

**MAŁGORZATA MARZOCH**

Uniwersytet Warszawski

## **La inefabilidad de la hache. Los personajes mudos: la Charito de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes y Michał Pietruszka de *Kamień na kamieniu* (*Piedra sobre piedra*) de Wiesław Myśliwski, un análisis comparativo**

**Palabras clave:** Miguel Delibes — Wiesław Myśliwski — literatura comparada — personaje mudo.

El personaje mudo constituye un vacío en la imagen acústica de la narración, concebida como estructura significante<sup>1</sup>. En el presente análisis comparativo nos gustaría aventurar una hipótesis interpretativa acerca de la existencia silenciosa de los que no hablan dentro de la realidad que se edifica gracias a la palabra. Nos planteamos la tarea de cotejar dos personajes secundarios de novelas ambientadas en el mundo rural, a saber, la Charito de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes y Michał Pietruszka de *Kamień na kamieniu* de Wiesław Myśliwski, con el objetivo de poner de manifiesto la función de los condenados a la palabra ajena dentro del universo narrado<sup>2</sup>. Por consiguiente, en este trabajo proponemos un encuentro hermenéutico de dos autores cuyos itinerarios hasta hoy en día no se han cruzado. Aunque la literatura comparada ya ha superado el modelo que investiga exclusivamente las influencias, sería menester delimitar un espacio donde dicho encuentro resulte posible, donde

---

<sup>1</sup> Al usar la expresión *imagen acústica*, aplicándolo a la narración, recurrimos a los términos de la lingüística estructural, particularmente a la nomenclatura de F. de Saussure. Véase: F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, 1965, p. 128.

<sup>2</sup> En el presente trabajo se citan las siguientes ediciones: Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, Barcelona, 1981; Wiesław Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Kraków, 2008.

se revele la dialéctica de *lo uno* y *lo diverso*, como diría Claudio Guillén<sup>3</sup>. En este acercamiento nos gustaría ceñirnos a la temática rural dado que la producción literaria de ambos autores se ve íntimamente ligada a la cultura tradicional “del lugar y del ser”<sup>4</sup>. Myśliwski es uno de los representantes de la corriente campesina de la prosa polaca del siglo XX; nació en el seno de una familia rural, en el campo pasó toda su infancia y en su obra vuelve con cierta nostalgia a aquel primer mundo suyo<sup>5</sup>. Delibes, por el contrario, es un autor que procede de una familia burguesa, de Valladolid<sup>6</sup>. Sin embargo, los críticos distinguen dos grandes parcelas en la narrativa de Delibes: novelas urbanas y novelas campesinas, calificando también muchas de sus obras de rurales<sup>7</sup>. Ramón Buckley constata que Miguel Delibes es uno de los autores que cultivan la llamada *novela regional* resaltando los valores tradicionales arraigados en las comunidades pequeñas<sup>8</sup>. El estudioso escribe sobre la actitud del novelista regionalista: “No sólo observa, sino que se identifica y compromete con la realidad que le rodea. Su novela es siempre reivindicativa de un pueblo, de un país, de una determinada sociedad arcaica en trance de desaparición”<sup>9</sup>.

La novela *Los santos inocentes* se publicó en 1981, en la España democrática, donde la censura no limitaba al autor. Sin embargo, hay que destacar que Delibes empezó la redacción del libro en 1963, casi en el momento de la aparición de *Las ratas*<sup>10</sup>. El autor la dejó incompleta, porque, como confesó,

<sup>3</sup> Véase: C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, 1985. Acerca de la crisis de literatura comparada, las nuevas tendencias y del futuro de los estudios comparatistas véanse: S. Bassnett, *Comparative Literature. A critical introduction*, Oxford-Cambridge, 1993; H.H.H. Remak, “El futuro de la literatura comparada”, en: D. Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, 1998.

<sup>4</sup> H. Bereza, *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa, 1972, p. 284. Hay que tener en cuenta las diferencias del proceso histórico literario en Polonia y en España. Es necesario observar que en la literatura española nunca se ha formado un movimiento de la literatura campesina, a cuyos representantes une, ante todo, la genealogía, las raíces campesinas. Aunque en la literatura española se habla de la novela rural, resulta que los autores vienen exclusivamente de la burguesía; R. Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, 1982, p. 14.

<sup>5</sup> Myśliwski pertenece a la segunda generación de los autores de la corriente campesina, nacidos después de 1920; es menester enumerar aquí los siguientes autores de dicha generación: Tadeusz Nowak, Edward Stachura, Marian Pilot, Urszula Koziół, Ernest Bryll, Zygmunt Trziszka. Véase H. Bereza, *op.cit.*, p. 14. Acerca de la corriente campesina en la prosa polaca del siglo XX véanse también: K. Nowosielski, *Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska*, Warszawa, 1983; A. Zawada, *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa, 1983.

<sup>6</sup> Véanse: F. Umbral, *Miguel Delibes*, Madrid, 1970, pp. 21–24; J. Goñi, *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, 1985, p. 14; R. García Domínguez, *Miguel Delibes de cerca*, Barcelona, 2010, pp. 31–49.

<sup>7</sup> F. Umbral, “Drama rural, crónica urbana”, en: *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1993, pp. 63–72. Véanse también: C. Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, 1995, pp. 135–136; M. Alvar, *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987, p. 36.

<sup>8</sup> R. Buckley, *op. cit.*, pp. 12–13.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>10</sup> En aquella época salió el cuento *La milana* que se corresponde con el libro primero de la novela. Véanse: F. Umbral, *Miguel Delibes...*, pp. 111–118; D. Gutiérrez, *Claves de “Los santos inocentes”*, Madrid, 1989, pp. 43–44.

“no sabía cerrarla”<sup>11</sup>. Se puede observar un evidente parentesco entre la opresión que se vislumbra en *Las ratas* y una acusación directa a la oligarquía en *Los santos inocentes*. En las dos obras queda esbozado el sistema que tiende a la aniquilación del campesino. En *Los santos inocentes* Delibes resuelve el problema de la representación de “un mundo que agoniza”, de la comunidad tradicional campesina, a través de una estructura narrativa experimental que, al eliminar los puntos, adopta una forma gráfica específica. Aunque desde el punto de vista argumental la obra en cuestión es una novela tradicional, posee una composición episódico-dramática, en la que descuelga el desenlace final, el flujo de la historia lo vemos refractado en el prisma de las repeticiones rítmicas e interferencias de voces, y, por otra parte, del silencio y la imposibilidad de expresión. La oralidad de la narración de *Los santos inocentes*, apoyada en una estructura carente de puntos, en la que aparentemente no se delimitan las frases, hace que el texto cobre el carácter del poema épico. Varios estudiosos repiten que el texto en cuestión destaca por una enorme potencia épica que estriba tanto en el modo de narrar como en la disposición de los hechos. María Luz Long compara a Delibes con un juglar que al contar se mueve dentro de un código común, que permite a los lectores identificarse con los personajes. Constata también que el autor se ampara en la legitimidad de la epopeya para sublimar el acto final del Azarías que no cabe en ningún sistema ético, y a la vez, se deriva de la composición de los sintagmas narrados<sup>12</sup>. A su vez, Manuel Alvar pone de manifiesto tanto la desintegración de la trama debida a la técnica narrativa, como el hecho de que la escasez de los hechos no es ningún obstáculo para construir una trama épica perfecta<sup>13</sup>. Dos historias paralelas, la del Azarías y la de Paco el Bajo, coinciden al principio, para desdoblarse al final, en la del vencedor que se rebela y en la de un sumiso que acepta su condición de inútil.

Desde mediados de los años cincuenta crece el interés en la prosa española por el objetivismo y el relato impersonal<sup>14</sup>. *Los santos inocentes* se inscriben en la búsqueda artística de Delibes dentro de esa tendencia. El narrador parece ser una instancia transparente, que se incorpora en “el mundo de los narrados” y en cuyo hablar se imbrican el estilo indirecto libre y el estilo directo de modo que formen una mezcla indisoluble<sup>15</sup>. Su voz penetra las de los personajes, Paco el Bajo, la Régula, Nieves, incapaces de rebelarse, adquiriendo una actitud de resignación y aceptación de las condiciones en las que les ha tocado vivir<sup>16</sup>. Por ello, la *pre-comprensión* del mundo de la acción, no

<sup>11</sup> C. Alonso de los Ríos, *op. cit.*, p. 175.

<sup>12</sup> M. Luz Long, *La repercusión del conflicto del 36 en la obra de Miguel Delibes*, Madrid, 2005, pp. 223–224. También Francisco Umbral considera al Azarías un héroe épico que venga la muerte de su milana, realizando un acto de la *justicia poética*. F. Umbral, “Drama rural...”, p. 65.

<sup>13</sup> M. Alvar, *op. cit.*, p. 62.

<sup>14</sup> S. Sanz Villanueva, *La novela española durante el franquismo*, Madrid, 2010, p. 179.

<sup>15</sup> E. Pauk, *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947–1974)*, Madrid, 1975, p. 260.

<sup>16</sup> Purificación Alcalá Arévalo apunta: “Efectivamente, el narrador presenta unos hechos que implican la existencia infrahumana de algunos personajes [...] de una forma tan normal, tan fría, tan

estriba en la concreción espacio-temporal del contexto social y político, sino en el modo de narrar, en el anclaje en la voz que es un testigo invisible de los hechos<sup>17</sup>. La omisión de los puntos y la tipografía de los sangrados confieren tanto en el carácter poemático, como interpretan Luz Long o Umbral, como en la estructura compacta disforme, donde se configura la acción simultáneamente desde fuera y desde dentro, conservando el nivel de la conciencia de un campesino subnormal. El narrador engarza su propia palabra junto con lo que dicen los personajes, va tejiendo un hilo argumental en el que los acontecimientos aparecen de una manera lineal sin analepsis ni prolepsis. Los únicos signos de puntuación son las comas, la mayúscula aparece solamente al principio de cada capítulo, y el punto lo cierra. Las comas son las pausas que marcan la respiración rítmica de quien narra; todos los elementos se adhieren perfectamente uno al otro. La conexión de los sintagmas, que se desarrolla a modo del relato oral, coexiste con los personajes que difícilmente pueden expresarse. En esta curiosa estructura experimental se funden la narración con el silencio, la palabra con una imposibilidad de hablar. Nos gustaría interpretar el personaje de la Niña Chica como una seña de dicha impotencia expresiva.

María del Pilar Palomo compara *Los santos inocentes* con un auto sacramental, en el que los papeles principales los desempeñan la Injusticia (Marquesa), la Opresión (Iván) la Inocencia (Azarías), la Sumisión (Paco el Bajo)<sup>18</sup>. A la Niña Chica no se le asigna ningún papel. La Charito, la hija mayor de Paco y la Régula, no anda, se ensucia, no habla y emite solamente unos gemidos, unos balidos lastimeros<sup>19</sup>. El padre de la niña participa en las clases organizadas por Marquesa con objetivo de erradicar el analfabetismo en el cortijo. Al conocer las reglas de ortografía, se entera de la existencia de la letra H; “esta letra es un caso insólito, no tiene precedentes, amigos; esta letra es muda”, advierte el señorito Lucas que ejerce de profesor<sup>20</sup>. En seguida Paco el Bajo relaciona la letra con su hija, mientras que uno de sus compañeros protesta diciendo que las letras por sí no pueden hablar, todas son mudas si no les prestamos la voz, y pregunta para qué poner una letra que no suena, que

---

objetiva, tan desprovista de rebeldía o inconformismo por parte de los que la viven, y por ausencia total del narrador de presupuestos ideológicos que le hagan tomar partido o juicios predeterminados, que el lector no se pone en guardia, sino que entra directamente en la ficción y recrea el mundo narrado con tal naturalidad que es el propio lector el que hace la crítica a posteriori”. P. Alcalá Arévalo, *Sobre recursos estilísticos en la narrativa de Miguel Delibes*, Badajoz, 1991, pp. 218–219.

<sup>17</sup> Aplicamos la terminología hermenéutica de Paul Ricoeur. Véase P. Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, vol. I, Buenos Aires, 2004, p. 116.

<sup>18</sup> M. del Pilar Palomo, “*Las Ratas*, entre testimonio y símbolo”, en: *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, 1983, p. 165.

<sup>19</sup> “...que con la Charito, la Niña Chica, tenían bastante y le decían la Niña Chica a la Charito aunque, en puridad, fuese la niña mayor, por los chiquilines, natural, madre, ¿por qué no habla la Charito?, ¿por qué no se anda la Charito, madre?, ¿por qué la Charito se ensucia las bragas?, preguntaban a cada paso, y ella, la Régula, o él, o los dos a coro, pues porque es muy chica la Charito, a ver, por contestar algo, ¿qué otra cosa podían decirles?”. M. Delibes, *op. cit.*, pp. 33–34.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 36.

“es como si no estuviera”, que “no pinta nada”<sup>21</sup>. Dada la asociación entre un signo gráfico y un ser humano defectuoso, resulta curiosa la explicación del señorito, que enseña a los campesinos analfabetos, acerca de la mencionada letra que sirve para “adornar las palabras, para evitar que la vocal que la sigue quede desamparada”<sup>22</sup>. Además el profesor añade: “aquel que no acierte a colocarla en su sitio incurrirá en falta de lesa gramática”<sup>23</sup>. En la estructura de la novela el viejo anormal, que es una carga para su familia, se vuelve protagonista, es él quien hace justicia a Iván, un señor despótico, señor de la vida y muerte de todas las criaturas que le pertenecen, sean hombres o animales. Movidado por el amor hacia su grajilla, llamada cariñosamente *milana*, se muestra capaz de actuar. ¿Cuál es el significado de la Charito en el alfabeto del *mythos*, de “la disposición de los hechos en el sistema” de la historia?<sup>24</sup>. Por un lado, la niña parece ser un personaje inútil, pasivo, por otro, sufriente y mudo como la hache, ni puede pronunciar su queja. Si seguimos la analogía una vez establecida, que surge gracias a la asociación de Paco, nuestro razonamiento tiene que desembocar en la conclusión que la Charito es un elemento indispensable para que se configure el orden mimético de la trama. Si faltase ella, incurriríamos en un error grave ya que la Niña Chica, es un apoyo, un elemento del armazón del relato. Fácilmente nos dejamos llevar por la apariencia de que es ella la desamparada y frágil. Mas este personaje descubre el espacio de lo inefable, no hace sino señalar la presencia del sufrimiento inexplicable de la incapacidad de formular su historia y, por consiguiente, su identidad.

El personaje mudo abre un silencio, constituye una carencia imprescindible, una refracción que corresponde con el sistema de contar del Azarías, que siempre al llegar a once pasa directamente a cuarenta y tres<sup>25</sup>. El Azarías es el único que la entiende y comparte con ella sus emociones y tristeza. Cuando despiden al viejo de la hacienda de Jara, viene para cuidar a la niña, y cuando Iván le mata la grajilla también se acerca a ella, el único ser que sabe aliviar su pena. El tío interpreta el berrido de la chica como un llanto después de la muerte del pájaro. El Azarías y la Charito forman el nudo central de los personajes, uno actuante y otro sufriente. La mente del viejo identifica a Gran Duque, un búho precioso, la grajilla y la Charito, a quienes abarca con un solo nombre: la *milana*. A cada uno de estos se dirige con cariño, musitando: “milana bonita, milana bonita”, y vuelve a acariciar a estas criaturas queridas de la misma manera, rascándoles la cabeza. La evocación lírica de la *milana* se vuelve el centro del mundo novelesco de *Los santos inocentes*. Purificación Alcalá Arévalo constata que Delibes busca un ritmo poético, que queda intensificado y marcado por la secuencia del estribillo citado<sup>26</sup>. Manuel Alvar

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 91.

<sup>25</sup> M. Delibes, *op. cit.*, p. 15.

<sup>26</sup> P. Alcalá Arévalo, *op. cit.*, p. 257.

interpreta la novela como una creación organizada en círculos concéntricos cuyo germen es la *milana bonita* al que el inocente ha limitado su mundo. Es menester observar que la *milana* es, ante todo, bonita, embellece el mundo, su existencia es “cuestión de estética”, así como el del porqué de la letra hache según la explicación del señorito Lucas. El crítico se centra, en el afecto al pájaro, pero la *milana* es una categoría más amplia, una criatura muda, frágil, indefensa, cuya labilidad esconde el sentido de la vida<sup>27</sup>. Como hemos dicho anteriormente, es punto de apoyo de la historia que se desarrolla de una manera mecánica dado que el narrador desaparece en el coro de las voces. Por otro lado, la reiteración en el mascullar del Azarías adquiere características del lenguaje balbuciente, haciendo patente la imposibilidad de transgresión de las palabras que vuelven de una manera obsesiva. Jacques Lacan examina, en uno de sus seminarios, los conceptos de *tyché* y *automaton*, donde el primero significa para el filósofo el encuentro con *lo real*, un encuentro al que nunca estamos preparados, mientras que el segundo se reduce a “la insistencia de los signos o la red de significantes”<sup>28</sup>: “Lo que se repite, en efecto, es siempre algo que se produce —la expresión dice bastante sobre su relación con la *tyché*— como el azar”<sup>29</sup>. La presencia del Charito resulta ser no solo el amparo para el sistema de la configuración de la trama, sino también la irrupción de la *tyché* en la estructura de la misma. Solamente Azarías se le acerca sin temor. Le enseña a la señorita Miriam que no aguanta mirar a la niña. Se produce un encuentro repentino con la realidad rechazada del sufrimiento<sup>30</sup>.

[...] y entraron juntos en la casa y la señorita Miriam, avanzaba desconfiada, como sobrecogida por un negro presentimiento, y al descubrir a la niña en la penumbra, con sus piernecitas de alambre y la gran cabeza desplomada sobre el cojín, sintió que se le ablandaban los ojos y se llevó ambas manos a la boca, ¡Dios mío! exclamó, y el Azarías la miraba, sonriéndola con sus encías sonrosadas, pero la señorita Miriam no podía apartar los ojos del cajoncito, que parecía que se hubiera convertido en una estatua de sal la señorita Miriam, tan rígida estaba, tan blanca, y espantada, ¡Dios mío!

[...] el Azarías, ya había tomado entre sus brazos a la criatura y, mascullando palabras ininteligibles, se sentó en el taburete, afianzó la cabecita de la niña en su axila y agarrando la grajilla con la mano izquierda y el dedo índice de la Niña Chica con la derecha, lo fue aproximando lentamente al entrecejo del animal, y una vez que le rozó, apartó el dedo de repente, rió, oprimió a la niña contra sí y dijo suavemente, con su voz acentuadamente nasal, ¿no es cierto que es bonita la milana, niña?<sup>31</sup>

El Azarías le muestra a Miriam dos criaturas queridas y del contexto no podemos deducir a quién se refiere al hacer la pregunta. Ambas se transfor-

<sup>27</sup> M. Alvar, *op. cit.*, p. 112.

<sup>28</sup> J. Lacan, *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, 1986, p. 60.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> M. Delibes, *op. cit.*, pp. 112–113.

man en un solo ser, la *milana*. El sufrimiento de la Niña Chica no está relacionado solamente con la deformación física, que hace enmudecer a la señorita, sino también con la imposibilidad de hablar; tanto el silencio, como la palabra construyen la red de la narración, el alfabeto del *mythos*. El sonido inarticulado emitido por la Charito junto con el mascullar de Azarías reclaman ser narrados, y así intensifican el potencial de la narratividad, es más, hacen posible el relato. El narrador les presta la voz a los que no pueden transformar su fortuna en el orden de la historia, articulándola. El sujeto narrante anula la infabilidad de estos, de los inocentes mudos, finge ser ellos, borrando el límite entre sí mismo y el personaje. En definitiva, en la novela, la Charito, muda como la hache, así como la repetición constante de la fórmula del estribillo “milana bonita” y el hábito de “masticar la nada” del Azarías<sup>32</sup>, concurren en un espacio traumático polímorfo de lo inexpresable.

La misma función asigna a la mudez Wiesław Myśliwski en su novela *Kamień na kamieniu* (*Piedra sobre piedra*) aunque escoge una técnica narrativa diferente. La novela, escrita en los años de la ley marcial, se publicó en la misma década que *Los santos inocentes*, en 1984. La crítica la califica de una *epopeya campesina*, el testimonio de la desaparición de la cultura rural<sup>33</sup>. Stanisław Burkot considera que *Kamień na kamieniu* es por un lado, una obra *indecente*, ya que no evita el tema de la situación política actual de aquel tiempo, delimita al enclave campesino, y por otro, uno de los más auténticos ajustes de cuentas ideológico e histórico de la época de la República Popular de Polonia<sup>34</sup>. Mientras que en *Los santos inocentes* observamos cierta atrofia de la materia novelesca, en la dimensión épica de *Kamień na kamieniu* se revela un mundo de abundancia, una descripción minuciosa de la realidad del campo. Como es sabido, en toda su producción novelesca, Myśliwski opta por la narración en primera persona. El protagonista Szymon Pietruszka recrea su biografía basándose en el patrimonio narrativo común y fundiendo las características del campesino forzado, juerguista y cuchillero, así como las del guerrillero de Batallones Campesinos. Sin embargo, como indica Zygmunt Ziątek, en la vida del héroe falta cualquier compromiso político<sup>35</sup>. La carga de esta experiencia recae sobre Michał Pietruszka. Tenemos poca información del mayor de los hermanos. Como es el más dotado, se va a la ciudad para estudiar, encuentra empleo en una fábrica; pierde la fe, el apoyo lo encuentra en el materialismo y la ideología socialista<sup>36</sup>. Luego, se hace un dignitario importante, pero en ningún momento se revela el carácter de su misteriosa ocupación. En su biografía aparecen muchas incógnitas. Cuando su mujer le lleva a la aldea, resulta que es una persona demente que ha perdido la capaci-

<sup>32</sup> M. Delibes, *op. cit.*, p. 163.

<sup>33</sup> L. Bugajski, *W gąszczu znaczeń*, Kraków, 1988, pp. 93–106; Véase también: Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa, 1999, p. 38.

<sup>34</sup> S. Burkot, *Literatura polska w latach 1939–1999*, Warszawa, 2003, p. 360.

<sup>35</sup> Z. Ziątek, *op. cit.*, p. 40.

<sup>36</sup> Véase: W. Myśliwski, *op. cit.*, p. 517.

dad de hablar. Tras la muerte de los padres lo mantiene Szymon y cuando aquel está en el hospital los vecinos se aprovechan del loco inerte, empleándolo en faenas muy duras, en recoger boñiga. El silencio de Michał es muy inquietante a lo largo de toda la narración, siendo contrapuesto al hablar de Szymon que fluye sin ningún obstáculo. Mientras todos le piden que diga algo, que afirme su identidad, que se reconozca a sí mismo, este, tercamente, guarda silencio. La historia de su vida reclama ser completada y hasta el final el lector espera en vano que su comportamiento sea explicado con algunos argumentos de carácter psicológico o ideológico. El hecho de que Michał calle su experiencia constituye una carencia indispensable en la narración coherente de Szymon. Precisamente es él quien suple la falta del episodio político. Se desintegra del mundo rural, nunca se libera de los hábitos que contrajo viviendo en la ciudad, las rebanadas del pan las corta muy finas, come la manzana pelada y partida en cuartos. Como no es capaz de reconstruir su propia historia, de contarla, su biografía queda incompleta, y él mismo se vuelve un fragmento silencioso en el relato de su hermano. Los dos forman la oposición mencionada por Wittgenstein en el prólogo a su *Tractatus lógico-philosophicus*: “Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad: y de lo que no se puede hablar, mejor es callarse”<sup>37</sup>. Szymon es la palabra diáfana de la que emerge la identidad narrativa definida, mientras que Michał es la mudez de la experiencia traumática, calla lo inefable.

En el transcurso de la narración de Szymon, el acontecimiento esencial es el accidente que rompe la vida del protagonista y la historia en dos fases. Justo antes de contar la vivencia, recuerda el narrador un sueño suyo en el que aparece la madre que como castigo amasa sin fin el pan. A la ventana se acerca Michał, lleva un traje y unos zapatos de charol. No se sabe cuántos años tiene, ni se puede ver su rostro, porque lo oculta un sombrero viejo. A todos les parece que es él, sin embargo nadie osa preguntar y cerciorarse. “Y él lo mismo como si no supiera que está entre nosotros”, dice el narrador<sup>38</sup>. De repente se deja oír el llanto de un bebé y la madre lo saca de la cuna que no se encuentra en el cuarto. Resulta que el niño también es Michał. Sin embargo, aquel que está detrás de la ventana no reconoce su propio llanto. El Michał soñado además de unir dos apariencias, la del niño y la del adulto, está vestido de un modo incoherente, lleva un traje elegante como un señorito de la ciudad, y en la cabeza se ha puesto un sombrero raído, el que usaba el padre al trillar. En este aspecto se parece al protagonista del *Salmo del cuchillo en la espalda* (*Psalm o nożu w plecach*) de Tadeusz Nowak, cuya vestimenta también marca el desdoblamiento de la identidad<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, [1922], p. 11, edición digital en: <http://www2.udec.cl/~leonpere/pepe/witt1.pdf> [Consulta: 5 de febrero de 2012].

<sup>38</sup> “A on tak samo, jakby nie wiedział, że jest między nami”. W. Myśliwski, *op. cit.*, p. 91. (La traducción es mía).

<sup>39</sup> En el poema de Nowak el desdoblamiento de la identidad se manifiesta a través de traje curioso, por una parte el protagonista lleva un sombrero de copa, por otra, no lleva zapatos: “Noca

Czesław Dziekanowski, en su estudio psicoanalítico de *Kamień na kamieniu*, interpreta al personaje que se revela en el sueño narrado como un ser autístico que desciende al nivel de un bebé<sup>40</sup>. Ensimismado y retraído se esconde en su propio mundo. De ahí que su silencio signifique la ruptura de las relaciones con la realidad circundante. La doble naturaleza del personaje, que simultáneamente observa la vida familiar desde fuera y siendo un bebé llora en las manos de su madre, que es campesino y burgués, demuestra la desintegración y la pérdida de la identidad. Michał pertenece al mundo rural y a la vez, este mundo le es ajeno, su vida ha perdido la fuerza de la palabra, se ha convertido en un desierto verbal. Szymon confiesa en la carta que escribe a los hermanos menores que hablar con él se iguala a hablar con un caballo, con Dios o consigo mismo, uno jamás recibirá la respuesta<sup>41</sup>. Al narrador le rodea la silenciosa presencia del hermano, que aunque no responde, provoca la confesión del otro. Termina el gran relato de Szymon Pietruszka con un monólogo en el que este se dirige directamente a Michał, un testigo de su hablar, y se empeña en enseñarle de nuevo la lengua, dado que guarda la fe en *la prosa del mundo*<sup>42</sup>. La narración, que se va hilando, pertenece a una realidad en la que los significantes no se separaron de los significados.

Dios les manda a los hombres rezar con palabras, porque sin palabras no distinguiría entre un hombre y otro. Ni el hombre distinguiría a sí mismo, si no tuviera palabras. Con la palabra empieza la vida y con palabra termina. Porque la muerte es lo mismo, el fin de las palabras<sup>43</sup>.

Según esta definición, Michał está muerto, es un ser sin identidad, una sombra de alguien que no diferencia a sí mismo. En su muda existencia se parece a la Charito de *Los santos inocentes*. Ambos dependen de las personas que los cuidan, su discapacidad, su limitación provoca compasión, parecen ser letras superfluas en la lengua del mundo. Aunque el silencio de Michał es efecto de unas vivencias traumáticas, desempeña un papel similar en el proceso de la configuración de la trama, el del encuentro con la *tyché*. Su inexplicable afonía es un acto de transgresión de la coacción discursiva, de “la red de significantes”, de lo que Lacan traduce al término aristotélico de *automaton*. Es la incapacidad de Michał la que hace que Szymon sea aún necesario y la palabra suya se vuelva más fuerte, más poderosa al recrear el mundo rural, el

siedzę przed sobą/ ja w cylindrze ja boso/ a tam przez wieś z wesela/ z nożem w plecach mnie niosą”; T. Nowak, “Psalm o nożu w plecach”, en: *I co na niebie, i co jest na ziemi: wiersz z lat 1949–1991*, Kraków, 1995, p. 40.

<sup>40</sup> C. Dziekanowski, *Życie w śmierci*, Warszawa, 1995, p. 53.

<sup>41</sup> W. Myśliwski, *op. cit.*, p. 111.

<sup>42</sup> Recurrimos a la expresión de Michel Foucault (M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, 2005).

<sup>43</sup> “Bóg się każe słowami ludziom modlić, bo bez słów nie odróżniłby człowieka od człowieka. A i człowiek sam siebie by nie odróżnił, gdyby nie miał słów. Od słowa zaczyna się życie i na słowach kończy. Bo śmierć to tak samo tylko koniec słów”. W. Myśliwski, *op. cit.*, p. 520. (La traducción es mía).

mundo que desaparece. Por ello, la presencia del héroe mudo en las dos novelas, atestigua la inquietante imposibilidad de construir la historia, y a través de esta, la identidad. Por otro lado, hay que subrayar, que el silencio acompaña al acto de la configuración del *mythos*, o sea, la transformación del azar en una necesidad narrativa. Ambos personajes, al estar condenados a la palabra ajena, engendran a la vez el relato.

## Referencias bibliográficas

ALCALÁ ARÉVALO P.

1991 *Sobre recursos estilísticos en la narrativa de Miguel Delibes*, Badajoz, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

ALONSO DE LOS RÍOS C.

1995 *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino.

ALVAR M.

1987 *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos.

BASSNETT S.

1993 *Comparative Literature. A critical introduction*, Oxford-Cambridge, Blackwell.

BEREZA H.

1972 *Związki naturalne. Szkice literackie*, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

BUCKLEY R.

1982 *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona, Península.

BUGAJSKI L.

1988 *W gąszczu znaczeń*, Kraków, Krajowa Agencja Wydawnicza.

BURKOT S.

2003 *Literatura polska w latach 1939–1999*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

DELIBES M.

1981 *Los santos inocentes*, Barcelona, Planeta.

DZIEKANOWSKI C.

1995 *Życie w śmierci*, Warszawa, Semper.

FOUCAULT M.

2005 *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

GARCÍA DOMÍNGUEZ R.

2010 *Miguel Delibes de cerca*, Barcelona, Destino.

GOÑI J.

1985 *Cinco horas con Miguel Delibes*, Madrid, Anjana.

GUILLÉN C.

1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

GUTIÉRREZ D.

1989 *Claves de “Los santos inocentes”*, Madrid, Ciclo.

LACAN J.

1986 *El Seminario. Libro II. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós.

LUZ LONG M.

2005 *La repercusión del conflicto del 36 en la obra de Miguel Delibes*, Madrid, Pliegos.

MYŚLIWSKI W.

2008 *Kamień na kamieniu*, Kraków, Znak.

NOWAK T.

1995 *I co na niebie, i co jest na ziemi: wiersz z lat 1949–1991*, Kraków, Oficyna Literacka.

NOWOSIELSKI K.

1983 *Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska*, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

PALOMO DEL PILAR M.

1983 “*Las Ratas*, entre testimonio y símbolo”, en: *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, pp. 163–202.

PAUK E.

1975 *Miguel Delibes: desarrollo de un escritor (1947–1974)*, Madrid, Gredos.

REMAK H.H.H.

1998 “El futuro de la literatura comparada”, en: Romero López D. (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco Libros, pp. 125–138.

RICOEUR P.

2004 *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, vol. I, Buenos Aires, Siglo XXI.

SANZ VILLANUEVA S.

2010 *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos.

SAUSSURE F. de

1965 *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada.

UMBRAL F.

1970 *Miguel Delibes*, Madrid, EPESA.

1993 “Drama rural, crónica urbana”, en: *Miguel Delibes. Premio Letras Españolas 1991*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, pp. 63–72.

WITTGENSTEIN L.

1922 *Tractatus logico-philosophicus*, edición digital en: <http://www2.udec.cl/~leonpere/pepe/witt1.pdf>.

ZAWADA A.

1983 *Gra w ludowe. Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa*, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

ZIĄTEK Z.

1999 *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Warszawa, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.

## The unspeakability of H. Speech-impaired protagonists: Charito from Miguel Delibes’s *The Innocent Saints* and Michał Pietruszka from Wiesław Myśliwski’s *Stone upon stone* — a comparative analysis

**Key words:** Miguel Delibes — Wiesław Myśliwski — comparative literature — speech-impaired protagonist.

### Abstract

The characters who cannot speak constitute a blank in the acoustic image of narration conceived as a significant structure. In Delibes’s novel *The Innocent Saints* one of the characters compares the letter H with his daughter Charito, disabled girl who cannot speak. In our comparative analysis we focus our attention on this association between a graphic sign and a disabled human being. We would like to collate two supporting characters of the novels which are set in the rural world, that is to say, Charito from Miguel Delibes’s *The Innocent Saints* and Michał Pietruszka from Wiesław Myśliwski’s *Stone upon stone*. The comparison is aimed to highlight the function of these who are condemned to the others’ word within the narrated universe.