



**HAL**  
open science

# CINCO HORAS CON MARIO O EL MONODIÁLOGO DE UNA SITUACIÓN LÍMITE

Cesar Ruiz Pisano, Grégory Dubois

► **To cite this version:**

Cesar Ruiz Pisano, Grégory Dubois. CINCO HORAS CON MARIO O EL MONODIÁLOGO DE UNA SITUACIÓN LÍMITE. Cuadernos literarios, 2023, pp.51-62. hal-04496619

**HAL Id: hal-04496619**

**<https://hal.science/hal-04496619v1>**

Submitted on 23 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

C  
A  
H  
I  
E  
R  
S  
  
D  
E  
S  
  
N  
É  
O  
-  
L  
A  
T  
I  
N  
E  
S

# Cuadernos literarios

Volume 4



**Grégory Dubois (coord.)**

**CINCO HORAS CON MARIO  
O EL MONODIÁLOGO DE UNA SITUACIÓN LÍMITE**

**CÉSAR RUIZ PISANO**

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne  
ERAC

*Se hallaba tan enfrascado en la lectura que el timbre agudo del teléfono le sobresaltó.*  
Miguel Delibes, *El tesoro*, 1985

Quizás lo que le ocurre al Subdirector General de la novela *El tesoro* quien se sobresalta y agarra el auricular del teléfono “Desmanotadamente, como si acabara de despertarse”<sup>1</sup> sea algo parecido a lo que le ocurre a la co-protagonista *in praesentia*, Carmen Sotillo al término de una noche habiendo velado el cuerpo del otro co-protagonista *in absentia*, pero de cuerpo presente, Mario Díez Collao.

Carmen se sobresalta al oír el gemido de la puerta. Gira la cabeza, se sienta sobre los pies y hace como que buscara algo por el suelo. Sus ojos y sus manos expresan un nerviosismo límite. [...] Se siente indefensa, blanda y maleable<sup>2</sup>.

Con estas palabras del narrador con focalización omnisciente se abre la última parte de la novela *Cinco horas con Mario* concluyendo así una noche de velatorio de su difunto marido y dando por terminado un extenso soliloquio en veintisiete capítulos durante los cuales Carmen Sotillo, Menchu, no ha dejado de “hablar” con Mario dándose únicamente, y por lo mismo dando al lector, unos únicos momentos de respiro entre capítulo y capítulo, entre versículo bíblico y versículo bíblico.

Así pues, al cabo de una noche en vela en un proceso de duelo reciente el “nerviosismo límite” de Carmen debería parecer plenamente comprensible y quizás esa situación límite a la que tuvo que enfrentarse sea lo que la salve del juicio crítico del lector quien acaba conociendo

---

<sup>1</sup> Miguel DELIBES, *El tesoro*, Destino, Barcelona, 2010, p. 9.

<sup>2</sup> M. DELIBES, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Austral, Destino, n° 599, 2010, p. 315. Todas las citas de la obra corresponden a esta edición.

su intimidad con un mayor grado de eficiencia que su propio hijo, también llamado Mario, a quien, sabiendo por lo que ha pasado su madre, se le podría tildar de poco empático<sup>3</sup>.

De esta forma, el “nerviosismo límite” de Carmen es explicitado en la novela con una forma de verborrea fácilmente asumible por el lector si considera como posible que la prolijidad de su discurso sea una consecuencia de un trastorno neurológico pasajero fruto de la situación límite (*Grenzsituation*<sup>4</sup>) ante la confrontación de la muerte, el sufrimiento y, lo confirmará el último capítulo, la culpabilidad. Considerar pues el acto monodialógico<sup>5</sup> de Carmen con su difunto marido como la consecuencia del enfrentamiento a una situación límite debería aportar, en cierta medida, una justificación estilística mediante la caracterización lingüística del personaje. Esto es, el idiolecto de Carmen (su forma característica de hablar<sup>6</sup>) está sometido a lo largo de veintisiete capítulos a la tensión psicológica que supone asimilar la muerte de su esposo. Son veintisiete capítulos de terapia psiquiátrica que sirven a Carmen para dar voz a lo ya dicho, a lo no dicho, para repetir lo dicho o para contradecirlo. Por ello, nuestro análisis de *Cinco horas con Mario* se centrará en presentar aquellos recursos lingüísticos asociados a la forma dialogada que, en el caso de Carmen, se refuerzan por la causalidad del trauma vivido ante un interlocutor de cuerpo presente, realmente *in absentia*, pero discursivamente recreado.

## 1- El lector sabía cómo lo iba a decir

Hasta la publicación de *Cinco horas con Mario* en 1966 Miguel Delibes ya había dado muestras de su profundo gusto por el diálogo. Ya sea directo o indirecto, interior o exterior, incluso en un acto tan íntimo como son los diarios de Lorenzo en las novelas *Diario de un cazador* (1955) o *Diario de un emigrante* (1958), la multiplicidad de interlocutores tiene la función de trasladar al papel retazos de vida que desbordan la narración. Esto lo justifica el

<sup>3</sup> Que este hijo se llame Mario no es algo anodino. Las partes plenamente dialogadas de la novela (la primera y la última parte) dan la palabra a este joven Mario que, para despistar al lector, parece prolongar el carácter y las inquietudes intelectuales y sociales de su propio padre lo que, para decirlo llanamente, saca de quicio a su madre.

<sup>4</sup> Es algo a lo que alude Mayra BOTARO al referirse a la primera parte de la novela (“La ironía como artificio constructivo en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes”, *Gramma*, 13/34, 2001, pp. 20-33. Debemos tal denominación al psiquiatra y filósofo alemán Karl Theodor Jaspers (1883-1969).

<sup>5</sup> El monólogo interior denominado “monodialogo” por Gonzalo SOBEJANO en su estudio introductorio a la obra *Cinco horas con Mario* (versión teatral), Madrid, Austral, Espasa Calpe, 1981, pp. 9-98.

<sup>6</sup> Utilizamos el término idiolecto frente a un supuesto sociolecto que pudiera encerrar a Carmen en un tipo caracterizador de ‘típica mujer conservadora de clase media y de provincia’. Idiolecto porque el personaje vive en la novela y su forma de hablar es una recreación literaria, una ficción, de un estado de lengua que le es sumamente personal.

propio escritor cuando nos habla del deber del novelista de “crear tipos vivos” para “poner en pie unos personajes de carne y hueso” en la novela hasta tal punto que “los tipos que la habitan permanecen vivos en nuestro interior, y no sólo los recordamos, sino que somos capaces de presumir de sus reacciones ante las incidencias de la vida”<sup>7</sup>. Esto se ve claramente en la novela que nos ocupa puesto que no solo oímos a Carmen, sino que sentimos cada uno de los reproches que hace a su marido por la fuerza de la oralidad que marca su discurso.

La profunda modernidad de esta novela, por el tema tratado como por su estilo, una modernidad acorde con los cambios socio-económicos y, en cierta medida, ideológicos que acompañan la última década del franquismo, radica en la maestría del autor en dar la palabra a sus personajes cuya complejidad trasciende su propio pensamiento y se hace verbo. A lo largo de casi veinte años de ejercicio literario hasta publicar *Cinco horas con Mario* Miguel Delibes ha ido dando voz a sus personajes hasta el punto que parece que son ellos quienes dominan la novela. Citemos, por ejemplo, a Nini, protagonista de *Las Ratas* (1962) y su capacidad premonitoria que le lleva a Pruden, en las primeras páginas de la obra, a decir: “–Digo que el Nini ése todo lo sabe. Parece Dios”.

Al mismo tiempo, el monodílogo de Carmen impregnado de oralidad durante veintisiete capítulos nos devuelve ecos de cada una de las páginas de los diarios de Lorenzo (*Diario de un cazador* y *Diario de un emigrante*) donde, casi sin respiro<sup>8</sup>, al igual que Carmen, su pensamiento hecho palabra ocupa y se atropella en el espacio de la narración.

3 de abril, domingo

El tío ni palabra. Parece como si yo hubiese venido aquí a pegar la gorra. Eso sí, en el café se emperó en ponerme cinco terrones y no tuve otro remedio que aguantar. ¡Vamos que la cosa tiene guasa! A pique estuve de decirle que aunque pobre, ni la Anita ni yo, a Dios gracias, venimos de pasar necesidad. Callé la boca, sin embargo para no poner peor las cosas. La tía se pasó la mañana cantando y la machucha, o como se llame el pellejo ese, yendo de acá para allá como un fantasma. A las doce subimos a misa [...]<sup>9</sup>.

En cuanto a *Cinco horas con Mario*, su estructura misma ayuda al lector a comprender cómo de manera progresiva se entra en el juego de la oralidad. Esta obra está dividida en tres partes descompensadas en su tamaño. Tras la dedicatoria a su amigo y también escritor José Jiménez Lozano, el lector descubre atónito la esquila de Mario Díez Collado. Obra narrativa

<sup>7</sup> M. DELIBES, *Cinco horas con Mario*, op. cit., p. 10.

<sup>8</sup> En las páginas correspondientes a los días del diario abundan los párrafos únicos, muchos de ellos extensos.

<sup>9</sup> M. DELIBES, *Diario de un emigrante*, Barcelona, Austral, Destino, 2010, p. 9.

profundamente dramática, en el sentido genérico del término<sup>10</sup>, esta esquela es una suerte de *dramatis personae* situado antes de una primera parte que servirá como presentación de la situación y de los personajes. La acción ocurre en el espacio del piso de los Díez Sotillo de donde acaba de salir la comitiva de familiares y amigos que vinieron a dar el pésame a la viuda. De forma retrospectiva, el narrador en tercera persona hará revivir lo que ha pasado durante la jornada y, especialmente, cómo lo ha vivido Carmen.

Desde el comienzo, al lector se le hace saber mediante la narración y mediante el diálogo que Carmen se ha enfrentado y se está enfrentando a una situación límite lo que, desde nuestro punto de vista, justificará la construcción de esta parte introductoria tal y como lo veremos después.

El narrador da cuenta aquí de su estado físico (“Siente la mano derecha dolorida y los labios tumefactos de tanto besar”) y psicológico delicado (“Y como no encuentra mejor cosa que decir, repite lo mismo que lleva diciendo desde la mañana”) lo que confirmará en el diálogo su amiga Valen: “Los nervios no te dejan parar. Verás mañana [...] Debes relajarte. Debes intentarlo por lo menos”<sup>11</sup>. Carmen, lo que no debe sorprender al lector, está sometida a un desgaste físico y psicológico fruto de la repentina e inesperada muerte de su marido (“Y todavía me parece mentira, fijate; me es imposible hacerme a la idea”) lo que la sumerge, tendida en la cama, en un estado de duermevela que favorecerá la evocación del recuerdo reciente: “Aun con los ojos cerrados [...] Carmen sigue viendo desfilar rostros inexpresivos como palos cuando no deliberadamente contristados”<sup>12</sup>.

Vemos aquí cómo, nada más abrirse la novela, la intencionalidad narrativa se funde con la impresión del personaje mediante un juicio de valor dudando de la sinceridad del pésame de los visitantes y lingüísticamente marcado por la comparación con valor despreciativo de “como palos” anunciando así el carácter de Carmen<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> La puesta en escena de la obra muestra cómo efectivamente esta novela tiene mucho de pieza teatral. De hecho, en 1981 se publicó la versión teatral de la obra (M. DELIBES, *Cinco horas con Mario* (versión teatral), *op. cit.*).

<sup>11</sup> M. DELIBES, *Cinco horas con Mario*, *op. cit.*, p. 92. Las intervenciones de Valen en esta parte refuerzan la imagen de una Carmen agotada y frágil, una Carmen en una situación al límite: “Sí, mona; ahora calla. No pienses en nada. Procura relajarte, te lo pido por favor” (p. 93), “Calla; ahora descansa” (p. 97), “Ahora relájate, anda, te lo pido por lo que más quieras” (p. 101), “Estaba imposible. Nunca he visto una cosa igual” (p. 109).

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>13</sup> O, por ejemplo: “Les unía un difuso sentimiento de responsabilidad y unas pupilas hipócritas, estudiadamente atormentadas” (*id.*).

Así pues, la confrontación al sufrimiento en este día de duelo se va a traducir en este comienzo de la novela por una atropellada sucesión de pasajes narrados en tercera persona, partes de diálogo directo de los invitados indicadas por las comillas dentro del párrafo y partes de diálogo directo de Carmen marcadas en cursiva dentro del párrafo. A todo ello tenemos que añadir las escuetas partes dialogadas entre Carmen y Valen, Vicente y su hijo Mario. Esta profusión de voces es un recurso literario por el que el autor sitúa al lector en un mismo estado alterado, una especie de trance, favoreciendo el proceso de identificación con el personaje principal.

Tomemos el siguiente ejemplo para comprender la técnica del escritor:

–Me parece que hace un siglo desde que te llamé esta mañana, Valen.

La llamó al poco de descubrirlo. Y Valen acudió enseguida. Fue la primera. Carmen se había desahogado con ella durante hora y media. *Era tarde para su costumbre, pero al abrir las contraventanas aún pensé que pudiera estar dormido. Me chocó su postura, sinceramente, porque Mario solía dormir de lado y con las piernas encogidas, que le sobraba la mitad de la cama, de larga, claro, que de ancha, a mí cohibida, imagina, pero él se hacía un ovillo, dice que de siempre, desde chiquitín, desde que tenía uso de razón, ya ves, pero esta mañana estaba boca arriba, normal, desde luego, sin inmutarse, que Luis dice que cuando da el ataque, instintivamente notan que se ahogan y se vuelven, por lo visto buscando aire, que yo me lo figuro como los peces cuando los sacas del agua, una cosa así, esas boqueadas, ¿comprendes?, pero de color y eso, como si nada, enteramente normal, ni rígido, igualito que dormido...* Pero cuando le tocó el brazo y dijo “vamos, Mario, se te va a hacer tarde”, Carmen retiró la mano como si se hubiese quemado. “El corazón es muy traicionero, ya se sabe”, “¿A qué hora es mañana la conducción?”. “Pero si yo misma. Anoche cenó como si tal cosa y leyó hasta las tantas... Y esta mañana, ya ves, ¿quién me iba a decir a mí una cosa así?”. Y se lo preguntó a Valen (que con Valen tenía confianza): “¿Tú sabes, Valen, si Mario tiene el ilustrísimo señor? No es por vanidad mal entendida, entiéndeme, figúrate en estos momentos, pero por la esquila, ¿comprendes?, que una esquila así, sin tratamiento, a palo seco, parece como desairada”. Valentina no respondía. “¿Me oyes?”<sup>14</sup>.

El escritor introduce una parte dialogada por la que Carmen repite una frase ya dicha antes en el texto de manera igualmente dialogada: “Me parece que hace un siglo desde que te llamé esta mañana”. Esta frase hiperbólica, al repetirse, muestra el estado alterado en el que se encuentra la protagonista lo que justifica la digresión narrativa y mental siguiente al volver sobre la conversación matinal (“La llamó [...] se había desahogado con ella durante hora y media”). La pérdida de referencias temporales se muestra así por la repetición de ideas, incluso de forma literal, lo que en lo que sigue de la obra será una sus principales características

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

estilísticas. Carmen repite y se repite sin parar mediante la técnica de círculos concéntricos a los que va añadiendo nuevas informaciones hasta los capítulos finales<sup>15</sup>.

El autor introduce en ese momento y por primera vez la narración en primera persona que aparece indicada en el texto en cursiva en la que Carmen retoma la palabra. Esas líneas prefiguran ya el estilo que elegirá el autor para el monodílogo de la parte central de la obra. Aparecen así las marcas de oralidad con algunos incisos (“sinceramente”, “claro”, “imagina”, “desde luego”, “ya ves”), al alargar las frases (dos en nueve líneas), con múltiples pausas marcadas por las comas, con las repeticiones a base de reformulaciones (“desde chiquitín, desde que tenía uso de razón”), con el discurso indirecto y con el verbo de habla<sup>16</sup> en presente actualizando así la información (“dice que desde siempre”, “Luis dice que”), con el uso del “que” encadenando argumentos (“que yo me lo figuro”), con el uso de interrogativas con valor apelativo (“¿comprendes?”), con el uso de diminutivos (“chiquitín”, “igualito”) o con la elipsis de formas verbales (“igualito que dormido”).

Todo ello contribuye a dar salida al pensamiento atropellado de la protagonista lo que acto seguido se prolonga en la narración en tercera persona donde se inserta una acumulación de intervenciones directas cuyo locutor será difícil identificar (¿Un invitado? ¿Carmen? ¿Vale?) alterando la lógica de su argumentación<sup>17</sup>. Estos insertos monodialógicos refuerzan la impresión de oralidad a través de ideas conexas e inconexas, sentidas y anodinas, fácilmente atribuibles a un estado alterado por el sufrimiento. El narrador contribuye igualmente a la multiplicación de los centros de atención del lector introduciendo un inciso innecesario, entre paréntesis, que retoma el pensamiento y podía haber sido pronunciado por Carmen: “(que con Valen tenía confianza)”. Y por fin, la última pregunta formulada por Carmen condensa aquí

---

<sup>15</sup> Lo explica Antonio VILANOVA (Introducción a Miguel DELIBES, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Austral, Destino, 2010, pp. 37-38) “[...] una nueva técnica gradual y acumulativa de círculos concéntricos que vuelven una y otra vez sobre el mismo tema, para añadir nuevos datos a lo dicho previamente”. A ello se refirió Miguel Delibes: “Quiero decir que los personajes y el tema de la novela están ya prácticamente definidos en los primeros capítulos. En los siguientes, el núcleo central se va ampliando, como cuando tiras una piedra al río, en círculos cada vez más grandes, con nuevas anécdotas, sugerencias y matices. La historia, pues, apenas progresa; simplemente se enriquece...” (César Alonso DE LOS RÍOS, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Madrid, EMESA, 1971, pp. 105-106).

<sup>16</sup> También llamados verbos de comunicación o verbos *dicendi*, los verbos declarativos son verbos de habla, verbos que designan acciones comunicativas o expresan creencia, reflexión o emoción y que sirven para introducir un discurso, ya sea en estilo directo o indirecto.

<sup>17</sup> En caso de que sea ella quien formule esta pregunta. El hecho de que el lector dude con la identificación de la locutora (¿Carmen? ¿Vale?) ya da cuenta de un estado de alteración de la percepción en esta situación al límite marcada por la gravedad del asunto relacionado con la muerte, asunto, al mismo tiempo, banalizado por una pregunta técnica.

buena parte de su idiolecto mediante la concatenación de ideas, los apelativos y la introducción de un lenguaje coloquial en una más que probable verborrea incontrolada.

## 2- Mario cobra vida

Tras una agotadora jornada de condolencias Carmen se dispone a velar a su marido en el despacho de éste. El desfile de “rostros inexpresivos”, “bultos obstinados” y “grupos” unidos por “un difuso sentimiento de responsabilidad” da paso por fin a la soledad de la noche en vela:

Cierra la puerta y se sienta en la descalzadora. Ha apagado todas las luces menos la lámpara de pie que inunda de luz el libro que ella acaba de abrir sobre su regazo y cuyo radio alcanza hasta los pies del cadáver<sup>18</sup>.

El ajetreo propio del acto social debería haber dado paso al sosiego del acto individual en lo más íntimo de un tú a tú en principio imposible entre Carmen y el cadáver de su marido. A partir de ese instante comienzan los veintisiete capítulos centrales de la novela y a partir de ese instante el lector hubiese podido esperar, junto a la viuda de Mario, algo de la tranquilidad que propicia el silencio y la nocturnidad. Sin embargo, como lo dijimos antes, la primera parte de la novela es el preludio estilístico ya escrito de lo que pasará a partir de este momento.

La letra cursiva, que representaba en la primera parte el mensaje directo de Carmen, se retoma ahora al comienzo de cada capítulo en la cita de los versículos de la Biblia destacados por Mario al parecerle inspiradores y que se convierten en veintiún pretextos para que Carmen se desahogue en veintiún mono párrafos.

Sin pausa, con múltiples digresiones, alternando lo más banal con asuntos graves, atropellando sin pausa sus ideas, repitiendo expresiones y argumentos, Carmen no se da ni un minuto de descanso. Tampoco se lo da al lector. Quizás, con ello, durante una noche, Carmen intente guardar en vida a Mario teniendo con él la conversación imposible que se les quedó pendiente. Por eso, en cada página y a través del discurso de Carmen, Mario cobra vida y, por eso, esta obra no es un monólogo al uso sino un monodialogo o un diálogo evocado, recreado, por la protagonista<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> M. DELIBES, *Cinco horas...*, *op. cit.*, p. 110.

<sup>19</sup> Miguel Delibes habla de un soliloquio mental que acaba por ser verbal, un “diálogo sin respuesta con un muerto”.

El paso del soliloquio al monodílogo se da en primer lugar por la necesidad de un cara a cara que llega demasiado tarde. El “tú a tú”<sup>20</sup> se formaliza estilísticamente, principalmente pero no de forma exclusiva, con la abundancia de apelativos, con el uso del determinante “tu” y del pronombre “tú”, con la elección del presente de indicativo, con el uso del modo imperativo o subjuntivo en oraciones exhortativas, mediante la formulación de preguntas y con la introducción del discurso directo. Todo ello otorga al discurso de Carmen una evidente impronta oral.

Carmen hace un abundante uso de apelativos<sup>21</sup> para dirigirse directamente a su marido de cuerpo presente. Estos apelativos sirven para reforzar el grado de intimidad entre la locutora y su destinatario dando la impresión al lector de que, efectivamente, se trata de un diálogo. De esta forma, encontraremos en gran medida el apelativo “Mario” para referirse directamente y con insistencia al alocutario. Otros apelativos se sustituyen al nombre propio y dan muestra de la familiaridad existente entre los dos personajes: “cariño”, “hijo”, “hijo mío”<sup>22</sup>, “querido”, “cielo”, “chato”, etc. Incluso podemos encontrar ejemplos donde se acumulan varios apelativos como en “Desengáñate, Mario, cariño, la bici no es para los de tu clase”<sup>23</sup>. Entre los apelativos encontramos igualmente, con un uso despectivo o peyorativo, algunas formas maledictológicas que son insultos en diferente grado y que surgen en un momento de recriminación evidente de Carmen hacia su difunto marido: “tonto del higo”, “borrico”, “tonto de capirote”, “grandísimo alcorcho”, “pedazo de alcorcho” y “zascandil” o “adoquín”<sup>24</sup>.

Estos apelativos se refieren directamente a un alocutario (Mario) que se actualiza igualmente con el uso del “tú”. El pronombre personal “tú” aparece con una función clara de evocación insistente como en “tú dirás” o “mira tú”<sup>25</sup> o en otros ejemplos como “Tú mirabas a mamá”, “tú

---

En C. A. DE LOS RÍOS, *op. cit.*, p. 75.

<sup>20</sup> Carmen utiliza a menudo el latinismo *inter nos*, “entre nosotros”, lo que muestra efectivamente esta intimidad dialógica.

<sup>21</sup> Hablamos de apelativos alocutivos o vocativos porque sirven para designar al alocutario (a la persona a la que se dirige el locutor). Véase Carmen Araceli MARTÍNEZ ALABARRACÍN, “Los apelativos coloquiales en cuatro novelas españolas de postguerra (C.J. Cela, *La Colmena*; M. Delibes, *Cinco horas con Mario*; C.M. Gaité, *Entre Visillos*; R. Sánchez Ferlosio, *El Jarama*)”, *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española*, Manuel Ariza Viguera, Rafael Cano-Aguilar, Josefa María Mendoza Abreu y Antonio Narbona Jiménez (ed.), Vol. 2, 1992, pp. 739-752.

<sup>22</sup> En estos dos ejemplos el sustantivo “hijo” ha perdido casi totalmente su valor semántico.

<sup>23</sup> M. DELIBES, *Cinco horas....*, *op. cit.*, p. 121.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 115, p. 117, p. 122, p. 191, p. 248 y p. 249, respectivamente.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 125 y p. 156 respectivamente. Podemos hablar de marcadores conversacionales. En la conversación se dan de varios tipos, marcadores de modalidad epistémica (“claro, desde luego, por lo visto, etc.”), de modalidad deóntica (“bueno, bien, vale, etc.”), enfocadores de la alteridad (“hombre, oye, etc.”) y metadiscursivos

lo sabes”, “como tú no me apoyas”, “Luego tú, qué gracia, te creías que lo de la corbata era por mamá”, “pero tú eres así, hijo, ya se sabe”, “Mario, tú lo estás viendo”<sup>26</sup>. En estos dos últimos ejemplos observamos además que el uso del apelativo sirve de refuerzo para lograr la intencionalidad dialógica<sup>27</sup>.

La elección de la segunda persona del singular para referirse a su difunto marido como alocutario se acompaña por el uso del presente de indicativo que actualiza de este modo las acciones pasadas y presentes pese a la muerte de Mario como en “tú siempre sales por peteneras”, “qué me vas a decir a mí” o “Pero tú les das demasiadas alas a los niños”<sup>28</sup>. El lector comprende entonces que esas frases dirigidas al muerto no carecen ya de actualidad.

La actualización se hace especialmente presente en las oraciones interrogativas directas para las que cabría la posibilidad de obtener respuesta si Mario tuviera la posibilidad de hablar o también para las que Carmen no espera respuesta al ser preguntas retóricas, o que se les asemejan, y que dinamizan el estilo oral del texto<sup>29</sup>. Encontramos múltiples ejemplos como “¿cuántas veces me lo echaste en cara?, di”, “¿Es que tanto esfuerzo te hubiera costado ganar para un Seiscientos, di, pedazo de holgazán?”, “¿puedes decirme, cariño, qué es lo que quieres decir con eso?”, “¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse? ¿Qué saca en limpio con ello? Dime”, “¿Puede saberse qué es lo que te pasa?<sup>30</sup> o, en el último capítulo, en pleno delirio, “¿es que no me estás escuchando?” o “¿es que no me oyes?”<sup>31</sup>. La función apelativa de estas preguntas es especialmente relevante en estos otros ejemplos: “¿recuerdas?”, “¿Lo quieres más claro?”, “¿no lo comprendes?” o “¿Te das cuenta de lo que dices?”, “¿te das cuenta, Mario?”<sup>32</sup>.

---

conversacionales (“bueno, eh, este, etc.”).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 134, p. 162, p. 149, p. 162 y p. 125, respectivamente.

<sup>27</sup> Carmen también se dirige a un “vosotros” que encubre a “todos los hombres” en general y al grupo de amigos y compañeros de Mario. Carmen siempre se refiere a ellos con desprecio al considerarlos ignorantes en lo relativo a las mujeres e insensatos en lo relativo a las costumbres e ideología tradicionales que ella defiende. Por ejemplo, “y ya se sabe que los hombres, en estos asuntos, sois muy maliciosos, estorbáis más que otra cosa” (*ibid.*, p. 148) o “que los hombres sois todos unos egoístas [...] pero si hay uno que se lleve la palma a este respecto, ése eres tú, Mario, cariño y perdona mi franqueza” (*ibid.*, p. 202).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 112, p. 116 y p. 126, respectivamente.

<sup>29</sup> En realidad, todas las preguntas son retóricas porque no se espera respuesta efectiva de Mario y, además, Carmen cree aportar respuesta a todos sus interrogantes dando su propia visión del asunto tratado.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 116, p. 120, p. 125, p. 139 y p. 145, respectivamente.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 312 y p. 313, respectivamente.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 111, p. 114, p. 146, p. 251 y p. 149, respectivamente.

Como se puede observar en los ejemplos seleccionados el efecto dialógico se consigue igualmente al introducir en la pregunta verbos de habla y apelativos (“di, pedazo de holgazán”, “puedes decirme, Mario”).

Con igual fuerza expresiva, Carmen recurre en numerosas ocasiones a oraciones exhortativas afirmativas y negativas buscando una suerte de reacción de Mario. La oración exhortativa por boca de Carmen suena especialmente a recriminación (como orden o como prohibición) cuya solución se ve abortada por la imposibilidad de acción de Mario. Encontramos, por ejemplo, “no lo discutas”, “Desengáñate, Mario, cariño”, “Dime una cosa, anda, por favor, por qué no me leíste nunca tus versos”, “no me lo niegues”, “no te den celos”, “no te enfades”, “no me vengas ahora, que...” o “No te sulfures”<sup>33</sup>. Por su parte, en el mismo tipo de oraciones, otros imperativos o subjuntivos adquieren un potente valor apelativo propio estilo conversacional como en el caso de “Llámallo como quieras”, “créeme”, “no me digas a mí...” o “fíjate”<sup>34</sup>.

La noche en vela, la rabia, los remordimientos y el dolor desbordados llevan a Carmen a utilizar el imperativo o el subjuntivo exhortativo en una especie de lucha verbal cuando confiesa su infidelidad al final del capítulo veintisiete con ocho ocurrencias de “mírame” en veinticuatro líneas y con “¡no te hagas el desentendido!” y “pero no te encojas de hombros” que confirman que Carmen ha insuflado vida a su difunto marido en pleno trastorno delirante<sup>35</sup>.

Finalmente, Mario toma la palabra en algunas ocasiones mediante la evocación hecha por Carmen. El recurso al estilo directo logra un efecto dialógico evidente al actualizar un recuerdo y al poner ‘en boca de Mario’ las afirmaciones que ella pone en entredicho o que considera hirientes<sup>36</sup>. De esta forma, el diálogo (evocado) se introduce en la narración rompiendo el estilo de un soliloquio al uso. Citemos algunos ejemplos: “‘Un duro a la semana; mientras no lo gane no tendré más’, ya ves, qué bonito”, “se creen que por ser jóvenes ya tienen derecho a todo, avasallando, y tú que ‘un joven rebelde’, rebelde ¿de qué?” o “‘entraste y ni mirarme, sólo a tu madre, ‘Dios lo ha querido así; es como una catástrofe y nos ha tocado la china, tienes que sobreponerte’, vaya una manera de consolarla”<sup>37</sup>. Además, la cita textual de las palabras de Mario adquiere mayor dinamismo cuando se incluyen en el texto las propias palabras de

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 113, p. 121, p. 123, p. 125, p. 164, p. 165 y p. 293, respectivamente.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 110, p. 118, p. 121 y p. 123, respectivamente.

<sup>35</sup> O psicosis paranoia por la que se producen alucinaciones sensoriales.

<sup>36</sup> El uso del estilo directo en la obra es muy representativo de la oralidad evocada. Carmen cita las frases de varios personajes como corroboración de sus ideas o bien para contradecir las ideas de los demás.

<sup>37</sup> M. DELIBES, *Cinco horas con Mario*, *op. cit.*, p. 121, p. 125 y p. 129, respectivamente.

Carmen dando efectivamente la impresión de un diálogo dentro de la narración. Lo vemos aquí: “que yo recuerdo que en Madrid, ‘¿nos sentamos en este café?’, ‘como quieras’, ‘¿nos vamos al teatro?’, ‘como quieras’, pero ¿es que no sabías decir otra cosa, tonto del higo?”<sup>38</sup>.

En la tercera parte de la obra Mario hijo se encuentra con su madre a la mañana siguiente de la noche en vela. Las horas pasadas velando el cadáver de su marido han dejado una profunda huella en ella:

En una noche, las mejillas de Carmen se han desplomado y a los lados de la barbilla y por debajo de ella se le forman unos papos blandos, gelatinosos, como bolsas donde se acumulase alguna secreción. También bajo los ojos tiene Carmen unas fofas y arrugadas inflamaciones cárdenas. Mario insiste:

—¿Tienes frío? Me pareció que hablabas sola<sup>39</sup>.

Es de notar cómo la situación límite que ha experimentado la protagonista ha tenido consecuencias físicas evidentes en ella. Estos síntomas físicos se muestran al lector mediante una descripción por la que el cuerpo de Carmen, agotada, parece desinflarse, deshacerse, escurrirse, como si le faltara la vida al haberse experimentado un “nerviosismo límite”<sup>40</sup>. Así pues, tras cerrarse el capítulo veintisiete con esa vivificación intensa de Mario por boca de Carmen, el lector puede incluso dudar de quién está muerto al final de la obra<sup>41</sup>. Su hijo, Mario, interviene aquí devolviéndonos a la realidad al decir “Me pareció que hablabas sola”. Esto nos permitiría justificar la realidad del monólogo de Carmen durante esos veintisiete capítulos pero el lector sabe, porque ha pasado esas cinco horas con ella y con Mario, que se trataba de un monodialogo por el que Carmen parecía estar convencida de no estar hablando sola. O, al menos, ese era su deseo al entablar un “tú a tú” que, aunque llega demasiado tarde, cobra su sentido al permitir que Carmen diga lo que no pudo o no quiso decir en vida a su marido.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 226, Carmen evoca otros diálogos seguidos con otros personajes como con sus pretendientes por lo que Miguel Delibes da espacio a la trama de los deseos de Carmen hasta que al final de la obra se confirman las sospechas del lector sobre su fidelidad.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>40</sup> *Id.*

<sup>41</sup> Véase el fragmento de la p. 307 a la p. 313.

**César RUIZ PISANO**, catedrático y es doctor en lingüística aplicada a la didáctica (Universidad de Ruán Normandía, 2016). Trabaja actualmente como *professeur agrégé* en la Universidad París 1 Panthéon Sorbonne y es miembro asociada del laboratorio ERIAC (Ruán Normandía). Su trabajo de investigación versa sobre cultura audiovisual, lingüística y didáctica del español.

**César RUIZ PISANO**, agrégé d'espagnol et docteur en linguistique appliquée à la didactique de l'Université Rouen Normandie (2016). Il occupe actuellement un poste de Pr.Ag à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne et est membre associé du laboratoire ERIAC (Rouen Normandie). Ses travaux de recherche portent sur la culture audiovisuelle, la linguistique et la didactique de l'espagnol.