está veiculado: um uso especial do discurso a serviço da criação artística, marca do escritor de Castilha. O suporte lingüístico da obra delibesiana, aquele exercício que infunde nos personagens o sopro vital a animá-los, levando-os a agir como seres palpitantes de vida expõe a preocupação constante com o tema da não-comunicação. Só um escritor com uma relação amorosa com sua língua, só quem vê no exercício da linguagem o exercício da liberdade consegue estabelecer as regras do jogo revelador da diversidade social e representá-la no universo narrativo, tomando-a como eixo do diálogo na pontuação dos modos e tensões desses universos diferentes, habilmente postos em confronto e/ou conflito. Através da camada lingüística vestida, sempre, nas roupagens enganadoras do diálogo, o produtor textual estabelece um diálogo interno entre as obras e entre os personagens, alicerçando assim, com “cantera” consistente, a teoria de que, ao dar voz aos personagens ele está, na verdade, respondendo à voz autoritária, àquela que impôs, com mão férrea, o silêncio na Espanha durante toda uma era, a era de Franco: ao diálogo impossível, Miguel Delibes na obra aqui analisada contrapõe um outro comportamento, aquele que privilegia a palavra e dá ao homem a liberdade.

Ao concluir, quero apontar para um parentesco já assinalado por inúmeros estudiosos e rechaçado com veemência pelo escritor de Castilha no discurso de agradecimento ao receber o Prêmio Cervantes 1993, em Alcalá de Henares. Aos que tratavam de ver parentesco, 378 anos depois, em sua obra com a de Miguel de Cervantes Saavedra, responde o valhissoletano Delibes que “el gran alcaláino es único e inimitable y a quienes hemos venido siglos más tarde a ejercer este noble oficio de las letras apenas nos queda otra cosa que proclamar su alto magisterio, el honor de compartir la misma lengua y el deber irrenunciable de velar por ella” (DELIBES, *El País*, 26 de abril de 1994). Ao manter-se distante de uma retórica exaltadora dos valores pátrios a que contrapõe uma descrição detalhada da realidade, Miguel Delibes se reafirma como o homem justo, embora

crítico, capaz de ver os dois lados da sociedade e de escrever sobre isso, ironizando, como fez Cervantes. Esse, porém, é um longo, complexo e ousado caminho, convite sedutor a provocar a andarilha da palavra para enveredar por essa nova via.

FONTES CONSULTADAS

I - OBRAS FICCIONAIS DE MIGUEL DELIBES

- 1-*Obra completa*. Barcelona, Destino, 1975, 6 v.
- 2-*La sombra del ciprés es alargada*. 10 ed. Barcelona, Destino, 1993 (Destinolibro, 73).
- 3-*Aún es de día*. Barcelona, Destino, 1949.
- 4-*El camino*. 20 ed. Barcelona, Destino, 1994 (Destinolibro, 100)..
- 5-*Mi idolatrado hijo Sisí*. 7 ed. Barcelona, Destino, 1987 (Destinolibro,31).
- 6-*Siestas con viento sur*. 1 ed. Barcelona, Destino, 1993 (Destinolibro, 334).
- 7-*La hoja roja*. 4 ed. Barcelona, Destino, 1978 (Áncora y Delfín, 168).
- 8-*Las ratas*. 20 ed. Barcelona, Destino, 1994 (Destinolibro, 8)..
- 9-*Cinco horas con Mario*. 1 ed. Barcelona, Destino, 1981 (Destinolibro, 144).
- 10-*Vivir al día*. 2 ed. Barcelona, Destino, 1993 (Destinolibro, 330).
- 11-*Parábola del naufrago*. 3 ed. Barcelona, Destino, 1991 (Destinolibro, 214).
- 12-*Un año de mi vida*. 1 ed. Barcelona, Destino, 1972 (Áncora y Delfín, 384).

- 13-*El príncipe destronado*. 7 ed. Barcelona, Destino, 1988 (Destinolibro, 203).
- 14-*Las guerras de nuestros antepasados*. 2 ed. Barcelona, Destino, 1985. (Destinolibro, 196).
- 15-*El disputado voto del señor Cayo*. 14 ed. Barcelona, Destino, 1987 (Áncora y Delfín, 533).
- 16-*Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. 3 ed. Barcelona, Destino, 1983 (Áncora y Delfín, 574).
- 17-*La mortaja*. 3 ed. Madrid, Cátedra, 1987.
- 18-*Castilla, lo castellano, los castellanos*. 7 ed. Barcelona, Planeta, 1988 (Espejo de España, 53).
- 19-*Un mundo que agoniza*. Barcelona, Destino, 1994.
- 20-*Los santos inocentes*. 5. ed Barcelona, Planeta, 1981.
- 21-*La censura de prensa y otros ensayos*. Barcelona, Destino, 1985.
- 22-377A, *madera de héroe*. 3 ed. Barcelona, Destino, 1992.
- 23-*Pegar la hebra*. 6 ed. Barcelona, Destino, 1991 (Áncora y Delfín, 664).
- 24-*Señora de rojo sobre fondo gris*. 17 ed. Barcelona, Destino, 1992 (Áncora y Delfín, 677).
- 25-*Diario de un jubilado*. 5 ed. Barcelona, Destino, 1995 (Áncora y Delfín, 738).

II - SOBRE MIGUEL DELIBES

- 1-ABAD, Francisco - Apuntes sobre el estilo y la lengua de Miguel Delibes. In *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.215-224. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 2-ALARCOS LLORACH, Emilio - La novela de Miguel Delibes. *Destino*, Barcelona, nº 1221, 44-47, dic. 60.

- 3-ALARCOS LLORACH, Emilio - Sobre 377a, *Madera de héroe*. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.55-68.
- 4-_____ - La novela de Miguel Delibes. In *El español, lengua milenaria (y otros escritos castellanos)*. Valladolid, Ámbito, 1989, p. 108-120.
- 5-ALCALÁ AREVALO, Purificación - *Sobre recursos estilísticos en la narrativa de Miguel Delibes*. Extremadura, UNEX, 1991.
- 6-_____ - El léxico y la evolución estilística de Miguel Delibes en su narrativa. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.193-205. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 7-ALCOVER, Norberto - Desde un hondo humanismo. *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, Madrid, nº 181, 43-44, feb. 88.
- 8-ALONSO DE LOS RÍOS, César - Delibes, novelista de la frustración. *Cuadernos para el Diálogo*, Madrid, nº 114, p. 50-51, mar. 73.
- 9-_____ - Viaje al mundo de Delibes. *El País*, Babelia. Madrid, 10-11, abr. 94.
- 10-ALVAR, Manuel - La superación de la guerra (*Madera de héroe*). *Blanco y Negro*, Madrid, nº 3587, 14, mar. 88.
- 11-_____ - *Pegar la hebra*. *Blanco y Negro*, Madrid, nº 3764, 2, ago. 91.
- 12-_____ - Las guerras de Miguel Delibes. *ABC*, Madrid, 3, jul. 83.
- 13-_____ - *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid, Gredos, 1987. (Estudios y ensayos, 354).
- 14-AMORÓS, Andrés - *Pegar la hebra con Miguel Delibes*. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.13-30. (Ámbitos Literarios/ Ensayo, 45).
- 15-ARAGONÉS, Juan Emilio - Cinco horas con Mario. *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 370, 26, 20 mayo 67.
- 16-ASÍS GARROTE, María Dolores - Formas de comunicación en *Las guerras de nuestros antepasados*. In *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, Universidad Complutense, 1983,11-45.

- 17-BARTOLOMÉ, José Luis - La última novela de Miguel Delibes (377A, *madera de héroe*). *El Heraldo de Aragón*, Aragón, 26 jul. 87.
- 18-BARTOLOMÉ PONS, Esther - *Miguel Delibes en su guerra constante*. Barcelona, Ámbito Literario, 1979.
- 19-BEISEL, Inge - La com posición de perspectivas en la obra narrativa de M. Delibes como procedimiento eficaz para el desarrollo de la incapacidad comunicativa. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.257-265. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 20-BENSOUSSAN, Albert - Un lenguaje pacífico. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.111-118.
- 21-BERASÁTEGUI, Blanca - Miguel Delibes, la vida en gris (entrevista). *ABC*, Sábado cultural., Madrid, VI-VII, nov. 83.
- 22-BONET, Laureano - Miguel Delibes del tremendismo a la literatura bumerang. *Destino*, supl. *Arte y Letras*, Barcelona, nº 1763, 40-42, jul. 91.
- 23-BRINDIS por Miguel Delibes - *ABC* (supl. lit) , Madrid, nº 129, 22 abr. 94.
- 24-CABALLÉ, Ana - Figuras de la autobiografía. *Revista de Occidente*, Madrid, nº 74-75, jul./ago. 87.
- 25-CANO, José Luis - Conversaciones con Miguel Delibes. Madrid, *Insula*, nº 295, jun. 71, p. 8-9.
- 26-CARR, Raymond - La sociedad española de posguerra en la novelística de Miguel Delibes. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.69-71.
- 27-CARRASCO, Javier - Conversación con Miguel Delibes. *Barcarola*, nº 33, 1990, p. 121-125.
- 28-CARRERO ERAS, Pedro - *Cartas de amor*. Cuadernos *Hispanoamericanos*, Madrid, nº 409, 187-191, jul. 84.

- 29-_____ - Determinismo y violencia en *Las guerras de nuestros antepasados*. *Insula*, Madrid, nº 350, 1 y 12, ene. 76.
- 30-_____ - El 'leitmotiv' del odio y de la agresión en las últimas novelas de Delibes. *Insula*, Madrid, nº 425, 4-5, abr. 82.
- 31-CARRERO, Martín José - Encuentros con Miguel Delibes sobre literatura, sobre la vida: el hombre como preocupación máxima. Barcelona, *Camp de l'arpa*, nº 81, 57-67, nov. 1980.
- 32-CASTILLO DE BERCHENKO, A. - Bio-bibliografía de Miguel Delibes. In *Ventanal*, Perpignan, A.C.I.L.A., nº 8, 5-11, 1984.
- 33-CASTRO DE ZUBIRI, Carmen y GARCÍA OLMEDO, Francisco - Miguel Delibes: de la literatura a la biología como metáfora. *Saber leer*, nº 53, 6-7, mar. 92.
- 34-CEREZALES, Manuel - Un antihéroe de nuestro tiempo. *Ya*, Libros/Arte, Madrid, 50, nov. 87.
- 35-CLAUDE Couffon describió la constante de la infancia en la obra de Delibes. Valladolid: *El Norte de Castilla*, 55, mayo 94.
- 36-CONTE, Rafael - Delibes al aire libre. *El País*. Domingo/Libros IX, Madrid, 24, oct. 89.
- 38-_____ - Cinco escritores españoles: De la vanguardia a la tradición. *Diario Informaciones*, Letras, Madrid, 3, nov. 69.
- 39-_____ - El destino es contrario. *El País*. Domingo/Libro, Madrid, II, 16, dic. 87.
- 40-_____ - Los apocalipsis de Miguel Delibes. *El País*, Libros, nº 7, 1, dic. 79.
- 41- CONTE, Rafael - Un castellano universal. Introducción a *Cinco horas con Mario*. *Círculo de Lectores*, Barcelona, 258, 1983.
- 42-_____ - Un testigo de Castilla. *Diario Informaciones*. Madrid,
- 43-COY, J. J. - Miguel Delibes o el compromiso. *Mundo Social*, Madrid, nº 174, 41-42, nov. 70.

- 44-DEL BARRIO, Ana - Cuatro escritores intentaron descubrir el porqué del éxito de Miguel Delibes. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 69, mayo 94.
- 45-_____ - Miguel Delibes representa la novedad dentro de la continuidad, según Bellini. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 60, 22 abr. 94.
- 46-DELIBES recibe hoy el Cervantes. *Ya*, Cultura, Madrid, 30 abr. 94.
- 47-DELIBES, Miguel - Captar la esencia del hombre: La universalidad del escritor.: *La Vanguardia*, Tribuna, Barcelona, 7, ene. 81.
- 48-_____ - *Dejar de hacer novelas*. *El Norte de Castilla*. El Suplemento Semanal, Valladolid, nº 344, 10, 29 mayo 94.
- 49-_____ - Mi comienzo en literatura fue el Nadal, y mi final va a ser el Cervantes. *La Vanguardia*, Barcelona, 24 abr. 94, p. 63.
- 50-_____ - *Notas*. Destino, Barcelona, nº 1727, 9, 7 nov. 70.
- 51-_____ - Prólogo de los volúmenes de su *Obra Completa*. Barcelona: Destino, 1964, 1966, 1968, 1970.
- 52-_____ - Palabras inaugurales. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.15-7.
- 53-_____ - Todo escrito admite una postdata. *Gaceta Universitaria*, Madrid, nº 113, 13, 30 mayo 94.
- 54-DEMICHELL, Tulio H - Miguel Delibes: 'He pagado una deuda de amor'. *ABC*, Cultura, Madrid, 66-67, 6 oct. 91,
- 55-DÍAZ, Joaquín - La tradición oral. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.183-186.
- 56-DOMINGO, José - Crónica de novela. Marta Portal, M. Vincent, Miguel Delibes. *Insula*, Madrid, nº 245, 5, abr. 67.
- 57-_____ - Una parábola de Miguel Delibes. *Insula*, Madrid, nº 277, 7, dic. 1969.

- 58-EL rey califica a Miguel Delibes de escritor universal al entregarle el premio Cervantes. *La Vanguardia*, Cultura y Espectáculos, Barcelona, nº 40.376, 35, 26 abr. 94.
- 59-EL Rey destaca el universalismo, la capacidad de fabulación y el criterio moral de Delibes. *ABC*, Madrid, 53, 26 abr. 94.
- 60-EL Rey entrega hoy a Miguel Delibes el Premio Cervantes de Literatura. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 44, 25 abr. 94.
- 61-ELIZALDE, Ignacio - Clases y técnicas en la novela actual de España. *Letras de Deusto*, Bilbao, nº 1, 159-170, jun. 1971.
- 62-_____ - La actitud de Miguel Delibes ante la realidad. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.277-292. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 63-EMILIO Alarcos abre hoy en Valladolid el ciclo "Las constantes de Delibes". *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 69, 27 abr.
- 64-ESCRITORES y editores celebran el 50 aniversario del premio Nadal de novela.: *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 63, 17 feb. 94.
- 65-FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel - Miguel Delibes en Valladolid. *La Estafeta Literaria*, Madrid, nº 411, 8,1 ene. 69,
- 66-FIDALGO, Feliciano - Miguel Delibes: Diario de un escritor sin ilusión. *El País*, Madrid, 20-23, 7 ene. 90.
- 67-GARCÍA, Carlos A. - Torrente Ballester y Delibes defienden la continuidad del Liceo de Salamanca. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura. Valladolid, 62, 10 feb. 94.
- 68-GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor - Miguel Delibes, 'a la llana'. Madrid: *Insula*, nº 528, 23-25, dic. 90,
- 69-GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón - Miguel Delibes, viajero. Prólogo a *Europa: Parada y Fonda*. Barcelona: Plaza & Janés, 1981.

- 70-GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón - Vallisoletanos, Miguel Delibes. *Revista de la Caja de Ahorros Popular*, Valladolid, 1982, 29 p.
- 71-_____ - Miguel Delibes. *La imagen escrita*. Valladolid, Sociedad General de Autores de España, 1993
- 72-GARCÍA POSADA, Miguel - La novela como elegía. *El País*. Madrid. Domingo/Libros, 3, 6 oct. 91.
- 73-_____ - *Cinco horas con Mario*: una revisión. In Miguel Delibes. *El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.115-129. (Ámbitos Literarios, 1992).
- 74-GARCÍA VELASCO, Antonio - *El disputado voto del Señor Cayo*: técnica narrativa, lenguaje y contemporaneidad. In Miguel Delibes. *El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.247-265. (Ámbitos Literarios, 1992).
- 75-GARCÍA-VIÑÓ, M. - Miguel Delibes, entre la primera y la segunda naturaleza. Madrid: *Punta Europa*, nº 95, 1964, p. 26-41.
- 76-GARRIDO, Antonio - La teoría narrativa delibesiana. In Miguel Delibes. *El escritor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.337-345. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 77-GÓMEZ YEBRA, Antonio A. - Retrato de la mujer ideal: *Señora de rojo sobre fondo gris*. In Miguel Delibes. *El escritor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, 325-336. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 78-GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis - *Las guerras de nuestros antepasados*: un estudio de sus puntos de vista y ambigüedad. Toronto, *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, 1980.
- 79-GONZALO Torrente Ballester y Miguel Delibes, premios Príncipe Asturias de la Letras 1982. Madrid: *Ya* (Cultura), 22 abr. 82. p. 38.
- 80-GRIJELMO, Alex - La vida dentro de una novela. Madrid: *El País*, Babelia, 10, 23 abr. 94.

- 81-GUERRERO MARTÍN, José - El hombre como preocupación máxima. *Camp de l'arpa*, Barcelona, nº 81, 57-67, nov. 1980.
- 82-GUERRERO, Obdulia - Miguel Delibes y su novela *Cinco horas con Mario*. Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 210, 1967, p. 614-621.
- 83-GULLÓN, Agnes M. - *La novela experimental de Miguel Delibes*. Madrid, Taurus, 1981.
- 84-_____ - Descifrando los silencios de ayer. *Cinco horas con Mario*. Madrid: *Insula*, nº 396-397, nov./dic. 79, p. 4.
- 85-HARLAND, Guy Wood - *La caza en la obra de Miguel Delibes*. Colorado, Colorado University, 1984.
- 86-HICKEY, Denis John B. G. - *Miguel Delibes, autor católico*. Madrid, Universidad de Madrid, 1969.
- 87-HICKEY, Leo - *Cinco horas con Mario. El hombre y el novelista*. Madrid, 1968.
- 88-IGLESIAS LAGUNA, Antonio - Reflexiones sobre conejos y gazapos. Madrid: *La Estafeta Literaria*, nº 463, 481-482, 1 mar. 71.
- 89-JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M. - *377 A, madera de héroe*. La guerra civil española según Miguel Delibes. Cuadernos de ALDEEU, Pennsylvania, 29-36, 1990.
- 90-JIMÉNEZ LOZANO, José - Algunos incordios sobre Miguel Delibes. Madrid, Anthropos, 171-197, 1992. (Ámbitos Literarios/Ensayo,45).
- 91-_____ - Un Delibes más cercano. Prólogo a *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.13-4.
- 92-_____ - Lectura privada de Miguel Delibes. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.19-29.
- 93-LAS imágenes de un premio. *El Norte de Castilla*, Valladolid, 26 abr. 94.

- 94-LÁZARO CARRETER, Fernando - Cuarenta y cinco minutos con Miguel Delibes. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.151-165.
- 95-LEGUINECHE, Manuel - Entrevista con Delibes. *El príncipe destronado*. Madrid: *Cuadernos para el diálogo*, nº 128, 48-50, mayo 74.
- 96-LÓPEZ, Nayse - "A Espanha hoje é efetivamente cinza". Entrevista/Miguel Delibes. *Jornal do Brasil*, Idéias Livros, Rio de Janeiro, 10 fev. 96.
- 97-M. F. Bellini abrió los actos en homenaje a Miguel Delibes. *ABC*, Madrid, 73, 23 abr. 94.
- 98-M. F. Giuseppe Bellini abre los actos en homenaje a Miguel Delibes, último premio Cervantes. *ABC*, Madrid, 62, 22 abr. 94.
- 99-MARCO, Joaquín - En torno a la novela social española. *Insula*, Madrid, nº 202, 13, sep. 63.
- 100-_____ -Crítica social y estilo en *Cinco horas con Mario*. *Destino*, Barcelona, nº 1543, 4 mar. 67.
- 101-MARÍN MARTÍNEZ, Juan María - Delibes: Una elegía. *Arbor*, nº 415, 101-10.
- 102-MARRA-LÓPEZ, José Ramón - *Novelas y cuentos*. Madrid: Insula, nº 186, mayo de 1962, p. 4.
- 103-MARTÍNEZ RUIZ, Florencio - *Señora de rojo sobre fondo gris*. *ABC* (supl. lit), Madrid, III, 5 oct. 91.
- 104-MATEO, Rosa María - Entrevista con Miguel Delibes. Lejos del mundanal ruido. *Panorama*, Madrid, abr. 90.
- 105-MEDINA-BOCOS, Amparo - *Cinco horas con Mario*. Madrid, Alhambra, 1. ed., 1987

- 106-MICCI SCELFO, Maria Grazia - Miguel Delibes e Las guerras de nuestros antepasados. *Annali de l'Instituto Universitario Orientali*, Napoli, 1977, p.523-538.
- 107-MIS personajes son en buena parte, .mi biografia. Madrid: *ABC*, Cultura, 55, 26 abr. 94.
- 108-MIS personajes son mi biografia. *Ya*, Cultura, Madrid , 59, 26/4/94.
- 109-MONTERO, Isaac - El lenguaje del limbo. (*Cinco horas con Mario*). *Revista de Occidente*, Madrid, nº 61, 101-117, abr. 68.
- 110-MONTERO PADILLA, José - Notas sobre *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.207-213. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 111-MONTESINOS, R. C. - *Los santos inocentes*: sobre la destrucción de la Arcadia. *Nueva Estafeta*, Madrid, nº 42, 96, 82.
- 112-MORENO MARTÍNEZ, Matilde - Análisis de "El sol"(cuento de Miguel Delibes) según una lingüística del hablar. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.225-234. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 113-MURCIANO, Carlos - Héroe de madera. *Ya*, Libros/Arte, Madrid, 50, 21 nov. 87,
- 114-NASCIMENTO, Magnólia B.B - Contar, viver, recuperar. (Uma leitura de *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, de Miguel Delibes). São Paulo, 1992. Trabalho monográfico para obtenção de crédito do curso de Doutorado.
- 115-_____ - Carmen, Rocío e Ana: três mulheres de Miguel Delibes. *Caderno de letras*, UFF, Niterói, nº 8, I, 68-75.
- 116-_____ - Eugenio, bobina viva. *Integração latino- americana*. Juiz de Fora, UFJF, 1992, p.307-310.

- 117-NÁÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio - El proceso de creación de Miguel Delibes. *Anuario de Estudios Filológicos*, Cáceres, nº XIII, 277-309, 90.
- 118-NARANJO, T. - Miguel Delibes, testimonio del lenguaje de Castilla. *El País*, Arte y Pensamiento, Madrid, V, IV, 11 feb. 79.
- 119-NEUSHÄFER, Hans-Jörg - *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*. Novela epistolar y ejercicio (auto)irónico. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.61-77, . (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45)
- 120-_____ - Delibes en Alemania. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.119-122.
- 121-NEUSHÄFER, Mercedes y Hans Jorg - *Cinco horas con Mario*, veinte años después y desde fuera. *Cuadernos del Norte*, Asturias: nº 34, 24-31, nov-dic. 85..
- 122-NIÑO, V. M. - Alarcos abrió el ciclo de conferencias sobre Delibes con "El enigma consabido". *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 62, 28 abr. 94.
- 123- NIÑO, V. M. - Santiago de los Mozos habló de la mirada irónica de Cervantes y Delibes. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 49, 3 mayo 94.
- 124-PASTOR, Miguel Angel - Castilla en la obra de Miguel Delibes. *Nueva Estafeta*, Madrid, nº 15, 75-77, feb.80.
- 125-_____ - Una aproximación a Miguel Delibes. Prólogo a *La Mortaja*. Alianza, Madrid, 1975, p. 7-31.
- 126-PAUK, Edgar - *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid, Gredos, 1975. (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos. 228).
- 127-PIEDRA, Paco - Dialogando con Miguel Delibes. In *Ventanal*, nº 8, Perpignan, A.C.I.L.A., 13-51, 1984.

- 128-PORCEL, Baltasar. Miguel Delibes, castellano y en Castilla. In *Los encuentros*, 1.ª serie, Barcelona: Destino, 1969.
- 129-PRESTON, Paul. La trayectoria política de Franco. *Temas para debate*, Madrid, nº 12, 1-22, nov. 95.
- 130-PUENTE SAMANIEGO, P. de la - *Castilla en Miguel Delibes*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986.
- 131-REY, Alfonso - *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago de Compostela, Universidad, 1975.
- 132-RICHMOND, Carolyn - *Un análisis de Las guerras de nuestros antepasados, de Miguel Delibes*. Barcelona, Destino, 1982. (Destinolibro, 166).
- 133-RODRÍGUEZ, Jesús - *El sentimiento del miedo en la obra de Miguel Delibes*. Madrid, Pliegos, 1979, 61-76.
- 134-QUINCE días con Miguel Delibes. *ABC*, Madrid, 63, 17 mayo 94.
- 135-RAMERA CASTILLO, José - Escritura autobiográfica de Miguel Delibes. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.267-276. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 136-REI NÚÑEZ, Luis - La buena compañía. *El Urogallo*, Madrid, nº 21-2, 80, ene.-feb. 88.
- 137-REY, Alfonso - Tradición y originalidad en Delibes. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.101-109.
- 138-ROMERO CASTILLO, José - Escritura autobiográfica de Miguel Delibes. In *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.267-276. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 139-ROSALES, José Carlos - La naturaleza y la memoria: *Pegar la hebra*. *El País*, Domingo/Libros, Madrid, 2, 11 nov.90.
- 140-SALCEDO, Emilio - *Miguel Delibes, novelista de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986. (Villalar, 4).

- 141-SÁNCHEZ PÉREZ, F. Javier - *El hombre amenazado: hombre, sociedad y educación en la novela de Miguel Delibes*. Salamanca, Universidad/Caja de Ahorros, 1985.
- 142-SÁNCHEZ REBOREDO, José. ¿De qué se hace la madera de heróe? *Taifa*, Barcelona, nº 1, 31 ene. 88.
- 143-SANTIAGO DE LOS MOZOS - Consideraciones lingüísticas sobre Miguel Delibes. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.89-99.
- 144-SANTOS SANTORUM, Manuel - Miguel Delibes: *La hoja roja*. Humanidades. Santander, nº 25, 102, ene./abr. 60.
- 145-SANZ VILLANUEVA, Santos - Mujer prudente. *Diario 16*. Libros. Madrid, IV, 17 oct. 91.
- 146-_____ - Hora actual de Miguel Delibes. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.79-113. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 147-SARRIAS, Cristóbal - *El tesoro*. Rebusca entre Matorrales. *Literatura, Arte y Espectáculos*. Madrid, nº 162, 34, mar. 86.
- 148-SASTRE, Luis - Los mundos de Miguel Delibes. *La Estafeta Literaria*, nº 229, 20, 15 nov. 61.
- 149-SOBEJANO, Gonzalo - Los poderes de Alonso Quijano. *Revista Hispánica Moderna*, Madrid, nº 35, p. 106-112, 1969.
- 150-_____ - Notas sobre el lenguaje y novela actual. *Papeles de Son Armadans*, Madrid, nº CXIX, 125-140, ene.66.
- 151-_____ - Del relato a la novela. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p. 41-53.
- 152-SOTELO VÁSQUEZ, Marisa - La guerra civil en la narrativa de Miguel Delibes. *Letras de Deusto*, Bilbao, nº 55, 75-89, sep./oct.92 .
- 153-SPIRES, Robert - El nuevo lenguaje de la nueva novela. *Insula*, Madrid, nº 396-397, 6-7, nov./dic 79.

- 154-TANARRO, Angélica - Miguel Delibes habló de la influencia de la guerra en la novela española. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura. Valladolid, 55, mar. 94.
- 155-_____ - Una antología para el premio Cervantes. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, p. 62, 10 feb.94.
- 156-TORRÓN, Martínez - Naturaleza y hombre en tres novelas de Delibes. In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p. 293-302. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 157-UMBRAL, Francisco - Miguel Delibes en la novela tradicional. *Punta Europa*, Madrid, nº 57-58, 29-36, sep/oct 60.
- 158-_____ - *Las ratas*. Madrid: *Punta Europa*, nº74, 117-118, julio/62.
- 159- UMBRAL, Francisco - Miguel Delibes. *La caza de la perdiz roja*. Madrid: *Punta Europa*, nº 84 , 99-100, abril/63.
- 160-_____ - *Miguel Delibes*. Madrid, E.P.E.S.A., 1970.
- 161-Un premio Cervantes con todas las de la ley. *ABC*, Cultura, Madrid, 54, 26 abr. 94.
- 162-VALVERDE, José A. - Los animales a través de seis libros. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p.182.
- 163-VARCELA JACOME, Benito - Las últimas novelas de Delibes. *Destino*, Barcelona, nº 1296, 46, jun.62.
- 164-VALLE SPINKA, Ramona F. del - *La conciencia social de Miguel Delibes*. New York, Eliseo Torres & Sons, 1975.
- 165-VARIOS - Especial Miguel Delibes. Perpignan: *Ventanal*, nº 8, 1984.
- 166-_____ - *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Universidad Complutense de Madrid - Cursos de Verano 1991. Madrid, ACTAS, 1993.
- 167-_____ - *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid, Universidad Complutense, 1983.

- 168-_____ - Miguel Delibes. *El escritor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992.
- 169-_____ - Miguel Delibes. *Premio Nacional de las Letras Españolas 1991*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.
- 170-VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael - Miguel Delibes: *Las ratas*. Destino, Barcelona, nº 1293, 50, 19 mayo 62.
- 171-VILANOVA, Antonio - *Las ratas*, de Miguel Delibes. Destino, Barcelona nº 1299, 40-41, jun. 62.
- 172-_____ - *Cinco horas con Mario* o el arte de entender las razones del otro. Madrid, Anthropos, 1992, p.131-179. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 45).
- 173- VILANOVA, Antonio - Inocencia natural y conciencia moral en la obra de Miguel Delibes. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p. 31-40.
- 174-VILORIA, Ana Maria - El universo narrativo de un novelista. *El Norte de Castilla*, Valladolid, 60, 26 abr. 94.
- 175.VILORIA, Maria Aurora - 'En el estilo de Miguel Delibes late el alma de Castilla' dijo el Rey. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 60, 26 abr. 94.
- 176-_____ - Francisco Pino desveló las señales líricas en la prosa de Miguel Delibes. *El Norte de Castilla*, Ocio y Cultura, Valladolid, 65, 29 abr. 94.
- 177-VINES, Hortensia - Visualizaciones lingüísticas de *Cinco horas con Mario*. In *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid, Universidad Complutense, 1983, p. 215-228.
- 178-YNDURÁIN, Francisco - Resumen. In *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid, ACTAS, 1993, p. 187-191.
- 179-WOGATZKE - LUCKOW, Gudrun - La evolución de las posiciones ideológicas en el repertorio de personajes en la obra narrativa de

- Miguel Delibes (1947-1987). In *Miguel Delibes. El autor, la obra y el lector*. Madrid, Anthropos, 1992, p.183-192. (Ámbitos Literarios, 45).
- 180-WOOD, Guy H. - *Pegar la hebra. Revista de Literatura y Cultura*, Zaragoza, nº 1, 105-107, primavera de 92.
- 181-ZABALA, Vicente - Miguel Delibes se confiesa. *ABC*, Mirador Literario, Madrid, 5, 13 mayo 65.
- 182-_____ - Crítica social y estilo en *Cinco horas con Mario*. Destino, Barcelona, nº 1543, 48, mar. 67.

III- TÍTULOS GERAIS

- 1-ABELLÁN, José Luis - Cultura y franquismo. *Temas para el debate*. Madrid, nº 12, 53-55, 95.
- 2-ABELLÁN, Manuel L. - Censura y franquismo: ensayo de interpretación. *Temas para el debate*. Madrid, nº 12, 62-65, nov. 95.
- 3-ALVAR, Manuel - *Lengua y sociedade*. Barcelona, Planeta, 1976.
- 4-_____ - *La lengua como libertad y otros estudios*. Madrid, Cultura Hispánica, 1982.
- 5-BAKHTIN, Mikhail - *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Sprydis Nazário, Homero Freitas de Anfrade. 2.ed., São Paulo, UNESP, 1990.
- 6-_____ - *Estética de la creación verbal*. Trad. Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- 7-BARDEN, Juan Antonio - Tranvías de ida y vuelta. *El País*. (*El País Semanal*, supl.: La España del desembarco). Madrid, 88, jun. 94.
- 8-BARTHES, Roland - *O grau zero da escritura*. Trad. de Anne Arnichaud e Álvaro Lorencini. 2. ed., São Paulo, Cultrix, 1974, 115-167.

- 8- BARTHES, Roland - *O prazer do texto*. 3. ed., São Paulo, Perspectiva, 1973.
- 9-BENJAMIN, Walter - O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Em suas *Obras escolhidas*. Tradução de Sergio P. Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 7a. edição, 1994, p. 197-221.
- 10-BENET, Josep - La negra miseria. *El País* (*El País Semanal* (supl.): La España del desembarco). Madrid, 94, jun.94.
- 11-BENVENISTE, Emile - *Problemas de Lingüística General*. México, Siglo Veintiuno, 1971.
- 12-BLAS GUERRERO, Andrés de - Franquismo y cuestión nacional. *Temas para el debate*, nº 12, 46-7, nov. 95.
- 13-BOTTI, Alfonso - *Cielo y dinero. El nacional catolicismo en España (1881-1975)*. Madrid, Alianza, 1992.
- 14-BOURSAULT, Leopoldo Torres - Justicia y orden público en las potriméricas del franquismo. *Temas para el debate*, Madrid, nº 12, 66-9, nov. 95.
- 15-BURKE, Peter (org.) - *A escrita da história* (tradução de Magda Lopes). São Paulo, UNESP, 1982.
- 16-CANDIDO, Antonio - *Literatura e sociedade*. 7. ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1985. (Biblioteca Universitária, série 2, 49).
- 17-_____ - A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 9. ed., São Paulo, Perspectiva, 1993, 51-80.
- 18-CARR, Raymond - *España, 1808-1975*. Barcelona, Ariel, 1982, p. 703-731.
- 19-CASSIRER, E. El lenguaje y la construcción del mundo de los objetos. In *Psicología del lenguaje*. Bs. Aires, Paidós [s.d.].
- 20-CERVANTES, Miguel de - *El ingenioso hidalgo, Don Quijote de la Mancha*. 6. ed., Madrid, Aguilar, 1957.

- 21-CERVANTES, Miguel de - *El coloquio de los perros*. In *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1967.
- 22-BUARQUE, Chico. A arte maior de Chico Buarque (disco). Poligram, Rio de Janeiro.
- 23-CRIADO DE VAL, Manuel - *Estructura general del coloquio*. Madrid, SGEL, 1980. (Lengua coloquial, 1).
- 24-DE MARCO, Valeria - Un movimiento retrospectivo: *Tira y afloja* - metáfora de construção da obra de Carmen Martín Gaité. In *Integração Latino Americana*. Juiz de Fora, UFJF, 1993, p.288-291.
- 25-DE LA SERNA, Jesús - El lápiz rojo de la censura. *El País*. (*El País Semanal*, supl.: La España del desembarco). Madrid, 92, jun. 94
- 26-DELGADO, Fernando G. - Entrevista con Ricardo Gullón: La novela como objeto autónomo. *Insula*, Madrid, nº 396-397, 8, nov./dic. 79.
- 27-DELIBES, MIGUEL - Novela divertida y novela interesante. In *Pegar la hebra*. 6. ed. Barcelona, Destino, 1991, p. 57-67.
- 28-_____ - La novela abstracta. In *Vivir al día*. 2. ed. Barcelona, Destino, 1993, p.156-158.
- 29-_____ - Los nuevos caminos. In *Vivir al día*. 2. 2d. Barcelona, Destino, 1993,159-161.
- 30-_____ - Amenaza a la novela. 'La revolución narrativa'. *La Vanguardia*. Tribuna, Barcelona, 9, mayo 81.
- 31-_____ - Notas sobre la novela española contemporánea. *Cuadernos*. Congreso por la libertad de la cultura. París, nº 63, 34-8, ago. 62.
- 32-DOLGIN, Stacey L. - *La novela desmitificadora española (1961-1982)*. Madrid, Anthropos, 1991. (Ámbitos Literarios/Ensayo, 38).
- 33-EL Franquismo, veinte años después (editorial) - *Temas para el debate*. Madrid, nº 12, 3-4, nov. 95.
- 34-ESTAPÉ, Fabián - Tiempos de estraperlo. *El País*. (*El País Semanal*, supl.: La España del desembarco). Madrid, 86, jun. 94.

- 35-FONTANA, Josep, (ed.) - *España bajo el Franquismo* (Varios).
Barcelona, 1986.
- 36-GARCÍA DELGADO, José Luis - La economía española durante el franquismo. *Temas para el debate*, nº 12, 27-32, nov. 95.
- 37-GARCÍA LORCA, Federico - *Obras completas*. 4. ed. Madrid, Aguilar, 1960
- 38-GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio - El discurso del tiempo en el relato de ficción. Madrid: *Revista de Literatura*, nº 107, ene./jun. 92.
- 39-GAVIRIA, Mario - Dos ciudades derrotadas. *El País*. (*El País Semanal*, supl.: La España del desembarco). Madrid, 84, jun. 94.
- 40-GIL CASADO, Pablo - *La novela social española (1942-1968)*.
Barcelona, Seix Barral, 1968.
- 41-_____ - *Realidad y experiencia de la novela*. Madrid: Cupsa, 1978
- 42-GOYTISOLO, Juan. Los escritores españoles frente al toro de la censura. *El furgón de cola*. 2 ed. Barcelona, Seix-Barral, 1992, p. 60.
- 43-_____. *Señas de identidad*. Barcelona, Seix Barral, 1985.
- 44-GRANDE, Félix - Narrativa, realidad y España actuales: historia de un amor difícil. Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 299, 1958, p. 357-372.
- 45-HARO TECGLÉN, Eduardo - Así éramos en los años 40. *El País*. (*El País Semanal*, supl.: La España del desembarco) Madrid, 78-100, jun. 94.
- 46-JULIÁ, Santos - Orden, unidad y aguantar - *El País* (La España del desembarco. Suplemento especial). Madrid, 81, jun. 94.
- 47-KAYSER, Wolfgang - Actitudes y formas de lo épico. Em sua *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4. ed., Madrid, Gredos, 1992, 461-489.

- 48-LAIN ENTRALGO, Pedro - El intelectual y la sociedad en que vive. *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura*, París, nº 40, 3-13, ene./feb., 1960.
- 49-LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo, Ática, 1985. (Princípios, 4)
- 50-LORENZO, Emilio - *El español de hoy, lengua en ebullición*. 3. ed. act. y aum. Madrid, Gredos, 1980, 29-49. (Estudios y ensayos, 89).
- 51-MARTÍNEZ CACHERO, J. M. - *La novela española entre 1936 y 1980*. Madrid, Castalia, 1985.
- 52-MEIRELES, Cecilia - *Obra poética*. 3.ed. Rio: Nov aguilar, 1977.
- 53-MENDILOW, A. A. - *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre, Globo, 1972.
- 54-MESA, Roberto - Mitología y política exterior - *Temas para el debate*, Madrid, nº 12, 48-52, 95.
- 55-MESQUITA, Samira, Nahid de. *O enredo*. Rio de Janeiro, Ática, 1987. (Coleção Princípios).
- 56-MIRET MAGDALENA, Enrique - Pecadores, pero católicos. *El País (El País Semanal, supl.: La España del desembarco)*. Madrid, 83, jun. 94.
- 57-NUNES, Benedito - *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática, 1988.
- 58-ORLANDI, Eni Pulcinelli - *Discurso e leitura*. Campinas, Unicamp, 1988.
- 59-PADILHA, Laura Cavalcante - *Entre voz e letra*. Niterói, EDUFF, 1995.
- 60-PÉREZ GALLEGRO, Cándido. *El diálogo en novela*. 1. ed., Barcelona, Península, 1988
- 61-PRETI, Dino - *Sociolingüística. Os níveis da fala*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1975. (Biblioteca Universitária, série 5, 6).

- 62-PROENÇA FILHO, Domicio - *Estilos de época na literatura*. 6. ed., São Paulo, Ática, 1981.
- 63-ROBERTS, Gemma - *Temas existenciales en la novela española*. 2. ed. cor. y aum. Gredos, Madrid, 1978, 267-280. (Estudios y ensayos, 182).
- 64-ROSENFELD, Anatol - Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. 9. ed., São Paulo, Perspectiva, 1992, 9-49.
- 65-SÁBATO, Ernesto. *Uno y el universo*. Bs. Aires, Sudamericana, 1970.
- 66-SANTOS, Félix - Los medios de comunicación durante el franquismo. *Temas para el debate*. Madrid, nº 12, 56-61, 95.
- 67-SANZ VILLANUEVA, Santos - *Historia de la novela social española. (1942-1975)*. Madrid, Alhambra, 1986.
- 68-SAUSSURE, Ferdinand de - *Curso de lingüística general*. Trad., pról., notas de Amado Alonso. 2. ed., Buenos Aires, Losada, 1955. (Filosofía y teoría del lenguaje)
- 69-SOBEJANO, Gonzalo - *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Prensa Española, 1975.
- 70-SPIRES, Roberto - El nuevo lenguaje de la "nueva novela". *Insula*. Madrid, nº 396-76, 6-7.
- 71-SUAY, Muñoz - Un día volveremos. *El País*. (*El País Semanal*, supl: La España del desembarco). Madrid, 90, jun. 94.
- 72-TACCA, Óscar - *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1989. (Estudios y ensayos, 194)
- 73-TAMAMES, Ramón - *La República. La Era de Franco*. 7. ed in *Historia de España Alfaguara*. Madrid, Alfaguara, t. 7, 1979.
- 74-TAPIA, Alberto Reig - La "cultura" política de la sangre. *Temas para el debate*, nº 12, 34-40, nov. 95.
- 75-TEZANOS, José Félix - El franquismo y la estructura social española. *Temas para el debate*. Nº 12, 23-6, nov. 95.

- 76-VIGARA TAUSTE, Ana María - *Aspectos del español hablado*. Madrid, SGEL, 1980. (Problemas básicos del español)
- 77-THOMAS, Hugh - *A guerra civil espanhola*. Trad. de James Amado e Hélio Pólvora. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- 78-TODOROV, Tzvetan - *Nós e os outros*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio, Zahar, 1993, 9-17.
- 79-_____ - *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone Moisés. 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1970, 53-78 e 119-133. (Debates, 140) .
- 80-UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. 11 ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1966 (Austral, nº 99).
- 81-VEGA, Pedro - La oposición política. *Temas para el debate*, nº 12, 70-4, nov. 95.
- 82-VENTURA, Zuenir - *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 dez. 1995.
- 83-VILA SELMA, José - *Tres ensayos sobre la literatura y nuestra guerra*. Madrid, Nacional, 25-47, 1956.