

LOS SANTOS INOCENTES, ENTRE MIGUEL MELIBES Y MARIO CAMUS

Catalina García García-Herreros¹

SELL

*Estamos en un mundo de traducciones
del que hoy ya no podemos escapar.*
Augusto Monterroso

*La mejor prueba de que el cine no
es un arte es que no tiene Musa.*
Eduardo Torres²

1. PRELIMINARES

1.1. Sobre la adaptación cinematográfica: traducción e interpretación

La adaptación cinematográfica de una novela es la realización sonoro-visual de una interpretación particular del texto original. Constituye, por tanto, una forma de traducción³ en cuanto que traspone un mensaje de un código o conjunto de signos —el código narrativo literario— a otro código predominantemente visual. Así considerada como una forma de traducción, la adaptación cinematográfica podrá mantenerse más o menos cercana a la novela origen, ya por traslado literal de los diálogos, ya por representación literal de los paisajes narrados o, alejándose de cualquier forma de literalidad, adaptando el tono y mensaje predominantes del texto base. La adaptación cinematográfica, entonces, comprende dos problemas fundamentales: el de la traducción y el de la interpretación⁴.

¹ Catalina García García-Herreros es licenciada en Física y licenciada de Filología Hispánica. Actualmente es doctoranda del departamento de Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca.

² En la «Breve selección de aforismos, dichos famosos, refranes y apotegmas del doctor Eduardo Torres extraídos por don Juan Manuel Carrasquilla (Estudioso) de conversaciones, diarios, libro de notas, correspondencia y artículos publicados en el suplemento dominical de *El Heraldo de San Blas*, de San Blas, S. B.» [MONTERROSO 2001: 161]

³ TRADUCIR v. tr. (lat. traducere) [20]. Trasponer un texto de una lengua a otra: traducir del inglés al español. © El Pequeño Larousse Multimedia, 2003

⁴ INTERPRETAR v. tr. (lat. interpretare) [1]. Explicar el sentido de una cosa, y principalmente el de textos de significado poco claro: interpretar un texto; esta respuesta puede interpretarse de varias maneras. 2. Dar determinado sentido a palabras, actitudes, acciones, etc.: interpretar un sueño. © El Pequeño Larousse Multimedia, 2003

1.2. La traducción

“Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés; que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las escurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles, ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir; porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre, y que menos provecho le trajesen”⁵.

El paso del código narrativo al código cinematográfico, ese caso especial de la traducción, requiere la conversión ampliada o sintetizada de cada uno de los aspectos y elementos estructurantes de la novela, es decir, del narrador y su perspectiva, del espacio o escenario, del tiempo narrativo, de los personajes, de la forma en que se organiza el relato — los saltos adelante o atrás a partir de un eje de progresión temporal—, y de la manera como se trasladan a un guión tanto los diálogos como los fragmentos de prosa narrativa.

“Qué es lo que debe hacerse cuando uno se lo propone, ¿traducir la letra o el espíritu? [...] finalmente todo puede reducirse a una sencilla ecuación matemática: úsese la traducción literal siempre que pueda hacerse y así convenga al espíritu, y la espiritual o libre cuando la letra lo exija, ya sea por la fuerza del tema, del consonante o de los acontecimientos” [MONTERROSO 2001: 129].

Uno de los problemas más discutidos en el ámbito de la traducción entre lenguas es el de la mayor o menor literalidad del traspaso. En el caso de la adaptación cinematográfica la literalidad no es viable, aunque

⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *Quijote* II, LXII.

sí lo es la mayor o menor exactitud que estará siempre limitada por las circunstancias técnicas y comerciales que son esenciales al ámbito de la cinematografía. La necesidad de acotar el tiempo real de proyección y de escoger escenas y diálogos apropiados que, aún seleccionados y deslindados de un contexto mayor, expresen de manera satisfactoria el espíritu y el tono de la novela, en alguna medida justifica las diferencias que se establecen entre una película y su versión novelada original. Dichas diferencias pueden abarcar desde las reducciones en el número de personajes y cambios en la estructura del relato hasta inclusiones de *voz en off* a manera de narrador, de acuerdo a la interpretación del director encargado de la adaptación. Y es este aspecto de la *interpretación* el que, como se verá a continuación, configura la segunda de las interferencias o filtros entre la novela y el espectador de una película basada en aquélla.



1.3. La interpretación

Antes que director de una adaptación cinematográfica, el director de dicha adaptación es lector⁶ y, como lector, ha interactuado con la novela-origen de una manera particular cuya representación —la representación de una interpretación de las que fueran posibles— es lo que se plasma en su versión sonoro-visual del texto literario. Lo anterior quiere decir que, aunque una adaptación tenga como fundamento argumental un relato novelesco, el lector de la novela y el espectador de la adaptación serán testigos de dos creaciones distintas y diferenciadas. Sólo la valoración separada de las particularidades tanto de la novela como de la película permitirá apreciar los logros o fracasos de la una y de la otra. Es posible

6 Sobre la competencia del lector en su interpretación del texto leído y, por tanto, sobre su participación en la realización total de la comunicación literaria hay opiniones varias de las que es ilustrativa la siguiente nota de Proust en su *En busca del tiempo perdido*:

“Sólo por una costumbre sacada del lenguaje insincero de los prólogos y de las dedicatorias, dice el escritor: “Lector mío”. En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre los dos textos se puede atribuir, en muchos casos, no al autor, sino al lector.” [PROUST 1976: 264]

sin embargo, como se pretende en este trabajo, establecer un cotejo de los elementos narrativos con sus correspondientes trasposos a la película para obtener, como resultado de dicho ejercicio, una perspectiva ampliada que comprenda dos enfoques y dos desarrollos formales posibles a partir de un mismo contenido temático.

1.4. *Los santos inocentes*, de la letra a la gran pantalla

El espectador de la película *Los santos inocentes* dirigida por Mario Camus recibe en primera escena la imagen de un joven vestido de soldado que escribe una carta con escasa destreza. Seguidamente, la atención del espectador es llevada hacia otro lugar, una habitación mínima y oscura, en la que un padre está dando una lección de lectura y escritura a sus hijos. Algunas escenas más adelante se nos muestra una mujer joven ocupada en las máquinas de una fábrica, y poco después a la misma mujer joven empleada como sirvienta en la casa de una mujer acomodada. El espectador, ante esta duplicidad de ocupaciones para un mismo personaje, vislumbra lo que el director está exponiendo ante sus ojos: dos momentos diferentes de una sola historia o, mejor, el relato de un pasado doloroso recordado desde un presente mucho más esperanzador para los protagonistas. Mario Camus en su adaptación de la novela de Delibes soluciona el problema del narrador —que en la novela aparece diluido entre los diálogos al adaptar la jerga del lenguaje coloquial de estrato cultural bajo— enfocando la historia desde un futuro en el que los destinos de la familia de Paco el Bajo y Régula han sido esclarecidos. Esta estrategia, sin embargo, sitúa a la película en un plano de resoluciones que la novela no postula de manera explícita. Pormenorizando en las distinciones nos damos cuenta que la versión de Camus, comparada con el texto de Delibes, ha cambiado la estructura del relato, disminuido el número de personajes, y recortado parte de la acción que se desarrolla en la novela, al mismo tiempo que ha añadido un futuro que la novela, por tener final abierto, no resuelve. Sin

embargo, y a pesar de las numerosas desviaciones de la versión original, el resultado de la adaptación es acertado puesto que Camus utiliza la economía de la imagen para expresar en pocos segundos contenidos esenciales a la novela de tal manera que, a pesar de las diferencias introducidas, la traslación del contenido fundamental queda lograda. Desarrollaremos por partes.

2. EL ESPACIO NARRATIVO. EL PAISAJE CINEMATOGRAFICO

La acción narrada por Delibes en su novela sucede en un territorio rural, extenso y poco poblado, en el que se distinguen tres zonas distribuidas a manera de feudo medieval⁷, es decir, vastas extensiones de tierra pertenecientes a unos dueños o “señores” y trabajadas por campesinos que las habitan y sobre quienes los señores ejercen pleno dominio. Tales “señores”, a los que Delibes se refiere con el nombre de “señoritos”, no viven en las tierras de su propiedad sino que se dirigen a éstas en las temporadas vacacionales o para sus actividades de festejo y recreo⁸. Las tres zonas o espacios de la acción, que han sido dibujados con acierto en la adaptación cinematográfica, son El Cortijo, La Raya de Abendújar y la tierra del señorito del Azarías, lugares circundados por un terreno hostil de rala vegetación de arbustos (“y, con los años, se le iba tomando ley a la Raya de lo de Abendújar, y al chamizo blanco con

⁷ Delibes alude al sistema socio-económico feudal al referirse a la dueña del Cortijo con el título nobiliario de «Señora marquesa» y a su hijo, Iván, con el apelativo de «señorito» que recuerda el de los «señores» feudales. Usando el mismo registro del ámbito feudal, se le llama también «señorito» al “dueño” o “señor” de Azarías. Véanse como ejemplos los siguientes: “La *señora Marquesa* la apuntó desde su altura inabordable”, [DELIBES 2000: 50]; “de hoy en adelante, Paco, de usted y *señorito Iván*, ya no soy un muchacho” [DELIBES 2000: 97] y “[... Paco] se presentó, escoltado por los aullidos de los mastines, en el cortijo del *señorito* del Azarías, pero el *señorito* descansaba [...]” [DELIBES 2000: 67]

⁸ Los dueños no permanecen en la Casa Grande del Cortijo sino que la visitan ocasionalmente como se muestra en los párrafos siguientes: (los subrayados son míos) “digo, Régula, que tú habrás de atender al portón, como antaño, y quitar la tranca así que sientas el coche, que ya te sabes que *ni la Señora, ni el señorito Iván avisan* y no les gusta esperar,” [DELIBES 2000: 46];

“[...] y, así que llegó mayo, *se presentó un día el Carlos Alberto*, el mayor del señorito Iván, a hacer la Comunción en la Capilla del Cortijo [...]” [DELIBES 2000: 49]; “Al llegar la pasa de palomas, el señorito Iván *se instalaba en el Cortijo por dos semanas* y, para esas fechas, Paco, el Bajo, ya tenía dispuestos los palomos y los arreos y engrasado el balancín [...]” [DELIBES 2000: 121];

“[...] y en la Casa Grande, exultaban *los señoritos de Madrid* con los preparativos, y el señor Ministro, y el señor Conde, y la señorita Miriam, que también gustaba del tiro en batida, y todos, fumaban y levantaban café con migas [...]” [DELIBES 2000: 138-139]; “[...] y así transcurrió una semana, y *el sábado siguiente*, cuando sonó ante el portón del Cortijo el claxon del Mercedes [...]” [DELIBES 2000: 161].

el emparrado, y al somero cobertizo, y al pozo, y al gigantesco alcornoque sombreándolo” [DELIBES 2000: 43]) en un paisaje de España cercano a la frontera con Portugal:

“[...] mirando fijamente la línea azul-verdosa de la sierra recortada contra el cielo, y los chozos redondos de los pastores y el Cerro de las Corzas (del otro lado del cual estaba Portugal) y los canchales agazapados como tortugas gigantes, y el vuelo chillón y estirado de las grullas camino del pantano, [...]” [DELIBES 2000: 18].

La novela cuenta que la familia de trabajadores compuesta por Paco, el Bajo, su esposa Régula y sus cuatro hijos ha trabajado en el Cortijo, después en Abendújar —para los mismos dueños— y luego, de nuevo en el Cortijo. El traslado sin previo aviso⁹ es indicativo del poder que ejercen los dueños sobre sus trabajadores. En tierra del Cortijo están la Casa Grande, o casa principal en donde se hospedan los dueños y la Casa de Arriba en donde reside el capataz don Pedro, el Périto. También están la Capilla y la casa de los trabajadores que es asignada a Paco, el Bajo, y su familia. En esta última casa está centrada una de las diferencias sustanciales entre la novela y la adaptación cinematográfica de Camus, como ahora se explica. En la novela, cuando Paco y su familia regresan al Cortijo esperanzados con la idea de habitar una casa nueva (“y continuaba Paco, el Bajo, exaltado con el traqueteo y la novedad, / lo mismo la casa nueva te tiene una pieza más y podemos volver a ser jóvenes, [...]” [DELIBES 2000: 45]), se encuentran con

“[...] la vieja casa, la misma que abandonaron cinco años atrás, con el poyo junto a la puerta, todo a lo largo de la fachada, y los escuálidos arriates de geranios y, en medio, el sauce de sombra caliente, y Paco lo miró todo apesadumbrado y meneó la cabeza

⁹ “[...] cuando se presentó en la Raya, Crespo, el Guarda Mayor, / Paco, lía el petate que te vuelves al Cortijo, / le dijo sin más preámbulos, / y Paco, / y ¿eso? / que Crespo, / don Pedro, el Périto, lo ordenó, a mediodía bajará el Lucio, tú ya cumpliste / y, con la fresca, Paco y la Régula, amontonaron los enseres en el carromato y emprendieron el regreso [...]” [DELIBES 2000: 43-44].

de un lado a otro y, al cabo, bajó los ojos, / ¡qué le vamos a hacer! / dijo resignadamente” [DELIBES 2000: 45].

Esa casa en la que, poco después de haber recibido órdenes del capataz sobre las obligaciones que ahora tendrían, “empezaron a instalar sus enseres en silencio, y después cenaron y, al concluir la cena, se sentaron junto al fuego [...]” [DELIBES 2000: 45].

En la versión de Camus, la llegada a esta casa, de la que nunca se nos dice que sea la misma que antes habían abandonado, va acompañada del gesto significativo por parte del Quirce —el muchacho hijo de Régula y Paco, el Bajo— de prender y apagar la luz eléctrica. El joven Quirce, representante de una nueva generación y a la manera de un Prometeo adolescente, enciende repetidamente la bombilla que simboliza un nuevo modo de estar en el mundo, la promesa de un cambio en estado de las cosas para los hijos de esta familia de siervos. Camus subraya esta esperanza y asumirá la afirmación de su cumplimiento¹⁰, sin embargo, no puede pasarse por alto la clara divergencia que existe entre dicha perspectiva de cambio y la tenue sugerencia de liberación que propone Delibes en su única mención de la llegada de la luz eléctrica:

“[...] y, ahora ya no, pero en tiempos se oía también el fúnebre ulular de los lobos en el piornal las noches de primavera pero desde que llegaron los hombres de la luz e instalaron los postes del tendido eléctrico a lo largo de la ladera, no se volvieron a oír, y, a cambio, se sentía gritar al cárabo, a pausas periódicas, [...]” [DELIBES 2000: 22].

Como se ve, la luz eléctrica ha espantado a los lobos —símbolo de rapacidad que representa la voracidad indolente con la que las clases dominantes explotan a sus labriegos— pero no al cárabo. Por lo tanto, la esperanza *prometeica* aún queda por labrarse. En la versión de Delibes los nuevos comensales de la vieja casa se han sentado en torno al fuego;

¹⁰ Cf. el desarrollo de esta visión positiva y esperanzada de Camus en el párrafo subtítulo “La misión redentora en la lente de Camus”, página 15 de este trabajo.

no hay mención del Quirce que prende y apaga la luz puesto que, como se verá a continuación, ese muchacho de la versión de Camus es un personaje diferente.

3. LOS PERSONAJES: LA SÍNTESIS DE DOS EN UNO

En la novela de Delibes, la familia de Paco, el Bajo, la componen él, su esposa, Régula, y sus cuatro hijos: Charito —la Niña Chica—, Rogelio, Quirce y Nieves; así lo afirma Paco ante el señorito del Azarías cuando se ve forzado a alojar a su cuñado en su pequeña casa porque el señorito lo ha despedido: “si me hago cargo, señorito, pero ya ve, allí, en casa, dos piezas, con cuatro muchachos, ni rebullirnos...” [DELIBES 2000: 69]. Sin embargo, la versión cinematográfica nos presenta sólo a tres hijos: Charito, Quirce y Nieves. Camus ha incorporado los dos personajes masculinos representantes de la nueva generación en uno solo que reúne las características y las acciones que Delibes reparte entre Quirce y Rogelio. En la novela, las personalidades de los dos hermanos están claramente diferenciadas y se oponen entre sí:

“[...] mas, por aquellos días, el Rogelio, el muchacho, ya se manejaba solo, y andaba de aquí para allá con el tractor, un tractor rojo, recién importado, y sabía armarle y desarmarle y cada vez que veía a la Régula preocupada por el Azarías, la decía, / yo me llevo al tío, madre, / porque el Rogelio era efusivo y locuaz, todo lo contrario que el Quirce, cada día más taciturno y zahareño, que la Régula, / ¿qué puede ocurrirle al Quirce de un tiempo a esta parte? / se preguntaba, / pero el Quirce no daba explicaciones y, cada vez que disponía de dos horas libres, desaparecía del Cortijo y regresaba a la noche, un poco embriagado y grave, que nunca sonreía, nunca [...]” [DELIBES 2000: 72-73].

Rogelio encarna el espíritu práctico (“Rogelio, no paraba el hombre, con el jeep arriba, con el tractor abajo, siempre de acá para allá” [DELIBES 2000: 93]) y Quirce la tendencia a la melancolía y la sensibilidad (“Mediado junio, el Quirce comenzó a sacar el rebaño de merinas cada tarde, y, al ponerse el sol, se le oía tocar la armónica delicadamente de la parte de la sierra” [DELIBES 2000: 93]). El espíritu soñador y sensible del Quirce cimienta una rebeldía inconforme con la pasividad de los suyos ante la indignidad de los malos tratos recibidos por parte de los dueños. Su silencio¹¹ oculta una preocupación por el porvenir y en ese silencio fraguará la posibilidad de cambio pues Quirce ya no acepta propinas porque conoce su propio valor¹². Es Rogelio, el muchacho alegre, el que regala con entusiasmo una milana a su tío Azarías¹³, mientras que es Quirce el que anticipa la desgracia que dicho pájaro traerá a la casa por obra del asesinato que desencadenará¹⁴. Sin embargo, ese crimen¹⁵ será necesario para cumplir con el proyecto redentor que el autor ha propuesto en el desarrollo de su novela.

En la versión para cine, Quirce sintetiza a los dos hermanos. Por una parte, sabe de máquinas —se le ve siempre trabajando con los tractores— y es quien le regala la grajeta al Azarías. Por la otra, su actitud silenciosa y digna corresponde al espíritu romántico e individualista del Quirce original. Este Quirce sintetizador es quien enciende la luz de la

¹¹ El silencio del Quirce se resiste a la condescendencia con sus amos que se le exige por su condición de vasallo: “[...] y el señorito Iván se internó en el encinar con el Quirce, tratando de conectar con él, mas el Quirce, chitón, sí, no, puede, a lo mejor, hosco, reconcentrado, hermético, que más parecía mudo, pero, a cambio, el jodido se daba maña con el cimbel, que era un virtuoso [...]” [DELIBES 2000: 128].

[...] el percance de tu padre me ha puesto temblón, muchacho, en la vida erré tantos palomos como hoy, y el Quirce, camuflado entre las hojas, respondía indiferente, / puede, / y el señorito Iván se descomponía, / no es que pueda o deje de poder, coño, es una verdad como un templo, lo que te estoy diciendo va a misa” [DELIBES 2000: 129]. “y, a la mañana siguiente, el señorito Iván, en la pantalla, se sentía incómodo ante el tenso hermetismo del Quirce, ante su olímpica indiferencia, / ¿es que te aburres? / le preguntaba, / y el Quirce, / mire, ni me aburro ni me dejo de aburrir, y tornaba a guardar silencio, ajeno a la batida” [DELIBES 2000: 145].

¹² “¿qué diréis que me hizo el muchacho de Paco esta tarde?, [...] muy sencillo, al acabar el cacerío, le largo un billete de cien, veinte duritos, ¿no?, y él, deje, no se moleste, que yo, te tomas unas copas, hombre, y él, gracias, le he dicho que no, bueno, pues no hubo manera, ¿qué te parece?” [DELIBES 2000: 146].

¹³ “[...] hasta que una tarde, al concluir mayo, se presentó el Rogelio con una grajeta en carnutas entre las manos, / tío, mire lo que le traigo! / y todos salieron de la casa y al Azarías, al ver el pájaro indefenso, se le enternecieron los ojos, le tomó delicadamente en sus manos y musitó, / milana bonita, milana bonita, [...]” [DELIBES 2000: 81].

¹⁴ “¿para qué quiere en casa semejante peste, tío? / y el Azarías volvió a él sus ojos atónitos, asombrados, / no es peste, es la milana, / mas el Quirce movió obstinadamente la cabeza y, después, escupió, / ¡qué joder!, es un pájaro negro y nada bueno puede traer a casa un pájaro negro” [DELIBES 2000: 82].

¹⁵ El “libro sexto” de la novela de Delibes lleva como nombre «El crimen» y relata la manera como Azarías venga la muerte de su milana, matando al señorito Iván, el indolente cazador.

casa puesto que la conciencia de su dignidad abrirá una brecha entre la actitud servil de sus padres y la libertad que será ganada por los hijos.

4. ELEMENTOS ARGUMENTALES

4.1. La risa

Delibes relaciona el bienestar perezoso de la clase dominante con la risa. Los señoritos se ríen de manera estentórea y vacía, se ufanan por su condición de superioridad con una risa burlona y arrogante, celebrando la suerte de su vida descansada y plácida¹⁶, que se contrapone al esfuerzo madrugador y al trabajo de los campesinos. La oposición descanso-trabajo ilustra la injusticia de una estructura social que asigna riquezas a las personas que no se esfuerzan por ganarlas:

“[...] antes de amanecer, así que surgía una raya anaranjada en el firmamento delimitando el contorno de la sierra, el Azarías ya andaba en la trocha [...] y *el señorito tal vez andaba en la cama, descansando*, [...] aunque ya se sentía al Azarías rascando los aseladeros o baldeando el tabuco del Gran Duque y arrastrando la herrada por el patio de guijos [...]” [DELIBES 2000: 20-21]¹⁷.

Esa risa, que participa del color y del sonido de las descripciones (“carcajadas rojas”, “estalló en una risotada”, “una risa sofocada”)¹⁸, es

¹⁶ “[...] en Cortijo, pues, de ordinario, la vida discurría plácidamente, [...]” [DELIBES 2000: 109].

¹⁷ La oposición trabajo-descanso que concuerda con la oposición siervo-dueño se señala en varias ocasiones (los resaltados son míos): “[...] y, en el porche, se encaraba con el señorito, *emperezado en la tumbona, adormilado*” [DELIBES 2000: 19]; “y a la mañana siguiente, conforme amaneció Dios, Paco, el Bajo, ensilló la yegua y, a galope tendido, franqueó la vaguada, el monte de chaparros y el jaral y se presentó, escoltado por los aullidos de los mastines en el cortijo del señorito del Azarías, *pero el señorito descansaba* [...]” [DELIBES 2000: 67].

¹⁸ Delibes abunda en la descripción de estas risas estentóreas y huecas que se burlan de cualquier intención o pregunta formulada por los siervos o labriegos: (los resaltados son míos). “[...] y el señorito Lucas rompió a reír y a reír con unas *carcajadas rojas, incontroladas*, y, al fin, cuando se calmó un poco, se limpió los ojos con el pañuelo [...]” [DELIBES 2000: 37]; “[...] y don Pedro, el Périto, al oír en boca de Paco, el Bajo, la pretensión de la chica, *rompió a reír*, enfrentó la palma de una mano con la de la otra y le miró fijamente a los ojos, / ¿con qué base, Paco?, vamos a ver, habla, ¿qué base tiene la niña para hacer la comunión? [...]” [DELIBES 2000: 52]; “[...] y, de primeras, doña Purita, la observó con estupor, y, luego, abrió una boca muy roja, muy recortada, levemente dentuna, [...] y *estalló en una risotada* y repitió ¡qué ocurrencias! [...]” [DELIBES 2000: 53]; “[...] y, en torno a la gran mesa, una exclamación de asombro y miradas divertidas y un sostenido murmullo, como un revuelo, y en las esquina, *una risa sofocada* [...]” [DELIBES 2000: 53].

una metáfora de la indolencia y de la rapacidad de la explotación a la que los peones están sometidos y es, también, epítome de maldad que el Azarías, en su intuición sin inteligencia, compara con el cárabo, esa ave nocturna, carnívora y de mal agüero a la que él se ha propuesto alejar:

“[...] ¿al mago?, muy gastoso te sales tú, Azarías, si por un pájaro tuviéramos que llamar al Mago, ¿adónde iríamos a parar?, / y, tras su reproche, *una carcajada, como el cárabo*, que al Azarías se le puso la carne de gallina y, / señorito, no se ría así, por sus muertos se lo pido, / y el señorito, / ¿es que tampoco me puedo reír en mi casa? Y *otra carcajada, como el cárabo*, cada vez más recias, y a sus risas estentóreas, acudieron la señorita, la Lupe, Dacio, el Porquero, Dámaso y las muchachas de los pastores, y todos en el zaguán *reían a coro, como cárabos*, y la Lupe, / pues no está llorando el zascandil de él por ese pájaroapestoso, / [...] y, venga, *otra carcajada*, y otra, hasta que, finalmente, el Azarías, desconcertado, echó a correr [...]” [DELIBES 2000: 26]¹⁹.

La risa también se presenta como metáfora de lo macabro cuando se asocia a la cacería de aves a la que todos los señoritos se dedican con aplicación. Hay un valor simbólico en esa cacería en cuanto que representa la castración de la libertad asociada al dominio sobre las personas. Así, los señoritos no sólo se burlan del deseo de igualdad²⁰ que manifiestan sus siervos sino que también celebran con risas macabras —casi muecas— el ejercicio de matar:

“[...] y a partir de aquel día, entre bromas y veras, el señorito Iván y sus invitados cada vez que se reunían sin señoras delante,

¹⁹ Los resaltados son míos.

²⁰ “desde entonces, el deseo de la Nieves se tomó en la Casa de Arriba y la Casa Grande como un despropósito, y se utilizaba como un recurso, y cada vez que llegaban invitados del señorito Iván y la conversación, por pitos o por flautas, languidecía o se atirantaba, doña Purita señalaba para la Nieves con su dedo índice, sonrosado, pulcrísimo y exclamaba, / pues ahí tienen a la niña, ahora le ha dado con que quiere hacer la Comunión / y, en torno a la gran mesa, una exclamación de asombro y miradas divertidas y un sostenido murmullo, como un revuelo, y en la esquina, una risa sofocada, [...]” [DELIBES 2000: 53].

tal cual en los sorteos de los puestos o en el taco, a la solana, a mediodía, decían teta por cabeza, [...] e, invariablemente, así lo dijeran ochenta veces, todos a reír, pero a reír fuerte, a carcajada limpia, que se ponían enfermos de la risa que les daba, y así hasta que reanudaban la cacería, [...]” [DELIBES 2000: 105].

Esta danza de muerte es celebrada con entusiasmo por el señorito Iván cuando, presa de una exultación incontenible, dispara contra la milana de Azarías. La risa de Iván aparece tan humeante como la escopeta que ha disparado contra el animal, y contrasta con el desconsuelo (“le resbalaban los lagrimones por las mejillas”) de Azarías:

“[...] ¡es la milana, señorito! ¡Me ha matado a la milana! / y el señorito Iván tras él, a largas zancadas, la escopeta abierta, humeante reía, [...] y Paco, el Bajo, miraba, alternativamente, al señorito Iván y al Azarías, aquél con los pulgares en las axilas del chaleco-canana, sonriendo con su sonrisa luminosa, éste, engurruñado, encogido sobre sí mismo, abrigando al pájaro muerto con sus manos achatadas [...]” [DELIBES 2000: 173-174].

En el otro extremo de la risa estentórea, y como señal del contraste entre la vida de los siervos y sus dueños²¹, aparece el berrido estrepitoso de la Niña Chica. La Niña Chica personifica la atrofia en la realización humana de los campesinos, privados de la posibilidad de vivir como personas y animalizados al extremo de ser comparados con los perros²². Entre la Niña Chica y el Azarías existe una relación tácita de reconocimiento y solidaridad²³: ella es quien impide que sus padres sigan

²¹ Los “dueños” no lo son sólo de las tierras sino también de las personas que las trabajan, como lo muestra el desconcierto de la Señora Marquesa ante la presencia desconocida de Azarías en el Cortijo: “a ti no te conozco, ¿de quién eres tú?” [DELIBES 2000: 111]. El resaltado es mío.

²² La animalización de estas personas se encuentra repetidamente (“Paco, el Bajo, continuaba *olfateando, como un sabueso*, [...] porque Paco, el Bajo, al decir del señorito Iván *tenía la nariz más fina que un pointer*” [DELIBES 2000: 43]), y encuentra su punto máximo en el momento en que Paco, el Bajo, se pone a rastras para olfatear en el suelo la seña de una perdiz: “[...] y, acto seguido, Paco, el Bajo, se acuclillaba, olfateaba con insistencia el terreno, [...] y seguía el rastro durante varios metros y, al cabo, se incorporaba [...]” [DELIBES 2000: 100]. También se dice de Azarías que está siempre “rutando como un cachorro” [DELIBES 2000: 130], y el médico se refiere a la relación de Iván con Paco, el Bajo en estos términos: “tú eres el amo de la burra” [DELIBES 2000: 132].

²³ Esta relación se contiene de manera total en los dos momentos siguientes:

extendiendo la prole de vasallos²⁴ y por tanto su callada misión es librar a otros inocentes, aún no-nacidos, de padecer el mismo destino de sus familiares, y él es quien redime a los suyos de la esclavitud. La Niña Chica chilla de manera inhumana y en su chillido está concentrado todo el lamento de generaciones de personas animalizadas; su chillido llora la muerte de la milana²⁵ y, al mismo tiempo, anuncia un tiempo nuevo, el tiempo de la redención por mano de Azarías.

4.2. La Redención

Azarías libera a los suyos del dominio y la risa macabra de los señoritos, inmolando al señorito Iván. En la novela, encontramos numerosas señales que anuncian esta redención por obra de Azarías que, a juicio de Régula, su hermana, “no es malo, [...] sólo una miaja inocente” [DELIBES 2000: 112]. Azarías, el inocente protagonista de la novela de Delibes, es un hombre de escasa inteligencia pero dedicado con amor y ternura al cuidado de sus mascotas —sus “milanas”— a las que dirige sus palabras, alimenta y protege. En beneficio de sus milanas, para protegerlas, Azarías ha asumido la tarea de “correr al cárabo”, ave de mal agüero, cuyos chillidos recuerdan las carcajadas de los señoritos en una asociación significativa. Teniendo en cuenta el paralelo que se

1. Cuando Régula, “enojada, se iba en busca de la Niña Chica, la tomaba en sus brazos y se la entregaba al Azarías, / toma, duérmela, ella es la única que te comprende, / y el Azarías recogía amorosamente a la Niña Chica y, sentado en el poyo de la puerta, la arrullaba y la decía a cada paso, con voz brumosa, ablandada por la falta de dientes, / milana bonita, milana bonita, / hasta que los dos, casi simultáneamente, se quedaban dormidos a la solisombra del emparado, sonriendo como dos ángeles” [DELIBES 2000: 73-74].

2. En la siguiente escena a manera de trinidad, con Azarías, la milana y la Niña Chica: “[...] pero 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?” [DELIBES 2000: 115].

²⁴ “[...] y Paco, [...] empezaba a salirse del tiesto, / y ella, / ae, ponte quieto, Paco, los talentos no están ahí, / y Paco, el Bajo, dale engolosinado, hasta que inopinadamente, el bramido de la Niña Chica rasgaba el silencio de la noche y Paco se quedaba inmóvil, desarmado, y, finalmente, decía, / Dios te guarde, Régula, y que descanses” [DELIBES 2000: 42]; “[...] lo mismo la casa nueva te tiene una pieza más y podemos volver a ser jóvenes, [...] ae, para volver a ser jóvenes tendría que callar ésta, [...]” [DELIBES 2000: 45]; “[...] según hablaba don Pedro, el Périto, Paco, el Bajo, se iba desinflando como un globo, como su virilidad cuando gritaba en la alta noche la Niña Chica [...]” [DELIBES 2000: 47].

²⁵ “[...] en ese momento, la Charito emitió uno de sus alaridos lastimeros y el Azarías le dijo a la Régula, frotándose mecánicamente la nariz con el antebrazo, / ¿oyes, Régula? La Niña Chica llora porque el señorito me ha matado la milana [...]” [DELIBES 2000: 175].

establece entre el cárabo y la rapacidad dominante de los señoritos, “correr al cárabo” es una actividad que anticipa la misión real del Azarías, la de liberar a los suyos de la crueldad del señorito Iván. Esta labor de redención encuentra manifestaciones textuales en las relaciones que se establecen entre Azarías y Jesucristo:

“¿Estás cobarde, milana?, mañana salgo a correr el cárabo, / y dicho y hecho, al día siguiente, con el crepúsculo, salía solo sierra adelante, [...] y, al oírlo, el Azarías perdía la noción del tiempo, la conciencia de sí mismo, y rompía a correr [...], arañándose el rostro con las ramas más bajas de los madroños y los alcornoques y, tras él, implacable, saltando blandamente de árbol en árbol, *el cárabo, aullando y carcajeándose y, cada vez que reía, al Azarías se le dilataban las pupilas y se le erizaba la piel y recordaba a la milana en la cuadra,* y apremiaba aún más el paso y el cárabo a sus espaldas *tornaba a aullar y a reír* y el Azarías corría y corría, tropezaba, caía y se levantaba, sin volver jamás la cabeza y, al llegar, jadeante, a la dehesa, la Lupe, la Porquera, se santiguaba, / ¿de dónde te vienes, di? / y el Azarías sonreía tenuemente, como un chiquillo cogido en falta, y, / de correr el cárabo, que yo digo, / decía, / y ella comentaba, / ¡Jesús qué juegos!, *te has puesto la cara como un Santo Cristo [...]*” [DELIBES 2000: 22-24]²⁶.

Azarías se aplica a correr el cárabo sin reparar ni en los tropiezos y caídas que recuerdan las de Jesús camino del calvario, ni en las heridas que le han dejado la cara “como un Santo Cristo”. Son también significativos de esta misión redentora de Azarías los sueños que éste tiene con su hermano Ireneo quien se le presenta como un santo que está en el cielo.

²⁶ Los resaltados son míos.

“[...] y así fue corriendo el tiempo y, con la llegada de la primavera, el Azarías dio en sufrir alucinaciones, y a toda hora se le representaba su hermano, el Ireneo, de noche en blanco y negro, como enmarcado en un escapulario, y de día, si se tendía entre la torvisca, policromado, grande y todopoderoso, sobre el fondo azul del cielo, como vio un día a Dios-Padre en un grabado y, en esos casos, el Azarías, se levantaba y se iba donde la Régula, / hoy volvió el Ireneo, Régula, / decía, y ella / ae, otra vez, deja al pobre Ireneo en paz / y el Azarías / en el cielo está / y ella, / a ver, ¿qué mal hizo a nadie? / pero las cosas del Azarías en seguida trascendían al Cortijo y los porqueros, y los pastores y los gañanes se hacían los contradizos y le preguntaban, / ¿qué fue del Ireneo, Azarías? / y el Azarías alzaba los hombros, / se murió, Franco lo mandó al cielo [...] ¿y estás seguro de que Franco le mandó al cielo, no le mandaría al infierno? / y el Azarías negaba resueltamente con la cabeza, sonreía, babeaba y señalaba a lo alto, a lo azul, yo lo veo ahí arriba cada vez que me acuesto entre la torvisca, / aclaraba” [DELIBES 2000: 76-77].

Es interesante notar que los sueños empiezan con la llegada de la primavera, tiempo de renacimiento. El hermano muerto aparece en las alucinaciones de Azarías como un ángel anunciador de la misión que le encomienda, misión que, sin ser nombrada, puede adivinarse por la velada alusión a las causas de la muerte de Ireneo. Basta una afirmación —“Franco lo mandó al cielo”— para que el lector reciba la información pertinente. Conocida la historia de la Guerra Civil española y su elevado número de asesinatos políticos, es fácil deducir que Ireneo luchaba por la República, idea democrática que fue vencida por las fuerzas del general Franco. Ireneo, por tanto, es otra víctima de la Guerra Civil, y su aparición en los sueños de Azarías, casi cuarenta años después de su muerte²⁷, es una manera de retorno justiciero. La figura fantasmal de

²⁷ Las pocas fechas que sitúan históricamente la acción de la novela son suficientes para hacer este cálculo de cuarenta años. Se ha dicho que el Azarías cuenta con 61 años “[dice Paco, el Bajo] mi cuñado echó los dientes aquí, que para San Eutiquio sesenta y un años, que se dice pronto [...]” [DELIBES 2000: 69]. Siendo Ireneo hermano de

Ireneo es un recordatorio de la batalla perdida que no debería abandonarse, es decir, el esfuerzo por la conquista de un sistema socio-económico más igualitario y más justo. Azarías, como destinatario del mensaje soñado, es el enviado para continuar esa labor redentora que, al igual que ha librado a la milana de la rapacidad del cárabo, redimirá a los labriegos de su esclavitud.

5. FINAL: LA MISIÓN REDENTORA EN LA LENTE DE CAMUS

La versión cinematográfica de Camus no muestra ni risas rojas, ni risas estentóreas, ni carcajadas equivalentes del cárabo. Tampoco presenta sueños anunciadores de la misión redentora. Sin embargo, Camus ha utilizado una estrategia efectiva para dejar en el espectador el mismo mensaje de liberación. Dicha estrategia consiste en proponer un tiempo futuro del que no hemos tenido noticia como lectores de la novela de Delibes. Camus ha imaginado el mañana de los personajes –lo que sucede tras el último párrafo– y su versión es la realización de la esperanza anunciada por Ireneo y ejecutada por Azarías. Así asistimos a la independencia de los hijos quienes toman decisiones propias e independientes de la voluntad de los dueños del Cortijo. Nieves, antiguamente destinada a su labor como primera doncella²⁸, ahora distribuye su tiempo entre su trabajo en la fábrica y las clases del instituto. El Quirce, a su vez, ha prestado el servicio militar y se dispone a emplearse con un conocido que le ha ofrecido trabajo. Lo vemos despedirse de sus padres y alejarse de la casa por un sendero estrecho, sin mirar atrás, encaminándose con valentía hacia su recién conquistada

Azarías y considerando que la vida políticamente activa de un muchacho con ideales republicanos se sitúa en torno a los veinticinco años, podemos pensar que han pasado cerca de cuarenta desde su muerte; además de este dato, el lector cuenta también con la siguiente información temporal: “[...] y el año 43, en el ojeo inaugural del Día de la Raza, ante el pasmo general, con trece años mal cumplidos, el Ivancito entre los tres primeros [...]” [DELIBES 2000: 95]. Se informa así del año exacto de nacimiento del señorito Iván, en 1930, pero no de su edad exacta en el momento de la acción en el Cortijo. Dados sus amoríos de don Juan, su destreza para la caza y la edad de su hijo mayor (diez o doce años, pues hace la Comunión), es posible juzgar que Iván es un hombre de mediana edad, es decir, que se encuentra entre los cuarenta y los cuarenta y cinco años de edad. Ese cálculo situaría la acción en torno a 1975, pasados treinta y seis años desde el triunfo de Franco.

²⁸ Así dice la Señora Marquesa: “Miriam, ¿te has fijado en esa muchacha? ¡qué planta, qué modales!, puliéndola un poco haría una buena primera doncella, [...]” [DELIBES 2000: 51].

condición de hombre libre. Pero la síntesis de esa redención, en su visión más consoladora, se urde con la muerte de la Niña Chica. Antes hemos comentado que la Niña Chica es quien, con sus berridos, prevenía a sus padres de seguir extendiendo una prole de esclavos. Al proponer la muerte de ese ser atrofiado e indefenso, Camus sugiere que aquellos “inocentes”, cuyo dolor estuvo cifrado en los berridos inhumanos de la Charito, han sido preservados de su lamento, es decir, que con la muerte de la Niña Chica se ha apagado la impotencia del llanto para dar paso a la esperanza. El espectador recibe la noticia de dicho fallecimiento en el curso de una conversación entre el Quirce y su hermana. Se dice que ha muerto en primavera y, atento a este dato, el lector de la novela de Delibes no evitará relacionar esta primavera con la primavera en la que el Azarías ha recibido, por vía de sus sueños, la misión de redención. La estrategia de adaptación cinematográfica ha salvado así el escollo de la representación de esos sueños que, desde mi punto de vista, son un símbolo fundamental en el desarrollo de la trama.

Por otra parte, la versión de Camus sobre el vínculo entre Azarías y la Niña Chica, unidos en su misión salvadora, aparece subrayado, en el curso de la última escena de la película, por un primer plano de la mano de Azarías que sostiene entre los dedos un pequeño dije de crucifijo que la Niña Chica solía llevar colgado en el cuello. Azarías, en ese tiempo futuro inventado por Camus, se nos muestra encerrado en una cárcel-sanatorio, oponiéndose esta imagen a la rotunda afirmación que ha hecho su hermana, Régula, en la novela: “ae, mientras yo viva, un hijo de mi madre no morirá en un asilo” [DELIBES 2000: 67]. Camus representa a un Azarías encerrado en una celda que mira por una amplia ventana el vuelo en libertad de las zuritas —a las que ha salvado de su perseguidor— mientras sostiene el símbolo de la redención en sus manos.

El Azarías de Camus sonríe mientras observa la consecuencia libertadora de su sacrificio, de la misma manera en que el Azarías de Delibes, elevado sobre la rama de un árbol, sonríe: “[...] mientras Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada, / milana bonita, milana bonita, / repetía mecánicamente, / y en ese

instante, un apretado bando de zuritas batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba.” [DELIBES 2000: 178]. La similitud de estas dos escenas del Azarías redentor tiene en el espectador-lector el efecto de un mensaje realzado por la repetición. A pesar de las divergencias introducidas en el discurso cinematográfico —con respecto a los elementos narrativos de la novela— y aún habiendo clausurado un final que en la novela de Delibes permanece abierto, el mensaje fundamental de la liberación —y de la necesidad de esa liberación— ejercida por mano del protagonista Azarías, está logrado en la adaptación cinematográfica.

Cabe señalar, sin embargo, la existencia de una diferencia fundamental entre las dos versiones en cuanto al final abierto que, en la novela, permite la participación del lector y su libre interpretación del desenlace. Delibes llega hasta el acto redentor cuidándose de anticipar una esperanza. Es cierto que Delibes muestra una tendencia distinta entre los padres y los hijos, la vieja generación y la nueva, pues mientras que Paco y su esposa Régula insisten en su servilismo (“ae, a mandar, don Pedro, para eso estamos” [DELIBES 2000: 46]), los hijos hacen gala de una dignidad desconocida por sus padres:

“¿Qué diréis que me hizo el muchacho de Paco esta tarde?, [...] muy sencillo, al acabar el cacerío, le largo un billete de cien, veinte duros, ¿no?, y él, deje, no se moleste, que yo, te tomas unas copas, hombre, y él, gracias, le he dicho que no, bueno, pues no hubo manera, ¿qué te parece?, que yo recuerdo antes, bueno, hace cuatro días, su mismo padre, Paco, digo, gracias, señorito Iván, o por muchas veces, señorito Iván, otro respeto, que se diría que hoy a los jóvenes les molesta aceptar una jerarquía, pero es lo que yo digo, Ministro, que a lo mejor estoy equivocado, pero el que más y el que menos todos tenemos que acatar una jerarquía, unos debajo y otros arriba, es ley de vida, ¿no?” [DELIBES 2000: 145-146].

Pero la sugerencia de esa independencia de las nuevas generaciones no indica necesariamente su realización. En la versión cinematográfica, Camus afirma que el camino de esa redención ha sido cumplido en cuanto que los hijos han logrado su libertad, lejos del Cortijo, lejos de la sumisión de los padres, dispuestos a participar de una sociedad más igualitaria.

“Final abierto” contra “final cerrado” es la diferencia fundamental entre las dos versiones de *Los santos inocentes*; pero esta divergencia no entorpece el acierto con el que Camus ha impregnado su película del espíritu justiciero que se actualiza y revive con cada lectura de esas páginas.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

BIBLIOGRAFÍA

DELIBES, Miguel, *Los santos inocentes*, Madrid: Planeta, 2000 [1ª ed., 1981].

DONTERROSO, Augusto, *Lo demás es silencio*, Madrid: Cátedra, 2001 [1ª ed., 1982].

PROUST, Marcel, *En busca del tiempo perdido 7: El tiempo recobrado*, Madrid: Alianza Editorial, 1976 [1ª ed., 1927].



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA