

**HE**  
**REVISTA DIGITAL**  
**"INVESTIGACIÓN Y EDUCACIÓN"**

**CINCO HORAS CON MARIO: A CABALLO ENTRE LA NOVELA Y EL DRAMA.**  
**Purificación Jurado Domínguez**

*Cinco horas con Mario*<sup>1</sup> de Miguel Delibes, considerada como una de las mejores novelas del autor vallisoletano, es la obra en la que nos vamos a centrar para llevar a cabo un análisis específico en torno a la cuestión de los géneros literarios. Podríamos justificar esta elección señalando que se trata de una obra que supuso un cambio notable en la trayectoria literaria de su autor, pues emplea una técnica plenamente novedosa en la literatura española de aquellos años, y resulta, por tanto, interesante a la hora de adentrarnos en el estudio de la evolución del género, en este caso, el narrativo.

La novela, género literario que, históricamente, nace como sustituto de la epopeya en el sistema literario, se erige como el medio de expresión literaria más importante y complejo de los últimos tiempos, pues es una forma literaria relativamente moderna. Pero no vamos a entrar en este momento en la descripción de la evolución del concepto de "novela" a lo largo de la historia literaria. Sí podríamos afirmar que, como veremos a continuación, se trata de un género en el que cabe todo y que se ha abierto para recoger en sí partes de la poesía, de la confesión, de las memorias, del sermón, del tratado místico, del poema simbólico y del surrealismo. Recordemos aquí las palabras de Baroja cuando describió la novela como "un género multiforme, proteico, que lo abarca todo; el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico: todo absolutamente". Resulta evidente su claro concepto de la permeabilidad de la novela.<sup>2</sup>

Miguel Delibes (1920), miembro del grupo de escritores de posguerra, se erige como uno de los autores de mayor relevancia en el ámbito literario contemporáneo y, desde la publicación de su primera novela en 1948 (*La sombra del ciprés es alargada*), ha aportado a la literatura española obras como *El camino* (1950), *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *Diario de un cazador* (1955), *La hoja roja* (1959), *Las ratas* (1962), *Parábola del náufrago* (1969) o *Los santos inocentes* (1981), entre otras tantas. Dentro del amplio corpus novelístico de Delibes, destaca además, como ya hemos comentado, *Cinco horas con Mario* de 1966.

La actividad literaria de Miguel Delibes se inicia en los años 50 y, por lo tanto, prácticamente, en la inmediata posguerra. A este respecto, señala Eugenio de Nora, la guerra supuso una ruptura brutal en lo referente a la actividad creadora, sobre todo en un campo como el de la novela, que requiere concentración y esfuerzo prolongado<sup>3</sup>. Así pues, será esa inmediata posguerra a la que nos referimos la que presencie un auge narrativo considerable, que se ubicará, en un primer momento, en la línea del realismo social, aunque sin perder de vista la presencia de una situación de censura que impedía que ese realismo mostrara signos evidentes de protesta o denuncia, motivo por el cual habría que recurrir a la utilización de distintas técnicas narrativas que disimularan de un modo u otro la crítica que los autores querían exponer. Con *Cinco horas con Mario*, por ejemplo, Delibes pone en práctica una técnica literaria que apenas contaba con antecedentes inmediatos en la narrativa española: el monólogo interior. En sus primeras novelas, Miguel Delibes se había expresado mediante el llamado estilo realista y directo, caracterizado por el cuidado esmerado de la prosa; en definitiva, situado en la línea del realismo tradicional decimonónico. *Cinco horas con Mario* supone un nuevo modo de mostrar la realidad, ahora presentada a través de las palabras de una mujer, que presenta los problemas, las obsesiones y la vida cotidiana de los españoles de ese tiempo, y constituye, por tanto, un extraordinario testimonio de la España de los años sesenta. ¿Qué crítica puede resultar más efectiva que la expuesta sutilmente de este modo?

Así, afirma José Domingo, el caso de Delibes es uno de los que mejor demuestran un claro proceso de superación temática y estilística, pues, a partir de su primera novela, ha ido evolucionando desde un realismo de raíces tradicionalistas y rígidas hasta un lúcido criticismo social<sup>4</sup>.

Cuando el lector se enfrenta a la lectura de *Cinco horas con Mario*, quizás lo que espera encontrar, si se deja llevar por el título, es una novela de Delibes como otro ejemplar más dentro de su soberbia trayectoria narrativa. Pero también espera hallarse ante una novela cuyo protagonista sea Mario, lo cual puede deducir por el título. Pues bien, esta expectativa del lector será, en cierto modo, desarticulada cuando se efectúe la lectura de la

obra: en primer lugar, porque no habrá leído una novela “típica” delibeana; y, en segundo lugar, porque más que “cinco horas” con Mario, el lector las ha pasado con Carmen<sup>5</sup>.

*Cinco horas con Mario* es una obra que apenas cuenta con un argumento entendido en el sentido tradicional de la palabra. No obstante, podríamos reducirlo a la siguiente sinopsis: Carmen es una mujer que, tras la inesperada muerte de Mario, su marido, pasa a solas con él la noche del velorio. Durante cinco horas, Carmen recuerda su vida matrimonial con un hombre con el que nunca llegó a una unión plena, pues nunca se comprendieron mutuamente. A lo largo de la noche, Carmen se refiere también a diversos temas y problemas de la sociedad española en la que habita. Todo lo que Carmen piensa y siente durante estas cinco horas queda expuesto ante el lector en forma de monólogo o soliloquio.

La obra se abre con una esquela, que sirve de presentación del tema y de elemento impactante para el lector, además de ser un símbolo inusual en una novela. En ella aparecen datos que serán de sumo interés para la comprensión de la novela y que más adelante, en el transcurso de la misma, no vamos a volver a encontrar de manera tan explícita: los distintos personajes con sus respectivos parentescos familiares, el lugar exacto en el que se desarrolla la obra (“*Casa mortuoria: Alfareros, 16, pral. dcha*”) y la fecha concreta en la que suceden estos hechos (“*24 de marzo de 1966*”). A partir de aquí, la novela aparece dividida en tres partes: dos que ejercen la función de marco del monólogo de Carmen (el prólogo y el epílogo) y el monólogo mismo. La diferencia principal entre estas dos partes que forman el marco y el monólogo central es la utilización de las personas narrativas y, a veces, el diálogo. Así, estas dos partes aparecen expuestas en tercera persona (con alguna inserción de diálogos y estilo directo), frente a la primera persona dirigida a una segunda de los veintisiete capítulos que constituyen el núcleo de la obra (esta división en capítulos es un recurso constructivo que no tiene otro fin que el de ofrecer algunos respiros dentro de ese largo soliloquio).

En la primera parte aparecen presentados la casa mortuoria y el ambiente que rodea a Carmen en ese momento en que la casa aparece más tranquila y la mayoría de las personas que han acudido a velorio se han marchado. El prólogo es, además, la presentación en movimiento de los personajes nombrados en la esquela y algunos otros. También en el prólogo aparecen empleadas técnicas narrativas variadas: hay un relato en tercera persona realizado por un narrador omnisciente en el que se intercalan conversaciones, expresiones de distintos personajes, frases lanzadas al aire no se sabe por quién, descripciones de gestos, reiteraciones de frases y ademanes, etc. La mayoría de

temas de los que se ocupará Carmen en su extenso monólogo aparecen ya esbozados en este primer capítulo (o, con mayor precisión, capítulo cero) de *Cinco horas con Mario*.

La tercera parte de la novela, a la que hemos denominado epílogo, está formada por la conversación entre Carmen y su hijo Mario (que quedará, además de como homónimo, como continuador de la forma de ser y la ideología del padre), y su función será la de aliviar el pesimismo que se desprende de la lectura de la obra. Para la madre será un nuevo motivo de preocupación (despide a un Mario y se queda con otro), para la sociedad española supondrá un rayo de esperanza, ya que, por más que se asfixie al hombre progresista (Mario ha muerto de asfixia social), siempre puede suceder que éste efectúe algún cambio social relevante.

La segunda parte de la novela constituye la sección central y más extensa de la misma. En ella, destaca la desaparición del narrador, técnica que no resulta completamente nueva en la novelística de Delibes, pues ya en *Las ratas* observamos que apenas existe la presencia de narrador omnisciente. Ahora el autor cede la palabra a Carmen, que se encargará durante cinco horas de “hablar” a su marido muerto y de hablarse sí misma. Este núcleo de la novela aparece, como ya hemos mencionado, presentado en veintisiete capítulos, cada uno de los cuales se abre con una cita bíblica. Son textos subrayados por Mario, que supondrán el factor desencadenante de su fluir discursivo. Esto es, de su lectura parte una libre asociación de ideas en el subconsciente de Carmen que provoca el desorden que encontramos en su parlamento. Estamos, por tanto, ante un evidente caso de intertextualidad: la *Biblia* sirve de base para el monólogo interior de Carmen. Este procedimiento pone de manifiesto la total oposición de Carmen a todo lo relativo a la vida y personalidad de su marido, pues incluso las palabras bíblicas consigue convertirlas en argumentos para la crítica de Mario. Pero lo que realmente resulta interesante de esta segunda parte de la novela es la utilización de la técnica del monólogo interior, de cuyo origen nos vamos a ocupar a continuación.

Un rasgo muy importante de la novelística del siglo XX es la llamada técnica de *stream of consciousness* (traducido aproximadamente como el *fluir de la conciencia*), que no debemos confundir con el llamado monólogo interior, ya que son dos aspectos distintos aunque con frecuencia se utilicen como sinónimos. Al hablar de *stream of consciousness*, se hace referencia a un género literario. El monólogo interior no es más que una técnica dentro de este género, no es el género en sí. El término monólogo interior aparece por primera vez en francés en la novela de Dumas padre, *Vingt ans après* (1845) y se cree que el primero en emplear esta técnica fue Edouard Dujardin en su novela *Les lauriers sont coupés* (1888).

Los grandes representantes de novedosas técnicas narrativas en la literatura universal son James Joyce (*Ulyses*), William Faulkner (sobre todo, *Mientras agonizo*), Kafka, Henri Bergson, Sigmund Freud, William James y Karl Jung, entre otros. De las obras de Joyce y Faulkner, adoptan los nuevos novelistas españoles el uso del monólogo interior, la simultaneidad de escenas, la presentación del mundo interior de los personajes, la introspección...

Por otra parte, resulta de la influencia de Bergson y W. James, por ejemplo, la existencia de un tiempo interior en oposición al tiempo cronológico, lo cual convierte el tratamiento del tiempo en esencial en este nuevo proceso de novelar. La verdadera noción de tiempo es la subjetiva y es este tiempo mental el que hace a las novelas convertirse en ríos en constante fluir, donde los recuerdos y las visiones constituyen el punto de partida. El personaje está fijo en el espacio, pero su conciencia puede moverse en el tiempo, por lo que existe en ellas una frecuente recurrencia al *flash-back* (en *Cinco horas con Mario*, los recuerdos de la protagonista se suceden sin orden causal ni cronológico, y las evocaciones de Carmen no suelen presentarse de una vez, sino en sucesivas alusiones, de modo que unas complementan a otras, lo cual provoca que los hechos no se conozcan plenamente más que con la lectura completa de la obra, que resulta constituirse con una suma de reiteraciones; de manera que en las cinco horas de tiempo objetivo se rememoran sucesos de muy diversos momentos en la vida de la protagonista, que configuran el llamado tiempo subjetivo). Así pues, en estas novelas sobran los detalles descriptivos y analíticos, que deben desaparecer o reducirse a un mínimo para así llegar a la realidad de la conciencia pasando a través del menor número posible de obstáculos (en *Cinco horas con Mario* no existen descripciones, ni metáforas, ni el característico humor que sí aparecía en las novelas anteriores de Delibes). El escritor de *stream of consciousness* se ve precisado a representar el contenido de la conciencia de modo realista y a la vez mantener sus características de privacidad, que son la incoherencia, la discontinuidad y las implicaciones personales. Mientras tanto tiene que arreglárselas del mejor modo posible para comunicarle algo al lector a través de esta conciencia, tiene que imponer orden en el desorden. De acuerdo con Bergson, nuestro pasado permanece siempre en la conciencia individual y espera la oportunidad de salir a la superficie cuando se presente el encuentro con un objeto externo que produzca una reminiscencia dada. Este objeto externo, en *Cinco horas con Mario*, no es otro que los ya mencionados pasajes de la *Biblia* subrayados por Mario, que desencadenan los largos parlamentos de Carmen.

Por su parte, Freud abre para los novelistas el mundo maravilloso y desconocido del inconsciente, apartándose de los límites de la razón. La introspección, la visión profundizadora del monólogo interior, es en extremo subjetivista. Estos pensamientos íntimos son los que están más cerca de la subconciencia del personaje, anteriores a toda organización lógica, en su estado original. En el monólogo interior, estos pensamientos se

expresan por medio de frases directas reducidas a un mínimo sintáctico y de manera que dan la impresión de reproducir los pensamientos conforme van llegando a la mente. Resulta obvia, por tanto, la influencia también de Freud en *Cinco horas con Mario*, pues en las palabras de Carmen quedan recogidos tanto los propios pensamientos que en ese momento determinado se le van ocurriendo como situaciones pasadas que ahora recuerda (Carmen suele pasar de una idea a otra sin tránsito de ninguna clase, lo que convierte en característicos de la novela recursos estilísticos como la elipsis, el anacoluto, la eliminación de nexos subordinantes, la presencia de oraciones rotas, superpuestas, anhelantes como la respiración de la protagonista, etc., que permiten la expresión simultánea de muchas ideas) e, incluso, integra en su parlamento palabras o conversaciones específicas de los demás personajes de la obra. Esta inserción de palabras ajenas le sirven también para mostrar su postura opuesta o afín con respecto a las distintas personas cercanas a lo largo de su vida. Para ello debe citar lo que combate (afirmaciones de Mario, conversaciones de sus amigos, fragmentos de sus publicaciones) y lo que aprueba (dichos de su madre, artículos de su padre, opiniones de personas de su confianza). También recrea conversaciones pasadas que ayudan a entender mejor el ambiente en que se ha desenvuelto su vida. Si el amplio número de citas que contiene la novela no supone un lastre para el lector es porque Delibes ha atenuado ese peso con el uso de los estilos directo (transcripción literal de las frases de los personajes, presentadas en la mayoría de ocasiones mediante el uso de comillas; es el más utilizado en la novela, pues tiene la ventaja de amenizar el relato, incluyendo voces narrativas distintas), indirecto (menos frecuente porque exige una fuerte subordinación sintáctica que no resulta práctica para la composición del soliloquio) e indirecto libre.<sup>6</sup>

Pero las técnicas básicas para presentar la conciencia en literatura no son invenciones del siglo XX. El monólogo interior se puede encontrar en obras de siglos anteriores, y la descripción omnisciente y el soliloquio fueron características primordiales de la ficción aun en sus estados embrionarios. El empleo único de éstos que produjo el *stream of consciousness* apareció con los novelistas del siglo XX, que se dieron cuenta de la significación del drama que tiene lugar en los confines de la conciencia del individuo. En el novelista irlandés James Joyce, por ejemplo, encontramos prácticamente todos los recursos técnicos que hemos mencionado, sobre todo en su *Ulises*

Esta forma de escritura en la que el novelista contemporáneo innovador ha comprendido que su papel de controlador omnipotente de las vidas y los destinos de sus personajes debe relegarse a un segundo plano o “desaparecer” (ahora el creador tiene que apartarse de su papel de demiurgo y entrar en el alma de su criatura para convertirse en ella misma) no es introducida en la literatura española, ni mucho menos, por Delibes. Aunque fuese él quien se apartara con *Cinco horas con Mario* de los moldes tradicionales de la novela del llamado realismo social, ya existieron en la literatura española anterior ejemplos

que podríamos considerar como tanto o más influyentes aún que las nuevas tendencias foráneas, ya que, cuando Delibes escribe *Cinco horas con Mario* en 1966, la sociedad española contaba con muy poco tiempo de apertura al exterior. Ante la situación de aislamiento internacional y las prácticamente nulas posibilidades de conocer la obra de los grandes renovadores de la novela contemporánea a los que ya nos hemos referido, los escritores españoles de los años cincuenta buscan dentro del panorama literario español anterior un punto de referencia, y acaban volviendo los ojos a la tradición realista de la novela española. En ella será donde hallen el germen de algunos de los recursos estilísticos innovadores, aunque no deja de ser fundamental la posterior influencia del exterior. Así, ya Galdós, por ejemplo, usa en algunas de sus novelas (ej. *La desheredada*) un doble plano, en el cual sus personajes hablan en voz alta, dirigiéndose a otros en ocasiones y a sí mismos en otras. Desde luego que éste no es el monólogo caótico y desordenado que Joyce nos muestra en el *Ulises* y al que se aproxima más el monólogo de Carmen Sotillo en *Cinco horas con Mario*. Este monólogo de Galdós, señala Clarín, se caracteriza porque “*el autor llega a poner en boca de sus personajes la expresión literaria, clara, perfectamente lógica y ordenada en sus nociones, juicios y raciocinios de lo que, en rigor, en su inteligencia aparece oscuro, confuso, vago, hasta en los límites de lo inconsciente*”.<sup>7</sup> Es decir, Clarín echa en falta lo que más adelante será el monólogo interior caótico a la manera joyceana, y al que él se acerca un poco más con su obra maestra, *La regenta*, donde emplea los más variados recursos narrativos, como el diálogo, el monólogo, el estilo indirecto libre, etc., que nos demuestran su también indudable contribución en la génesis de *Cinco horas con Mario*.

Miguel de Unamuno y Pío Baroja también preceden con algunas de sus obras a las novelas españolas posteriores que adoptan el monólogo interior como técnica narrativa, como *Cinco horas con Mario*. En el caso de Unamuno, en las páginas de *Niebla* (1914) encontramos algo parecido a lo que apareciera ocho años más tarde en la obra de Joyce: el monólogo interior en sus diversas formas y grados de perceptibilidad, el fluir de una conciencia humana. En ella, vemos también la independencia del personaje que se rebela contra su creador. Y, aunque la intención de Unamuno en este caso haya sido filosófica y no estilística, esa rebelión puede aplicarse también a las tendencias de la novela actual de suprimir un elemento de la trilogía autor-personaje-lector, para dejar que sea el personaje el que tome la palabra.

Por tanto, el nuevo modo de novelar se introduce en la literatura española del XX y, aunque, en los grandes novelistas del XIX y de la generación del 98, principalmente en Baroja y Unamuno, se descubren preludios de las nuevas tendencias, al parecer, éstas no se produjeron en España como un desprendimiento de las empleadas por aquellos novelistas, sino que provinieron principalmente del exterior. De hecho, en los años en que Delibes escribe *Cinco horas con Mario* han tenido lugar hechos que facilitan el conocimiento de la

literatura extranjera a la que nos hemos referido anteriormente: una tímida apertura de España al mundo, el decaimiento de la censura literaria y la entrada en el país de numerosas traducciones de la novelística americana y mundial, y la creciente importancia y popularidad de la nueva novela hispanoamericana, cuyos autores más destacados admiten sin reserva su deuda de inspiración hacia Faulkner y otros autores norteamericanos. Estas nuevas circunstancias facilitan la aparición en España de novelas como *San Camilo, 1936* y *Oficio de tinieblas* de Cela, *Reivindicación del Conde don Julián* y *Juan sin tierra* de Goytisolo y la misma *Cinco horas con Mario* o *La parábola del naufrago* de Delibes.

Pero, la razón práctica que justifica el empleo del monólogo interior, concretamente en España, se debe a la cuestión de la aún vigente censura. Un contenido como el de *Cinco horas con Mario*, expuesto mediante una narración tradicional, hubiera tenido problemas con la censura. El recurso del monólogo es uno de los resultados de la imaginación a la que tuvieron que recurrir muchos escritores españoles de esta época para obtener nuevas formas de expresión.<sup>8</sup>

Otra de las novedades, quizás la que constituye en buena medida la originalidad narrativa de Delibes, radica en el hecho de situar al personaje como centro de sus novelas. Al actuar así, reacciona contra una larga tradición novelística (a partir del naturalismo y la generación del 98) preocupada, principalmente, por eclipsar al personaje.

Solemos identificar los orígenes del género novelesco con aquellas obras que se ocupan más de mostrarnos movimientos de almas que de relatarnos aventuras. Para ello, se señala a la picaresca y al *Quijote* como las primeras grandes realizaciones en este sentido, a causa de la complejidad humana de sus protagonistas. Pero la fortuna de estas obras no resultó precisamente favorable, pues la picaresca desapareció sin dejar huellas apenas, y el *Quijote* no influyó en la literatura española hasta el siglo XIX. Los siglos XVII y XVIII no fueron en modo alguno los prósperos para la materia novelesca, pues sus obras plagadas de moralidades, avisos, sentencias, etc. apenas dejaron lugar para la introspección psicológica. Ya en el siglo XIX se recupera la noción de personaje, pero no de manera general, sino que serán sólo autores como Valera, Galdós o Clarín quienes sentarán las bases de la novela psicológica. Sucede en esta época que se va perfilando una técnica para la elaboración de diálogos, descripciones de ambientes y relato de la historia; pero no todos consiguieron ensamblar esos elementos con la presentación de figuras humanas complejas. Sería Varela el primero en situar al hombre en el centro de la novela y considerarlo como eje de la misma, en torno al cual todos los demás elementos girarían. Galdós, por su parte, constituye una magnífica galería de personajes (Fortunata, Isidora Rufete...), a los que caracteriza con la honda visión de lo humano aprendida de Cervantes y con la autonomía para ser dueños de sus destinos y centros de sus mundos. Llegamos, finalmente a Clarín,

autor de la mayor muestra del realismo psicológico del siglo XIX, *La regenta*. Esta novela es el producto del equilibrio que Clarín consigue entre el yo íntimo de los personajes y su circunstancia exterior. Para el retrato de los protagonistas emplea Clarín, como señalamos en líneas anteriores, recursos como el diálogo, el monólogo, el relato de los actos externos, la omnisciencia del narrador, las confluyentes perspectivas de diversos personajes... No obstante, sucede que con *La regenta* se acaba el realismo psicológico, pues los contemporáneos de Leopoldo Alas entendieron el naturalismo de un modo diferente y no se preocuparon por el equilibrio entre el personaje y el medio. Así, el personaje ve disminuido su papel en la obra, mientras que la descripción del entorno ocupó las páginas de la novela.<sup>9</sup>

Luego, a partir del 98, se entenderá como originalidad reaccionar contra las obras monumentales levantadas mediante la “sacralización” del personaje novelesco. Ahora se abandona por completo al personaje (ej. algunas novelas de Miró), se hace de él un simple desdoblamiento del yo del autor (ej. Unamuno) o se convierte en una cosificación, un ser dominado por un ente superior (ej. Valle-Inclán). Por tanto, observamos cómo de centro de la novela ha pasado a ser un simple pretexto, un elemento secundario (o menos relevante aún) de ella.

La obra de Delibes supone el primer intento en muchos años de restituir al personaje el puesto privilegiado que ocupaba en las novelas de nuestros más grandes narradores. También Delibes introduce novedades en sus narraciones con respecto a estos precedentes en lo referente al tratamiento de los personajes. Así, la mayoría de sus protagonistas son seres marginales dentro de la sociedad (ej. los niños y campesinos de *El camino*), personajes no muy frecuentes en la novelística española, al margen de las figuras de la literatura picaresca, y rara vez, además, tratados con el respeto que les otorga Delibes al convertirlos en focos narradores de la historia desde sus propios puntos de vista. Otro grupo social ampliamente tratado por Delibes en sus novelas, y al que pertenecen los personajes de *Cinco horas con Mario*, es el de la pequeña burguesía y el proletariado. A todos estos seres no les sucede nada de relieve y lo que se narra es su cotidianidad, sin trascendencia épica alguna, hasta el punto de que los sucesos que pueden revestir cierta gravedad aparecen desprovistos de presentación solemne. Son acontecimientos vistos desde la óptica cotidiana de los personajes, que los viven y los padecen como hechos completamente normales de la existencia. El relato de estas vidas se realiza de manera que se evita lo sobresaliente y se insiste en lo cotidiano, lo cual muestra una vez más una cierta disimilitud con respecto a la novela psicológica tradicional, que ofrecía una amplia panorámica de la vida de los personajes, desde su infancia hasta un momento en el que podía darse por cerrada alguna etapa concreta de su vida. En Delibes, falta esta pretensión de desarrollo total y lo que hace el autor es seleccionar un fragmento cualquiera de las vidas de los personajes. En *Cinco horas con Mario*, Delibes presenta a su personaje mediante el lenguaje, que resulta revelador de la personalidad de Carmen. Al mismo

tiempo, las palabras de ésta nos van descubriendo también la forma de ser y las ideas de su marido, su vida matrimonial, cómo eran sus respectivos padres y cómo son sus hijos, cuáles son sus deseos y frustraciones, etc. De este modo, Carmen va apareciendo como una mujer tradicionalista, ambiciosa en lo material, ignorante (consecuencia de la educación recibida como mujer destinada a casarse y dedicar su vida al marido, los hijos y la casa), hipócrita, con una moralidad sustentada en el principio del sexto mandamiento (la falta cometida contra éste siembra en ella un sentimiento de culpa que va a manifestar a lo largo de todo el monólogo y que, en buena medida, será el causante de esta conversación con Mario, pues todo el soliloquio de Carmen está originado por el deseo de la viuda de explicarle al marido que no llegó a consumar el adulterio con Paco y obtener así su perdón). Es una mujer frustrada y cargada de rencor y enojo hacia el marido, a quien culpa de la vaciedad de su vida y de su soledad.

Mario, en cambio, es presentado como el polo opuesto de su esposa: un hombre con ideas sociales avanzadas, caritativo, honrado, pacifista y comprometido cultural y políticamente (demuestra este desacuerdo con la sociedad que lo rodea mediante la rebelión, pero de esa lucha resultará vencido y muerto por infarto). Aunque la mayoría de la crítica ha visto en él a un hombre progresista y ha establecido la dicotomía maniquea entre él (visión positiva) y Carmen (visión negativa), lo cierto es que, analizando más profundamente la frustración de ésta, podríamos señalar que gran parte de la misma es consecuencia directa del trato recibido por parte del marido. Mario, que destaca por su postura más moderna y progresista, ha sido tradicional en el tratamiento hacia su esposa, a quien no ha facilitado la salida del mundo cotidiano y doméstico, y a quien no ha facilitado el acercamiento a él o el cambio de situación social (es decir, Mario se preocupa de los marginados sociales que lo rodean “de puertas para afuera”, pero no es capaz de ver la marginación que sufre su propia mujer, víctima de una sociedad que ha relegado a las mujeres a esa cárcel doméstica). Por tanto, el punto de partida del monólogo asfixiado de Carmen habría que situarlo en la falta de comprensión entre los cónyuges (sendos representantes de “las dos Españas”), que no es más que una representación microscópica de la falta de comprensión de la sociedad española en general. Delibes plantea, de este modo, el fracaso de la comunicación entre los seres humanos y el pesimismo del hombre constantemente amenazado por la muerte y la sociedad que lo rodean, además de su falta de fe en el futuro de España.

Otro de los rasgos de esta nueva novelística es la entrada en juego del lector, que ejerce un papel activo en tanto en cuanto, durante su lectura de la obra y tras la misma, deberá asumir la tarea de reconstruir los fragmentos desordenados y prácticamente incoherentes esparcidos a lo largo de la novela y que configuran el monólogo de Carmen.

Finalmente, podríamos señalar que *Cinco horas con Mario*, según comentábamos en la introducción a este análisis, es una novela y, como tal, un género abierto a cualquier tipo de elementos literarios. Hasta tal punto es así que la novela a la que nos hemos dedicado roza incluso el género teatral. Efectivamente, por la utilización coloquial del lenguaje, por los breves diálogos que aparecen tanto en el prólogo como en el epílogo y por el continuo “diálogo” de Carmen con Mario (pues no es más que eso, un diálogo sin respuesta), la adaptación de la novela como pieza teatral era relativamente fácil, y así lo hizo Delibes en 1979, ocasionando uno de los éxitos mayores de la escena española y dotando a Carmen Sotillo para siempre, en la imaginación del lector, del rostro de la actriz Lola Herrera. He aquí pues, una nueva ruptura por parte de Delibes de los tradicionales límites genéricos, hecho que apoya en cierta forma la opinión de cierto sector de la crítica que defiende la inexistencia de los géneros literarios y afirma que lo único que existe es la complejidad de las obras. Considerando más o menos acertada esta creencia, de lo que no cabe duda alguna es de que nos hallamos ante una obra realmente compleja.

*Cinco horas con Mario*, en definitiva, es una novela innovadora dentro de la novelística contemporánea española desde el punto de vista técnico. La renovación de las técnicas literarias y específicamente novelísticas se debe al afán de los autores contemporáneos de expresar de modo adecuado el mundo de hoy, cosa que no parece posible hacer con las estructuras clásicas. El hombre actual y sus problemas se adaptan a una técnica que se caracteriza por su fragmentarismo, contenido simbólico, oscuridad y desorden. Se trata, en fin, de una novelística representativa de la condición humana del presente.

Por todo ello y por la genialidad de su autor en el manejo de todas estas nuevas técnicas, podemos concluir que *Cinco horas con Mario* es una de las obras más importantes de Miguel Delibes y, además, ocupa un lugar sobresaliente dentro de la literatura española contemporánea.

## **NOTAS**

<sup>1</sup> Edición utilizada para el análisis del texto: Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1966 (19ª ed. 1995).

<sup>2</sup> Fernando Baeza, *Pío Baroja y su mundo*, Madrid, Hispar, 1962, p. 401 **citado en:** Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980, p. 42.

<sup>3</sup> Eugenio de Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1970, p. 62.

<sup>4</sup> José Domingo, *La novela española del siglo XX*, Barcelona, Lago, 1973, p. 52.

<sup>5</sup> Amparo Medina-Bocos, *Cinco horas con Mario*, Madrid, Alhambra, 1987, p. 57.

<sup>6</sup> Alfonso Rey, *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad, 1975, p. 192.

<sup>7</sup> Leopoldo Alas, *Galdós*, Madrid, Renacimiento, 1912, p. 103 **citado en:** Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, p. 52.

<sup>8</sup> Edgar Pauk, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975, p. 99.

<sup>9</sup> Alfonso Rey, *ob.cit.*, pp. 268-269.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **ESTUDIOS SOBRE EL GÉNERO LITERARIO:**

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
- BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940- 1975)*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980.
- DOMINGO, José, *La novela española del siglo XX*, Barcelona, Lago, 1973.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, *La poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.
- HUERTA CALVO, Javier y GARCÍA BERRIO, Antonio, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986.
- NORA, Eugenio de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1970.

**ESTUDIOS SOBRE MIGUEL DELIBES Y CINCO HORAS CON MARIO:**

- ALVAR, Manuel, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987.
- GONZÁLEZ, Bernardo Antonio, *Parábolas de identidad: realidad interior y estrategia narrativa en tres novelistas de posguerra*, Maryland, Scripta humanistica, 1993.
- GULLÓN, Agnes, *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1981.
- MEDINA-BOCOS, Amparo, *Cinco horas con Mario*, Madrid, Alhambra, 1987.
- PAUK, Edgar, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975.
- REY, Alfonso, *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad, 1975.



Nombre de archivo: CINCO HORAS CON MARIO. A CABALLO ENTRE LA  
NOVELA Y EL DRAMA.(Purificación Jurado Domínguez).

Directorio: F:\revista\cajon\diciembre  
Plantilla: C:\WINDOWS\Application  
Data\Microsoft\Plantillas\NORMAL.DOT

Título:

Asunto:

Autor:

Palabras clave:

Comentarios:

Fecha de creación: 11/11/03 22:55

Cambio número: 4

Guardado el: 13/11/03 1:17

Guardado por: .

Tiempo de edición: 4 minutos

Impreso el: 13/11/03 1:42

Última impresión completa

Número de páginas: 14

Número de palabras: 4.976 (aprox.)

Número de caracteres: 28.368 (aprox.)