

Los santos inocentes

de Miguel Delibes (1981) y de Mario Camus (1983)

VIRGINIA ISLA GARCÍA

vickyhamlet1984@hotmail.com
qk101101@hotmail.com

Coordinadora de la Becaria del programa de Formación de Personal Universitario
dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación español.
Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura
Comparada, Universidad de Valladolid, España.

Resumen

En este ensayo se pretende estudiar las relaciones entre la novela de Miguel Delibes, *Los santos inocentes* (1981) y su exitosa adaptación cinematográfica de Mario Camus en 1983. Se verá cómo la calidad de la novela (la combinación de realismo descarnado y lirismo emotivo) se acomoda perfectamente al lenguaje filmico, especialmente gracias a la labor actoral, aunque sin restar por ello originalidad a la película. La crítica del pasado español y su alcance universal en la novela justifican su adaptación en la joven Democracia, cuyos objetivos sociales y políticos explican también en parte el refuerzo de diferentes aspectos en la novela y en la película.

Palabras clave: Los santos inocentes, crítica social, novela y adaptación

ABSTRACT

This essay intends to study the relationship between Miguel Delibes' novel, *Los santos inocentes* (1981) and its successful film adaptation by Mario Camus in 1983. We will find how the quality of this novel (the combination of straightforward realism and emotional lyrism) fits perfectly the film language, thanks especially to the work of the supporting cast, although without taking originality away from the film. The novel's criticism about the Spanish past along with its universal meaning explain why it was adapted in the young Democracy, whose social and political purpose led to strengthen different aspects in the film as well as in the novel.

Key words: Los santos inocentes, social criticism, novel and adaptation.

En la larga lista de adaptaciones cinematográficas para cine y/o televisión de obras relevantes de la literatura española, bien por su éxito comercial o bien por su reconocimiento como clásico, no siempre se da una

correspondencia equilibrada entre la calidad de ambas manifestaciones artísticas. Las razones son múltiples: falta de consistencia del texto, pérdida de esta en el guión, capacidad relativa del director o diferente perspectiva (e ideología) que la manifiesta en el texto, etc. En todo caso, para el presente ensayo he decidido comentar la adaptación para el cine de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, esbozada por primera vez en los años sesenta (cuando se sitúa la trama) pero publicada ya en la democracia (1981) y llevada a la gran pantalla por Mario Camus en 1983. Como veremos, tanto la crítica como el propio Delibes reconocen el éxito de la adaptación que supo conservar el espíritu del libro incluso en aquellas escenas creadas ex profeso para la película.

Tras la muerte de Franco, la transición democrática y la UCD, el PSOE gana las segundas elecciones generales en 1982, asumiendo en el campo cultural la tarea de reconstruir el pasado nacional desde otras perspectivas, rechazando o cuestionando la postura franquista imperante durante la larga dictadura (1939-1975) con la intención, además, de redefinir la imagen presente y pasada de España para hacerla exportable a nivel internacional donde el país intentaba poco a poco reincorporarse (entrada definitiva en la OTAN y en la CEE en 1986)¹. La supresión de la censura en 1978 ya había abierto el camino a esta revisión nacional e histórica en el campo cultural que fue promovida desde las instituciones políticas, continuando en este sentido la tradición de la dictadura con el fin último de educar a la población en la nueva realidad política. Didactismo y propaganda ideológica se dan la mano en la concesión de estas subvenciones para cine y televisión: los llamados decreto de los 1300 millones de la UCD y la Ley Miró en 1982, de la que se beneficiaría la película que nos ocupa y otras como *La colmena* (1982), *El sur* (1983), *Las bicicletas son para el*

verano (1984), etc. En estas leyes se prima el contenido sobre la innovación experimental, de tal manera que se preferirán las adaptaciones literarias que puedan ser conocidas por el público quien a su vez se sienta reconocido en esta tradición

heredada y de calidad². Aunque hay excepciones, como *Los santos inocentes*, a veces la exaltación de lo local supuso en la práctica una lacra para su exportación fuera de las fronteras nacionales. Del mismo modo, aunque se aprovechó para rescatar a todos aquellos autores que habían sido (y eran) casi o totalmente obviados en el cine, como era el caso de Delibes³, rara vez, como dijimos al comienzo, coincidió la calidad literaria con la cinematográfica. Al fin y al cabo, el mercado y el éxito comercial también imponían sus propias leyes, tendencia que sigue en auge hoy en día con la adaptación de best-sellers como es el caso de *Alatriste* de Agustín Díaz Yanes, basado en las novelas de Arturo Pérez Reverte.

Decíamos al comienzo de esta exposición, que el caso de *Los santos inocentes* es una de estas rarezas en las que la excelencia del texto se mantuvo en la película. Condicionada por los factores que hemos ido enumerando (subvenciones, presión política, etc.), Mario Camus consiguió trasladar la universalidad del mensaje de una trama tan localizada (universalidad que ya estaba en la novela) al lenguaje fílmico, apoyado en un guión revisado por el propio Delibes, una mirada poética y técnicamente acertada y sobre todo una dirección actoral excelente, que se vio reconocida, esta vez sí, en Europa con la palma de oro en Cannes ex aequo para Alfredo Landa (Paco, el Bajo) y Francisco Rabal (Azarías). En general, podemos decir que Mario Camus fue uno de los directores que más ayudó a la recuperación y mejora del cine español tras la dictadura. La experiencia como adaptador de Camus de obras de gran calidad humana y literaria por ejemplo *La colmena* de Cela (1982), *Los santos inocentes* de Delibes (1983), *La casa de Bernarda Alba* de Lorca (1987) o *Fortunata y Jacinta* de Galdós (1980), contribuyó a que este cine desarrollara “técnicas expresivas tan exquisitas y convincentes como

la de los hermosos textos que los inspiraron; así, el contacto privilegiado con una literatura de talento aceleró el proceso de mejora de las prácticas artísticas en el cine español de estos últimos veinte años.” (Jaime, 2000, 321).

Antes de describir los logros, las diferencias fundamentales y mi opinión respecto a ellas que he observado entre el libro y la película, considero que no está de más repetir que estamos ante una de las mejores adaptaciones del cine español, reconocida como tal tanto por el público como por el propio autor, lo que no suele ser muy frecuente ya que lo habitual es que unos y/u otros tiendan a considerar la película como inferior e incluso como una traición al texto. En este caso, Arbona Abascal (2002, último párr.) afirma que:

De entre ellas probablemente su película favorita sea *Los santos inocentes* de Mario Camus. En palabras de Delibes se adivina la hermandad de dos artes: “de Camus es la versión de *Los santos inocentes*. Logró una excelente película. Creo que acertó a llevar a la imagen ese halo de poesía que pretendía dar a la novela. Yo quise narrar como un poema en prosa y eso lo ha logrado. Su película me parece una obra de arte. [Respecto a la pérdida literaria inevitable en las adaptaciones] Pero puede ganar otros matices. No, en esto no estoy nada de acuerdo. Hay otros matices de luz, de amaneceres y de atardeceres en *Los santos inocentes*, por ejemplo que en el libro no los veo. Se cambian unos matices por otros matices. Yo parto de la base de que son manifestaciones artísticas diferentes y creo que lo que no va en lágrimas va en suspiros (...) El cine me parece un arte y el hecho de que intenten hacer una obra de arte de una novela mía, me satisface.”⁴

Por tanto, estamos ante lenguajes diferentes (el literario y el visual) que convergen en este caso en contar una misma historia respetando no sólo su temática sino sobre todo, la universalidad de las relaciones entre el opresor y el oprimido dentro de un realismo descarnado narrado de forma lírica y estilizada, presentes también en el caso fílmico.

La técnica narrativa que domina Delibes en *Los santos inocentes* no es especialmente experimental ni arriesgada. No obstante, la sencillez aparente es la idónea para construir unos personajes cercanos al lector, los desheredados a los que casi oímos hablar, no sólo cuando el narrador les cede la palabra sin avisar, prescindiendo de los guiones con el estilo indirecto, sino sobre todo cuando adopta su lenguaje y su voz consiguiendo al mismo tiempo manipular la presentación de los mismos en una omnisciencia que es profundamente crítica con lo que está narrando:

... de malos modos, así que ella [Régula], aunque la sorprendieran cambiando las bragas a la Niña Chica, acudía presurosa a la llamada del claxon, a descorrer el cerrojo del portón, sin lavarse las manos siquiera, y, en esos casos, la Señora Marquesa, tan pronto descendía del coche, fruncía la nariz, que era casi tan sensible de olfato como Paco, el Bajo, y decía, esos aseladeros, Régula, pon cuidado, es muy desagradable este olor, o algo por el estilo, pero de buenas maneras, sin faltar, y ella, la Régula, avergonzada, escondía las manos bajo el mandil y, sí, Señora, a mandar, para eso estamos, y la Señora recorría lentamente el pequeño jardín, los rincones de la corralada con mirada inquisitiva y, al terminar, subía a la Casa Grande, e iba llamando a todos a la Sala del Espejo,

QUIZÁ LA RAZÓN POR LA QUE LA ADAPTACIÓN DE MARIO CAMUS CONSERVA EL ESPÍRITU DE LA NOVELA DE DELIBES SIN RENUNCIAR A LA ORIGINALIDAD NI VERSE ENCORSETADA POR LA OBRA LITERARIA, ES PORQUE CUALQUIER ESPECTADOR RECONOCE EN ELLA LOS PILARES BÁSICOS DE LA NOVELA SEGÚN DELIBES

uno por uno, empezando por don Pedro, el Périto, y terminando por Ceferino, el Porquero... (Delibes, 1999, 60-1).

El tema y el tratamiento de esta obra tienen su correspondencia, repetimos, en la adaptación de Mario Camus. Esta unidad y reconocimiento mutuo depende en gran medida del trabajo en equipo entre Camus y Delibes. Sobre esta estrecha colaboración, Antoine Jaime comenta que:

El éxito no fue fortuito. Delibes en persona retocó cuidadosamente el guión, sugiriendo la supresión de añadidos no sólo superfluos sino contrarios a la lógica interna de los personajes y a la fluidez del ritmo narrativo, reescribiendo las contribuciones de los guionistas para asegurar la unidad de estilo, así como la coherencia de la estructura global.

Llegó incluso a proponer la idea de poner en perspectivas la historia con la que había escrito su novela, incluyendo un segundo nivel narrativo, el del relato evocado desde el recuerdo, como manera de sugerir que todos estos dramas pertenecen al pasado y que los jóvenes –los hijos de los santos inocentes- están integrados en la sociedad moderna (el muchacho regresa del servicio militar, la hija trabaja en una fábrica). Sobre este sólido lienzo literario, Camus desplegó sus talentos forjados a lo largo de unos veinte largometrajes anteriores. Lo que llama la atención es la precisión y la sencillez de las técnicas empleadas con respecto a las necesidades expresivas, para mostrar la fuerza y la sensibilidad de la novela. (Jaime, 2000, 156-7)

Quizá la razón por la que la adaptación de Mario Camus conserva el espíritu de la novela de Delibes sin renunciar a la originalidad ni verse encorsetada por la obra literaria, es porque cualquier espectador reconoce en ella los pilares básicos de la novela según Delibes y que Sanz Villanueva recuerda en el prólogo a *Los santos inocentes* (1999, 2): “Miguel Delibes siempre ha defendido un relato tradicional basado en tres componentes inexcusables, “un hombre, un paisaje y

una pasión”, según su conocida definición de la novela”. En efecto, los planos cortos de las miradas de Paco, el Bajo o la sonrisa de Azarías, por ejemplo, las panorámicas de las tierras escenas y partícipes de las cacerías o de la vida en la marca, o la presencia casi perpetua de los silencios resaltan y transmiten la pasión desgarradora definitiva de la novela y ahora también de su película.

Delibes divide *Los santos inocentes* en seis libros, titulados en este orden, Azarías, Paco el Bajo, La milana, El secretario, El accidente y El crimen. La relación de Azarías con la milana y de Paco con Iván como secretario son el eje argumental de la obra: cuando esta relación, narrada alternativamente en la novela, se rompe, Azarías entrará en contacto con Iván, y se producirán el crimen, el de la milana y, quizá discutible desde el punto de vista de la justicia poética, el de Iván. Se trata por tanto de un desarrollo equilibrado conducente de manera natural al desenlace trágico.

Esta distribución cambia en la película. En ella, como veremos, estamos ante la misma situación, el abuso de los poderosos y el servilismo, pero se potencia la esperanza, puesta en las nuevas generaciones, en los descendientes de los inocentes. De este modo, la historia estará narrada desde el futuro, desde los recuerdos de Quirce. Las divisiones serán entonces: Quirce, Nieves, Paco, el Bajo y Azarías. La incorporación destacada de los hijos modifica, como veremos, el orden de exposición de la historia, aunque el núcleo, lo correspondiente a Paco, el Bajo y Azarías e Iván se mantendrá igual. En realidad, los episodios correspondientes a Quirce y a Nieves corresponden al futuro de estos fuera del cortijo y a la ambientación de la novela: la llegada al cortijo, la distribución de funciones, la relación de la mujer de Pedro con Iván y la comunión del hijo de la marquesa. De algún modo, ese es el mundo que Quirce y Nieves parecen destinados a perpetuar pero que rechazan con sus silencios y miradas desprovistas de cualquier interés y menos de subordinación⁵, dando paso a continuación al servilismo asumido de Paco respecto a Iván y el desenlace violento con Azarías,

consecuencia extrema de un sistema de relaciones del que Quirce y Nieves, de forma explícita en la película, logran escapar.

La película de Mario Camus comienza con la llegada de Quirce⁶ del servicio militar. Se entrevista con su hermana, que trabaja en una fábrica, y va a visitar a sus padres, que viven en una choza miserable en medio del campo. Los recuerdos reaparecen y poco a poco vamos conociendo la historia del cortijo, Iván y Azarías. Quirce se marcha a la ciudad a las pocas horas y ni siquiera se despide de su padre, en un marcado gesto de rechazo por ese tipo de vida. En la ciudad visita a su tío Azarías, interno en un psiquiátrico. Cuando sale, le acompaña una bandada de pájaros en libertad. Así, el núcleo de la novela pertenece a un pasado que las nuevas generaciones quieren olvidar.

Tal marco no existe en la novela. La historia comienza en esta con la vida de Azarías en el cortijo vecino al de Paco y Régula. Conocemos las costumbres de este inocente, las repeticiones, la perezosa, el amor por una primera milana, que casi no aparece en la película, y su devoción por el señorito, la representación de un mayor señorito Iván. En la película esta vida anterior de Azarías apenas tiene importancia, salvo cuando Paco va a pedir explicaciones a su señorito, porque este personaje se define por sí sólo en la primera escena, cuando está corriendo el cárabo, antes incluso de los títulos de crédito. Esta conducta extraña, irracional y al mismo tiempo emotiva (vista la felicidad del corredor), se va poco a poco explicando en los comportamientos posteriores: cómo intenta ayudar en las labores del campo y su amor por la niña chica y una nueva milana. A estos momentos pertenecen algunas de las escenas más poéticas de la película, incluso más líricas que las correspondientes en la novela: la imagen de Azarías durmiendo a la sombra del árbol con la niña chica en brazos, como si se tratara de una piedad, y la expectación ante el primer vuelo de la milana, en una alternancia de planos entre el vuelo de esta y el paso de la desesperación al agradecimiento en el rostro de Azarías. En general, la película se beneficia de la maestría de Francisco Rabal, y como veremos,

de Alfredo Landa para transmitir toda la fuerza emotiva de su personaje con el rostro, con unos poderosos primeros planos.

y, enojada, se iba en busca de 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 emparrado, sonriendo como dos ángeles... (Delibes, 1999, 42)

... y miraba ansiosa, angustiosamente, para la copa del sauce y la grajilla volvía sus ojos aguanosos a los lados, descubriendo nuevas perspectivas, y, después, giraba la cabeza y se picoteaba el lomo, despiojándose y el Azarías, poniendo en sus palabras toda la unción, todo el amor del que era capaz, decía, milana bonita, milana bonita [...] y el Azarías la miraba con los lagrimones colgados de los ojos, como reconveniéndola por su actitud, no estaba a gusto conmigo [...] el Azarías repitió fervorosamente, ¡iquiá! y, de pronto, sucedió lo imprevisto, y como si entre el Azarías y la grajilla se hubiera establecido un fluido, el pájaro se encaramó en la flecha de la veleta y comenzó a graznar alborozadamente, ¡iquiá, quiá, quiá! y en la sombra del sauce se hizo un silencio expectante y, de improviso, el pájaro se lanzó hacia delante, picó, y ante la mirada atónita del grupo, describió tres amplios círculos sobre la corralada, ciñéndose a las tapias y, finalmente, se posó sobre el hombro derecho del Azarías y comenzó a picotearle insistentemente el cogote blanco como si lo despiojara y Azarías sonreía, sin moverse, volviendo ligeramente la cabeza hacia ella y musitando como una plegaria, milana bonita, milana bonita. (Delibes, 2000, 48-9 y 50)

En el caso de Azarías, además de los mencionados, podemos destacar otros dos: la indiferencia del anciano, refugiado en su mundo, ante las verjas del psiquiátrico, y sobre todo, la composición de las escenas de la muerte de la milana y el asesinato de Iván. La alternancia de la cámara entre el rostro de Iván y el de Azarías cuando llega la milana y aterriza compensa la falta de crueldad respecto a dicha escena en la novela (en ella la milana desciende en picado e Iván prepara



el tiro con una estudiada calma), a lo que le sigue las disculpas de Iván (en la novela acompañadas de risas macabras) y sobre todo, de una cuidada imagen de Azarías dando la espalda a la cámara y acunando a la milana. A los pocos minutos Azarías, rápidamente en la película, ahorca a Iván, y en ambos casos se recupera la imagen de ese rostro risueño mirando al cielo. La fuerza de esta imagen es muy simbólica en ambos casos, sobre todo en la novela, porque ella, junto a los pájaros que rozan el árbol, cierra la historia.

... y su cuerpo [el de Iván] penduleó un rato en el vacío hasta que, al cabo, quedó inmóvil, la barbilla en lo alto del pecho, los ojos desorbitados, los brazos desmayados a lo largo del cuerpo, 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, 1999, 95)



Aunque en la novela se dice que la familia había vivido ya antes en el cortijo (Delibes, 1999, 22), en la película este dato se ignora y explota en este sentido las esperanzas de los protagonistas y su evidente mejora con la nueva casa, por ejemplo, mostrando su asombro por la luz eléctrica. Su fracaso se verá también escenificado en la película con la vuelta a la choza de dos personajes abandonados sin merecerlo por sus hijos (la niña chica, que había vivido siempre en un cajón semejante a un ataúd, muere, como no podía ser otro modo desde el punto de vista emotivo-poético cuando desaparecen Azarías y la milana) y sobre todo por sus patrones, lo que es especialmente doloroso en el caso de Paco cuya vida estará ya marcada por la cojera.

Decíamos que el mensaje propagandístico era más explícito en la película que en la novela, y aunque la inserción del futuro de los hijos es la acción más destacada, no es la única. No se trata sólo de que situaciones descritas en la novela, como cuando Paco sigue el rastro de un ave por el suelo como si fuera un perro ante la mirada complaciente de su amo, o cuando se rompe la pierna por segunda vez y sufre el desprecio de Iván, por no hablar de

los desgarradores gritos de la niña chica, impacten de forma más directa en la pantalla que, quizá, en nuestra imaginación, donde es más breve y es una más en la recitación continuada de la historia (contrarrestada por otro lado por las repeticiones constantes de actitudes o frases caracterizadoras de todos y cada uno de los personajes: milana bonita (Azarías), a mandar (que) para eso estamos (Régula), maricón (Iván), etc., o las risas sádicas de los señoritos ante la ignorancia de sus subordinados. Si bien un pasaje tan crítico en

la novela, como es el deseo de Nieves de hacer la primera comunión y cómo es objeto de burla por ello, no se recoge en la película, sí que se refuerzan otros con acciones que reflejan de manera aún más dura el servilismo. Un ejemplo muy destacado es la llegada de la marquesa al cortijo: cuando está repartiendo limosna por motivo de la comunión de su sobrino (que, quizá para compensar al ausencia del pasaje sobre Nieves, se extiende en la película mostrando la crítica y el decadentismo de la parafernalia), se incorpora un diálogo entre ella y sus siervos, comenzando por el porquero, del que pregunta por los hijos y por los cerdos sin distinción. Esta hipocresía de cristianismo fariseo se representa también en la escena del saludo a los mismos trabajadores desde el balcón del cortijo, hablando en tono paternalista, saludando en soledad y retirándose andando hacia atrás, gestos propios de los dictadores, incluido el recientemente fallecido Franco⁷. En otra escala social, en la película se añade una escena en la que Nieves conoce a la mujer de Pedro, a la que se supone que va a ayudar. Esta mujer trata a Nieves como si fuera su criada en una cadena de mandato equivalente a la que Pedro ejerce sobre Paco e Iván sobre él mismo, llegando incluso a robarle a su mujer. Se trata en ambos casos de la famosa jerarquía que pregona Iván quien, dicho sea de paso, apela a una guerra que por edad y posición social, apenas pudo haber vivido.

los jóvenes, digo, Ministro, no saben ni lo que quieren, que en esta bendita paz que disfrutamos les ha resultado todo demasiado fácil, una guerra les daba yo, tú me dirás, que nunca han vivido tan bien como hoy, que a nadie le faltan cinco duros en el bolsillo, que es lo que pienso yo, que el tener les hace orgullosos [Cuenta que Quince rechazó su propina] que yo recuerdo que antes, bueno, hace cuatro días, su mismo padre, Paco, digo, gracias, 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?⁸ (Delibes, 1999, 80)

No obstante, la actitud más despótica de la novela la encarna el señorito Iván, un personaje descrito de una forma un tanto maniquea, pero que sin embargo, es fácilmente reconocible. El asesinato de Iván parece justo no sólo como ley del Talión por matar por capricho y completamente a propósito a la milana, sino sobre todo por su comportamiento hacia Paco. Además de las citadas escenas, en la película se recalca la subordinación afectiva de Paco, perruna, con pequeños gestos de Iván: cómo cuando va de caza Paco debe sujetarse a la puerta por fuera, cómo cuando regresa a casa con la pierna rota debe aproximarse de nuevo a contestar a Iván en vez de acercarse éste a Paco, que ya había sido acogido por su familia, o cuando regresa a casa tras la escapada con la mujer de Pedro e ignora la mirada suplicante de Paco, que ha salido en seguida a recibirlo. La falta de escrúpulos ante un hombre que le ha servido toda la vida (en la película se deja a Paco recordar la infancia de Iván y su afición a la caza como si de otro hijo-padre e incluso dios se tratara), es potenciada en la película con estos gestos, aunque se omite uno que en la novela es aún más ofensivo, la intención de Iván de ejercer una especie de derecho de pernada, semejante al de Purita, sobre Nieves (Delibes, 1999, 80-1). En todo caso, ni siquiera cuando es incapaz de cazar nada sin la ayuda de Paco, es capaz de reconocer su vinculación y cierta dependencia con este hombre. Por el contrario, la vinculación de Paco con Iván a través de la caza puede que sea una de las razones que lo alejan de Quirce, quien se muestra indiferente a la actividad en la película y en la novela y que en la película rechaza consciente y sin remordimientos, las presas que su padre caza para él a su regreso.

Tanto en la película como en la novela se hace referencia a la supuesta labor educadora de estos amos sobre sus trabajadores. Aunque en la novela se explica cómo se envió a dos profesores a enseñar a leer y a escribir en veranos y a grupos enormes de auténticos analfabetos, este dato se obvia en la película, prefiriéndose destacar dos escenas: cómo Paco intenta enseñar lo poco

que sabe a Quirce (aunque reconoce la inteligencia de su hija), y sobre todo, la llamada de Iván para que firmen en presencia del embajador francés. De nuevo, una manifestación de hipocresía semejante a la de su madre, la marquesa:

mira, René, a decir verdad, esta gente era analfabeta en tiempos, pero ahora vas a ver, tú, Paco, agarra el bolígrafo y escribe tu nombre, haz el favor, pero bien escrito, esmérate, (Delibes, 1999, 59)

lo creas o no, René, desde hace años en este país se está haciendo todo lo humanamente posible para redimir a esta gente (Delibes, 1999, 59)

[Asegura que Régula antes firmaba con el dedo, y le obliga a enseñarlo. El embajador mira asombrado cómo está de deforme!] ah, bien!, ésta es otra historia, los pulgares de las empleteras son así, René, gajes del oficio, los dedos se deforman de trenzar esparto, ¿comprendes?, es inevitable (Delibes, 1999, 60)

Los santos inocentes de Mario Camus, pese a las diferencias mencionadas y otras muchas que cabrían en un estudio más extenso, mantienen la universalidad de los personajes de Delibes y consiguen que la fotografía que retrata a la familia, la posición de cada miembro en ella y su gesto, pertenezca a todos los tiempos y lugares del mundo. La tragedia de Los santos inocentes, más incluso que en la pureza de Azarías, está contenida en los ojos serviciales de Paco el Bajo o/y Alfredo Landa, que traslada todo su orgullo, en cuerpo y alma, a engrandecer el de su señorito Iván. No obstante, tanto él como Régula aspiran a una educación y mejor vida para sus hijos, en un cuidado equilibrio entre la aceptación de una subordinación por deber e incluso por afecto aplicada a sí mismos pero no a los demás, sirva por ejemplo el intercambio de miradas entre Régula y Paco cuando don Pedro les pide a su Nieves como criada. Por ese motivo, en mi opinión, Los santos inocentes de Camus bajo la supervisión de Delibes, aciertan al incorporar el regreso de Quirce a la choza y la relación algo tensa

e indiferente con sus padres. Cuántas decepciones y cuánta soledad está contenida en la mirada de Alfredo Landa o de Paco el Bajo, cuando ve (y huele) alejarse a su propio hijo entre las brumas de la mañana de una nueva España que, desagradecida, también ha prescindido de él.

NOTAS

- 1 Un ejemplo es *Bodas de sangre* de Saura, basado en la obra de Lorca, en el que se intentó reinventar un flamenco alejado de la España cañí franquista para darle un prestigio internacional.
- 2 Un caso de esta primacía de la crítica reflexiva sobre la estética fue la adaptación de Ricardo Franco de *La familia de Pascual Duarte*, de Cela (novela 1942, película 1976).
- 3 Delibes es uno de los autores más adaptados en la Democracia: *El camino* de Ana Mariscal (novela 1950, película 1962); *Retrato de familia* de Antonio Jiménez Rico (*Mi idolatrado hijo Sisí*, 1953, película, 1976); *La guerra de papá* de Antonio Mercero (*El príncipe destronado*, 1973; película, 1977); *Los santos inocentes* de Mario Camus (novela 1981, película 1983); *El disputado voto del señor Cayo* de Antonio Jiménez Rico (novela 1978, película 1986); *El tesoro* de Antonio Mercero (1988, novela y película); *La sombra del ciprés es alargada* de Luis Alcoriza (novela 1947, película 1990); *Las ratas* de Antonio Jiménez Rico (novela 1962, película 1997), *Una pareja perfecta* de Francisco Betriu (*Diario de un jubilado*, 1995, película 1998). A estas adaptaciones cabrían sumarle diversos trabajos para televisión, adaptaciones para el teatro (por ejemplo, *Cinco horas con Mario* protagonizada por Lola Herrera, obra de 1994, representación citada de 2004), etc.
- 4 Cita desde: DELIBES, Miguel, *Pegar la hebra*. Madrid: Destino, 1990
- 5 Por ejemplo, en un momento de la película y de la novela, la marquesa de fija en Nieves y se plantea hacerla su primera doncella en el futuro. Nieves no contesta (no ha sido preguntada) pero no hace falta. De hecho, se desprende ese mundo mucho antes que su hermano (y eso siendo mujer) porque se negaba a ser la criada de nadie. De este modo, en mi opinión, Nieves se confirma como el personaje más observador y avisado de los dos. En este sentido, un estudio sobre la figura femenina en *Los santos inocentes*, tanto en la novela como en la película, podría ser muy interesante.
- 6 En *Los santos inocentes*, Paco y Régula tienen dos hijos varones, Rogelio y Quirce. En la película sólo aparece Quirce. Realmente Rogelio apenas tiene peso en la novela, y es Quirce, el muchacho callado que ayuda a Iván en lugar de su padre pero que no se somete a su voluntad, el que acapara toda la atención. La economía fílmica, por tanto, está plenamente justificada.

- 7 En relación al régimen franquista, las alusiones al hermano muerto de Azarias, el Ireneo, en la Guerra Civil son omitidas en la película, aunque a cambio la marquesa se presenta de la manera descrita y la cámara se posa, en un momento de la película, sobre el retrato de Franco encima de la chimenea del salón (Huici, 1999, 78-9).
- 8 Iván sabe que si bien él está en la cúspide en la relación de poder en su cortijo, para ser alguien fuera de él necesita ganarse la aprobación de sus superiores, representados en este caso en la figura del Ministro.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias.

- DELIBES, Miguel, *Los santos inocentes*. Madrid: Bibliotex S.L, 1999.
- CAMUS, Mario (director), *Los santos inocentes*. Madrid: Suevia Films, 1984. DVD.

Fuentes secundarias.

- Arbona Abascal, Guadalupe (2002), "Delibes y el cine, una aproximación sin polémicas", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Madrid: UCM. En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/delibes/cine.html>
- CAPARRÓS LERA, J. M., *El cine español de la democracia: De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón, Miguel Delibes: *La imagen escrita*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993.
- HUICI, Adrián, *Cine, literatura y propaganda*. De "Los santos inocentes" a "El día de la bestia". Sevilla: Alfar, 1999.
- JAIME, Antoine, *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina, *Novela española y cine a partir de 1939*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. En línea: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/34692843210125086521457/029293.pdf?incr=1> [8 ago. 2008]
- SANZ VILLANUEVA, Santos, "Prólogo", Miguel Delibes, *Los santos inocentes*. Madrid: Bibliotex S.L., 1999.