

2m 11. 2826. 6

Université de Montréal

***Cinco horas con Mario: dos versiones,
un discurso ambiguo***

par
Delphine Biard
Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études hispaniques

Juin, 2000

©Delphine Biard, 2000



PB

13

U54

2000

V.005

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

Cinco horas con Mario: dos versiones, un discurso ambiguo

Présenté par:
Delphine Biard

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur: Monique Sarfati Arnaud

Directrice de recherche: Maryse Bertrand de Muñoz

Codirecteur: Javier Rubiera

Membre du jury: Catherine Poupeney-Hart

Mémoire accepté le: 6 Septembre 2000

SUMARIO

El objetivo principal de este trabajo consiste en abordar un aspecto ambiguo tanto en la novela *Cinco horas con Mario* como en su versión teatral. Nos referimos más precisamente a la caracterización de los protagonistas Carmen y Mario y a la ambigüedad que se relaciona con la muerte de Mario. De hecho, como consecuencia de la dosificación de los indicios que el autor nos va proporcionando a través del narrador omnisciente y de las voces de los personajes, las diversas ambigüedades van construyendo, de cierta manera, una verdad polifacética de las obras, enriqueciéndolas y matizándolas.

Para realizar nuestro proyecto, hemos efectuado un análisis comparativo de las obras, teniendo en cuenta el género. En efecto, para estudiar la novela, hemos utilizado los conceptos de la narratología y para la versión dramática, los de la semiología teatral.

En el capítulo segundo, se han compilado los focos de ambigüedad en la novela. Consideramos primero la ambigüedad

en la caracterización de los personajes principales, basándonos en los elementos que caracterizaban la sociedad de aquel entonces, puesto que Carmen nos ofrece un retrato moral, psicológico, económico y religioso de esta última. Muchas veces, Carmen mezcla su voz con la de otros personajes a quienes cita como si quisiera diluir la verdad y conferir mayor ambigüedad a su discurso. Luego, en cuanto a la muerte de Mario, destacamos tres posibilidades que se expresan de manera equívoca: el infarto, el suicidio y el crimen. Esta ambigüedad se plantea mediante las propias palabras de Carmen, la narradora, que está creando un microuniverso en el que únicamente ella puede expresarse como portavoz.

En el tercer capítulo, hemos confrontado estas ambigüedades a un género diferente: el drama. Hemos tratado de observar de qué manera seguían las diversas ambigüedades, y, por lo tanto, cómo se expresaban. Es así como nos hemos fijado en los signos lingüísticos (en el habla de Carmen), en los signos quinésicos y proxémicos (la actitud y los movimientos de Carmen) para determinar si nos proporcionaban una información nueva.

Las conclusiones de nuestro análisis vienen a confirmar nuestra idea de que la configuración de cada personaje es más compleja de lo que se expresa en la dicotomía entre verdugo y víctima. Por otra parte, en lo que concierne a la muerte de Mario, pese a tres posibilidades de “causae mortis”, eliminamos la muerte natural (o el infarto) a causa de su poca credibilidad en las dos obras.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire consiste à aborder un aspect ambigu tant dans le roman *Cinco horas con Mario* écrit par l'écrivain espagnol Miguel Delibes que dans sa version théâtrale. Nous faisons référence plus précisément à la caractérisation des protagonistes Carmen et Mario et à l'ambiguïté au sujet de la mort de ce dernier. En fait, comme conséquence du dosage des indices que l'auteur nous fournit à travers le narrateur omniscient et les voix des personnages, les diverses ambiguïtés construisent, d'une certaine façon, une vérité à plusieurs faces des oeuvres, en les enrichissant et en les nuancant.

L'argument du roman *Cinco horas con Mario*, publié en 1966, peut se résumer comme suit: une femme (Carmen) vient de perdre son mari dont elle veille le cadavre pendant la nuit. Sur la table de nuit, il y a un livre -la Bible- qu'elle parcourt. Peu à peu, elle lit les paragraphes soulignés par son défunt mari Mario et une vague de souvenirs lui vient à l'esprit. C'est alors que commence un lent et désordonné "monodialogue", dans lequel la vie du couple apparaît comme pleine d'erreurs, d'incompréhension et de peu de

plaisirs. Carmen a-t-elle vraiment connu son mari? Alors que nous écoutons le refrain lancinant de Carmen, reflet de son étroite mentalité, nous découvrons peu à peu qui était le défunt, à travers sa désespérance et sa foi en la vie.

Pour mener à bien notre projet, nous avons effectué une analyse comparative des deux oeuvres en tenant compte du genre. En effet, pour étudier le roman, nous avons utilisé les concepts de la narratologie et, pour la version dramatique, ceux de la sémiologie théâtrale.

Après un chapitre d'introduction, nous avons compilé les divers foyers d'ambiguïté dans le roman. Nous avons d'abord considéré l'ambiguïté dans la caractérisation des personnages principaux en nous basant sur des éléments qui caractérisaient la société d'alors, puisque Carmen nous offre un portrait moral, psychologique, économique et religieux de cette dernière. Souvent, Carmen mêle sa voix à celle d'autres personnages qu'elle cite, comme si elle voulait diluer la vérité et conférer une plus grande ambiguïté à son discours. Ensuite, en ce qui concerne la mort de Mario, nous avons mis l'accent sur trois possibilités qui

sont exprimées de manière équivoque: la mort naturelle (l'infarctus), le suicide et le crime.

Cette ambiguïté s'implante grâce aux propres paroles de Carmen, le narrateur, qui crée un micro-univers, dans lequel elle seule peut s'exprimer comme porte-parole.

Dans le troisième chapitre, nous avons confronté ces ambiguïtés à un genre différent: le drame. Nous avons essayé d'observer de quelle façon ces diverses ambiguïtés continuaient, et, par conséquent, comment elles étaient exprimées. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes penchés sur les signes linguistiques (dans le parler de Carmen), sur les signes kinésiques et proxémiques (l'attitude et les mouvements de Carmen) pour déterminer s'ils nous fournissaient une nouvelle information.

Les conclusions de notre analyse viennent confirmer notre idée que la configuration de chaque personnage est plus complexe que ce qui est exprimé par la dichotomie entre bourreau et victime. D'autre part, en ce qui concerne la mort de Mario, malgré les trois possibilités de "causae mortis", nous éliminons la

mort naturelle (ou l'infarctus) à cause de son manque de
crédibilité dans les deux oeuvres.

Agradecimientos / Remerciements

Ante todo, quiero agradecer a mis padres por haberme dejado hacer esta maestría en Canadá. A Jello y a Anthony cuya sonrisa y ayuda moral me han sido tan preciosas. Al compañero de mi vida, Eric, su amor y su paciencia han hecho que esta memoria pueda ser presentada. No quisiera olvidar a mis compañeros, y más particularmente a “Mamita” y a “Ceci” por sus consejos y su amistad. A Marylinette quien hizo lo imposible para visitarme cuando lo necesité. Finalmente, quiero expresar un agradecimiento especial a los profesores Maryse Bertrand de Muñoz y Javier Rubiera con quienes ha sido un gran privilegio trabajar.

Tout d’abord, je tiens à remercier mes parents pour m’avoir laissée faire cette maîtrise au Canada. A Jello et à Anthony dont le sourire et le soutien moral m’ont été précieux. A mon compagnon de vie, Eric, son amour et sa patience ont fait que ce mémoire a pu être présenté. Je ne voudrais pas oublier mes collègues, et plus particulièrement “Mamita” et “Ceci” pour leurs conseils et leur amitié. A Marylinette qui a fait l’impossible pour me rendre visite lorsque j’en ai eu besoin. Enfin, je veux exprimer un remerciement spécial aux professeurs Maryse Bertrand de Muñoz et Javier Rubiera avec qui cela a été un grand privilège de travailler.

Delphine Biard

La pluma es la lengua del alma
Cervantes

A tous ceux que j'aime
A mon petit Ricounet
Delphine

ÍNDICE

SUMARIO	I
RÉSUMÉ	IV
AGRADECIMIENTOS / REMERCIEMENTS	VIII
DEDICATORIA	IX
ÍNDICE	X
CAPÍTULO I	1
1.1. PROBLEMÁTICA Y OBJETIVOS	1
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	5
1.3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS	10
1.4. HIPÓTESIS Y MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	15
CAPÍTULO II	21
2.1. FOCOS DE AMBIGÜEDAD EN LA NOVELA	21
2.1.1. <i>La ambigüedad en la caracterización de los personajes principales</i>	22
2.1.1.1. La caracterización en el discurso de Carmen	24
2.1.1.2. Caracterización por medio de “voces”	36
2.1.2. <i>La ambigüedad en el tema de la muerte de Mario</i>	41
2.1.2.1. Versión “infarto”	42
2.1.2.2. Versión “suicidio”	46
2.1.2.3. Versión “crimen”	50
CAPÍTULO III	54
3.1. FOCOS DE AMBIGÜEDAD EN LA VERSIÓN TEATRAL	54
3.1.1. <i>La ambigüedad en la caracterización de Carmen y Mario</i>	59
3.1.1.1. Por medio de acotaciones y didascalias	59
3.1.1.1.1. Signos lingüísticos	60
3.1.1.1.2. Signos quinésicos	63
3.1.1.1.3. La proxémica	64
3.1.1.1.4. Los iconos	69

3.2.	LA MUERTE DE MARIO: ELEMENTOS AMBIGUOS EN EL DISCURSO Y EN LOS SIGNOS	
	TEATRALES	73
3.2.1.	<i>Versión "infarto"</i>	75
3.2.2.	<i>Versión "suicidio"</i>	76
3.2.3.	<i>Versión "crimen"</i>	78
	CAPÍTULO IV	81
	BIBLIOGRAFÍA	86

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. Problemática y objetivos

El objeto de estudio de nuestra memoria de maestría es la novela *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes (1966)¹ y su versión dramática (1981)². Cabe señalar que esta última no ha recibido atención por parte de los estudiosos y que nuestro interés es recuperar la importancia de la versión teatral, a partir de un estudio comparativo con la novela.

El objetivo de esta investigación es abordar un aspecto de la obra tanto en la versión narrativa como en la teatral. Nos

¹ La primera edición fue publicada en diciembre de 1966. Se han realizado hasta el momento 12 ediciones publicadas todas por la Editorial Destino. Esta obra consiguió el séptimo lugar entre los libros de mayor venta del año 1967, según la encuesta realizada por el Negocio de Estadística del Instituto Nacional del Libro Español. Trabajaremos con la edición hecha en Barcelona por la Editorial Destino en 1991.

² La obra se estrenó en el Teatro Marquina de Madrid, el 26 de noviembre de 1979, pero se publicó solamente dos años después. *Cinco horas con Mario* (versión teatral), estudio introductorio de Gonzalo Sobejano, Madrid, Espasa-Calpe, 1981. Cabe señalar que el propio Delibes participó en la adaptación de su novela a la versión teatral junto con Santiago Paredes, José Sámano y Josefina Molina.

referimos más precisamente a las ambigüedades con las que el autor construye su discurso.

Definiremos la “ambigüedad” como un recurso mediante el cual el texto muestra una indefinición de orden semántico, es decir, que un discurso se construye como ambiguo en el momento en que ofrece información insuficiente o no es totalmente coherente y homogéneo. La ambigüedad sería, en este contexto, una condición del discurso, que puede expresarse de distintas formas, que pueden ir desde la omisión total de algún elemento explicativo, pasar por la imprecisión hasta terminar en una formulación incoherente. Para Esperanza Gurza (1977: 297), la ambigüedad se define así:

en su sentido peyorativo una falta técnica que, nacida de una debilidad de pensamiento, produce confusión o bien oscurece el concepto inútilmente. En su sentido positivo y estético, es un fenómeno unitario, en el cual hay “fuerzas” que mantienen unidos los diferentes elementos.³

³ Gurza cita a William Empson (1966: 160) quien clasifica siete tipos de ambigüedad: 1) una palabra o sintagma es eficaz de varias maneras a la vez, por ejemplo, comparando varios puntos de semejanza, o anteponiendo varios puntos de diferencia; 2) dos o más significados se resuelven completamente en uno; 3) en un retruécano, se dan simultáneamente dos significados aparentemente inconexos; 4) diferentes significados pueden combinarse para hacer claro un complicado estado de pensamiento en el autor; 5) puede ser una confusión afortunada en la cual una imagen o figura puede estar entre dos ideas; 6) lo que se dice es contradictorio o irrelevante y el lector se ve obligado a inventar interpretaciones; 7) una contradicción total: dos significados pueden ser contradictorios entre sí y mostrar una división fundamental en la mente del autor.

En la obra que estudiaremos, efectivamente, el contenido se organiza en torno a una serie de hechos irresueltos, tales como la muerte de Mario, su papel protagónico, la culpabilidad o no de la pareja en el fracaso de su matrimonio, la percepción de Mario como víctima y, al revés, la de Carmen como verdugo. En este sentido, la obra que analizaremos no permite una interpretación única y definitiva. Así, a lo largo del monólogo reiterativo de Carmen, el lector puede captar una serie de indicios que crean una imagen ambigua de la realidad de los hechos. Como consecuencia de la dosificación de los indicios que el autor nos va proporcionando a través del narrador omnisciente y de las voces de los personajes, las ambigüedades van construyendo, de cierta manera, una verdad polifacética de la obra, enriqueciéndola y matizándola.

Nuestro objetivo es analizar la ambigüedad que se refiere a la caracterización de Mario y Carmen y la que se relaciona con la muerte de Mario, en ambas versiones de la obra.

La primera ambigüedad que estudiaremos, o sea, la que se refiere a la caracterización de los protagonistas, consiste en que Carmen se presenta en discurso directo y construye una imagen de sí misma que es incontestable. Por su parte, Mario nos es

presentado a través del discurso y de la imagen que Carmen crea sobre él. Esto produce ya una disparidad en la caracterización de cada personaje. El problema es que un sector de la crítica ha visto en Carmen a un verdugo de Mario y, por consiguiente, a éste como una víctima. Sin embargo, nosotros pensamos que la configuración de cada personaje es más compleja de lo que se expresa en la dicotomía entre verdugo y víctima. De hecho, en un análisis atento, estos términos podrían invertirse y dar lugar a matices o a dobles lecturas.

La segunda ambigüedad consiste en que la obra presenta una serie de posibilidades de la causa de la muerte, posibilidades que no son excluyentes, pero que podrían ser más o menos incompatibles.

En esta investigación nos interesa sobre todo examinar de qué manera se manifiestan estas ambigüedades y qué función cumplen en el conjunto de la obra. Para llevar a cabo este objetivo, seleccionaremos los pasajes más relevantes que resultan del análisis de estos focos de indefinición. Mediante el recurso de la ambigüedad, el texto sugiere diversas interpretaciones al lector.

El trabajo del investigador consistiría, en este caso, en dilucidar un sentido que tome en cuenta la variedad de posibles lecturas.

1.2. Estado de la cuestión

Para llevar a cabo esta investigación, haremos una revisión de los trabajos críticos más importantes que se han escrito acerca de la novela *Cinco horas con Mario*, siguiendo más bien un orden temático. En cuanto a la adaptación teatral, cabe mencionar que la crítica no se interesó más que por la puesta en escena.

Desde su publicación en 1966 hasta su adaptación al teatro trece años después, la novela *Cinco horas con Mario* del escritor vallisoletano Miguel Delibes tuvo mucho éxito. En efecto, ya a partir del año siguiente, se publicaron numerosos artículos sobre ella. En uno de éstos, José Domingo (1967: 5) afirma que

nos hallamos ante una de las novelas españolas más importantes de los últimos años y ante uno de los hitos culminantes de una de las carreras literarias más firmes, constantes y seguras de la novelística española de postguerra.

La importancia de esta obra de Delibes es confirmada por críticos como Gonzalo Sobejano (1981) y Antonio Vilanova (1991)

quienes señalan que, tanto en su acierto novelesco por medio del monólogo de Carmen como en su originalidad en cuanto a la oposición que se va dibujando entre Carmen y Mario, la novela demuestra ser la obra maestra de Delibes.

Algunos críticos se han preocupado de destacar el modo de composición de la novela. Para Silvia Burunat (1980: 91), se trata de un sencillo monólogo interior. De hecho, ella afirma que “el recurso que Joyce utilizó tan extremosamente, el monólogo interior, ha sido adoptado por Delibes, sin que nunca se sienta forzado.” Burunat desarrolla a continuación la idea de que, como se trata de un diálogo con un muerto sin una respuesta posible, no puede expresarse de otra forma que como un monólogo. Antonio Sobejano-Morán (1974) también afirma que el modo de la enunciación es monológico. Para apoyar su propuesta, se vale de manera directa de la definición del monólogo interior formulada por Melvin Friedman como “a direct quotation from the mind in the process of creating either thoughts or impressions and is carried on completely in the active state.”(1974: 392) Otros opinan de manera diferente: tanto para F. Ynduráin como para Alfonso Rey, se trataría de un monólogo en el que Carmen se

desdobra dialógicamente, mientras que para Jack Jelinski (1995), Carmen construye un diálogo imaginario con el difunto marido.

Dentro de la misma perspectiva, críticos como Alfonso Rey (1975), Gonzalo Sobejano (1981) y Arnold Verhoeven (1986) aseveran que más bien nos encontramos frente a un monodialogo, es decir un monólogo que tiene todas las características de un diálogo: un yo en la persona de Carmen que se dirige a un tú, destinatario ausente en tanto que muerto, pero sin embargo, real. En efecto, Carmen se dirige a su marido para suplicarle (por ejemplo, cuando al final le pide perdón por su ‘adulterio’), dialogar o recriminarle, haciéndole reproches a lo largo de su soliloquio. Para otros, como el crítico Miguel García Posada (1991), el soliloquio de la protagonista se aleja del estricto monólogo interior en la medida en que éste reproduce el pensamiento o se centra en el autoanálisis (recuerda también el ejemplo del célebre monólogo interior de Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce), mientras que las palabras de Carmen no se definirían sino como un “monólogo dramático” en el que habla consigo misma y con el marido muerto.

La crítica también ha aludido al contenido de esta novela insistiendo en su construcción binaria. Según M. C. Smith (1982), Carmen aparece representada como una mujer autoritaria, egoísta, tradicionalista, mientras que Mario está caracterizado como un hombre intelectual, sincero, humano, tolerante y compasivo. La mayor parte de los críticos, como Antonio Sobejano Morán (1974) y M. C. Smith (1982), ha visto en estos dos personajes la división de la España de aquel momento en dos concepciones del mundo diametralmente opuestas: la de la España arcaica, cerrada, conservadora, frente a la de la España nueva y progresista. Según Antonio Vilanova (1991), esta división dio origen a la Guerra Civil.

Todavía dentro de un pensamiento binario, otros, como Arnold Verhoeven (1986), van más allá, afirmando que la *Cinco horas con Mario* parece ser la novelización del maniqueísmo hispánico que representaría la división de España en dos lados opuestos, como el del bien y el del mal. Además, este artículo ofrece una enumeración de ambigüedades tales como el verdadero protagonista de la obra, la ambigüedad del bien y del mal, la infidelidad de Carmen y, finalmente, la causa clínica de la muerte de Mario, pero, desgraciadamente, no las desarrolla.

En lo que concierne al registro lingüístico de Carmen, se ha puesto de relieve el hecho de que utiliza expresiones, frases hechas, que proyectan de cierto modo la imagen estereotipada de la mujer de aquella época (en este sentido, Gonzalo Sobejano (1975: 188) la califica de “joven Bernarda Alba sin tragedia”), educada en un medio pequeño burgués donde prevalece la apariencia (Miguel García-Posada (1991)). También, se ha insistido en el carácter reiterativo de su largo soliloquio, carácter que sería una manifestación de sus pensamientos obsesivos. El análisis de Jennifer Lowe (1994) es el más agudo acerca de este tema, dado que pone de relieve una fuerte presencia del verbo “decir” en el discurso de Carmen, que acentúa la impresión de reiteración.

Una minoría, a la cual pertenece Silvia Burunat (1984), enfoca la obra en la línea de los estudios sobre género. En efecto, la autora afirma que la novela contendría una propuesta feminista, basándose en la estructura misma (el monólogo de Carmen), así como en las ideas que Carmen expresa.

La revisión de los trabajos críticos más importantes sobre *Cinco horas con Mario* nos ha permitido, en este apartado, establecer una síntesis de las diferentes maneras cómo ha sido

estudiada esta obra. Como se observa, la problemática de la ambigüedad, que constituye nuestro interés, está prácticamente sin desarrollar hasta ahora.

1.3. Descripción del corpus

En cuanto a su estructura, la novela se abre con una esquila mortuoria en la que se da la noticia de la defunción de Mario. Esta esquila parece funcionar como un 'dramatis personae' en la medida en que se nos presenta a los diferentes personajes que aparecen en la novela como seres presentes o únicamente mencionados. A este aviso le sigue una primera parte narrativa, redactada en tercera persona, que junto a la esquila, podría considerarse como una especie de prólogo o puesta en situación previa a la parte sustancial de la novela, constituida por el monólogo de Carmen. En efecto, la segunda parte que podemos distinguir es un largo monólogo que comprende 27 capítulos de corta extensión y que empiezan todos por una cita de la Biblia, cita que constituye el punto de partida del monólogo en cada capítulo. De hecho, la Biblia se convierte en el motor que impulsa la discusión en la medida en que Carmen se inspira en los subrayados de su marido en el texto bíblico. A partir de la lectura de estos

pasajes, Carmen se deja llevar por una libre asociación de recuerdos. Al final de la novela, se dibuja una especie de epílogo donde Mario hijo intenta dar a su madre una lección moralizante, que retoma la tercera persona del inicio de la novela y en este sentido, podríamos aludir al esquema clásico aristotélico de exposición, nudo, desenlace. Ambas partes enmarcantes (el prólogo y el epílogo) comparten entre sí una serie de rasgos que son característicos de las acotaciones teatrales.

La novela tiene, por otra parte, un tono irónico que permitió realizar una crítica de las estructuras sociales sin ser víctima de la censura. Sin embargo, en una línea más amplia, se perfila una crítica de toda una actitud frente a la vida y a la muerte.

El hecho de que Miguel Delibes haya dedicado la obra a José Jiménez Lozano, comentarista religioso de la revista *Destino*, muestra el fondo polémico de la historia. En *Cinco horas con Mario* se critica con ironía la mentalidad atrasada de un estrato de la sociedad, es decir, la tradicional burguesía emergente después de la guerra civil. Como dice Juan Emilio Aragonés (1967: 26), el autor nos da “una radiografía penetrante y actual de la sociedad española en la postguerra.”

En cuanto a la versión teatral, está dividida, a semejanza de la novela, en tres unidades. La primera la constituye la esquila proyectada sobre el telón de fondo. Esta parte introductoria se completa con la audición de voces (“voz de Bene”, “voz de caballero”, “voz de señora” etc.), voces que a veces son independientes y, otras, forman microdiálogos (“voz de Carmen: Mario, acuéstate, te lo suplico. Quiero quedarme a solas con tu padre.”, “voz de Mario: Como quieras, pero si necesitas algo, avísame; yo no podré dormir en toda la noche.” (139)) La segunda parte, que constituye el nudo de la obra, es el monólogo de Carmen. El desenlace se presenta como la única escena realmente delimitada al entrar Mario hijo al escenario. Este desenlace es la única parte propiamente dialogada de la obra que se desarrolla como tal ante el espectador.

Como se observa, la versión teatral no es una mera repetición de la novela sino que retoma lo esencial de ésta. Las dos obras tienen como escenario común la capilla ardiente y como argumento una confesión o una autodefensa que se presenta como un monólogo reiterativo, del cual se sirve el autor para sacar a luz una serie de temas que van pasando por los ojos del lector o del espectador. En última instancia, el argumento puede leerse

también como una autocondena ya que al final Carmen revela el verdadero motivo de su largo monólogo: la expiación. Así, el lector se da cuenta de que los reproches que Carmen hace a su marido a lo largo de su discurso no son más que un pretexto para ayudarle a justificar sus actos y minimizar la gravedad del posible adulterio. Sin embargo, al insistir tanto en su inocencia, el lector sospecha su culpabilidad.

A nuestro modo de ver, un cambio realmente significativo entre la versión narrativa y la teatral es que en esta última la importancia estructural que tenían los pasajes bíblicos en la novela ha desaparecido, para transformarse en un objeto -la Biblia- que adquiere carácter simbólico, debido a su omnipresencia muda, pero evidente para el espectador. Más específicamente, podemos decir que en la obra teatral considerada independientemente, el objeto "Biblia" constituye un signo teatral de significado impreciso, pero que deviene "símbolo" sólo si se pone en relación con la versión narrativa. En la obra teatral, la Biblia ya no cumple una función estructural en el desarrollo de la historia, ya no es un factor motivador del monólogo, sino una función que pertenece al orden del código visual y escenográfico.

En este sentido, la Biblia se convierte en un referente⁴ que, de manera general, simboliza el cristianismo español, pero, como decíamos, su real carácter simbólico en la obra se cumple gracias al hecho de tener como soporte previo la versión narrativa.

Sin embargo, el mayor cambio que introduce la versión teatral con respecto a la novela reside en la adición de didascalias (las podemos definir como indicaciones que se encuentran en el discurso del personaje) y acotaciones⁵ que para el lector funcionan como subtextos, escritos por el dramaturgo, mientras que en la representación sólo existen como hechos teatrales que ayudan a crear el ambiente o que dirigen la conducta del receptor, orientando su imaginación. Gracias a ellas, el discurso de Carmen va acompañado tanto de movimientos escénicos como de indicaciones acerca del ámbito circundante. Además, permiten retratar al personaje de Carmen; así, a lo largo de su soliloquio, Carmen adopta diversas actitudes que van del llanto a los sollozos y que se convierten al final en una actitud de confesión postrera.

⁴ Según Ubersfeld (1996: 34), en la representación el referente tiene un doble estatuto: se identifica con cierta imagen del mundo así como está presente materialmente en escena bajo una forma concreta o figurada.

⁵ Bobes Naves (1997: 174) llama acotaciones al habla del autor, que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena, y didascalias a las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el diálogo, y que pasan a la representación en forma verbal, como parte del diálogo.

1.4. Hipótesis y marco teórico-metodológico

La hipótesis que orienta nuestro trabajo es que la obra *Cinco horas con Mario* se construye como una serie de pasajes ambiguos, de orden temático y discursivo, que propician diferentes interpretaciones sin proponer una versión definitiva de los hechos representados. Las ambigüedades del texto son como un enigma que cada uno de los lectores en su individualidad debe intentar resolver. Se trata, en efecto, de “lugares vacíos” dentro de la historia: repeticiones de frases claves (“el corazón es muy traicionero, ya se sabe”, por ejemplo) que no podemos atribuir a ninguna voz narrativa precisa, o que desarticulan la cronología de los hechos. Por ello, puede afirmarse que la obra se presenta intencionadamente como un producto ambiguo, a partir de indicios imprecisos, y que, en consecuencia, la obra sugiere un lector implícito que acepta la no resolución de las preguntas que el texto plantea. Se trataría de la creación de la complicidad necesaria para que se produzca la interacción entre el texto y el lector.

Para estudiar la novela, el marco teórico metodológico escogido es la narratología, según como la ha desarrollado Gérard Genette en *Figures III* (1972), con el fin de analizar mejor la

ambigüedad en la novela. Es así como los conceptos de los diversos modos del relato, la perspectiva y focalización de la narración, permitirán circunscribir las palabras de Carmen que configuran la muerte de Mario como un lugar ambiguo del discurso. En efecto, el discurso narrativo de Carmen no es cronológico, y, por eso, el tiempo del significante se revela complejo dado que Carmen efectúa saltos en el tiempo que representan la sucesión de sus recuerdos sugeridos por los subrayados de la Biblia.

En lo que se refiere al modo del relato, éste consiste en el punto de vista de la narración (focalización). Lo estudiaremos también ya que el narrador proporciona al lector cierta cantidad de detalles, de manera directa o indirecta y ayuda así a dosificar las informaciones. En la obra teatral, Carmen, al realizar su monólogo, se reduce a su única posición focal, mientras que en la novela, el personaje está percibido tanto a través de las palabras del narrador como a través de las propias palabras de la protagonista. Carmen es una narradora interna homodiegética, cuya voz se nos presenta en discurso directo, recurso que, sin duda, constituye un germen de la dramatización de la novela.

Para abordar el análisis de la obra teatral, utilizaremos las herramientas que proporciona la semiología teatral, según las formulaciones de Carmen Bobes Naves en *Semiología de la obra dramática* (1997). De aquí nos interesan sobre todo los conceptos de transducción, de acotación, de didascalía y las precisiones en torno al signo dramático. En efecto, Bobes Naves hace una distinción entre signos verbales y signos no verbales: según ella, el diálogo constituye los signos verbales de la escena mientras que las referencias de las acotaciones y de las didascalías constituyen en su conjunto los signos no verbales (los signos en el actor: peinado, traje y maquillaje, los accesorios, las acciones o la quinésica y la proxémica).

En cuanto al discurso dramático, se presenta bajo dos formas: el habla de los personajes, que es el texto principal, y las acotaciones, que ella considera como voz directa del autor. Como texto secundario, las acotaciones permitirán al lector imaginar la escena y de cierta manera van a dirigir su actitud frente a la obra. A veces, las acotaciones llenan los blancos o vacíos dejados por el diálogo, por lo cual será preciso examinarlas para tratar de dilucidar el problema de las ambigüedades. En el análisis del texto teatral, es necesario tomar en cuenta los presupuestos y las

segundas intenciones que están implícitas en el diálogo, lo que Patrice Pavis (1996) llama subtexto.

Por cierto, aunque sea nuestra preocupación el aspecto verbal de la obra, que es donde se manifiesta la ambigüedad que estudiaremos, incluiremos en el análisis los aspectos propiamente teatrales (como la iluminación, la escenografía, la música, los colores, etc.), recogidos verbalmente tanto en las acotaciones como en las didascalias, que nos permitirán comprobar cuál es el grado de ambigüedad. En efecto, el drama se abre con el tema musical “La mala muerte” de Luis Eduardo Aute, una esquila que abarca todo el escenario y un juego de luz, elementos que cobran importancia en la creación del ámbito del drama. La elección del color violeta también tiene su importancia ya que simboliza el luto. De cierta manera, estos elementos ayudan tanto al lector como al espectador a introducirse en el tiempo y en el espacio de la obra.

Según nuestra manera de ver, uno de los presupuestos teóricos más apropiados para estudiar los aspectos ambiguos seleccionados para el estudio de la novela y del texto dramático, es el desarrollado por Wolfgang Iser en *L'acte de lecture, théorie de*

l'effet esthétique (1976), que dedica un espacio al estudio de los “blancos”, vacíos considerados como elementos de indeterminación del discurso. De la teoría de la recepción, sólo consideraremos el concepto de “blancos”.

En su estudio, Iser, a la vez que insiste en una interacción entre el texto y el lector, pone de manifiesto más particularmente la necesidad, por parte de este último, de rellenar “los lugares vacíos” formados por los elementos de indeterminación del texto. En efecto, pensamos que dicho concepto es una herramienta pertinente para estudiar las diferentes lecturas posibles del texto en relación con los focos de ambigüedad entendidos como “blancos” en el discurso.⁶

Cabe recalcar que estas tres teorías se van a combinar y complementar en nuestro análisis comparativo. En efecto, para llegar a un análisis detallado, tendremos que tomar en cuenta ciertos aspectos de la narratología (para la novela) así como los de la semiología (para la versión dramática). Además, como la

⁶ Hay que recordar que fue primero Hans Robert Jauss quien propuso una renovación de la historia de la literatura relacionando el aspecto de la producción de los textos con el de la recepción. Esta teoría se alzaba contra la reflexión literaria formalista y estructuralista que entendía la producción como una organización de estructuras. Al mismo tiempo, era una respuesta a la estética marxista de la representación, que sólo en la función del texto como reflejo de la sociedad podía reconocer una legítima tarea de la literatura.

ambigüedad permite varias interpretaciones, nos basaremos en el concepto de los “blancos” propuestos por Wolfgang Iser.

CAPÍTULO II

2.1. Focos de ambigüedad en la novela

Como toda obra literaria, *Cinco horas con Mario*, tanto la novela como su versión dramática, contiene una pluralidad de significados que suscita una diversidad de interpretaciones. De esta diversidad o del carácter plurisignificativo del discurso novelesco y dramático, surge una serie de ambigüedades que nos proponemos analizar en este trabajo comparativo.

Para un análisis detallado de las ambigüedades en la novela, tendremos en cuenta tres aspectos muy generales del relato, como el aspecto verbal, el aspecto sintáctico y el aspecto semántico¹, lo que nos

¹ Tzvetan Todorov en su obra *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Editions du Seuil, collection Points, 1970, p. 24, distingue tres aspectos de la obra, que denomina verbal, sintáctico y semántico. Define cada uno de estos aspectos como sigue: “L’aspect verbal réside dans les phrases concrètes qui constituent le texte. On peut signaler ici deux groupes de problèmes. Les uns sont liés aux propriétés de l’énoncé. L’autre groupe de problèmes est lié à l’énonciation, à celui qui émet le texte et à celui qui le reçoit; on a étudié jusqu’à présent ces problèmes sous le nom de “visions” ou de “points de vue”. Par l’aspect syntaxique, on rend compte des relations qu’entretiennent entre elles les parties de l’oeuvre (on parlait naguère de “composition”). Ces relations peuvent être de trois types: logiques, temporelles et spatiales. Reste l’aspect sémantique ou, si l’on veut, les “thèmes” du livre.” En lo que sigue, analizaremos conjuntamente estos tres aspectos.

ayudará a establecer relaciones de la obra con los lectores. En efecto, la ambigüedad es una característica de muchas obras literarias y constituye una de las indicaciones de ficcionalidad, es decir que los relatos presentan huecos que normalmente no encontramos en la realidad. En la narrativa, la ambigüedad se verifica sobre todo en el plano de la estructura u organización narrativa superior (en el uso del lenguaje) y puede entenderse de varios modos y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión en la mente del lector.

En *Cinco horas con Mario*, a lo largo de las 244 páginas de monodílogo, el narrador nos proporciona mediante un hábil proceso repetitivo-acumulativo una serie de indicios que contribuyen a crear en el lector una imagen ambigua de la realidad.

2.1.1. La ambigüedad en la caracterización de los personajes principales

Una de las varias ambigüedades que se perfilan en la novela reside en la caracterización de la pareja Carmen / Mario. Abordaremos el corpus basándonos en los diferentes discursos que configuran el contexto socio-político textualizado en la obra, es decir, por un lado, las numerosas referencias al pasado de Carmen, quien valora el momento de la Guerra Civil llamándola “cruzada”, y, por otro, hechos históricos

como el Concilio Vaticano II (1962-1965) y el contexto de posguerra en el que está inserto el matrimonio hasta 1966, fecha de la muerte de Mario que coincide con el referéndum sobre la Ley Orgánica del Estado. Tomaremos en cuenta también algunos elementos que caracterizan la sociedad española de aquel entonces. Nos referimos aquí, de manera puntual, al sentimiento nacionalista español, a la voluntad jerárquica y a cierto tipo de xenofobia, elementos que dejan traslucir cierta reticencia ante la evolución de las costumbres y de la mentalidad. En este sentido, podemos señalar que Carmen nos ofrece un retrato moral, psicológico, económico y religioso de la sociedad española.

La crítica, como hemos señalado, ha emitido opiniones diversas en cuanto al papel desempeñado por cada uno de los personajes y en cuanto al problema de su protagonismo. En esta línea, cabe subrayar que la mayoría de los críticos realza los supuestos valores de Mario en contraposición a los innumerables defectos de Carmen. Con ello, la crítica resuelve a su manera la ambigüedad de la caracterización de los personajes. En efecto, Antonio Vilanova (1992: 139), entre otros, no ve en Carmen sino la antítesis de Mario, y la retrata de esta manera:

una mujer típica de la clase media provinciana, de buena familia venida a menos, profundamente reaccionaria y aferrada a las ideas tradicionales, de belleza exuberante, mucho temperamento, carácter intolerante, exagerados prejuicios de clase y convicciones religiosas muy arraigadas. Una mujer

profundamente inculta, que por su mentalidad, carácter y educación es la antítesis de Mario.

De esta manera, Vilanova pone de relieve lo negativo en la personalidad de Carmen lo cual le ayuda a resaltar el carácter opuesto de los dos protagonistas.

2.1.1.1. La caracterización en el discurso de Carmen

Sin embargo, en la obra que estudiamos, como ya lo hemos señalado, se va dibujando poco a poco la personalidad compleja y atormentada del difunto Mario a través de las palabras, muchas veces negativas, de Carmen, su esposa, quien lo está velando. Como la mayoría de los críticos, Jacques Issorel (1984: 54) ve en estos dos personajes una representación del tema de las dos Españas, es decir una división entre una España abierta (en la figura de Mario) y una cerrada (en la figura de Carmen). Algunos estudiosos como Luis López Martínez (1973: 167) van más allá al afirmar que se critica la mentalidad atrasada de la tradicional e 'intachable' burguesía española posterior a la guerra civil. Sin entrar en una polémica con estos últimos, lo que nos interesa subrayar es la ambigüedad de la caracterización de Mario, ya que pensamos que no se puede afirmar que éste sea la antítesis de Carmen en cuanto a sus valores. Esta caracterización ambigua, en el caso de

Mario, se manifiesta claramente en el siguiente pasaje de la novela, reproducido en la obra teatral: “Fue Aróstegui quien dijo :“Era un hombre bueno” y, entonces, don Nicolás se volvió súbitamente hacia él: “Bueno ¿para quién?” (24).

Se nota un desfase entre el título mismo de la novela y el texto narrado. En efecto, sin un análisis previo, el título *Cinco horas con Mario* puede incitar al lector a pensar que no se trata más que de un personaje masculino que lleva el nombre de Mario y con quien el lector va a pasar cinco horas. Sin embargo, es todo lo contrario. Con el uso de la preposición “con”, el título da a entender que hay dos personajes y que uno acompaña al otro durante un tiempo determinado. Así, Mario acaba de morir y es su mujer quien nos proporciona información sobre él (gracias a unos subrayados en la Biblia) y sobre su vida mutua mediante un largo monodíálogo. Ya hemos apuntado que de estos subrayados parte la discusión ya que producen reacciones o evocan recuerdos en la mente de Carmen. Sin embargo, quedan ambiguos en la medida en que Mario pudo haber subrayado ciertos pasajes por varios motivos: compartía las ideas expuestas o, al contrario, las encontraba muy cuestionables. El lector se da cuenta de que Carmen nos proporciona una versión subjetiva, dado que Mario ya no puede expresarse ni defenderse.

Muchas veces, tiene tendencia a citar literalmente lo dicho por otras personas, aunque rodee sus palabras de un contexto que puede llegar a modificarlas. Carmen es todo lo contrario de un narrador imparcial o fiable. En efecto, en sus comentarios o descripciones, nos ofrece su particular visión de los hechos, de manera que el lector no sabe qué grado de deformación han alcanzado en la transmisión que ella hace. Mezcla su voz con la de otros personajes a quienes cita como para diluir la verdad y conferir mayor ambigüedad a su discurso.

Esta forma comunicativa, en la que la realidad permanece ambigua, ha sido calificada como “acto del ventrílocuo” por Graciela Reyes (1984: 263) en su obra *Polifonía textual: La citación en el relato literario*. En este tipo de acto lingüístico el locutor no toma a su cargo la afirmación sino que se contenta con reproducir o imitar a otro locutor, es decir que presta su voz con el fin de transmitir pensamientos ajenos.

En efecto, en las siguientes citas, podemos observar cómo lo expuesto anteriormente se manifiesta en el texto cuando Carmen cita a Mario:

“No puedo prestarme a eso”, así, a boca llena, con mayúsculas, hijo, como en tus libros, para que se oyera bien, que se entere hasta el apuntador, que si no dices las cosas a voces, revientas, como yo digo [...]

También cita a su madre: “nena, no confundas el amor con la compasión” (62) y a sus amigos: “no me digas hija, si parece un espantapájaros” (58). Podemos comprobar, de este modo, que Carmen se apropia hasta cierto punto, de los juicios de sus padres, de sus amigos y aún de las reflexiones del mismo Mario. De estas últimas se sirve la protagonista para cargar las culpas sobre su marido.

Por otro lado, la elección por parte de la instancia organizativa del discurso² de algunos fragmentos de la Biblia parece formar parte de un consciente juego de ambigüedades, ya que lleva al lector a preguntarse si estos fragmentos son la representación verdadera del pensamiento de Mario que Carmen interpreta y extrapola a su manera, o si es un recurso puramente estilístico que permite la división del libro en capítulos. Muchas veces no se sabe dónde termina la realidad de la conciencia y dónde empieza la realidad de los hechos del mundo ficticio. En esos casos, el narrador manifiesta la ambigüedad de su discurso. El efecto extremo es dejar al lector en la incertidumbre de que las palabras hayan sido efectivamente pronunciadas o no.

² En el prólogo y en el epílogo se trata de un narrador omnisciente. En lo sucesivo, nos referiremos a él como “el narrador”, para distinguirlo de la narradora Carmen.

Cabe recordar que el propio autor empezó a escribir toda la novela en tercera persona, pero al darse cuenta de que con su atención a Mario falseaba a Carmen, optó por dejar el relato en la voz de la mujer en los veintisiete capítulos centrales. Véase cómo el propio autor lo expresa en sus *Conversaciones con Alonso de los Ríos* (1971: 133):

Yo empecé la novela con otra fórmula, narrando desde fuera, en tercera persona, con Mario y Menchu vivos. Este camino me llevaba a la exageración y, consecuentemente, a la inverosimilitud...

Esta clara elección del punto de vista narrativo, la voz de Carmen, condena al lector a no poder caracterizar a Mario sino a través de las diferentes voces de los personajes, como veremos más adelante. De esta manera, todo lo que de él dice Carmen contribuye, en realidad, a crear una imagen de ella misma. No es casualidad que, en la bibliografía que hemos consultado, los críticos dediquen más espacio al análisis del personaje femenino de la novela que al del personaje que aparece en el título, lo cual nos conduce a la idea de que la novela hubiera debido titularse “Cinco horas con Carmen”. De ahí que sea lícito que el lector se plantee quién es realmente la víctima. Leída la novela con más detenimiento, puede resultar que Carmen tenga cierto derecho a protestar por la vida llevada durante veintitrés años de matrimonio en la medida en que Mario decidió quedarse en un mutismo absoluto. Hay que añadir que en 1966, fecha de publicación de la novela, Carmen era la

encarnación de una clase media poco digna de elogios, como se desprende de las palabras ya citadas de Antonio Vilanova.

A pesar de que a lo largo de su discurso Carmen afirma una superioridad física, social y moral sobre Mario, el lector puede leer entre líneas y percibir la frustración de Carmen. En efecto, basta con mencionar los pechos de Carmen que son un signo insistente y recurrente en la novela (“no tengo pechos de viuda” (33)), o también, la manía de estirarse el suéter, lo que deja traslucir una sensualidad inhibida, aumentada por el narrador (“el suéter seguía siendo chico y los senos grandes.” (17)) Muchas veces, aparece de manera subrepticia la voz del narrador omnisciente (“en puridad, los pechos de Carmen, aun revestidos de negro, eran excesivamente pugnaces para ser luto” (16)), lo que no hace sino confirmar la primera impresión del lector en cuanto al tipo de personalidad de esta mujer. También, los recuerdos seleccionados por Carmen, sobre todo los comentarios acerca de los hombres, revelan una sensualidad inhibida pero a la vez le ayudan a fortalecer su auto-estima y su poder de seducción:

que yo no sé qué tendrán mis pechos, la verdad, pero Eliseo San Juan, cada vez que me echa la vista encima, se pone como loco, sobre todo si voy con el suéter azul, “qué buena estás, qué buena estás, cada día estás más buena (213).

Según ella, sacrificó su vida entera por sus obligaciones de ama de casa y madre de familia, y se mantuvo siempre fiel a sus deberes de esposa: “una mujer sólo para ti, de no mal ver, que con cuatro pesetas ha hecho milagros” (39). De hecho, el lector es inducido a pensar que ella es una mujer buena y honesta, gracias a la imagen que ella crea de sí misma. En este sentido, Carmen es la víctima de una educación muy convencional que le proporcionó los conocimientos necesarios para asumir de manera digna una buena posición social y encontrar un buen marido para casarse. Por consiguiente, es lógico que no pueda pensar por sí misma, puesto que estuvo condicionada intelectualmente por sus padres, quienes aparecen como sus únicos referentes. Para ella, no hay necesidad de cuestionar lo que le enseñaron, sus padres son sus modelos: “Yo estoy con papá, Mario, completamente de acuerdo...” (257). Varias veces retoma por su cuenta, a modo de frases hechas, los pensamientos o los prejuicios de su madre, sin cuestionarlos, como si representaran la verdad: “el mundo es un pañuelo como decía la pobre mamá” (117) o “buena era mamá, desde chiquitina, fíjate, al tiempo que a rezar, casarse con un primo hermano o con un hombre de clase inferior es hacer oposiciones a la desgracia” (70). Lo que queremos demostrar es cómo toda la información que Carmen da está modulada por su visión del mundo y ésta aparece en estrecha relación con su medio social.

Además, creemos que todo el discurso de Carmen está orientado a justificar su relación (¿adúltera?) con Paco. En este sentido, el texto puede leerse como una confesión, donde quien se confiesa dice aquello que conviene a su causa. De la misma manera, el discurso de Carmen llega a ser un discurso de defensa así como una disculpa ante su conciencia. Conscientemente o no, Carmen retrasa el momento en que va a tener que confesarse. Podemos añadir que a través de su discurso, se ve reflejada la influencia de la Iglesia de aquel entonces.

Además, es notorio que todos los intelectuales amigos de Mario están presentados en términos negativos. Notemos el uso de los diminutivos (“pesadito” (158), “asquito” (157) cuando habla del padre de Mario), incluso en los nombres (“Moyanito” (247)) y la manera como ella considera a ciertos amigos, “el puerco ese de las barbas” (161), mientras que los amigos de Carmen y las personas a quienes ella admira, merecen otro tratamiento. En efecto, si Don Nicolás es “una mala persona y un tipo torcido” (79, 80), “Antonio es un chico bien bueno... de derechas de toda la vida” (62); si Moyano es un tonto “que adelantaría más rapándose esas barbas asquerosas” (103), Oyarzun es “un muchacho que en la guerra se portó estupendamente, abierto y simpático” (62). Y así sucesivamente. Carmen escamotea al lector el perfil de los personajes mencionados, de los cuales sólo se conocen ciertas facetas y los sentimientos que producen en ella.

Por todo lo anterior, podemos deducir que la comunicación narrativa se encuentra en una situación peculiar. En efecto, no se produce el intercambio dialógico entre el emisor (Carmen) y el receptor (Mario) ya que este último no puede hablar y contestar en tanto que muerto. En este sentido, Mario no puede emitir un mensaje oral a su vez sino que puede transmitirlo por medio de los subrayados de la Biblia, si consideramos que éstos reflejan sus pensamientos, o por lo menos los temas de su reflexión y meditación. De ahí que el lector deduzca que sigue la misma incomunicación que hubo en su vida.

Además, subyace una duplicidad en cuanto a la persona que recibe el mensaje. De hecho, la propia emisora (Carmen) es también receptora de su discurso, como lo señaló Carlos Reis (1979: 146) en este cuadro:

Narradora (o emisora)	Mensaje	Narratario (o receptor)
Carmen	Reflexiones	Mario (primera instancia) Carmen (segunda instancia)

Como sostiene Reis, mediante el uso de la segunda persona en los vocativos o expresiones como “pues tú con tus blanduras”, “créeme”, Carmen no sólo quiere convencer a su marido sino también justificarse ante su conciencia. Como su receptor está imposibilitado de responder, las conjeturas elaboradas acaban por regresar a su autora que no hace sino aliviarse bajo la forma de críticas hacia su marido y amigos de éste.

No obstante, el lector no tendría sino una imagen subjetiva sobre la personalidad de Mario sin los versículos subrayados en la Biblia que encabezan cada capítulo del monodiálogo. La función de estas marcas en el texto bíblico es la de remediar la ausencia del discurso directo de Mario. Según el estudioso M. C. Smith (1982: 28), “en su totalidad, los versículos bíblicos componen un resumen afirmativo y escueto de la ideología de Mario”. La ambigüedad nace de la interpretación que hace Carmen de ellos dentro del contexto de su vida por medio de asociaciones que seguramente no tenían que ver con el sentido que Mario quiso darles. Muchas veces, Carmen enfoca su atención en una palabra que le sirve de pretexto para una queja o una acusación.

Sin embargo, el primer versículo leído por Valentina en el prólogo es, sin duda alguna, un indicio sobre la conducta que Mario quería adoptar, o que quería ver adoptada por los demás: “Marchad con el paso

firme por el recto camino: a fin de que alguno por andar claudicando en la fe no se descamine de ella sino antes bien se corrija” (34).

Otros fragmentos por otra parte, parecen expresar los sentimientos amorosos que por timidez Mario no podía pronunciar directamente: “Prendiste mi corazón en una de tus miradas” (56).

También evoca la caridad: “En esto hemos conocido la caridad, en que El dio su vida por nosotros. Pues el que no ama a su hermano a quien ve no ama a Dios a quien no ve” (82). Mario reconoce que el problema de los pobres se puede resolver por medio de cambios fundamentales en la estructuración de la sociedad, mientras que para Carmen, “la caridad empieza por uno mismo” (85). Podría decirse que los proyectos caritativos de Mario se identifican con los principios cristianos: visita a los presos (84) y los recibe en casa cuando salen de la cárcel (192). Además, quiere que se construya un manicomio nuevo (197-98), que los pobres estudien (78, 83, 133) y que los paletos no vivan en condiciones “infrachumanas” (177). Otra vez, Carmen expresa todo lo contrario.

Además, Mario critica a su manera a los hombres admirados por Carmen. Por eso, el versículo más importante es el que aparece en el

capítulo XII, ya que parece estar destinado, entre otros, a Higinio Oyarzun:

Es un orgulloso que nada sabe, que desvaría en disputas y vanidades de donde nacen envidias, contiendas de hombres de inteligencia corrompida que tienen la piedad por materia de lujo.

Cabe recordar que Mario ha llamado a Oyarzun “un tiralevitas y un correveidile” (62) y que éste es el que ha contado a Carmen la historia de Maximino Conde (107), que Mario rezaba con protestantes (89) y el que dice que “El Patrimonio”, el libro que ha escrito Mario, es obra de un pacifista y de un traidor a la vez (50). El lector se da cuenta de que Oyarzun actuaba a manera de espía y que la enemistad con Mario era mucho más profunda de lo que se podía creer al principio.

A modo de conclusión, cabe señalar que casi todas las citas bíblicas sirven para resaltar algunos aspectos de Mario o de su vida, aunque algunos queden ambiguos y no resuelvan ni el porqué ni el cómo de su muerte. El lector tiene que deducir por sí mismo y separar lo verdadero de lo falso tanto en el discurso de Carmen como en los pensamientos de Mario representados por los versículos bíblicos.

2.1.1.2. Caracterización por medio de “voces”

No obstante, hay una instancia en el texto donde la imagen de Mario se ve liberada de la cosmovisión de Carmen, y ésta es la que ofrecen el prólogo y el epílogo donde predomina la voz de un narrador omnisciente, pero donde también entran a participar otras visiones sobre Mario que son sustentadas por algunos de los que asisten al velatorio.

Es así como en el prólogo y en el epílogo, el narrador recurre a una serie de voces en estilo directo a manera de un discurso reproducido tal cual, sin cronología aparente, lo que acentúa la impresión de monotonía y de reiteración. En efecto, al principio, no son más que “rostros inexpresivos como palos cuando no deliberadamente contristados” (10) que dan el pésame y se adaptan a la circunstancia: “Lo dicho”; “Mucha resignación”, “Cuidate, Carmen, los pequeños te necesitan” (10) o “bultos oscuros” que podrían ser comparados con autómatas inexpresivos que no sienten ni experimentan sino que son voces aisladas en el contexto de un concierto mayor, apenas audible.

Sin embargo, luego estas voces empiezan a tener un nombre, como si el narrador hubiera querido proporcionarles más “humanidad”. Se nos presenta el ambiente con el nombre de los diferentes asistentes,

como Armando, Moyano, Antonio, Bertrán, entre otros. A partir de este momento, bien se ve que se destacan dos bandos en cuanto a las relaciones de Mario: el bando de sus defensores y el de los que lo critican, lo que, por supuesto, proporciona al lector otro tipo de visión sobre Mario.

Primero, llama la atención el empleo de los adjetivos “bueno” y “malo” en una especie de refrán pronunciado por Antonio (“se mueren los buenos y quedamos los malos” (13)) y repetido varias veces, como la expresión de una visión maniqueísta de la sociedad. Así, Mario entra en el campo de los buenos al ser defendido por Antonio. De hecho, entre las voces de los amigos o de los partidarios de Mario, destacamos una serie de adjetivos positivos como “íntegro”, “bueno”, “pacifista”, “cabal” para calificarlo; el adjetivo “bueno” vuelve con más frecuencia (seis veces) como una cualidad intrínseca del personaje. Lo notable es que quienes así califican a Mario son personas a las que éste había defendido, como lo expresa Pío Tello, quien no quiere que Carmen le pague las esquelas: “No porfíe, señora, don Mario defendió a los pobres sin hacerse rico, y esto, desengañese, tiene un valor” (22) o también la criada Doro: “No le hubo más bueno que nuestro señor y imírele ahí...!” (22).

A lo largo de la novela, el lector se entera de que Mario se preocupaba por los humildes con los que entablaba numerosos contactos, y de que siempre andaba con los obreros y visitaba a los deficientes y a los presos. Con estos elementos, el lector puede deducir que era un hombre sencillo y humano, preocupado por los problemas sociales. Así, de hecho, lo deduce Gonzalo Sobejano (1970: 159), quien resume los ideales que Mario propugnaba:

Igualdad de oportunidades y condiciones para todos, honradez en la acción política, cualquiera que sea la forma de gobierno, libertad de expresión, servicio de la ciencia y el arte al bien común, libertad religiosa, aleccionadora relación con otros pueblos, ejercicio de la justicia, primacía de la verdad interior contra todo formalismo: tales son los ideales que orientaban la conducta de este hombre que ahora no escucha, no puede ya ni oír la vana querella de Carmen...

Sin embargo, en lo que respecta al monodialogo de Carmen, no se encuentran más de diez testimonios favorables y la mayor parte en boca de la intelectual Esther, a quien Carmen critica por haber defendido o haber sabido entender a Mario. De hecho, cabe recordar su comentario: “los hombres como Mario son hoy la conciencia del mundo” (85). Las demás voces están citadas en cantidad ínfima en comparación con las que comparten el punto de vista de Carmen, como lo comprobaremos más adelante.

En efecto, las críticas aparecen en mayor cantidad tanto en los veintisiete capítulos del discurso de Carmen como en boca de Oyarzun en el epílogo. Mediante una serie de indicios, el narrador nos informa sobre la poca simpatía que Higinio Oyarzun tiene hacia Mario, hasta tal punto que parece convertirse en el enemigo jurado de este último. A este propósito, cabe mencionar la réplica que Oyarzun hace a Moyano en el epílogo: “¿Íntegro? ¡Ja! Ese señor no era íntegro por serlo sino para gozarse echándonos en cara a los demás que no lo éramos. Era un Tartufo.” (295) Además, cabe recordar que utiliza el término de “traidor” para definir a Mario. Sin duda, su antipatía nace de una diferencia de opiniones políticas. Resulta curioso constatar que, de la misma manera que Carmen, este último hace resaltar lo negativo de Mario, su apartamiento de la sociedad, sus gustos intelectuales que aparecen como injustificables. Además, muchas veces Carmen invoca el nombre de Oyarzun como un modelo que hay que seguir pero también para reforzar su discurso.

Aquí se podría proponer un cuadro para clasificar las diferentes voces en tanto que pertenecientes a defensores o enemigos del muerto³:

³ Las negritas ponen de realce la importancia del papel de los dos personajes (Moyano y Oyarzun) en la vida de Mario en cuanto enemigo o defensor. En efecto, mientras que Moyano es sin duda alguna el apasionado defensor de los ideales de Mario, Oyarzun es uno de sus enemigos y de sus rivales mayores.

<u>Los defensores de Mario</u>	<u>Los enemigos de Mario</u>
Bertrán, Pío Tello, Encarna, Dora, Aróstegui, Moyano , Mario hijo, Esther	Don Nicolás, Oyarzun , Arronde, Carmen, Antonio

A pesar de que hay una mayor cantidad de nombres en el grupo de los amigos, el número de críticas negativas citadas en el texto es superior. Debemos recordar que los testimonios positivos se encuentran casi todos en el prólogo mientras que los comentarios negativos están presentes en los veintisiete capítulos del discurso de Carmen y en el epílogo en las palabras de Oyarzun. Cabe subrayar que la novela termina con una disputa, lo cual refuerza la oposición entre las opiniones y de cierta manera, recuerda la dicotomía entre “buenos” y “malos”. En efecto, los puntos de vista son tajantes y cada uno toma posición claramente.

2.1.2. La ambigüedad en el tema de la muerte de Mario

La segunda ambigüedad en la que se centra nuestro interés es la alternancia de causas de la muerte de Mario. En efecto, este personaje muere de repente, el 24 de marzo de 1966, a los cuarenta y nueve años. Para el resto de los personajes fue una sorpresa y para el lector, un hecho ambiguo. Así, la obra construye, a partir del leit motiv de “el corazón es muy traicionero, ya se sabe” (14, 15, 17, 20, 23, 26 y 28) la posibilidad de que la muerte se deba a un infarto, como parecen corroborarlo también las palabras del médico retomadas por Carmen. Sin embargo, el texto propone también la idea de que se trata de un suicidio o de un crimen. Hay alusiones al padecimiento de una “depresión nerviosa”, así como a la apariencia del muerto como un “ahogado”.

En todo caso, lo interesante es que estas tres posibilidades se expresan de manera equívoca. En el caso de la versión “infarto”, el mismo personaje que la enuncia parece dudar de su veracidad, señalando no recordar exactamente las palabras del médico. A esta forma equívoca contribuye también el carácter disperso de los enunciados que hacen referencia a la causa de la muerte de Mario. En el caso de la versión “suicidio”, se trata sobre todo de esta última manera de enunciación, es decir que esta versión se construye a partir de una

serie de frases que el lector es incitado a yuxtaponer para formar un sentido totalizante. En cuanto a la versión “crimen” llama la atención la repetición del verbo “matar” que amplía la sospecha en el lector. La ambigüedad de la obra se produce gracias a la fragmentariedad y dispersión de este tipo de enunciados.

Esta ambigüedad se plantea mediante las propias palabras de Carmen, la narradora, que está creando un microuniverso en el que únicamente ella puede expresarse como portavoz, como alguien que traslada palabras de otro y que no afirma nada por sí misma.

2.1.2.1. Versión “infarto”

Ya desde el principio (en el prólogo), varios signos nos inducen a aceptar el infarto como causa de muerte. De hecho, la oración “el corazón es muy traicionero, ya se sabe” aparece siete veces a manera de un estribillo, como si el narrador quisiera persuadir al lector y hacer que esta causa predomine en su conciencia. Primero, es uno de los personajes secundarios (Bene) quien evoca esta posibilidad a manera de afirmación (“ya se sabe”), como un hecho reconocido y aceptado por los demás.

A partir de este momento, el corazón parece convertirse en una palabra clave, como si fuera el único culpable o el único motivo posible de la muerte de Mario. El narrador utiliza la palabra “liberación” para calificar el hecho de disponer de una explicación válida de la muerte de Mario, de manera que la versión “infarto” se ve apoyada por la necesidad de encontrar una explicación definitiva. Lo notable es que esta pequeña frase reiterativa desaparece por completo en los veintisiete capítulos siguientes, largo monodílogo de Carmen, y que luego vuelve a aparecer dos veces en el epílogo como un recurso para diseminar la duda en la mente del lector.

También hay que poner de manifiesto este pequeño comentario de uno de los que asisten al velatorio “no es porque yo lo diga pero en la vida había estado enfermo” (17), que, por su ambigüedad, podrá ser interpretado de diversas maneras, según la intención que le adjudiquemos. En efecto, literalmente se destaca una insistencia en el hecho de que Mario nunca había estado enfermo, lo cual aumenta la sospecha en el lector en cuanto a la versión de un infarto sorpresivo.

Otro indicio es que la propia protagonista no parece creer en la posibilidad de que Mario haya estado enfermo, dado que no se atreve a sacar conclusiones por sí misma sino que retoma las palabras del

médico: “Luis dice que [fue]⁴ un infarto” (20). Además, esta afirmación viene contrabalanceada por otra oración del médico: “Un infarto. Debe haber ocurrido sobre las cinco de la madrugada. Es raro en un temperamento asténico como el de Mario” (30). Ya podemos ver que una lectura más atenta nos permite encontrar varios factores contradictorios. Sin embargo, al principio, como la “versión infarto” predomina en la conciencia del lector, la posibilidad de otra causa pasa casi inadvertida.

No obstante, el lector no puede dejar de lado otras posibilidades que le vienen a la mente mientras lee. En efecto, desde el principio, el texto también ofrece otros signos o indicios en cuanto a la causa de la muerte. Dentro del epílogo, en la descripción que hace el narrador omnisciente, aparecen dos veces objetos como “el tubo de Nasopit y el frasco de Sedanil” (25 y 33) que son, respectivamente, un descongestionante y un soporífico o calmante, y que llaman la atención del lector por estar puestos de relieve por el narrador y por uno de los personajes más cercanos a Carmen. De hecho, es la amiga de Carmen, Valentina, quien expresa su sorpresa al descubrir estas medicinas sobre la mesilla: “¿Puedes decirme lo que significa esta farmacia? Y Carmen

⁴ Bien se notan los huecos en la sintaxis del discurso de Carmen. Muchas veces, la narradora se vale de la elisión de verbos. Andrés Amorós (1972: 41) subraya que “uno de los mayores atractivos de Carmen es su lenguaje, ni vulgar, ni libresco, magnífico reflejo del coloquial usado habitualmente por una mujer de la clase media.”

sonríe evasivamente: Mario... si no se tomaba una píldora... no se dormía” (33). El adverbio “evasivamente” llama la atención del lector en cuanto a la actitud enigmática de Carmen, lo que refuerza la incertidumbre. El lector se da cuenta de los varios niveles de lectura y, por eso, tiene que rellenar los espacios vacíos para obtener cierta coherencia.

A través de las palabras de Carmen que siguen, como “Con decirte, que no te lo querrás creer, que una noche se levantó a las tres de la madrugada a buscar una farmacia de guardia, está dicho todo” ⁵(33), el lector está convidado a interpretar lo que pueden significar las últimas palabras de Carmen, o sea, tiene que descodificar su sentido latente. En efecto, parecen traducir un malestar que aquejaba a Mario, por el que necesitaba recurrir a cierto tipo de medicinas. Recordemos la frase “venga de atiborrarte con píldoras” (164), la que acentúa la impresión de que Mario padecía una enfermedad o un problema psicológico lo que parece contradecir el hecho de que, según su mujer, Mario nunca había estado enfermo. El lector se pregunta acerca del rol de las píldoras. ¿Era Mario hipocondriaco? Por otra parte, en cierto modo, el hecho de que Mario se refugiara en la religión o, más precisamente, en la Biblia

⁵ Con esta expresión (“está dicho todo”) se pone de manifiesto el ahorro de palabras en el discurso de Carmen, lo que contribuye a acentuar la ambigüedad. En efecto, ella hubiera podido explicitar un poco más lo que quería decir. Sin embargo, adopta una actitud enigmática.

que, según nos transmite Carmen, “le fecundaba y le serenaba” (34), nos ayuda a entender el desamparo de Mario frente a su vida, y su voluntad de encontrar una salida en la escritura y en la lectura de la Biblia. De ahí que esta última cobre importancia, ya que es de alguna manera la voz de Mario muerto.

2.1.2.2. Versión “suicidio”

A partir de la segunda mitad de la obra, el autor va elaborando por boca de Carmen un nuevo factor indicativo (sólo mencionado una vez antes (86-87)) que podría explicar “la versión suicidio”: su crisis nerviosa o depresión, consecuencia de factores concretos y reveladora de un malestar social, pero sobre todo existencial: “cuando te vino eso, la distonía o la depresión o como se llame, llorabas por cualquier pamplina” (86). Al principio, el verbo suicidarse aparece en combinación con menciones al corazón, como causa alternativa de muerte. Carmen recuerda que Valen le dijo que a Mario le faltaba un tornillo, que tipos como él estaban empeñados en que el mundo rodara al revés: “Son unos tipos, pero ándate con ojo, éstos son los que se suicidan o se mueren del corazón” (210).

A partir de ahí, el lector toma conciencia verdaderamente de que hay una doble posibilidad en cuanto a la muerte. En efecto, más adelante se repite el verbo “suicidarse” sin que se asocie al infarto, pero en combinación con la depresión: “... como cuando salías con la patochada de que tenías miedo de que se te ocurriera suicidarte” (248). El autor insiste todavía más cuando Carmen retoma las palabras de su marido: “todo menos vivir así” (249)⁶.

Mediante indicios dispersos a lo largo de la novela, el lector puede comprobar que Mario no era feliz ni en su matrimonio ni en su trabajo. Lo averiguamos, por ejemplo, en la elección del vocabulario. En efecto, podemos destacar una serie de palabras que se utilizan en el ámbito de la psicología, como “disonía”, “depresión”, “angustia”, “insatisfacción”, “tristeza”, “asco”, “miedo”, “obsesión”, “manía”, “sensibilidad acosada”, “vértigos”, “emotividad incontrolada”, etc., que ayudan a presentar al personaje en una situación extrema. En principio, son palabras que reflejan problemas psicológicos serios o que se presentan bajo la forma de estados angustiosos y de temor que cualquier lector puede reconocer como signos de depresión nerviosa. De hecho, esta elección del vocabulario deja traslucir un malestar existencial en la vida de Mario, que Carmen parece confirmar con el recuerdo de las últimas palabras del

⁶ Cabe señalar que, aunque esté prohibido en toda religión, el suicidio fue y sigue siendo un gran problema en cada sociedad.

difunto: “Estoy solo, Carmen, me decías hace tres días” (210-211). El hecho de que Carmen ponga de relieve la soledad extrema de su marido apoya la hipótesis del suicidio.

Con el empleo de este vocabulario, reconocemos los términos y los conceptos del existencialismo español de los años 50⁷. Europa estaba dominada hacia esos años por una crisis cultural, en cuyo seno las doctrinas existencialistas fomentaron una producción en la que se observa un evidente deseo de entrar en contacto con las circunstancias ambientales y una necesidad de expresar con la mayor sinceridad los conflictos interiores. Aquí hay que poner de manifiesto que tanto la novela francesa existencial como la existencialista española presentan el tema del suicidio como un medio para salir del absurdo. Según Gemma Roberts (1973: 265)

el personaje existencial de la novela española de posguerra se siente fundamentalmente solo y desligado, como consecuencia de las creencias religiosas y de su pérdida de confianza en la organización social.

Muchas veces, Mario trató de expresar su malestar a su mujer, quien no entendió y lo ridiculizó: “¡Me río yo de tu enfermedad!

⁷ Según Barrero Pérez (1987: 57), 1955 es la fecha adoptada como punto terminal de la primera “generación existencial”. Hacia dicho año, la narrativa social habría cerrado el camino a la expresión individualista, situación que perdurará hasta que, en los años sesenta, se produzca la reacción contraria, vale decir, una vuelta a la expresión individualista.

Nervios, nervios..., tú me dirás, si no te duele nada, ni tienes fiebre, ¿de qué se va uno a quejar?” (163). El lector entiende que se trata de una depresión crónica que puede ofrecer un riesgo de suicidio. Son elementos o síntomas que forman parte de la vida cotidiana, pero que parecen estar fuera del horizonte ideológico de Carmen. Así se podría explicar su reacción:

[...] pero que tú, Mario, un don nadie, para qué nos vamos a engañar, te vayas a morir porque los locos vivan en un manicomio feo, o porque te dé una torta un guardia, o porque Josechu no cuenta los votos, o porque Solórzano te quiere hacer concejal, o porque los paletos no gasten ascensor, es algo que no me cabe en la cabeza, las cosas como son. Claro la tonta fui yo, que nadie tuvo la culpa, que tu misma madre ya me lo advirtió que eras un chico muy retraído y eso [...] (210)

Por otra parte, cabe mencionar que no sería la primera vez que un suicidio ocurre en la obra del autor. En efecto, en *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), Cecilio Rubes se tira del balcón después de enterarse de que su único hijo, su idolatrado Sisí, había muerto en la guerra y de que su amante estaba embarazada de otro hijo que iban a llamar Sisí. Los dos protagonistas (Cecilio y Mario) parecen tener los mismos motivos para suicidarse, o sea, el fracaso de su matrimonio y la infidelidad de su mujer. En cuanto a este último punto, cabe subrayar que en *Cinco horas con Mario*, la relación entre Paco y Carmen constituye casi un soporte del monodialogo y el disculparse por parte de Carmen se vuelve una verdadera obsesión.

2.1.2.3. Versión “crimen”

De una lectura más profunda nace una tercera posibilidad o una tercera versión que sería la del crimen. En el prólogo, el narrador se vale de varias oraciones ambiguas para describir o difundir los sentimientos que Carmen experimenta referentes al cadáver de su marido: “Y Carmen experimentaba una oronda vanidad de muerto, como si lo hubiese fabricado con las propias manos” (12). En términos usuales, no se puede decir que se fabrica un muerto, tiene que ser un juego por parte del narrador que invita al lector, de manera indirecta y sutil, a participar como detective o a ser testigo de una confesión. Y seis páginas más adelante, sigue: “era su muerto; ella lo había manufacturado”. Quizás se trate de una expresión de doble sentido, es decir ella había preparado ya la muerte de Mario con su actitud, su manera de ser. Lo había matado a fuego lento, sin premeditación, por no haber sabido comunicarse con su marido⁸. Hay que subrayar que el verbo “matar” está repetido ocho veces en todo el texto, seis de las cuales se encuentran en el discurso de Carmen: “te hubiera matado”⁹(61, 80, 101, 260). El hecho de emplear el subjuntivo sugiere la expresión de una voluntad, de un deseo. En este

⁸ Otra interpretación posible es que, por primera vez, Carmen desempeña un papel importante, el de viuda. Se siente como la protagonista, como lo subraya el narrador: “Por un momento Carmen tuvo la debilidad de sentirse protagonista...” (24).

⁹ Cabe señalar que ésta es una expresión corriente del español coloquial que, en general, no indica intención real pero cuya reiteración en el texto que nos ocupa llama la atención del lector y lo lleva a cuestionarse sobre la posibilidad de una intención real.

sentido, estas palabras podrían ser interpretadas como un deseo ya no hipotético sino realizado, o sea que Carmen pasa de un aparente sencillo deseo verbal a un deseo cumplido sin que el lector necesite preguntarse acerca de los métodos empleados. Lo más importante es el resultado, o sea, un deseo satisfecho.

Pero la versión “crimen” puede ser entendida también de otra manera, ya que al leer la novela nos damos cuenta de que Mario tenía muchos enemigos. Primero, el hecho de que haya muerto siendo aún joven y de que “un infarto sea raro en un temperamento asténico”, como lo dice el médico, nos lleva a dudar sobre la versión infarto. Ya desde el capítulo dos, Carmen nos informa que su marido tuvo “líos con la censura, líos con la gente” (48). Cabe recordar que Mario trabajaba en un periódico y que en enero de 1937 se creó en España la Delegación del Estado para la Prensa y la Propaganda. A partir de ese momento, la prensa fue controlada de una manera muy severa (ley de prensa de 1938). La “censura” a la que Carmen alude podría basarse en este hecho del contexto histórico español. A primera vista, si atendemos a las palabras de Carmen, Mario tenía muchos enemigos y pocos amigos, como lo señala cuando dice: “hay que ver la fama de antipático que tienes en todas partes, que nadie te puede ver ni en pintura” (240) -que era considerado como un intelectual con ideas revolucionarias.

Como ya lo hemos mencionado, el punto culminante es la frase pronunciada por Higinio Oyarzun al final: "... Ese señor no era íntegro por serlo sino para gozarse echándonos en cara a los demás que no lo éramos. Era un Tartufo". Como se sabe, el hecho de calificarlo de Tartufo implica la hipocresía y la falsedad de Mario. Es notorio que, por ser conservador, Oyarzun no podía compartir las opiniones políticas de Mario. Además, cabe mencionar uno de los comentarios de Oyarzun, que viene a ser una respuesta al empleo del adjetivo "revolucionario" que utiliza Arronde para calificar al difunto: "Esas revoluciones me las conozco. Ese quiere quitarme a mí para ponerse él [...]" (295). Aquí, el lector percibe los celos de Oyarzun así como el miedo a que Mario lo reemplace.

La versión "crimen" se ve apoyada por el miedo que Mario tenía de que lo mataran, miedo que expresaba mediante angustias nocturnas, según nos cuenta Carmen:

"¿Vienen?" y, tieso, lo mismo que un palo, a escuchar, sentado en la cama, que yo, en vilo, te lo prometo, "¿quién tiene que venir?", y tú, "no sé, subían las escaleras" [...] pero luego tardaba más de un cuarto de hora en volver a agarrar el sueño, que aquello era el no vivir, una pesadilla (248).

En conclusión, comprobamos que dentro de la novela subyacen otras causas de muerte aparte de la del infarto. A primera vista, el infarto era la única causa explícita y plausible, mientras que el suicidio y

el crimen eran dos “causae mortis” implícitas que el lector tenía que descodificar a lo largo de su lectura. En este sentido, la meta del autor es muy irónica en la medida en que trata de confundir al lector. De hecho, no sugiere de forma muy explícita quien pudo haber cometido el crimen.

Por último, vemos que la obra permite y ofrece varias interpretaciones en cuanto a la muerte de Mario, de lo cual deducimos que la novela está más abierta de lo que parece a primera vista. El hecho de que Carmen sea la narradora y el único hablante directo aumenta la ambigüedad de muchas situaciones.

CAPÍTULO III

3.1. Focos de ambigüedad en la versión teatral

Como ya hemos señalado en la Introducción, la adaptación teatral, con título idéntico al de la novela, se realizó trece años después de la publicación de esta última, o sea, en 1979, y contó con la participación del propio autor en colaboración con Santiago Paredes, José Samano y Josefina Molina. También es interesante notar que la versión teatral se publicó en 1981, fecha posterior a la de la representación, con un estudio introductorio de Gonzalo Sobejano, que es nuestra única fuente bibliográfica en lo que concierne a la versión dramática.

Sin embargo, tendremos en cuenta los informes de algunos críticos literarios o periodistas que asistieron a la representación, publicados en la revista *El espectador y la crítica* en los años respectivos del estreno en Madrid y en Barcelona. En efecto, ponen de manifiesto tanto la caracterización de los personajes como el proceso de adaptación de la narración al teatro, como lo señalaremos más adelante.

Cabe mencionar que la versión teatral de *Cinco horas con Mario* nace de la fuerte tensión dramática que ya está presente en la novela. Aquí, podríamos hablar de un primer proceso de transducción¹, definido por Bobes Naves como sigue:

la transducción repite el esquema [semiótico] básico a partir de una lectura: el receptor de un primer proceso, se convierte en emisor de un segundo proceso y ofrece como nuevo texto su lectura del primero. La transducción sigue, pues, un esquema de dos procesos de comunicación enlazados por un sujeto, que actúa como elemento puente, pues está en ambos para hacer de los dos procesos de comunicación un único proceso de transducción. El receptor en el primer proceso pasa a ser emisor en el segundo: su lectura del primer texto se convierte en el texto del segundo proceso. Hay un cambio de función (receptor/emisor) de uno de los sujetos, que también actúa como elemento dinámico para convertir el texto del primer proceso, a través de su propia lectura, en el texto del segundo proceso. (231)

En efecto, Delibes nos transmite un nuevo texto (la versión teatral) de su novela *Cinco horas con Mario*, como un doble emisor que interpreta o reelabora su obra. Sin embargo, siguiendo la lógica de la estudiosa mencionada anteriormente, habría otro proceso de transducción en la medida en que la versión teatral se representó con la participación de la Directora de escena Josefina

¹ Bobes Naves recuerda que el término “transducción” fue introducido por L. Dolezel por primera vez en 1968 en un artículo titulado “Semiotics of literary Communication” para designar un proceso de *transmisión con transformación* como una manera de reelaborar un mensaje.

Molina quien, en tanto que nuevo receptor/emisor, nos ofreció su propia lectura de la versión teatral. Es así como podríamos calificar las mediaciones que sufrieron los textos en un doble proceso de transducción, lo cual quizás intensifica o complejiza la ambigüedad ya presente en la novela, en términos de varias lecturas. Como lo veremos, la caracterización de Carmen y Mario está expresada de una manera diferente, tanto por medio de los movimientos de Carmen como de la selección (¿subjetiva?) de los indicios sobre la “causae mortis” de la muerte de Mario que hizo el propio autor para adaptar su novela.

Por su parte, Sobejano (1981: 125) considera este proceso más bien como un proceso de “recreación” y de “trasunto” como si la versión dramática no fuera más que un simple calco (abreviado) de la novela:

el autor y sus colaboradores o asesores han conseguido en el drama, no una reproducción fragmentada del monólogo novelístico (cosa que hubiera sido más fácil), sino un trasunto de él, un monólogo recreado que compone, en forma abreviada pero equivalente, las piezas del mosaico, recogiendo de acá y de allá (y asociando a saltos, por encima de las barreras capitulares y de las distancias entre las páginas) aquellas unidades que mejor convenían al significado y al ritmo del conjunto.

De hecho, en la novela, el largo monólogo de Carmen se construye como una única escena teatral (monodialogada), en la cual se perfila una oposición entre Mario muerto y Carmen viva o, dicho en términos abstractos, una dicotomía entre el silencio y las palabras. Es así como la versión teatral podría ser interpretada como una lucha entre dos personajes: uno (Mario), quien por su presencia muda recuerda a Carmen su pecado (¿su adulterio?) y la necesidad de confesarse, y otro (Carmen), quien recrimina a Mario para aliviar su conciencia. De esta manera, el drama se convierte en una tensión incesante (casi un enfrentamiento verbal) entre lo que la mujer dice con palabras y lo que el féretro de Mario expresa desde el silencio de su omnipresencia en escena y a través de los recuerdos que nos proporciona Carmen. Recordemos aquí las palabras del crítico López Sancho (VV.AA. 1979: 88) que resume la trama de esta manera:

Carmen Sotillo, viuda de Mario, monologa su dolor, sus frustraciones, su vida, ante el féretro donde duerme por última vez en la casa el marido, amanecido muerto.

La ambigüedad en el drama se va a manifestar de una manera diferente a la novela en la medida en que, además de tratarse de otro género, durante el proceso de adaptación teatral se transforma el texto por medio de reducciones, pero, a la vez, por

medio de la adición de acotaciones y didascalias (que para el lector funcionan como subtextos y para el espectador son hechos teatrales). Sin embargo, a pesar de una reducción obvia de ciertos elementos de la novela, Gonzalo Sobejano (1981: 101) sostiene que:

Como drama, *Cinco horas con Mario* conserva la calidad de la novela, y lo que pierde en cantidad (mucho, pues la reducción es considerable, y en una novela repetitiva y retrospectiva la cantidad tiene valores rítmicos y de expansión imaginaria que no pueden sacrificarse sin perjuicio) lo gana en todos aquellos aspectos que no son palabra y sí espectáculo: mímica, pasos y ademanes, movimientos sobre el tablado, música. Sin olvidar la concentración del texto verbal, pues la ley dramática no es el detenimiento (como en la épica y la novelística), sino la compresión y la celeridad.

Como ya lo hemos mencionado, nuestro interés se centrará tanto en el texto verbal como en los elementos de teatralidad², tales como la música, la luz, los ademanes, etc., según lo propone

² En el artículo “El teatro de Baudelaire” aparecido en *Ensayos críticos* (1967: 50), Roland Barthes define la teatralidad de esta manera: “Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior.” Para Patrice Pavis (1992: 360) la teatralidad no aparece más que como “une qualité ou une essence inhérente à un texte ou à une situation, mais comme une utilisation pragmatique de l’outil scénique, de manière à ce que les composantes de la représentation se mettent réciproquement en valeur et fassent éclater la linéarité du texte et de la parole.” Por su parte, Josette Féral en su artículo “La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral” (1988) define esta última como un proceso ligado a las condiciones de producción del teatro en el que la condición esencial de la teatralidad sería la identificación o la creación de un “espace autre”, de donde podría surgir la ficción, un espacio creado por la mirada del espectador pero del cual se queda afuera. El actor, o más bien su cuerpo, sería a la vez productor y portador de la teatralidad.

Bobes Naves en su inventario de signos, lo que nos permitirá, quizás, elucidar el grado de ambigüedad. Para el análisis de las ambigüedades en el drama, tendremos en cuenta también los conceptos de Carmen Bobes Naves en lo que concierne a la forma de discurso, o sea que el texto dramático se divide en Texto Literario (fundamentalmente el diálogo) y en Texto Espectacular (fundamentalmente las acotaciones).

3.1.1. La ambigüedad en la caracterización de Carmen y Mario

3.1.1.1. *Por medio de acotaciones y didascalias*

A diferencia de la novela, en la versión teatral no hay un narrador omnisciente que describe a Carmen física y moralmente. Sin embargo, en el drama, ella está caracterizada no sólo por sus palabras sino también por medio de acotaciones, que son la expresión del discurso del autor, y de didascalias, en el propio discurso del personaje, que nos informan implícitamente sobre su carácter y explícitamente sobre sus actitudes. En efecto, es una información que nos proporciona el autor para la puesta en escena pero que, sin embargo, conlleva muchos datos nuevos, o que, por lo menos, viene a corroborar lo ya expresado en la novela, como lo

comprobaremos más adelante. Cabe subrayar que según Petitjean y Thomasseau, citados por Thierry Gallèpe (1997: 78), las didascalias pueden considerarse como un elemento novelesco (descriptivo-narrativo) que se inserta en el texto dialogado: “Les didascalies sont l'équivalent au théâtre des descriptions dans le roman.” (Petitjean: 1984b) y “Les didascalies sont un ersatz d'un produit romanesque dans le dialogue théâtral.” (Thomasseau: 1984a). Con estas afirmaciones, podemos deducir que la voz del narrador omnisciente de la novela no está totalmente elidida en la versión teatral sino que está representada en el subtexto (didascalias y acotaciones).

3.1.1.1.1. *Signos lingüísticos*

La actitud de Carmen frente a Mario se ve ampliada en la versión teatral por el hecho de que “parece escupir sus palabras sobre el muerto” (155). Tal resentimiento llega a producir, en la mente del lector o del espectador, un efecto contrario al buscado por Carmen, ya que con su actitud negativa, llena de agresividad, este personaje refuerza su culpabilidad. Mario está imposibilitado de dar lo que ella parece pedirle (el perdón), pero Carmen insiste, ya que quiere expiar de alguna manera sus culpas, porque ve esta

ocasión como la última posibilidad para salvarse. De hecho, ella habla como si Mario no hubiera muerto, por eso se vale de la vista y del oído expresados en verbos en forma imperativa para comunicarse con él:

iMario! ¿es que no me estás **escuchando**? [...] Mario, **mírame** un poco, di algo, no te quedes ahí parado [...] iite lo juro, **mírame**!!, iique me muera sí no es verdad!!; pero no te encojas de hombros, por favor **mírame**, de rodillas te lo pido, anda, que no lo puedo resistir, no puedo, Mario, te lo juro, **imírame** o me vuelvo loca! iiAnda, por favor!! ³(187-188).

Cabe subrayar que sólo en la novela el narrador nos revela que “Carmen sabía positivamente que el rescate de las últimas horas de Mario dependía de ella.” (21) Este enunciado es irónico en la medida en que, tanto en la novela como en la versión teatral, Carmen trata de rescatar sus últimas horas con Mario para que su conciencia la deje en paz. Sin embargo, en la versión teatral, el lector o el espectador no descubre el malestar de Carmen sólo en sus palabras, sino en las actitudes que la protagonista sostiene en el escenario. Es así como sus movimientos parecen ser tan

³ Los subrayados son nuestros. No sólo ponen de relieve el rasgo reiterativo del monodílogo, sino también el momento más fuerte de tensión dramática. La repetición del verbo “mirar” remite al mundo visual y al mismo tiempo a la confesión, ya que Carmen necesita obtener el perdón o la absolución por parte de Mario aunque éste haya muerto.

desordenados como su discurso: “se levanta de improviso” o “en un momento de excitación se quita los zapatos.” (181)

Podría decirse que la manera de hablar de Carmen es más significativa en la versión teatral porque se ve acompañada de ademanes o actitudes a lo largo del monodílogo. El estudioso Petr Bogatyrev (1971: 520) menciona que

dans certains cas, la fonction dominante du discours dramatique n'est pas le contenu même du discours, mais les signes linguistiques qui caractérisent la nationalité, la classe, etc. de celui qui parle. Le contenu du discours est alors exprimé par d'autres signes dramatiques, tels que le geste.

El discurso de Carmen va estrechamente ligado a su actitud o su comportamiento en escena, ya que este último traiciona visualmente el estado nervioso de la protagonista: pasa de estados de sentimiento de abandono a estados en que quiere expresar su superioridad moral; es como si tuviera un adversario y tuviera que luchar para ganar el partido. Un partido que quizás no se atrevió a ‘jugar’ cuando su marido estaba vivo. El hecho de que el autor ponga unas críticas en boca de Carmen cuando su interlocutor (Mario) ya no puede responder, refuerza la idea de la incomunicación que existía entre ambos.

3.1.1.1.2. *Signos quinésicos*

De hecho, en la versión teatral, los ademanes de Carmen (de la mímica de su rostro a los gestos de las manos y los movimientos del cuerpo) la retratan y ponen en evidencia sus manías y sus (re)sentimientos. Por ejemplo, el persignar con saliva el pie dormido muestra una mezcla de superstición y de catolicismo. También, sus manías se reflejan en su manera obsesiva de arreglar las sillas: “las ordena maquinalmente” o “vuelve a mover el grupo de sillas maquinalmente y las coloca como estaban cuando se levantó el telón” (178). Repetido dos veces, el adverbio de modo (“maquinalmente”) nos da una indicación más en cuanto al carácter maniático de Carmen o en cuanto a sus costumbres rutinarias. Es el ama de casa y no se interesa sino en las apariencias y en el qué dirán. Así, todo lo que hace se vuelve instintivo: “Da la vuelta volviendo sobre sus pasos. Luego se dirige al grupo de sillas, las coloca, saca su pañuelo del bolsillo y limpia con cuidado los bordes de los respaldos.” (159) En la versión teatral, por medio de las acotaciones, el autor nos retrata a Carmen mediante sus actos, mientras que en la novela el narrador insiste en su descripción física (“Carmen baja las piernas de la cama y al hacerlo se la recogen las faldas, y muestra unas rodillas demasiado redondas y acolchadas” (33)) y en su comportamiento,

poniendo el énfasis en su automatismo con esta pequeña oración repetida varias veces: “inclinaba la cabeza, primero del lado izquierdo y, luego, del lado derecho...” (16, 18, 20, 30, 31, 35).

3.1.1.1.3. *La proxémica*

Hemos constatado, por medio de varias acotaciones, un constante acercamiento y alejamiento, como un juego escénico por parte de Carmen hacia el féretro que simboliza al difunto. En efecto, parece que cada vez que quiere expresar sus celos o poner a Mario en una situación de inferioridad, con un tono de juez acusador, se acerca al difunto. Por el contrario, cuando parece expresar su propia inferioridad, por ejemplo, al hablar del “objeto de su pecado”, es decir, Paco, se distancia del féretro. De hecho, al empezar el drama, la primera acotación pone de manifiesto que Carmen se sienta en la silla más próxima al cadáver (143) para expresar sus celos:

Para serte sincera, cariño, nunca me gustó Encarna, ni Encarna ni las **mujeres de su pelaje**: claro que para ti hasta las **mujeres de la vida** merecen comprensión.⁴ (143)

⁴ Con los subrayados queremos poner de relieve el hecho de que Carmen mantenga en su discurso teatral su característica de burguesa tradicionalista que se da en la novela.

También se acerca cuando quiere echarle la culpa a su marido en cuanto a sus diversos embarazos: “se vuelve en un arranque hacia el cadáver y echa a andar rodeándole.” (144) Este vaivén constante simboliza de manera más honda, por parte de la protagonista, un sentimiento de culpabilidad, pero también de necesidad de acusar al otro para minimizar su culpa interior. Por el contrario, su comportamiento cambia radicalmente mientras recuerda su encuentro con Paco:

(Se ilumina su rostro. Se levanta y avanza hacia los espectadores.)

...Porque no te he dicho una cosa, Mario...: que el otro día, **hará cosa de dos semanas, el dos para ser exactos**⁵, Paco me llevó al centro en su Tiburón rojo, no veas cosa igual. [sic] (155)

y más tarde:

(Se oscurece todo el escenario. Sólo queda iluminada Carmen, sentada) Que parece otro hombre, que me encantaría que lo vieras, Mario, sólo por gusto, que ha echado un empaque que no veas, con una americana inglesa de sport, sacando el codo por la ventanilla, como muy curtido y, luego, esos ojos de un azul verdoso, entre de gato y de agua de piscina..., ide sueño, vamos! (175-176)

⁵ El subrayado es nuestro. Con él queremos poner de relieve el carácter paradójico del enunciado. En efecto, al principio, Carmen parece haber olvidado la fecha de este acontecimiento mientras que con el segmento que sigue, dando la fecha precisa, a la vez que insiste, aumenta su propia culpabilidad.

Aquí, cabe subrayar la importancia del papel de la luz. En efecto, cada vez que Carmen se aleja y confiesa su “pecado”, queda iluminada como para darle más importancia o, puede ser considerado también como una manera de insistir y de resaltar, no verbalmente sino visualmente, su culpabilidad.

Tanto el lector como el espectador se dan cuenta de que Carmen había ocultado a su marido (¿de manera consciente?) el afortunado encuentro pero que, sin embargo, recuerda muy bien la fecha. Además, la descripción que hace de su pretendiente ayuda a retratarla moralmente o más bien socialmente. En este sentido, su apego a las apariencias, su gusto por la riqueza resaltan, así como todos los reproches implícitos hacia Mario (su falta de gusto y su escasa belleza).

También cambia su comportamiento frente a la muerte de Mario. Si bien en la novela no llora más que una vez en el prólogo, cuando recibe el telegrama de su padre (“rasgó nerviosamente con el dedo uno de los dobleces y, al leer el texto, sollozó” (31)) y otra en el epílogo al abrazar a su hijo; en el drama está ampliada su sensibilidad, puesto que desde el principio, con las acotaciones, el lector o el espectador se entera de que pasa de las lágrimas a un

llanto con sollozos al final, lo cual interrumpe su discurso y crea una tensión patética:

Se echa a llorar. Se tapa la cara con las manos.
Saca un pañuelo con el que se seca las lágrimas
y se sienta en la silla que está a su lado.
Cuando se calma, prosigue. (140)

[...]y se levantó, iy se levantó!, iy se levantó!
(Solloza) [...] (187)

Es obvio que estos gestos y acercamientos forman parte del juego escénico ya que, para el espectador, sería imposible escuchar a Carmen sin que ella se moviera. Además, aumenta el efecto patético de la escena. Sin embargo, quizás solloza por no haber podido concretar su relación con Paco y, de esta manera, expresa su frustración. No obstante, tanto estos movimientos como ciertos elementos de teatralidad (la luz, la música) ayudan a llegar a una confesión final. Cabe señalar que cuando llegamos al clímax, se oye el tema musical que había dado inicio a la obra como para intensificar lo dramático de la escena. Además, esta música se ve acompañada de distintas actitudes por parte de Carmen que se podrían calificar de manera general como una actitud de sumisión postrera. Podemos notar toda una serie de acotaciones que ponen en evidencia ciertas actitudes por parte de la protagonista:

se arrodilla lentamente. Se oye el tema musical para un instrumento solo, mientras el escenario se oscurece y sólo queda ella iluminada (184)

se sienta en el suelo...se arrodilla...se apoya en el féretro (185)

Se aparta del féretro y continúa de rodillas (186)

Cabe señalar que las últimas acotaciones son oraciones muy cortas que no insisten sino en la religiosidad de la postura de Carmen, como si fuera una peregrina que pide un milagro. En efecto, primero, se sienta en el suelo, luego se arrodilla y se apoya en el féretro para, a continuación, seguir de rodillas, actitud humilde frente a un ser superior o, mejor dicho, actitud de arrepentimiento cuando uno pide perdón por haber cometido un error.

En la representación o en la lectura del texto verbal, tanto los movimientos como los gestos de Carmen sirven de elementos intensificadores ya que están concentrados para llegar a una mayor dramaticidad como lo quiere la ley del teatro que es, según Gonzalo Sobejano “la compresión y la celeridad”. En efecto, cada movimiento parece puntuar el ritmo de la confesión pero también refleja la febrilidad de Carmen. Además, la luz sigue o acompaña cada uno de los movimientos de la protagonista, como está puesto

de relieve en la siguiente acotación: “A lo largo de la representación persistirá este juego de luces, precediendo a CARMEN en sus movimientos.” (143), lo que refuerza la importancia del juego escénico y también la ambigüedad en cuanto al comportamiento polifacético de la protagonista.

3.1.1.1.4. *Los iconos*

Otro cambio notable es que la Biblia ya no es el motor que impulsa el monodílogo de Carmen sino que se vuelve un signo de su malestar o de su posible culpabilidad. En efecto, la Biblia y el rosario no solamente son iconos sino también objetos-signos que parecen estar en escena para recordar a Carmen, cada vez que lo olvida, que tiene que confesar su pecado:

Se sienta de repente en la silla sin reparar en la Biblia que está en el asiento. Al notarla da un respingo. (157)

En el proceso de transducción se observa un cambio en la función de la Biblia. En efecto, en la novela, la Biblia tenía una función descriptiva por medio de la lectura de los pasajes bíblicos que marcaba las pausas que servían para dividir el texto en capítulos, al mismo tiempo que evocaban los pensamientos de

Mario. Al contrario, en la versión dramática, la Biblia es más que un objeto que está sobre la mesa o entre las manos de Carmen. Es un símbolo que, además de ser objeto de molestia, seguramente recuerda a Carmen los principios cristianos como si fuera un juez mudo y omnipresente. En este sentido, desempeña el mismo papel que Mario. No obstante, la Biblia todavía es el reflejo de los pensamientos de Mario en la medida en que, cuando Carmen toma la Biblia entre sus manos habla para Mario: “Y no me salgas ahora con tus articulitos de El Correo y que tienes tres novelas publicadas.” (145) o “Que tú, mucha Biblia, mucha Biblia y luego, hay que ver las cosas que escribes, hijo.” (164)⁶ Cabe recalcar que en el drama, Carmen cita más a Mario como para prestarle voz y darle más importancia: “Todos los redentores aman al prójimo, unos para redimirle de veras y otros para utilizarle de pedestal” o “La caridad, queridos amigos, no debe declararse en Hacienda para eludir impuestos...” (169) No obstante, según Antonio Valencia (VV.AA. 1979: 91)

Delibes ha confesado que no se ha atrevido a poner en escena el puritanismo intransigente y aburrido de Mario, porque quizá hubiese denotado el maniqueísmo que late en la novela y que la reducción teatral, paradójicamente, no ha

⁶ Queremos poner de relieve que esta crítica de Carmen hacia su marido es un añadido nuevo y que, según Gonzalo Sobejano, funciona como resumen y sucedáneo de las lecturas de versículos que Carmen hacía en el monólogo novelístico.

acentuado, sino diluido con más suavidad, a excepción de la referencia del episodio con Paco.

En esta misma línea, cabe mencionar que los testimonios favorables que hacen sobre Mario sus amigos o defensores disminuyen en relación a la novela. Además, están todos concentrados al empezar el drama mientras que en la novela eran dispersos. Así, Esther, la intelectual admiradora de Mario no figura en el drama y sus palabras están atribuidas al difunto, lo cual refuerza el antagonismo de la pareja. También desaparecen los comentarios negativos del epílogo de la novela pero, no obstante, queda la antipatía del mayor enemigo de Mario que todavía, en boca de Carmen, se permite juzgar: “buena frase para un diputado comunista” (169) o “que tenía razón Higinio Oyarzun, que tus libros son la obra de un pacifista y de un traidor.” (147) Hace falta recalcar, sin embargo, que la primera frase fue pronunciada por Armando, el marido de Esther, en la novela.

Por otra parte, cambia la manera como se caracteriza al difunto o al protagonista mudo, ya que su presencia escénica está representada con la “cabecera de un rectángulo prominente que simboliza el féretro donde reposa el cadáver de Mario” (139).

Evidentemente, cabe efectuar una distinción entre los diferentes tipos de receptores de la obra *Cinco horas con Mario* de Delibes, y a sea que se trate de los lectores (de la novela y del drama), o del espectador de la representación teatral. Mientras que en la novela el lector imaginaba el ataúd y el despacho de Mario transformado para la ocasión, en el drama es una conjunción de espacios imaginarios que han de concretarse, durante la representación, en espacios reales ante los ojos del espectador, mediante un espacio escenográfico simbolista que, con la decoración, trata de reproducir el espacio dramático (la muerte). A este propósito, Josep Urdeix (VV.AA. 1980: 267) menciona que “la escenografía, casi en tesitura simbolista, subraya más el mundo interior del monólogo que el exterior en que en realidad transcurre.”

De hecho, cada elemento del decorado parece recordar al espectador la muerte del marido de Carmen: el color violeta, las sillas, la toquilla negra que dominan el espacio al empezar el drama. Todo parece converger hacia una sugestión cristiana: doble claustro doméstico y mortal (la cámara y el féretro), el color litúrgico de la Pasión y la prosternación insinuada. Thierry Gallèpe (1997: 234), hablando del decorado visual, menciona que:

Un critère de sélection de la part de l'auteur est donc un potentiel de signification attribuable à tel élément de l'environnement en fonction de deux facteurs: soit l'élément doit être noté car sa présence est en relation immédiate avec un énoncé et est indispensable à l'Interprétation au premier ou à la Fabrication: soit, ces éléments sont (non exclusivement) une composante particulièrement importante de la façade, du décor sur lequel l'auteur désire mettre l'accent.

De ahí que tanto el lector como el espectador se den cuenta de que la muerte está enfatizada y, en este sentido, amplía la ambigüedad en lo que concierne a sus causas. La esquela tiene unas proporciones desmesuradas, ya que “la esquela está montada sobre telón negro y ocupa el escenario de arriba abajo” (136). Se dibuja cierta complementariedad entre la muerte y el silencio que están omnipresentes a lo largo del drama como dos elementos indirectos de acusación hacia Carmen. En efecto, el silencio desempeña un papel importante en el drama, carga la atmósfera y la intensifica hasta el punto final de la confesión.

3.2. La muerte de Mario: elementos ambiguos en el discurso y en los signos teatrales

Un signo importante en cuanto a la composición del ambiente dramático es la música compuesta por Luis Eduardo

Aute titulada “La mala muerte”. De hecho, la acotación especifica que “se oye una música, el tema de la obra”. En primer lugar, cabe evidenciar que la música no tiene el mismo significado para el lector de la obra teatral que para el espectador. En efecto, como ya lo hemos mencionado, para este último, la música refuerza la dramaticidad de la escena⁷ mientras que el lector se puede preguntar acerca del título de la canción y de la acotación misma que pueden parecer paradójicos.

En el título, en efecto, junto al sustantivo “muerte” encontramos un adjetivo negativo que la califica como “mala”. Podemos pensar que viene a reforzar la tesis de que Mario haya padecido un infarto, que se haya suicidado o que lo hayan matado, porque se califica de manera negativa a la muerte como una mención apenas perceptible de lo que pudo haberla causado. Además, los instrumentos con los que se ejecuta la música, como la viola o el corno inglés (los distintos sonidos de los instrumentos musicales tienen un gran valor semiológico), aumentan este sentimiento, dado que tienen un sonido grave y sombrío. Hay que

⁷ Una de las funciones de la música en el teatro es, como señala Luciano García Lorenzo (1975: 113), “sacar al espectador de su mundo para introducirlo en el tiempo y en el espacio de la obra a representar, escuchándose la música antes de comenzar el diálogo de los personajes e incluso, en la mayoría de las ocasiones, aún sin levantarse el telón, pero con las luces apagadas.”

señalar también que el tema musical es audible siempre junto a la confesión, como una insinuación implícita para poner de relieve la culpa de Carmen en la muerte de Mario. Lo notable es que la protagonista misma “tararea la música de otra canción que hace referencia al tema: “El novio de la muerte”, como para insistir o recordarnos que era un matrimonio que estaba condenado al fracaso.

Como en la novela, las voces de los que asisten al velatorio (excepto la voz del narrador que queda elidida) hacen comentarios sobre la muerte o el aspecto del cadáver, a los que le siguen algunos juicios sobre la calidad humana del difunto. No obstante, algunas voces no son identificables como individuos (“voz de amiga, señora, caballero, hombre”). Carmen empieza entonces su monodílogo informándonos sobre la manera como fue hallado Mario muerto.

3.2.1. Versión “infarto”

Aunque no se repita tanto como en la novela el leit motiv de “el corazón es muy traicionero, ya se sabe” (no aparece más que dos veces (137, 138)), el lector o el espectador se entera de esta

posibilidad por medio de la voz de Bene. Esta versión parece ser corroborada con la voz de Luis (el médico) que afirma “Un infarto. Debe haber ocurrido sobre las cinco de la madrugada”, como única “causa mortis” posible. Sin embargo, en la versión teatral, el médico no emite un pensamiento suyo, más bien, pone en duda el hecho de que Mario con su temperamento asténico, como se afirma en la novela, haya padecido una crisis del corazón.

Además, el breve comentario que hace Carmen al principio puede desestabilizar al lector o espectador, dado que según ella Mario nunca había estado enfermo. El hecho de que esta reflexión esté atribuida a Carmen, mientras que en la novela sea pronunciada por uno de los que asisten al velatorio, aumenta la sospecha en la mente del lector y del espectador. Sin embargo, como en la novela, el infarto predomina en la conciencia de los receptores al ser enunciado primero.

3.2.2. Versión “suicidio”

El drama y la novela tienen una estructura similar casi cerrada en la medida en que, al mismo tiempo que busca un final intenso, Carmen comprueba que su hijo sufre los mismos síntomas

que su padre. Las dos obras parecen ahondar en el hecho de la depresión nerviosa, de tal manera que, tanto el lector como el espectador se quedan con la última impresión de que Mario se pudo haber suicidado tras una depresión.

Otro elemento importante es que ciertas palabras pronunciadas por Mario cambian en relación a la temporalidad. En efecto, la frase “Estoy solo, Carmen”, me decías hace tres días , ¿te acuerdas?, aquí mismo” de la novela (210-211) se coloca en el drama cuatro días después de la cena de Valentina en vez de situarla tres días antes de la muerte lo que aumenta la duda del lector, puesto que contradice las palabras de Carmen en cuanto a la enfermedad. Carmen piensa en una enfermedad física mientras que las palabras de Mario eran más como una especie de grito de socorro, pero, sin embargo, una vez más, por falta de comunicación, Carmen lo interpretó de otra manera.

Por otro lado, cabe recalcar la ausencia de algunos elementos importantes tales como los medicamentos que usaba Mario y la desaparición del pequeño comentario de Carmen presente en la novela (“Mario...si no se tomaba una píldora...no se dormía” (33)) que subrayaba, por medio de su comportamiento,

el malestar de Mario, así como el comentario de Valentina quien expresaba su sorpresa al descubrir las medicinas sobre la mesilla. Esta ausencia, sumada a la notoria disminución de los indicios que sugerían el suicidio (vocabulario con matiz existencialista) hace que en la versión teatral, las sugerencias estén encaminadas a provocar la consideración de la tercera posibilidad, el crimen, como causa más perceptible de la muerte.

3.2.3. Versión “crimen”

Lo notable es que desaparecen los comentarios del narrador a propósito de los sentimientos de Carmen referentes al cadáver de su marido (“experimentaba una oronda vanidad de muerto”) y que éstos tampoco han sido transferidos de alguna manera (por medio de didascalias) al discurso de Carmen. Además el verbo “matar” no es mencionado más que dos veces ((149, 1780), recordemos que eran ocho en la novela), lo que implica una menor ambigüedad en el hecho de que Carmen haya podido matar a su marido.

Sin embargo, la versión “crimen” sigue igual en cuanto al hecho de que el difunto se haya creado muchas enemistades. De

hecho, la pequeña oración “líos con la censura, líos con la gente” (145) nos llama la atención en la medida en que está retomada tal cual. Así, el lector o el espectador se entera de esta tercera posibilidad (el crimen) por medio de Carmen como en la novela. Además, como una prueba o una explicación de lo que está exponiendo, Carmen insiste en el lado marginal y revolucionario de su marido diciendo: “que eres el espíritu de la contradicción, cariño” (153, 158) como para echarle la culpa. También el lector o el espectador se entera de que Mario tuvo problemas con las autoridades y que “le hicieron una ficha.” Según ella, el problema es que Mario hablaba demasiado: “¡Palabras, Mario, que a ti siempre te han perdido las palabras!” (148)

Bien se nota que Carmen, en varias ocasiones, a modo de ejemplo, se contenta con citar a Mario como para dar más peso a su discurso. En efecto, llama la atención del lector o del espectador, citando las palabras de Mario que revelan que este último denunciaba el “abuso de autoridad” (151) y la corrupción. Aquí cabe recalcar las propias palabras del difunto: “soy funcionario y familia numerosa, según la Ley me corresponde un piso.” (152) Por otra parte, Mario tenía miedo de que lo mataran, lo cual refuerza la hipótesis del crimen:

Que no sé a santo de qué esa perra, “¿vienen?”, que me metías el corazón en un puño, hijo, y a despertarme, sin la menor consideración, que a saber a quién esperabas, que no había manera de sacártelo ni con sacacorchos. (179)

En conclusión, a pesar de algunas reducciones, podemos afirmar que la obra teatral también ofrece las tres posibilidades con respecto a la muerte de Mario. Además, sigue la ambigüedad de muchas situaciones ya que Carmen es la única emisora directa. No obstante, creemos que resalta más la “versión crimen”, quizás a causa del género que a partir de una mayor condensación llega a una mayor dramaticidad. En efecto, como la posibilidad del infarto no está enunciada sino al principio del monodílogo de Carmen, parece tener menor importancia en la versión teatral.

Además, la “versión suicidio” parece minusvalorada ya que desaparecen los comentarios que informaban al lector, o más bien, que lo incitaban a cuestionarse sobre otra “causae mortis” posible. En este sentido, por medio de reducciones (¿conscientes?), la obra dramática ofrece otra lectura o una interpretación diferente en cuanto a la muerte de Mario.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo hemos intentado, en un análisis comparativo de la novela *Cinco horas con Mario* con su versión teatral, estudiar las diferentes ambigüedades con las que el autor, Miguel Delibes, construye su discurso. Pretendíamos demostrar sobre todo que la ambigüedad iba construyendo unas interpretaciones equívocas, tanto en relación a la caracterización de los personajes como a la muerte de Mario. Igualmente nos interesaba examinar de qué manera se manifestaban estas ambigüedades y qué función cumplían en el conjunto de la obra. Por último, hemos podido observar que, tras un análisis detallado, no ha sido posible dar una interpretación única y definitiva de las dos obras, sino más bien, proponer una serie de reflexiones o pistas nacidas de una lectura más atenta.

En cuanto a la primera ambigüedad estudiada, la de la caracterización de la pareja, hemos constatado que, a pesar de estar frente a géneros literarios diferentes, las dos obras se complementan. En efecto, Carmen sigue siendo la única emisora directa que se presenta en discurso directo (por medio del monodílogo) y que construye una imagen de sí misma incontestable mientras que Mario nos es presentado a través de las palabras (despreciativas) de su mujer, aunque Carmen cede más la palabra a su marido -citándole- en la obra dramática. El análisis de la caracterización de los personajes nos ha permitido sacar a luz que la configuración de éstos es más compleja y va más allá de lo expresado en la dicotomía verdugo/víctima (considerada por algunos críticos, tal como hemos visto en el estado de la cuestión). Este enfoque nos parece reducir las posibilidades sustanciales de analizar lo que los personajes brindan.

Sin embargo, quizás gracias al proceso de transducción, creemos que la versión teatral permite una mejor caracterización de los protagonistas, en la medida en que los movimientos y las actitudes de Carmen nos dan un indicio más en cuanto a su personalidad. En efecto, su manera de moverse y sus gestos dejan traslucir sus manías o su manera de ser y de pensar.

La segunda ambigüedad estudiada es la que se centra en la alternancia de causas de la muerte de Mario. En efecto, al utilizar la esquela (elemento visual de las dos obras), el autor quiere, de alguna manera, llamar la atención del lector o del espectador sobre la muerte. Comprobamos que las tres “causae mortis” son las mismas en las dos obras pero que, no obstante, el énfasis es diferente. Los elementos de teatralidad (como la música, la luz, los movimientos escénicos) no sólo reproducen el lugar ficcional de la novela sino que también ayudan a ampliar la tensión patética, el ambiente dramático.

Afirmamos que la versión “infarto” es la primera posibilidad enunciada en las dos obras y, quizás, la que, en tanto que muerte natural, tiene menor impacto. En la novela, con el uso de un vocabulario específico (existencialista), se insiste más en la “versión suicidio” mientras que en el drama resalta más la “versión crimen”, dado que Carmen es más expresiva y revela más datos sobre el carácter de Mario, recordando, por ejemplo, que este último se atrevía a denunciar el abuso de autoridad y la corrupción en el sistema. También el personaje tenía miedo de que lo mataran (el empleo del indefinido en el verbo “vienen” refuerza la idea de que tenía enemigos).

Podemos mencionar que el suicidio es más plausible en la novela mientras que en el drama, tanto el lector como el espectador puede

deducir de la actitud de Carmen, que el crimen puede ser un crimen pasional o una mera venganza con motivos políticos, ya que Mario tenía muchos enemigos que le pudieron haber contado el casual encuentro de su mujer con Paco.

La combinación de los aspectos ambiguos que hemos analizado, ya sea en la caracterización de los personajes o en la causa de la muerte de Mario, no permiten, y creemos que ésta es la intención del autor, una resolución definitiva de los mismos. En cada lector o espectador la recepción de las obras provocará que éstos seleccionen una solución acorde con su propia recepción. De este modo, habrá quienes “simpaticen” con Carmen, mientras que otros tendrán una preferencia hacia Mario. Y de acuerdo con esto se inclinarán hacia una u otra causa de la muerte.

En nuestro caso, el análisis que hemos efectuado no nos deja llegar a una resolución única y definitiva, pero sí podemos proponer que la muerte de Mario no fue natural y por eso sorprendió a todo el mundo, incluso al médico que parece dudar de su propio diagnóstico. No obstante, pensamos que existen, dentro de las obras, otros focos de ambigüedad como el verdadero protagonista de la obra (¿Mario o Carmen?), la dicotomía bien/mal y la infidelidad posible de Carmen, ya enunciados por Arnold Verhoeven (1986), que no han sido estudiados en

nuestra memoria pero que quizás podrían ser objeto de un trabajo futuro.

Cabría preguntarse también si el recurso a la ambigüedad forma parte de la técnica narrativa de Miguel Delibes. Así, sería interesante averiguarlo en el conjunto de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Amorós, Andrés. “Carmen y Mario: una pareja española (Análisis de contenidos)”, en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid, Editorial Gredos, vol. II, 1972, pp. 29-44.

Aragonés, Emilio. “Cinco horas solitarias”, en *Estafeta literaria* N°370, mayo, 1967, p. 26.

Barrero Pérez, Óscar. *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1987.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*, Barcelona, Editorial Seix Barral, Colección Biblioteca Breve: Ensayo, 1a edición, 1967. [“El teatro de Baudelaire”, 1954].

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 2a. edición corregida y ampliada, 1997.

Bogatyrev, Petr. “Les signes du théâtre”, *Poétique* N°8, 1971, pp.517-530. [1938].

Burunat, Silvia. *El Monólogo Interior como Forma Narrativa en la Novela Española (1940-1975)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, Colección Ensayos, 1980.

De los Ríos, Alonso. *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, Editorial Magisterio Español S. A., Colección Novelas y Cuentos, Sección Cultura, Serie Entrevistas, 1971.

----- “Miguel Delibes y el feminismo”, en *Letras de Deusto* N°30, Sept.-Dic., 1984, pp. 67-83.

Delibes, Miguel. *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Ediciones Destino, Colección Destinolibro, vol. 144, 1991.

----- *Cinco horas con Mario* (versión teatral), estudio introductorio de Gonzalo Sobejano, Madrid, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, 1981.

----- “Mi idolatrado hijo Sisí”, *Obra Completa*, Tomo I Barcelona, Ediciones Destino, 1964.

Díez Borque, José María y García Lorenzo, Luciano (eds). *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975.

Domingo, José. “Cinco horas con Mario”, en *Insula* N°245, abril, 1967, p. 5.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*, New York, New Directions, 1966.

Féral, Josette. “La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral”, en *Poétique* N°75, 1988, pp.347-361.

García-Posada, Miguel. “Cinco horas con Mario: una revisión”, en *Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, noviembre de 1991, Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1ra. edición, 1992, pp. 115-129.

Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, collection Poétique, 1972.

Gurza, Esperanza. *Lectura existencialista de “La Celestina”*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1977.

Iser, Wolfgang. *L’acte de lecture, théorie de l’effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, Collection Philosophie et langage, 1976.

Jelinski, Jack B. “Mario as biblical analogue in Miguel Delibes’*Cinco horas con Mario*”, en *CLA Journal* N°4, vol. XXXVIII, June, 1995, pp. 481-489.

López Martínez, Luis. *La novelística de Miguel Delibes*, Murcia, Publicaciones del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Murcia, 1973.

Lowe, Jennifer. ““Yo no me desdigo”: Saying, not saying and unsaying in Miguel Delibes’*Cinco horas con Mario*”, en *Neophilologus* N°4, vol. LXXVIII, October, 1994, pp. 579-584.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

Reis, Carlos. *Comentario de textos: metodología y diccionario de términos literarios*, Salamanca, Ediciones Almar, 1979.

Rey, Alfonso. *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975.

Reyes, Graciela. *Polifonía textual: La citación en el relato literario*, Madrid, Editorial Gredos, 1984.

Roberts, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1973.

Smith, M. C. “Los versículos bíblicos y la estructura binaria de *Cinco horas con Mario*”, en *Hispanic Journal* N°2, Indiana University of Pennsylvania, vol. 3, Spring, 1982, pp. 21-40.

Sobejano, Gonzalo. “Estudio introductorio”, en *Cinco horas con Mario* (versión teatral), Madrid, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, 1981, pp. 9-132.

----- *Novela española de nuestro tiempo (en busca del tiempo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 2.a ed., 1975.

Sobejano-Morán, Antonio. “Dramatis personae’ y manipulación narrativa en *Cinco horas con Mario* y *La cólera de Aquiles*”, en *Crítica hispánica* N°16, Pittsburgh, 1994, pp. 387-393.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, collection Points, 1970.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*, tomo I, Paris, Belin, 1996.

Verhoeven, Arnold. “La muerte de Mario, ¿infarto o suicidio? La ambigüedad intencionada de Delibes”, en *Neophilologus*, vol.70, 1986, pp.61-74.

Vilanova, Antonio. “Cinco horas con Mario o el arte de entender las razones del otro”, en *Actas del V Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga, noviembre de 1991, Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1ra edición, 1992, pp. 131-167.

VV. AA. “Cinco horas con Mario”, en *El espectador y la crítica*, Valladolid, 1979 (pp. 85-93) y 1980 (pp.266-267).