

**FICCIÓN Y REALIDAD: EL CASAMIENTO ENTRE *AUTOBIOGRAFÍA Y MÍMESIS EN LA PRODUCCIÓN LITERARIA DEL ESCRITOR ESPAÑOL*  
MIGUEL DELIBES**

**Gracineia dos Santos Araújo<sup>1</sup>**

Desde sus orígenes, en las obras y escritos de filósofos como Aristóteles o Platón, la idea de *mímesis* se ha destacado en la estética occidental. La teoría de los clásicos griegos sobre el arte ya consideraba el *quehacer* artístico como una imitación de la realidad. Estas imitaciones, desde la perspectiva aristotélica y platónica, no dependen la cognición para existir, diferentemente de los elementos de la ficción que dependen de dicha cognición para que existan los objetos.

La metáfora del arte como un espejo de la naturaleza materializa la *mímesis*. Este concepto, surgido en los primeros diálogos de Platón, es según Abrams (1974), probablemente, la más primitiva teoría estética, donde el arte, tal como las sombras y las imágenes en el agua o en el espejo, se distancia del *mundo de las ideas*. No obstante, diferentemente de la *mímesis* platónica, aplicada a todas las actividades humanas, la *mímesis* es, según Aristóteles, imitación y rechaza el *mundo de las ideas*. Por eso, su aplicación específica a las artes. En efecto, en la perspectiva aristotélica, no es fácil entender la relación del arte y la realidad, puesto

---

<sup>1</sup> Doctoranda en *Español: Lingüística, Literatura y Comunicación* (Universidad de Valladolid - España); Magíster en Filología Hispánica del Consejo Superior de Investigaciones Científica – CSIC/Madrid-España, Diploma de Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana-Universidad de Salamanca-España (2011).

que somos conscientes de la vulnerabilidad de esta correlación.



Miguel Delibes

La desconsideración del carácter subjetivo, de la interpretación y presentación de los referentes de la realidad en la creación artística, tal como la desconsideración de las especificidades, es algo bastante nítido. Con base en las ideas de Platón, en cuanto a la distorsión de la naturaleza existente, durante la creación artística, si tenemos, como efecto, una copia "perfecta" o la imagen adulterada, una simulación, el resultado sería negativo. El filósofo griego señala que la imitación no representa de ese modo la relación con el modelo del que proviene la semejanza de dicha copia, puesto que a medida que la idea y la semejanza están bastante alejadas, se rompe la identidad con la naturaleza.

Al teorizar sobre la *mímesis*, uno de los propósitos de Platón sería mostrar la confusión sobre el valor del arte. Para el filósofo griego, la copia del objeto no es el objeto mismo. Aristóteles, a su vez, prescinde de contestar la idea de su contemporáneo, pero ve en el arte algo útil. Todo eso porque cree en el indiscutible valor del arte como algo útil por despertar, por purificar y estimular. No importa si es mentira o verdad, si es copia o no.

Debido a la dificultad para interpretar las cuestiones sobre *mímesis* y la relación entre el lenguaje literario y la realidad, tenemos como base el pensamiento clásico, cuya referencia al mundo de las ideas, considera la *mímesis* como elemento fundamental en el trabajo del artista. Para Platón, el poeta no pasa de un imitador, y lo condena junto a su discurso por creer que la poética transmite un conocimiento insignificante de las cosas que imita. Para el filósofo griego, la práctica de la *mímesis* puede ser distinguida de dos maneras: primero, funcionando como

representación de un modelo existente, subrayado la semejanza con el referente; en segundo lugar, habla de la naturaleza que el modelo refleja, pudiendo ocurrir una distorsión de dicha naturaleza, una vez que la relación de similitud proviene del exterior.

Según Julio Jhea, en su artículo "*Mímese e mundos possíveis*", sin Aristóteles la "acción" sería el objeto a ser imitado. No obstante, muchos críticos han pretendido darle otra dimensión, intentando sustituirla por un carácter más humano, por el "pensamiento", o incluso por cosas inanimadas. Lo que, para Abrams (*apud* Jhea), independientemente de cuáles fueran las teorías, todas apuntaban para la misma dirección: "reflejo", "representación", "fingimiento", "falsificación", "copia" o "imagen". En sus "*Notas de literatura*", Adorno (1962) critica la falta de propósito de la distinción entre "arte por el arte" o "arte comprometido". Según el autor, al negarse, cada una de las dos alternativas estaría negando a sí propia.

Al hablar de los sinsabores de la crítica tradicional, Dole el (1998 *apud* Jhea), indica que las funciones miméticas más acentuadas se diferencian en tres. En primer lugar, un particular ficcional que representaría un particular real, siendo que, entre el fenómeno real y el elemento ficcional existiría una correspondencia biunívoca, capaz de legitimar la autenticidad de la obra. Sin embargo, no es posible descubrir, por detrás de cada representación ficcional, un particular real. Debido a la inadecuación de esa proposición, la crítica que reformular el concepto de *mímesis*, pasando a considerar los particulares ficcionales como representantes universales reales, habiendo, con eso, asumido la función mimética un aspecto universalista, una vez que un particular ficcional pasaría a representar un universo real. Esta función caracteriza el abordaje de la crítica aristotélica a Auerbach, transitando por la filosofía de hegeliana y también por la filosofía agustiniana. A causa de la insistencia de explicar todos los objetos ficcionales como representación de sujetos reales, esta crítica interpretaba semánticamente los particulares ficcionales, eliminándolos. La tercera función sería una fuente real representada, aportando la representación de un particular ficcional, siendo que esta fuente de representación se identifica como el autor. De este modo, pasando a ser la función mimética, una

función *pseudomimética*. La *pseudomimesis*, a su vez, supone que mentes ficcionales y mundos ficcionales existen independientemente de la representación.

El mundo de la ficción se configura en una nueva realidad para el lector, aunque éstos sabemos que la reproducción exacta de la realidad resulta imposible pues, "la lengua refleja el mundo de una manera peculiar, oximorónicamente, como un grito silencioso; la realidad se da de alta en el verbo sin comparecer en forma tridimensional" (Gullón 1999:125). Siendo así, observamos que la realidad literaria no es una realidad aislada, sino que está encadenada a una serie de otras realidades que permiten que el relato se suceda, dando lugar a un "producto nuevo", una vez que revela o transforma otras realidades. En medio a ese enmarañado de recreación de realidades, entre otras cosas, la obra literaria es capaz de destapar las "tumbas" del olvido, ocultadas por el espacio o el tiempo, pero que existen, existieron o existirán, modificándolo todo, brindando la posibilidad de transformación, de representación.

En la visión de Eco (1999:11), "todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo". Y, al poner en marcha esta máquina, el lector-colaborador, en su función de "operario", necesita "controlar" la máquina, dotándose de unos conocimientos previos de la materia en la que va a interferir, como forma de hacer que su funcionamiento sea óptimo, sin comprometer el funcionamiento de la máquina y del contexto en la que está inserida. Así, es importante recordar que el marco ficcional maneja un universo cuya lógica de funcionamiento que carece de verdad absoluta, subordinado a componentes no siempre basados en una realidad existente.

En su condición de "máquina perezosa", el texto literario no habla por sí solo, tampoco da todos los instrumentos que el lector necesita para ponerlo en marcha, entrando en escena elementos exteriores que aportarán otros instrumentos que permitirán que la función de la máquina pueda ser desarrollada con eficiencia. El texto, por sí solo, no aporta todo lo que su destinatario debería entender, eso sería estar resumido a lo más mínimo, sería limitarlo mucho. De ahí que la ficción narrativa, y sus pilares apoyados en la imaginación, permiten que el lector sea, en cierta manera, un sujeto autónomo, una vez que la fatal rapidez de la ficción

narrativa construye un mundo y sus acontecimientos careciendo de la posibilidad de decirlo todo sobre él.

En cuanto al texto narrativo, la ficción es un sendero con muchas bifurcaciones. Cuando no se conoce muy bien el recorrido, no se está eximido de perderse por el camino o decantarse por lo que puede parecer más práctico e/o placentero, sin serlo. Por mucho que parezca que se trata de un camino diáfano, sin muchas adversidades, para recorrer el sendero de la ficción de un texto literario hace falta estar muy atento a lo largo de toda la trayectoria, a fin de que las decisiones tomadas para seguir el recorrido no deban presentar dificultades considerables. Eso lleva el lector a verse obligado, en todo momento, a efectuar elecciones de manera contundente, apoyadas en un conocimiento previo del mundo que, seguramente, servirán como cuñas de sustentación del recorrido. Lo individual, lo social, lo histórico, lo cultural... son aspectos extraterritoriales del mundo real, sumamente relevantes para la ficción literaria. Por eso, Bravo (1987:27) manifiesta su preocupación hacia la crítica tradicional que, junto al realismo exacerbado, "han intentado hacer del texto un síntoma (del individuo), un testimonio (de la sociedad), un documento (de la historia) o un monumento (de la cultura)". Y recuerda que el texto literario, indudablemente, puede contener todos esos sentidos. No obstante, a través de la cristalización de un espesor - su espesor - estético.

Todavía con base en las aportaciones de Eco (1999:139), podemos entender que:

en la ficción narrativa se mezclan de manera tan estrecha referencias exactas al mundo real que, después de haber habitado un poco en una novela, y haber confundido, como es justo, elementos fantásticos y referencias a la realidad, el lector no sabe ya exactamente donde se encuentra.

La literatura fantástica es un ejemplo de esa *extraterritorialidad* a la que está sometido el lector. Lo fantasmagórico nace como una propuesta estética, impregnada de antecedentes culturales, teniendo la esencia del contexto como brújula que aporta los elementos del hecho fantástico, herederos de las propuestas románticas. La estética del *reflejo*, configurada a partir del romanticismo, levanta su

templo en la narrativa moderna, teniendo a Miguel de Cervantes como uno de los principales precursores.

Dado el carácter sobrenatural del romanticismo, la ficción profundiza la lógica de lo inverosímil, indagando en la representatividad del espacio o del tiempo, por vía de una lógica apartada de la tradición, del espacio o del tiempo y sus causalidades, abriendo la posibilidad de explorar otras posibles lógicas. Para ello, "se aleja del régimen de lo verosímil y profundiza en las leyes de su propia constitución, en su propia productividad (Bravo 1987:29)", intentando escaparse de las lógicas lineales, dedicándose a explorar nuevas lógicas como posibles formas de la puesta en marcha de su propio espesor.

A partir del romanticismo, la ficción pone en escena la alteridad a través de un yo modificable, disfrazado, escenificado, dando lugar a un yo-otro, en una dualidad consciente, fruto de la complejidad y del razonamiento de su producción, cuyos antecedentes fundamentales se ubican en la Antigüedad, seguida de la trascendentalidad de la literatura alegórica medieval. Todo ello sustentado en los pilares de la novela gótica inglesa del siglo XVIII, que aporta elementos más inmediatos de la literatura del yo-otro, que da lugar a la expresión y al apogeo de lo fantástico.

La novela gótica encuentra en la realidad su principal forma de expresión. En medio de las ruinas de los castillos medievales, desplazándose por los bosques lúgubres, se basa en lo sobrenatural para hincar sus raíces. Posteriormente, esa novela "disfruta" de la aportación teológica medieval y le da un efecto estético; plantea una nueva forma de representación, proporcionando al terreno de la ficción elementos que se van a configurar como una estética de la ficción literaria, que se mantiene viva hasta nuestros días, aun habiendo entrado en plena decadencia.

La relación entre realidad y ficción es sumamente compleja. La producción literaria pone en escena la ficción y la realidad, haciendo que la ficción se vuelva realidad y la realidad se vuelva ficción. En torno a ello, subraya Bravo (1997:56) que:

el ámbito de la ficción siempre existe en relación con el ámbito de lo real, y esa relación tiene, en términos generales, dos vías de manifestación: en la primera, la ficción intenta transparentarse; dejar de existir, para que en su lugar exista lo real; la ficción se identifica con un verosímil que se identifica con lo real. La ficción adquiere y demuestra así su razón de ser: existe porque expresa lo real al constituirse en su verosímil.

En el caso de la literatura realista, la expresión de lo real adquiere verosimilitud. La ficción asume la condición de real, siendo una realidad distinta, con sus propias leyes y razones; trasgrede el límite que les separa, irrumpiendo de un ámbito en el otro, generando una productividad representada por una de sus principales expresiones: la imaginación. La creación del nuevo mundo, distinto del real, supone una duplicación de la realidad, una creación imaginaria, una realidad substantivada, surgida a partir de la acumulación del lenguaje, de una adjetivación del mundo. Esa expresión de la alteridad (realidad/ficción), según Bravo (1987), junto con la producción de lo fantástico, a través de la irrupción de un ámbito en el otro, se manifiesta de manera correlativa, en otras formas de alteridad, como es el caso de la dualidad: literal/figurado, a nivel del discurso retórico; y en las dualidades yo/otro, objetividad/subjetividad, etc., en el plano representativo.

En cuanto a la estrecha vinculación entre el nuevo mundo y los sistemas de representación de la realidad, sea histórico, social, cultural, etc., se puede entender el término ficción como "construcción de realidades", o "construcción de mundos", al mismo tiempo que se puede entender la realidad como un espacio impregnado de ficción. En efecto, lo característico de la ficción literaria es, pues, una invitación que hace el texto al lector a realizar con él, por él, y a través de él, un recorrido por los senderos de la imaginación. Para Eco (1996), el proceso de ficción no se limita en el texto y no se completa, por tanto, hasta que un "lector modelo", un lector que aporta su colaboración, poniendo en marcha su competencia sobre el mundo – específicamente literario -, lo toma desde la peculiaridad de sus circunstancias individuales y/o socioculturales, etc.

La conexión del texto con el lector está estrechamente ligada a factores psíquicos, juntamente con la capacidad simbolizadora de la imaginación, supuestamente aflorada en el texto, a través de impulsos más o menos conscientes. Acerca de este hecho, Garrido Domínguez, al referirse a esa conexión del texto con el lector, asegura que "la ficción dice, pues, una cosa y significa otra, esto es, sugiere algo que siempre va más allá de su referente" (Garrido Domínguez 1997:38), es decir, se trata de un decir indirecto, mediatizado por los símbolos y los signos existentes en el texto, amparados y fortalecidos con la experiencia universal del receptor, a su experiencia extra-ficcional, su "gramática" también universal, que permite completar o favorecer su comprensión del texto. Esas "escapadas" del lector, hacia otras superficies, son relevantes para la "conferencia" de las informaciones aportadas por su bagaje extraterritorial.

Otra afirmación interesante que hace Garrido Domínguez es considerar que el texto literario funciona como lugar de proyección de la intensa actividad de la imaginación creadora, esto es, como un artilugio semiótico no sólo para poner en pie los mundos ficcionales sino también para su almacenamiento y transmisión. Para él, eso facilitará su actualización por receptores muy diversos, facilitados por el poder legitimador del autor, por su libertad creativa. El mundo imaginario de la ficción literaria tiene sus propias reglas. Al abrir las puertas de la imaginación, el autor entra en los senderos laberínticos de la creación, aventurándose en una aventura despiadadamente nueva. Dada la posibilidad de enredarse por entre las ramas, el autor lleva consigo las llaves de la puerta, pudiendo dejarla más abierta o más cerrada, según convenga.

Detallar con precisión dónde empieza la aventura de la ficción es algo casi imposible, porque seguramente se trata de una chispa que se expande y se multiplica, al tiempo que va fraguando las llamas de la invención inicial. Para Mateo Díez (1999, p. 10), "cuando esa invención ya está en marcha, ya parte hacia su necesario desarrollo, fácilmente ha hecho sucumbir en su interior las chispas que la provocan". Sobre eso, Bachelard (1998), recuerda que los valores de la realidad son aumentados por la imaginación, siendo que ésta antecede la acción. El universo de la ficción lleva al autor a convertirse en un cazador incansable de imágenes,

palabras o sentidos. La ficción exige solicita un creador-hurón, que se maneje por los más variados agujeros, distribuidos a lo largo de los bordes de los senderos de la imaginación, muchas veces, compaginando su labor de inventar y escribir con su experiencia vital, dejándose invadir por el sueño, pero también por la realidad; que se mueva por los espacios a veces incongruentes. La ficción es la base fundamental del texto literario. Por eso, no debemos perder de vista que en el texto ficcional están presentes fragmentos que identifican lo real, oriundos del contexto socio-cultural.

En el apogeo de la novela, ubicado en el seno de la tradición decimonónica, el arte de novelar es considerado un fiel representante de la realidad, un espejo de la sociedad, de una época, de un mundo, siguiendo pautas a veces miméticas, posteriormente transformado por la novela moderna y su pretensión de no copiar la vida, sino suplantarla. El punto de referencia de la ficción literaria pasa a ser sustituido por otra realidad, una realidad imaginaria. Esa nueva forma de novelar, a su vez, "se va decantando hacia una mayor autonomía en la materia literaria e imaginaria que la conforma, es donde puede observarse, desde aquel auge decimonónico que tanto la hizo brillar, su evolución" (Mateo Díez 1999:16). Además, Mateo Díez matiza cómo se distingue la novela de otros géneros literarios. Según él, la novela se distingue de otros géneros literarios precisamente por su potencia procreadora, su capacidad para sobrevivir reinventándose, integrando elementos ajenos, desintegrando sus viejos residuos, amoldándose a cualquier experimentación y mestizaje.

A pesar de la novela realista tener su auge en el siglo XIX, tampoco podemos seguir considerando que el realismo ha sido una mera corriente literaria decimonónica, ya que en la literatura contemporánea son abundantes los casos de realismo en la literatura, como es el caso de la novelística delibeana. Lo que sí hay que tener en cuenta es una cierta "evolución" de ese realismo, puesto que adquiere unas características peculiares en la contemporaneidad, con una implicación social considerable, vistiéndose con un ropaje social eminentemente claro.

El hecho de que la novela se independice de la representación de la realidad mucho tiene que ver con los cambios propios de la sociedad

contemporánea. El texto literario ya no cumple el papel de un medio de comunicación social, cumpliendo funciones informativas, etc. La sociedad ha podido desarrollar otros recursos que cumplan ese papel en la sociedad, liberando la novela del oficio que otrora desarrollaba. Son otros tiempos. Mateo Díez (1999:16), asegura:

los espejos son muchos y algunos transmiten el gesto inmediato del acontecimiento que se produce. La vida está lo suficientemente asediada en la prensa, en la televisión, en la radio, para que la novela pueda distanciarse inventando otra que, con o mucho, asuma simbólicamente el resplandor de la que vivimos.

Si la ficción literaria contemporánea se ha independizado de la tradición decimonónica, podemos considerar que, de cierta forma, redimensiona las concepciones sedimentadas, modificando la comprensión de los hechos y la dimensión del ser y estar en el mundo imaginario. La producción literaria deliberana juega con esos dos lados de la realidad, real y ficticio, una vez que presenta un espacio universal posible, poniendo la importancia de la Historia en la construcción de los hechos. El proceso de ficcionalización llevado a cabo por el autor procura acercarse a la acción de narrar y la objetividad. La realidad juega un papel relevante en términos generales, como un pilar de apoyo que sustenta el desenlace, permitiendo la conformación del texto narrativo. Al mismo tiempo, apoyado en la subjetividad del autor, aporta a la narrativa un nexo de unión del yo lírico con el mundo exterior. Son esos elementos los que dan sustentación a la creación literaria, imprimiéndole el valor artístico que le caracteriza.

La identidad del autor, persona real, en el caso de la *autobiografía*, como responsable por el enunciado del texto, debe estar en perfecta relación con los personajes principales y con el narrador. A eso, en su obra *Le pacte autobiographique*, Phillipe Lejeune (1974) subraya esta identidad, diciendo que los elementos no pueden manifestarse en su totalidad, eso es, que el texto debe ser una narrativa en prosa, excluyendo, por ejemplo, los diarios. Este "pacto autobiográfico" permite que el lector no confunda *autobiografía* con novela

autobiográfica, donde la relación del protagonista-narrador con el autor no está identificada. Todo eso, a partir de la consideración del texto en nivel general, sin privilegiar la relación de fidelidad a la subjetividad o a los hechos. De ahí que, teniendo en cuenta el texto en su totalidad, no se puede entenderlo como una novela autobiográfica. El lenguaje artístico de la *autobiografía* permite al lector interpretar y conocer lo real, navegar en la imaginación, una vez que la *autobiografía*, como discurso artístico, revela aspectos ligados a las complejas relaciones entre la escritura literaria y la realidad. Con abundante riqueza de posibilidades, la escritura literaria favorece la lectura activa, al tiempo que permiten reconocer y construir una nueva realidad a partir de la heterogeneidad.

En el estudio de la obra literaria, Luiz Costa Lima (1980), al considerar la realidad como algo exterior, reflexiona sobre la mimesis como un tema que va mucho más allá de conceptos y definiciones sobre el discurso literario. Con base en esta perspectiva y con la certeza de las reformulaciones de la teoría mimética que, según Auerbach (1993), se ha evolucionado, consideramos oportuno establecer una mirada minuciosa a las complejas relaciones entre la ficción y la realidad, como también para la relevancia de debate sobre las relaciones de los sujetos con el contexto socio-político o histórico-cultural, es decir, con lo real. De este modo, sin pretender elaborar definiciones de *mímesis* o de discurso autobiográfico, pretendemos discutir en este trabajo las cuestiones relacionadas con estos fenómenos, considerando su importancia para la literatura. Todo eso, a partir del reconocimiento del carácter histórico y la versatilidad de la imitación. Con base en esta perspectiva, trataremos de establecer conexiones entre la literatura y la realidad, lo que nos facilitará el análisis de las obras literarias de Miguel Delibes, seleccionadas para nuestro trabajo.

De acuerdo con Erich Auerbach (1993: 524):

El método de la interpretación de textos deja a discreción del intérprete una cierta libertad: puede elegir y poner el acento donde le plazca. En todo caso, lo que el autor afirma debe ser hallable en el texto. Mis interpretaciones están dirigidas, sin duda alguna, por una intención determinada, pero esta intención sólo ha tomado forma paulatinamente en contacto

con el texto, habiéndome dejado llevar por éste durante buenos trechos.

Para los críticos y artistas de la modernidad, la idea del arte como representación de una realidad exterior está bastante alejada de su trabajo, defendiendo su percepción de arte como expresión de la subjetividad. Para esos artistas, el arte dista de un "espejo de lo real", y no necesita añadiduras, poseyendo por sí sola su significado. De este modo, en los momentos actuales, el arte no se justifica en posibles contenidos; no concibe ni aporta respuestas, sino que debe ser interpretada con un acto inconsciente de la mente, sin la necesidad ni la obligación de descifrar códigos.

Desde una perspectiva orteguiana, los supuestos básicos de la sensibilidad nueva consistían en evitar las formas vivas, reconocer la intrascendencia del arte, situarse en un ángulo de esencial ironía y ejecutar el trabajo de composición y expresión con rigurosa escrupulosidad. El arte nuevo, de acuerdo con Ortega y Gasset (1925:356), "no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero que evidentemente son distintos". De ahí que tiene la masa en contra suya, debido a su carácter impopular por esencia. Para Ortega y Gasset, desde el punto de vista sociológico, el arte nuevo es caracterizado por dividir al público en dos clases de hombres: los que entienden y los que no la entienden, siendo, por lo visto, un arte que no es para todo el mundo como el romántico, sino que va dirigido a una minoría especialmente dotada.

Según Sobejano (2005:20),

El examen de Ortega representa, en el plano teórico, la culminación del proceso de subjetivación y antirealismo que venía desarrollándose desde principios de siglo. Tal proceso no denota únicamente el alejamiento del realismo y del naturalismo del siglo anterior, por cansancio y necesidad de hallar nuevos caminos. Expresa, además, la suficiencia de una burguesía que, tanto desde el reducto reaccionario como desde el frente liberal, confía demasiado en valores

individualistas (vitalismo, formalismo) y olvida, con notoria complacencia, la función que la novela puede desempeñar como trasunto artístico de la conciencia colectiva.

El realismo debe ser distinguido por la propuesta de la identificación de la obra con el cotidiano, en que se admite y se entiende la verdad a partir de la contemplación y la experiencia, sirviendo como pauta de evaluación de los textos literarios. Por otro lado, con el fin de cuestionar la realidad social y sus artilugios sociológicos, lo que puede conllevar un riesgo para el lenguaje como arte, una vez que puede dedicarse a producir o representar, sin resaltar la conciencia de dicho lenguaje como arte. Ser realista, según Sobejano (2005), significa tomar la realidad como fin de la obra de arte y no como medio para llegar a ella; sentirla, comprenderla, interpretarla con exactitud, elevarla a la imaginación, pero sin descomponer ni obstaculizar su verdad, y expresarla verdaderamente a sabiendas de lo que ha sido, de lo que está siendo y de lo que puede ser.

En la literatura realista, la *mímesis* actúa intentando anclar el texto en mundo real, al tiempo que en la literatura donde funciona la fantasía, lo que importa el ensueño y no la realidad. El mundo de la ficción confiere la unicidad a la obra literaria, transmitiendo el valor modelador, simbólico o expresivo del texto con relación al mundo externo. De ahí que el autor quiere comunicar algo, y lo quiere comunicar de manera muy contundente, con una potencia que permita al lector captarlo todo con la debida fuerza, que lo vea de manera nítida. Para ello, todo se presenta de una manera insólita, más allá de ser un mero informativo, sin limitarse a un lenguaje sumamente bello y armonioso, sino que hace falta que el lenguaje sea expresivo, evocador.

En este sentido, la ingeniosa pluma de Miguel Delibes prescinde de todo lo que podíamos denominar "adornos" literarios, y se viste de un lenguaje diáfano, sencillo, que brota de su pluma-de-cazador-que-escribe, con una belleza funcional peculiar, con una consistencia y expresividad capaces de atrapar al lector de las más variopintas realidades. No obstante, es importante señalar que la relación entre obra literaria y sociedad, aun desde un punto de vista sociológico, no puede distanciarse del valor estético de la ficción que, debido a su carácter cognitivo, es singularizada

por descubrir los varios sentidos, bien como las representaciones individuales, o de carácter colectivo. Desde un punto teórico-crítico, se acentúa la polémica sobre el entendimiento del argumento establecido entre el referente y su exteriorización por el lenguaje literario, en la construcción del significado. De ahí, el cuestionamiento y debate sobre el "arte por el arte".

Las expresiones del "alma", exteriorizadas por la creación literaria son ejemplo de discursos en los que se destacan la subjetividad y la intimidad, por hacer alusión a las experiencias de la vida, las angustias de los seres humanos. Además, interpreta incertezas, modifica o elabora identidades, etc. Este modelo, como hecho del discurso, singular, puede facilitar el entendimiento sobre las relaciones entre la vida y la obra de Miguel Delibes, una particularidad que se evidencia, por ejemplo, en las aventuras del bedel Lorenzo, en *Diario de un cazador* y *Diario de un emigrante* o en *Cartas de amor a un sexagenario voluptuoso*, cuya escritura epistolar del Jubilado Eugenio Sanz Vecilla, se pone de manifiesto. Esta particularidad se concreta una vez que el escritor asume el papel de sujeto, narrador y personaje de la historia.

Aunque la creación literaria de Miguel Delibes, en general, esté arraigada a su experiencia personal, por presencia o ausencia de hechos y/o lugares de su trayectoria vital, no podemos considerar su producción literaria como un "espejo de la realidad", concepto este que, ya en el siglo XIX la crítica mimética se muestra inadecuada, posicionándose en desacuerdo. No obstante, subraya Jhea que es en nuestro siglo que esa inadecuación resulta irremediable, puesto que, aunque algunos críticos todavía traten de abordar la obra de arte como un "espejo de la naturaleza", según la filosofía shakesperiana, la crítica, de modo general, ha renunciado esa indicación. Con eso, apoyándose en diferentes conceptos y abordajes, a partir de la óptica de la lógica, la semiótica o la semántica, para proponer nuevas formas de análisis para el texto literario.

En el proceso de creación literaria, Miguel Delibes trabaja procurando rescatar la historicidad y los varios referentes del modo de "captura" de la realidad, sin descartar la hipótesis que el texto literario nace de una idea, y que a lo largo del proceso creativo el creador va encontrando los elementos necesarios la composición

de su trabajo. Los personajes de Delibes están obligados a tomar partido de la realidad; desarrollan un comportamiento según las actitudes del entorno en el que viven. De este modo, Miguel Delibes, como narrador, se hace prisionero de sus propias ideas, por las cuales lucha vehementemente, al tiempo que invita a los lectores a reflexionar y a implicarse en la misión por él emprendida.

Las obras ficcionales de Miguel Delibes pueden ser abordadas en cuanto forma y en cuanto contenido, ya que en sus textos literarios es posible distinguir la miscelánea entre los saberes, lo que le permite al lector el aumento de su repertorio histórico-cultural y político-social, como también posibilita la construcción de un pensamiento crítico y reflexivo, a partir de una temática variada, principalmente a partir de la problemática y los conflictos existentes en la sociedad española de postguerra. Delibes presenta problemas agudizados por la modernidad, tal como el shock entre el mundo rural y el mundo urbano, o entre la tradición y la contemporaneidad, permitiéndonos observar que el fenómeno literario no es la realidad en sí misma, sino que se constituye como una re-organización artística de todo lo que ello conlleva.

Desde un punto de vista historiográfico, antes de 1936, según afirma Sobejano (2005:15),

Los novelistas de España, con raras excepciones, cultivaban un tipo de novela que aspiraba a una autonomía artística absoluta, arraigada desde luego en la esencia humana universal, pero sin conexión suficiente ni marcada con la existencia histórica y comunitaria de los españoles. Esta conexión es precisamente lo que buscan los más y los mejores novelistas después de la guerra civil, y a esto es a lo que podemos llamar realismo, entendiendo por realismo la atención primordial a la realidad presente y concreta, a las circunstancias reales del tiempo y del lugar en que se vive.

De este modo, para analizar el discurso ficcional, como arte, teniendo en cuenta sus peculiaridades, es necesario reportarse a las primeras teorías, una vez que las concepciones del arte y de ficción se han ido modificando a lo largo de la

historia. Por otro lado, debido a la ambigüedad de interpretación que supone: fingimiento, mentira o interpretación disimulada de las capacidades de lo real.

Durante las dos últimas generaciones que antecedieron la producción literaria de Miguel Delibes (la del 14 y la del 27), y que, según Sobejano (2005,), "comulgaron en una misma sensibilidad, definida por Ortega en la consabida fórmula de 'deshumanización del arte'", tomar la realidad como el fin de la obra de arte y darle un efecto social sería algo superficial. Tomar el arte por el lado de la realidad, de sus efectos sociales, según Ortega, "se parece mucho a tomar el rábano por las hojas o a estudiar al hombre por su sombra".<sup>2</sup>

Con el intento de evaluar la obra artístico-literaria, teniendo en cuenta, también, cuestiones antropológicas de la cultura, la crítica académica moderna no sólo formula criterios, como también subraya el valor estético e intelectual de la obra literaria. Miguel Delibes, en obras como *Mi vida al aire libre*, *Mi querida bicicleta*, *Un año de mi vida* o *Señora de rojo sobre fondo gris*, entre otras, atestigua el carácter autobiográfico, presente en su literatura. El posesivo *mi*, que en algunas obras inicia el sintagma del título, es el testimonio explícito de del yo del autor en la escritura.

De manera más o menos explícita, Delibes realza sus años de infancia y juventud por su Castilla natal, a través de diversos *flashes* sobre periodos distintos de su existencia (su relación familiar, personal...); sus venturas o desventuras en espacios diferentes, aunque gran parte de los hechos se ubique en Valladolid, pero también en muchas otras zonas de Castilla, cuyos pueblos pueblan gran parte de sus textos autobiográficos. La *autobiografía* del escritor, al mismo tiempo que traza formas estéticas, las historiciza, junto a su realidad. Por otro lado, establece el puente necesario entre el valor estético de la obra literaria y las circunstancias socio-políticas o culturales en las que ocurre el proceso de creación literaria, la subjetivación que produce un efecto peculiar, en un momento también singular, que rebosa intencionalidad, pero sin dejar de ser obras estetizadas.

Miguel Delibes, en gran parte de su producción literaria, presta su voz a los menos favorecidos de la sociedad española de posguerra, cuyas huellas trata de

---

<sup>2</sup> J. Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte* (1925). O.C., III, ed.1983, p.353.

denunciar, rescatando a través de la escritura la dignidad de los hombres y mujeres, heridos por las circunstancias de la contienda. Con semejante intención, Miguel Delibes rescata el valor del campo español, cuya gran parte de sus habitantes están condenados a la propia suerte o a vivir bajo circunstancias como migraciones, frustraciones; expuestos al castigo de la miseria y el hambre; condenados al abandono y a vivir a la merced de su propio destino. Delibes contagia al lector y lo invita a tomar partido/consciencia de la realidad, levantando el debate a partir de la odisea de los personajes que pueblan su obra, exponiéndolos a la mirada atenta y crítica de una sociedad confusa y aturdida. Así, concluimos nuestra reflexión subrayando que el análisis de la obra literaria y su relación con la realidad no se debe perder de vista el carácter estético del texto, puesto que, a través de éste se descubren o se revelan los sentidos de la realidad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ABRAMS, M. H.1992. *El Romanticismo tradición y revolución* [Trad. De Tomás Segovia]. Madrid: Visor, D.L.

ABRAMS, M.H.1974. *El espejo y la lámpara*. Barcelona: Barral.

ADORNO, Theodor W.1962. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, D.L.

ADORNO, Theodor W. y HORKREIMER, Max. *Dialéctica do esclarecimento*.

BUCKLEY, Ramón. 2012. *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo* – La biografía intelectual del gran clásico popular. Barcelona: Ediciones Destino, S.A. Colección Imago Mundi 219.

Fragmentos Filosóficos (1947). Disponible en:

[http://www.nre.seed.pr.gov.br/umuarama/arquivos/File/educ\\_esp/fil\\_dialetica\\_escla\\_rec.pdf](http://www.nre.seed.pr.gov.br/umuarama/arquivos/File/educ_esp/fil_dialetica_escla_rec.pdf) Consultado el 12. nov. 2013

AUERBACH, Erich.1993. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México-DF. Fondo de Cultura Económica. S.A. de C.V.

BACHELARD, Gastón.1998 *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

DELIBES, Miguel. 2010. *Las ratas*. Barcelona: Destino.

DOLE EL, Lubomír. *Mimesis and possible worlds. Poetics Today*, v. 9, n. 3, p. 475-495, 1988.

JHEA, Julio. *Mímese e mundos possíveis*. Disponible en:

[http://www.juliojeha.pro.br/sign\\_res/mimese.pdf](http://www.juliojeha.pro.br/sign_res/mimese.pdf) Consultado el 13. nov. 2013.

LEUJEUNE, Phillipe. 1974. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.

LIMA, Luiz Costa (1980) *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal.

ORTEGA Y GASSET, José. 1925. Obras completas. Tomo III. Madrid: Alianza Editorial, Revista de Occidente. Ed. 1983.

PACHECO, Mara Regina. *Mímese: Aristóteles e Auerbach*. Disponible en:

<http://pt.scribd.com/doc/50383691/Aristoteles-e-Auerbach> Consultado el 13. nov. 2013.

SANZ VILLANUEVA, Santos. 1980. *Historia de la novela social española (1942-75)*. Vols. I-II. Madrid: Alhambra.

ROMERA CASTILLO, José. 1991. *Escritura autobiográfica de Miguel Delibes*, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Actas del V congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 12, 13, 14, y 15 de noviembre de 1991. Barcelona: Anthropos, 1992, pp. 267-276.

Disponible en:

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/autobio/II4.pdf>

Consultada el 12 nov. 2013.