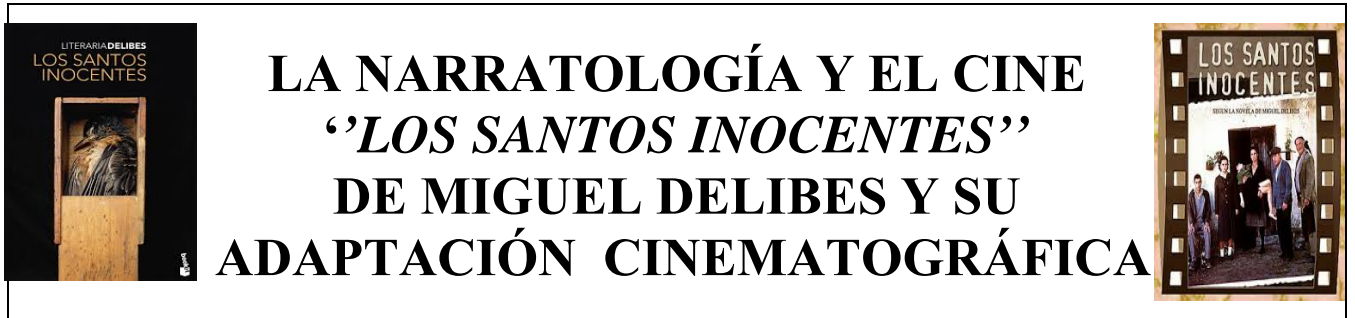


República Argelina Democrática y Popular
Ministerio de Enseñanza Superior y de Investigación Científica

Universidad de Argel 2
Bouzaréah
Facultad de Letras y Lenguas
Departamento de español, alemán e italiano

MEMORIA DE MAGÍSTER

en Literatura Comparada



LA NARRATOLOGÍA Y EL CINE “*LOS SANTOS INOCENTES*” DE MIGUEL DELIBES Y SU ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Presentado por

Sra. SAMIA AIT MOUHEB DAHMANI

Presidente: Pra. KHELADI Zoubida. Catedrática
Directora: Pra. ZERROUKI Saliha. Catedrática
Examinador: Pr. SALAH Mohamed Mounir. Catedrático

Argel, 2014

Dedicatoria

A mis padres, a mi esposo, a mis tres hijos
y a todos mis hermanos,
Sabidos analfabetos en la lengua de Cervantes,
que sin embargo, son con quienes encontré
mucho ayuda y apoyo. Les agradezco la
paciencia que me han otorgado, porque es nada
fácil elaborar una tesis. Me siento en deuda con
mi familia que desde la lejanía puso el apoyo
psicológico y toda la asistencia necesaria para el
cumplimiento de lo que era el sueño de todos y
que hoy ya es una realidad. Espero que este
modesto trabajo esté a la altura de sus
inestimables sacrificios.

Agradecimiento

Quiero dirigir mis más sinceros agradecimientos al que dispusiera parte de su tiempo para ofrecerme sus consejos para el cumplimiento del presente trabajo. Pienso especialmente en mi directora de tesis que dios le guarde.

Debo agradecerle de manera sincera por aceptarme para realizar esta tesis bajo su dirección. Su apoyo y confianza en mi trabajo; y su capacidad para guiar mis ideas ha sido un aporte invaluable, no solamente en el desarrollo de este estudio, sino también en mi formación. Las ideas propias, siempre enmarcadas en su orientación y rigurosidad, han sido la clave del trabajo que hemos realizado juntas, el cual no se puede concebir sin su siempre oportuna participación, su disponibilidad y paciencia.

Con la misma gratitud, dirijo todo mi respeto a los miembros del tribunal. Les agradezco mucho todos los esfuerzos hechos para leer mi memoria.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

Capítulo I: TEORÍA LITERARIA Y LITERATURA COMPARADA

1.1 Aproximación a la literatura comparada.....	8
1.1.1 Consideraciones comparatistas.....	8
1.1.2 La labor comparatista.....	12
1.1.3 La literatura y el cine: tradición o confrontación.....	14
1.1.3.1 Relación literatura-cine.....	14
1.1.3.2 Semejanzas y divergencias.....	18
1.1.3.3 Orígenes y razones de la adaptación.....	22
1.2 Conceptos de narratología literaria.....	29
1.2.1 Conceptos teóricos.....	29
1.2.2 Teoría narrativa.....	33
1.2.3 Métodos del formalismo ruso.....	37
1.3 Conceptos de narratología fílmica.....	44
1.3.1 Técnicas cinematográficas.....	47
1.3.2 Teorías de la narratología fílmica.....	51
1.3.3 Principios del guión cinematográfico.....	58

Capítulo II: ESTUDIO COMPARATIVO *LOS SANTOS INOCENTES*, NOVELA Y PELÍCULA

2.1 Asunto de la novela y de la película.....	64
2.1.1 Argumento.....	64
2.1.2 Sinopsis.....	68
2.2 Estructura narrativa.....	71
2.2.1 Estructura interna.....	73
2.2.1.1 Tipografía.....	74
2.2.1.2 Léxico.....	76
2.2.1.3 Figuras.....	79
2.2.2 Estructura externa.....	85

2.3 Guión cinematográfico.....	92
2.3.1 Estructura en tres partes.....	96
2.3.2 Segmentación.....	100

Capítulo III: ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS COMPONENTES NARRATIVOS Y FÍLMICOS

3.1 Personajes novelísticos y fílmicos.....	112
3.1.1 Censo de los personajes de la novela.....	112
3.1.1.1 Personajes oprimidos.....	114
3.1.1.2 Personajes privilegiados.....	119
3.1.1.3 Personajes episódicos.....	122
3.1.2 Actores de la película.....	129
3.1.3 Temática relacionada con los personajes.....	132
3.2 Cronotopo en la novela y en la película.....	140
3.2.1 Espacio.....	140
3.2.1.1 En la novela.....	140
3.2.1.2 En la película.....	145
3.2.2 Tiempo.....	152
3.2.2.1 En la novela.....	152
3.2.2.2 En la película.....	157
3.3 Narrador y Focalización.....	165
3.3.1 Instancia narrativa en la novela.....	166
3.3.2 Instancia narrativa en el cine.....	169
3.3.3 El punto de vista.....	174
3.3.3.1 En la novela.....	176
3.3.3.2 En la película.....	179
3.4 Lector y espectador.....	183

CONCLUSIÓN.....	187
BIBLIOGRAFÍA.....	195
ANEXOS.....	199

INTRODUCCIÓN

La adaptación de las novelas a las películas se inició desde el advenimiento del arte cinematográfico, la novela ha proporcionado un gran número de historias al cine, y se ha considerado como la forma literaria más apta para ser trasvasada a la pantalla. A mediados de los años veinte, la narrativa consolidó su presencia en el cine con la adaptación de las obras más destacadas de la literatura, hasta el punto de acaparar prácticamente el terreno cinematográfico.

Nuestra meta en el presente trabajo será analizar la relación que se crea entre los dos sistemas de comunicación, en sus influencias e intercambios, en los cuales intervienen varias formas de transferencia y de combinación que va a ser el meollo de esta investigación. Nos planteamos también examinar la forma en que se presentan las historias; determinar las correspondencias de semejanza o divergencia entre ambas artes -novela y cine- centrándonos en el estudio de las adaptaciones cinematográficas así como en el de las obras literarias.

Nuestro estudio titulado *La narratología y el cine: Los santos inocentes de Miguel Delibes y su adaptación cinematográfica*, tiene como objetivo orientar nuestro planteamiento hacia los procedimientos de una obra literaria trasladada a la gran pantalla para responder a ciertos cuestionamientos: ¿Se crea entre la obra literaria y la película un cierto nexo, influencia o intercambio?; ¿Intervienen formas de transferencia y de combinación?; ¿Existen diferencias en el cotejo de la película con la novela o es una copia fiel de la misma? ¿El guionista puede ser totalmente fiel en el trasvaso de una obra base a la pantalla? ¿Se crean vínculos entre la obra literaria y la película o hay un roce y rechazo a menos que haya predominio de un género sobre otro? ; ¿Cómo resultan los cambios efectuados?; ¿Hay fidelidad al texto original o bien se pierde la esencia de la novela?; ¿Qué gana la película y qué pierde la novela en las relaciones de similitudes y de divergencias?

Luego nos toca analizar cómo se manifiestan todos estos elementos, para proceder a una comparación por lo que sugerimos contrastar dos sistemas semióticos: literatura y cine, como dos medios de representación de la ficción que se

concretan en nuestra novela y su película. Con el fin de comparar dos artes distintos, nos hemos propuesto analizar la adaptación de la novela *Los santos inocentes*, escrita por Miguel Delibes en 1981, y adaptada al cine por Mario Camus en 1984.

Hemos repartido nuestra tesis en tres capítulos, el primer que se intitula: *Teoría literaria y Literatura comparada*, se inicia con una aproximación a las teorías comparatistas, en la cual convenimos, antes de entrar en materia, aclarar algunos conceptos clave que irán apareciendo a lo largo del trabajo, determinando la relación existente entre la literatura y el cine, destacando las semejanzas y divergencias entre dos modos de transmitir historias, hasta llegar a los orígenes y razones de las adaptaciones de obras literarias al mundo cinematográfico.

Como para todo trabajo comparativo, nos focalizaremos sobre las teorías comparatistas para resaltar la efectiva correlación que existe entre dos géneros mayores, la narrativa y el cine, apoyándonos en los críticos Wellek¹ y Guillén². A continuación, nos planteamos el estudio de las teorías de la narración, comparándolas con las del discurso filmico, con el apoyo de los métodos del estructuralismo y del formalismo narratológico. Analizando la novela, indagaremos en los mecanismos narrativos que constituyen la historia y el discurso con los métodos de Genette³, Barthes⁴, Prado Biezma⁵, Adam y Revaz⁶, entre otros teóricos relevantes. Para el estudio de la película y de la teoría cinematográfica, nos basaremos en los trabajos de Metz⁷, de Neira Piñeiro⁸ y de Martín⁹, demostrando las distintas técnicas de adaptación como un proceso que transforma un texto narrativo en un guión cinematográfico, una apuesta que hace de la novela, una película.

¹ Wellek, R., *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven & London, 1967.

² Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985.

³ Genette, G., *Figures III (versión española)*, Éditions Le Seuil, Paris, 1972.

⁴ Barthes, R., *Degré zéro de L'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 1972.

⁵ Prado Biezma, F. J., *Cómo se analiza una novela*, Editorial Alhambra, Madrid, 1984.

⁶ Adam, J. M., Revaz, F., *L'analyse des récits*, Edit, Seuil, Paris, 1996.

⁷ Metz, Ch., *Langage et cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1971.

⁸ Neira Piñeiro, M. R., *Introducción al discurso narrativo filmico*, Edit. Arco Libros, S.L., Madrid, 2003.

⁹ Martin, M., *Le langage cinématographique*, Edition Cerf, Paris, 1985.

Por consiguiente, al estudiar las relaciones entre novela y película, proyectamos descubrir los problemas de la adaptación filmica de obras literarias, fijándonos en las dificultades que encuentra el guionista en la redacción de su guión de película adaptada, tarea que será llevada a cabo con el análisis de Chion¹; así que nos fijaremos en el estudio de las relaciones entre escritor y cineasta y en la preocupación por el método de transposición empleado, tanto como en sus interrelaciones.

No se nos olvidará averiguar los fenómenos de intertextualidad o la cierta fusión entre el lenguaje literario y el cinematográfico, y esto, a la luz de las teorías de Kristeva²; para dejar clara la forma en que una historia se transforma de un medio escrito a otro audiovisual, nos focalizaremos en el estudio comparativo destacando la relación existente entre los dos sistemas semióticos que son la literatura y el cine, con base a los análisis de Peña-Ardid³ y Quesada⁴, porque es de sumo interés comprobar, si en el análisis del sistema filmico, intervienen signos o códigos que pueden ser comparados con otros sistemas de signos lingüísticos.

Con el principio de “*literariedad*” acuñado por los métodos formalistas, experimentaremos las perspectivas lingüísticas que dan una nueva forma de estudiar las obras y sus leyes de construcción, y esto con las teorías de Jakobson⁵ y Todorov⁶. Así pues, para la estructura narrativa, nos basaremos en el estructuralismo para analizar la multitud de teorías preocupadas por la manera de transmitir un mensaje y por la significación de los textos.

Nos interesa reflexionar sobre el término narratología, introducido por Todorov, dedicado al análisis de las estructuras narrativas y de la actividad de comprensión narrativa y demostrar cómo la acepción del mismo ha evolucionado hacia la narratología filmica, por ello nos referiremos a las obras de Lévi-Strauss,

¹ Chion, M., *Ecrire un scénario*, Éditions de L'étoile, Paris, 1985.

² Kristeva, J., *De la généralité sémiotique, Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974. www.erudit.org/revue/etudlitt/

³ Peña-Ardid, C., *Literatura y cine*, Cátedra, Madrid, 2009.

⁴ Quesada, L., *La novela española y el cine*, Ediciones JC. Montelón, Madrid, 1986.

⁵ <http://teoriasdelaliteratura.blogspot.com/2009/04/apuntes-sobre-formalismo-ruso>.

⁶ Todorov T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp, Siglo XXI editores, s. a. ISBN, México, 1978.

Propp y de Barthes¹, que se consideran como las tres influencias más significativas en el progreso del estudio narrativo filmico de los años 70. Nos es muy útil el trabajo de Barthes en este dominio, ya que se considera como el más importante modelo para el análisis filmico, porque supone una fusión de los enfoques semánticos y sintácticos.

En el proceso de adaptación, veremos si la película puede ser integralmente fiel a la novela base, preservándole toda su esencia o si a la inversa, puede producir unas inevitables modificaciones y perturbaciones en el orden que posee el discurso narrativo, después de que haya pasado a la imagen. No es tarea fácil, ya que cada medio de expresión cuenta con sus técnicas y sus especificidades.

El segundo capítulo: *Estudio comparativo Los santos inocentes, novela y película*, conforma la parte práctica del estudio comparativo, donde se lleva a cabo un resumen del contenido de la obra elegida y de su película homónima. Para ello, nos centraremos en las diferencias entre la obra literaria y el guión cinematográfico, analizando las estructuras narrativas y temáticas, de una parte con el modelo actancial de Greimas, y la construcción cinematográfica según los procedimientos de Fernández Díez², poniendo de relieve las similitudes y divergencias entre la obra base y su adaptación. Al propósito, adjuntaremos la segmentación del film, inspirada de los cursos monográficos de Sullà³, comparándola con la estructura externa de la obra original, para marcar las adiciones y las sustituciones, recopilando las diferentes limitaciones que planteó la adaptación y exponiendo de igual forma los logros que alcanzó.

Por lo tanto, elaboramos el tema que quiere exponer Delibes y Camus, que refleja la injusticia del sistema latifundista, desigualdades sociales y opresión en un escenario rural de los años sesenta: unos sirvientes víctimas de opresión por parte de

¹ Barthes, R., *S/Z, Hill and Wang*, New York, 1974.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/mayne.sz.html>.

-Lévi-Strauss, C., Propp, V., *Polémica*, Fundamentos, Madrid, 1972, traducido por Martín Arancibia, J.

- *La narratología audiovisual*, sites.google.com/site/narratologiaaudiovisual.

² Fernández Díez, F., *Arte y técnica del guión*, Edición Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 1996.

³ Sullà, E., *Narratología y cine. Cursos de Literatura comparada*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.

unos ricos terratenientes egoístas y lejos de cualquier atisbo de justicia o democracia. Luego, enumeraremos las distintas supresiones de sucesos y las creaciones de otros en el proceso de conversión de la palabra en imagen. Identificaremos los problemas que la pantalla ha resuelto, y que el texto ha dejado con enigmas; y trataremos los procedimientos empleados por la película y la novela para la división de la labor narrativa y cinematográfica.

El tercer capítulo: *Análisis comparativo de los componentes narrativos y filmicos*, versa sobre el estudio comparativo de los componentes narrativos y cinematográficos, que se enfoca primero, en el tratamiento de los personajes principales y secundarios tanto novelísticos como filmicos, basándonos en el estudio de Cano Conesa¹ y García Domínguez². Se presentarán los procedimientos de enunciación y las dimensiones espaciales y temporales en cada arte, asentándose en las labores de Bachelard³ y Escudero Martínez⁴, hasta llegar a las instancias narrativas a la luz de las teorías de Barthes⁵. Como paso seguido se precisará el punto de vista comparando las perspectivas distintas del lector y del espectador con el estudioso García Ávila⁶, teniendo como objetivo indagar el estudio comparativo en la manera de comunicar y transmitir los mensajes sea en la literatura o en el cine, y subrayar los cambios producidos.

Pues, nos proponemos averiguar si el cineasta preserva fielmente a los personajes de la novela en su función como en su actuación o si ha otorgado a sus actores los mismos diálogos y descripción de los acontecimientos que el autor ha diseñado a sus personajes.

Comprobaremos si Camus conserva el planteamiento del mismo tema y el reflejo de las mismas preocupaciones tanto como Delibes, por ello abordaremos los procedimientos que han utilizado los dos medios de transmisión de enunciados, para

¹ Cano Conesa, J., *Estudio de Los santos inocentes, de Miguel Delibes*, www.smbfortuna.com

² García Domínguez, R., *Miguel Delibes de cerca*, Destino, Barcelona, 2010.

³ Bachelard, G., *La poética del espacio*, Edit. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1994.

⁴ Escudero Martínez, C., *Acercamiento a lo literario. Guía de lectura*. Aula de Mayores, Universidad de Murcia, 2005.

⁵ Barthes, R., *Introducción al análisis estructural de los relatos, Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

⁶ García Ávila, C., *Lectores, espectadores e internautas*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2012. www.redalyc.org/articulo, 13 de julio de 2013.

precisar el espacio, el tiempo y la focalización, y en qué aspectos se difieren. Esto nos lleva a asentar las transformaciones en la dimensión espacial, estudiada con base a las teorías de Blanchot¹ y las perturbaciones del orden novelístico que han sido ocasionados después de la adaptación, a la luz del estudio de Manzano Espinosa².

Luego, para manifestar los cambios temporales de las escenas filmicas en comparación con la novela, demostraremos los procedimientos de “flash forward” o anticipación; “flash back” o analepsis; u otros que participan en la alteración temporal con las aclaraciones que aportan Fernández y Chion³.

En fin, pensamos identificar las divergencias en la utilización de la instancia narrativa con la labor de Gullón⁴ y Ayala⁵, centrándonos en la representación de las dimensiones perceptivas, cognitivas y psicológicas con los estudios de Genette. Esto nos lleva a averiguar si representan una complejidad para ser transmitidas a los espectadores; comprobar los mecanismos usados en el cine para expresar los procesos mentales como los sueños, fantasías, recuerdos y cómo es percibida la focalización en ambos medios y artes, la literatura y el cine.

¹ Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.

² Manzano Espinosa, C., *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*, Editorial Fragua, Madrid, 2008

³ Fernández Díez, F.; Chion, M., op. cit.

⁴ Gullón G., *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976.

⁵ Ayala, F., *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid, 1970.

Capítulo 1
Teoría literaria y Literatura comparada

Cada trabajo de investigación necesita un conocimiento previo de unos conceptos para facilitar la comprensión y llegar a una mejor asimilación, antes de pasar a un análisis detallado y complejo. Por lo tanto, tomaremos como base los estudios de semiología y narratología, para profundizar en la literatura comparada; analizar las diferencias existentes entre el cine y la literatura; y delimitar la relación que los une en el proceso de adaptación.

1.1 Aproximación a la literatura comparada

1.1.1 Consideraciones comparatistas

“*La crisis de la literatura comparada*” es un tema que ha suscitado el interés de muchos teóricos. Wellek¹ es uno de los primeros quien evocó este planteamiento en el “*Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada*” en 1958. Esta fecha fue el punto de partida de un largo y profundo estudio basado en la aclaración del proceso comparativo, y en el intento de delimitar su función.

Esto no quiere decir que este tema no se había tratado antes. Existen muchas obras que se han dedicado a las relaciones recíprocas entre la literatura y los demás artes, tales como: *Music and Literature en 1948* de Calvin S. Brow; *Opera as Drama en 1956* de Joseph Kerman; o bien el libro sobre la relación entre la literatura y el cine, *Novels into Film en 1957* de George Bluestone; y más tarde *The Essence of Opera en 1964* de Ulrich Weisstein. A partir de entonces se multiplicaron las labores con este propósito. Y así se advierte la interrelación y la influencia de la literatura sobre las otras artes y que puede ser también patente.

Ciertos investigadores piensan que la literatura comparada apareció como tal el día en que un escritor descubrió que tenía un colega al otro lado de las fronteras de su círculo cultural y lingüístico. Y al establecer las relaciones existentes entre sus

¹ Wellek, R., *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven & London, 1967, pp. 282-295.

René Wellek es uno de los autores que se empeñaron a analizar el crecimiento del concepto de la literatura comparada.

obras, se dieron cuenta de que sus inquietudes, deseos y preocupaciones eran idénticos o diferentes; en definitiva, comparables. Y así pues surgió un sistema crítico que se preocupa de tales relaciones o al menos apareció como un punto de partida y referencia que arrojaría futuras luces sobre la introducción de la disciplina denominada “literatura comparada”.

Supuestamente, la literatura comparada ha sugerido desde el momento en que los estudios literarios se delimitaron a las literaturas nacionales, sin poder extenderse en el desarrollo de literaturas generales¹ que abarquen todas las literaturas existentes.

Desde su inicio, fue muy difícil darla una definición fija, y la delimitación de sus objetivos, también causó dificultades y posturas contrapuestas:

“El gran argumento a favor del término “literatura comparada” o “general”, o simplemente “literatura” sin más, es la falsedad evidente de una literatura nacional conclusa en sí misma”².

Guillén³ entiende por literatura comparada: *“Cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales”*.

Así pues, se puede afirmar que la literatura comparada es una disciplina que se dedica al estudio de las relaciones entre la literatura y las demás áreas del conocimiento y de la creencia, tales como las artes (pintura, escultura, arquitectura, música, cine); o como las disciplinas (la filosofía, la historia, las ciencias sociales), o como otros campos (política, economía, sociología, ciencia, religión), etc. En breve, trata de la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana.

¹ Las expresiones “literatura universal” y “literatura general” se usan para referirse a los estudios de historia literaria que incluyen todas las literaturas del mundo. Sin embargo unos autores fijan unas diferencias entre ambas denominaciones.

² Wellek, R., Warren, A., *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1979, p. 61.

³ Guillén, C., *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985, p. 13.

A Guillén, le interesa emplear este término “*supranacional*”¹, para referirse al poder de los estudios comparativos y hacer hincapié a la existencia de tensiones entre lo local y lo universal, porque la actividad del comparatista no se conforma ni le basta fijarse en un solo campo, ni se determina en el mundialismo de la pura abstracción ajena a los acontecimientos concretos de la historia de la literatura.

Guillén² se pregunta aún, si la literatura comparada es una disciplina específica, y añade que cada disciplina, para que sea completa necesita tres características: *los temas, los métodos y los problemas*. Las dos primeras características son casi iguales en la literatura nacional como en la literatura comparada, no obstante existen una serie de problemas que sólo la literatura comparada puede y quiere encarar.

Dicha disciplina no es, en absoluto, un saber aislado, sino que está ligada a otros campos de estudio y a otras ciencias. Se ponen así en contacto con ella ciencias tan aparentemente distintas como la etología, la antropología, la biología...

Por añadidura, la literatura comparada estudia la crítica y la teoría literaria, e incluso la poética, usando métodos de investigación que no se diferencian mucho de la literatura, sin embargo son más amplias, porque hay temas dentro del comparativismo que sobrepasan los límites de una literatura nacional³, como, por ejemplo, la relación entre diferentes culturas o religiones, o bien, los problemas relacionados con el proceso de la traducción o adaptación de obras.

Esta disciplina abarca el estudio del tiempo y del espacio. Además trata de la relación entre dos países o dos autores de diferentes nacionalidades, o bien un autor y otro país... Es obvio que la literatura mundial también estudia aspectos temporales y espaciales, pero de manera general, y basándose sobre todo en obras clásicas. En cuanto a la literatura comparada no se delimita en este terreno y puede ocuparse tanto de obras contemporáneas como de obras antiguas. Asimismo, frente a la literatura

¹ Guillén, C., op. cit., p. 13.

² *Ibid.*

³ Se llama literatura “*nacional o mundial*” a la literatura, para diferenciar entre ella y la literatura comparada o la denominada también “*general o universal o supranacional*” que ya hemos señalado en este apartado.

mundial que se dedica a los autores de primera línea, la literatura comparada puede estudiar a autores de segunda línea que, en muchos casos, representan de manera más clara las características sobresalientes de su época y que pueden ayudar a comprender mejor los movimientos literarios.

Otra distinción esencial es la multitud de campos que abarca el estudio comparativo y que en la literatura mundial quedan sin investigación, así como la preocupación por el método crítico empleado; el análisis de las subestructuras y de sus interrelaciones; el código literario de un escritor; el código los textos literarios de un periodo o movimiento; el código de los textos de determinado género.

Fletcher¹ resume la literatura comparada, diciendo que es la rama de los estudios literarios que se interesan en las estructuras básicas que se hallan dentro de todas las manifestaciones literarias, en cualquier tiempo y lugar, y es lo que le empuja a ocuparse por cuanto sea universal de cualquier fenómeno literario particular... Trata de la polifacética relación entre la obra y el contexto, procurándose seguir una rúbrica intermedia entre el formalismo dogmático, de una parte, y el empeño histórico de otra parte.

Lo que le interesa más a la literatura comparada, es seguir la raya de la influencia de unas obras sobre otras obras o sobre otras artes, apoyándose en las transformaciones y en los puntos de divergencia y similitudes. Sin olvidar la asimilación, la imitación y la parodia.

En síntesis, debido a la influencia recíproca de las artes nos encontramos con un gran número de obras que tratan los problemas relacionados con el arte. La interrelación puede invertirse y la influencia de la literatura sobre las otras artes puede ser también notoria.

¹ Muñiz, A., que cita a Fletcher, J., *Notas de investigación sobre la literatura comparada 1989*, www.filos.unam.mx/mis_archivos, p. 6.

1.1.2 La labor comparatista

La literatura comparada es una disciplina, y una de sus labores es comparar entre dos o más literaturas con una lengua materna o lengua diferente. Lo que la define de las demás disciplinas, es su carácter racional básico en la adquisición de conocimientos, y su carácter internacional o “universal” y plurilingüístico.

El comparativismo, en su quehacer no inviste una metodología específica, pero estudia la literatura con un intento de propagarse las fronteras lingüísticas y culturales de una literatura nacional, y ampliar el sistema de referencias con el fin de favorecer una mejor apreciación del fenómeno literario.

El estudio comparativo se fija en examinar la interrelación de por lo menos dos literaturas o artes o disciplinas, descubriendo así los puntos de similitud y de diferencia. Los críticos observan que si se hace esta comparación, es que existen numerosas y muy heterogéneas áreas que merecen ser comparadas, tal como la influencia, la recepción, traducción, periodos, escuelas, movimientos, géneros literarios o temas. Por ejemplo, se compara entre una novela y una película, porque una se ha influenciado de la otra, o ha recibido algo de la otra; o bien comparar entre una obra fuente y otra traducida; o cotejar entre dos disciplinas de diferentes periodos; o analizar las ideologías de diferentes escuelas o movimientos;...

Nos gustaría poner en tela de juicio la validez misma de esas interrelaciones. Por lo que toca a las relaciones entre las diferentes artes, es posible y ventajoso establecerlas con objeto de que las unas iluminen a las otras, y eso con el empleo de importantes métodos comparativos y principios estructurales que han sido útiles.

Según la perspectiva de la semiótica contemporánea, tales estudios comparatistas, necesitan el apoyo de una teoría de la intertextualidad para enriquecer dichos quehaceres, de modo que tanto las influencias transtextuales y hipertextuales puedan dar cuenta de todo tipo de comparación. Es decir un estudio de las relaciones hipertextuales como architextos, paratextos o intertextos, podría revelar dimensiones de sentido mucho más complejas, que abarquen tanto la perspectiva temática como la de las influencias que provocan un estudio comparativo. Una teoría de la

intertextualidad resulta intensamente fructífera en la descripción de temas y motivos, afinando al mismo tiempo la capacidad del análisis textual, gracias a las transformaciones intertextuales que se observan en textos pertenecientes a diferentes literaturas y que sólo un enfoque comparatista puede examinar¹.

Los semiólogos analizan las distintas maneras de transmitir un lenguaje, en Francia Barthes estudia el lenguaje de la publicidad, y Metz, analiza el lenguaje del cine, o sea se ocupan de teorías semióticas que consideran las artes como un significante y aquí intervienen los estudios comparatistas para establecer las relaciones existentes a partir de comparaciones que ofrecen muchos aspectos de interés, dando paralelamente un punto de vista internacional que sobrepasa las fronteras.

Existen muchos métodos que sirven de auxilio a los estudios comparatistas, tal como, las aportaciones de teorías estructuralistas, lingüísticas, semióticas y semiológicas, contribuyendo así a la identificación de estructuras de diversos medios artísticos, o a la psicocrítica. Schmeling², ve la comparación como un procedimiento que tiende a delimitar y aplicar con precisión los diferentes métodos en sentido estricto (periodización, intertextualidad, géneros y temas.), es la misma idea repartida por Guillen.

Schmeling³, es uno de los críticos que dicen que la literatura comparada toma en cuenta la relación de la literatura con las demás artes, escribiendo:

“(...) como “disciplina comparativamente empírica” (...) se ocupa, sobre base internacional, ante todo con obras de arte. Como procedimiento comparativo tiene que explicitar teóricamente sus tareas y, hacerlo, mostrarse abierta para la variedad de las formas literarias y de sus maneras de comprensión”.

¹ Entre los libros que estudian la semiótica contemporánea se puede citar a: Kristeva, Julia, *Semiótica*, traducida por José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1978. Genette, G., *Introduction à l'architexte*, Editions du Seuil, Paris, 1979. Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

² Schmeling, M., *Introducción: Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista, teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Barcelona, 1984, pp. 20-30.

³ *Ibíd.* p. 30.

El método comparativo nos hace descubrir que los sentimientos expresados en las obras son universales, y nos permite valorar originalidad en la expresión de un sentimiento común.

Guillen¹, no le gusta la denominación literatura general o universal, porque no se puede desear construir una literatura que sea la suma de todas las literaturas nacionales y la de todos los autores más representativos, ya que considerarla así vuelve su realización inalcanzable en la práctica. A su parecer, al comparar dos obras de épocas distintas se revelan sentimientos profundos y extensos no específicos a cada época sino que son universales y cada persona en el mundo los siente cualquier que sea su localización.

La labor comparatista nos ayuda a comprender mejor los recursos estéticos, a asimilar los conceptos universales, y a establecer las interrelaciones entre las artes: relacionar el arte meramente escrito con otras que se expresan de manera deferente, aunque el objetivo es el mismo y que se basa en transmitir un mensaje dado, por ejemplo en el cine se considera al montaje como el verdadero lenguaje.

En resumida cuenta, la literatura comparada es la disciplina que tiene como fin determinar las interrelaciones existentes entre la literatura y las distintas áreas del saber, partiendo de unos métodos comparatistas universales.

1.1.3 La literatura y el cine: tradición o confrontación

1.1.3.1 Relación literatura-cine

Desde el surgimiento del cine y su consideración como un arte de narración de historias, ha sido relacionado con la literatura. Es bien sabido que el cine, cuando apenas vio luz, acudió a la literatura para inspirarse, buscar temas e influenciarse de sus técnicas, estilo y de sus formas narrativas².

¹ Guillén, C., op. cit., pp. 57-63.

² www.rmbm.org/admin/archivo , *libro o película*, p. 5.

Esta relación ha creado un tema de debate de muchos críticos que han intentado asociar estas dos artes, haciendo un estudio comparativo y crítico. Por lo tanto, surgieron diversas opiniones acerca de este tema.

El mundo filmico y literario comparte una misma función, que es contar historias. Pero, los métodos que ambos medios utilizan para la producción y la recepción de las historias que transmiten son diferentes.

“Entre la literatura y el cine existe una indudable relación, aunque la literatura sea la expresión por medio de la palabra, escrita u oral, y el cine, por definición, un modo expresivo a base fundamentalmente de imágenes”¹.

Unos críticos al establecer las relaciones entre la novela y el cine, notan que hay dos formas de asimilar los enunciados: uno radica en la percepción visual, donde se puede observar visualmente a través de los ojos, como ocurre en el cine. Otro reside en el concepto de la imagen mental, por medio de la imaginación, como lo que sucede al leer una novela.

El ámbito que abarca las relaciones entre cine y literatura es tan amplio y complejo, que no sólo se limita a los problemas de la adaptación fílmica de textos literarios, sino también, se extiende hacia otras categorías, tales como el estudio de las relaciones entre el escritor y el cineasta; el análisis histórico de las adaptaciones; la determinación de las relaciones generales entre literatura y cine; la observación de los manuales de guión, etc....

Por consiguiente, las relaciones entre ambos medios comprenderían, tanto las influencias de la literatura sobre el cine, como la del cine sobre la literatura. Sin olvidar, la existencia de los abundantes fenómenos de intertextualidad entre ambos, como los que se puede observar en las obras que efectúan un lenguaje mixto o una especie de fusión del lenguaje literario y el cinematográfico.

¹ Crespo, A., *Literatura y cine*, Universidad de Murcia ,1969. digitum.um.es/xmlui/bitstream, p.12.

El debate sobre las semejanzas y diferencias entre los dos medios de transmisión de historias, ha engendrado otro análisis que se basa en el estudio de la adaptación de novelas al cine, o dicho de otra manera, el análisis del modo en que una historia ya materializada en el medio escrito es narrada en un medio divergente.

“Las estrategias que mejor deben perfilarse en las relaciones entre cine y literatura son las que se establecen a partir de los intereses comunes de ambos. En un proceso sinérgico estos productos apoyan la difusión de un relato común (...) y permiten que otros medios culturales, como la televisión o la producción musical, participen de la transmisión multimedia de este contenido”¹.

Se trata de relaciones entre literatura y cine, cuando, primero, se observa que toda labor cinematográfica necesita apoyarse en una previa narración escrita, que se establecerá luego en un guión. Segundo, cuando se reconoce que el cine, basa sus textos frecuentemente en las narrativas, que se notan en el gran número de adaptaciones literarias existentes. Tercero, cuando se advierte la existencia de unas influencias recíprocas en el lenguaje empleado en ambas artes.

Aunque numerosos escritores son a favor de la relación existente entre la literatura y el cine, hay otros que la niegan por considerar la primera superior al segundo:

“A partir de la segunda década del siglo veinte la novela se consolidaría como la forma literaria más apta para ser trasvasada al celuloide. Mientras algunos escritores celebraban con entusiasmo las relaciones entre cine y literatura otros, convencidos de la superioridad de la palabra escrita frente a la imagen, se resistían a entrar en el juego”².

¹ Manzano Espinosa, C., *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*, Editorial Fragua, Madrid, 2008, p. 47.

² Martínez Carazo, C., *Novela española y cine a partir de 1939*, University of California, Davis, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008, pp.1-2.

La superioridad de la literatura reside en el gran dígito de las películas basadas en textos literarios. Sobre todo la adaptación de las obras maestras que tiene un fin comercial para los directores del cine.

“Vemos así cómo las adaptaciones siguen ocupando un lugar privilegiado en el panorama del cine español actual (más de un centenar entre 1990-2008). Esta conjunción de escritores, directores y espectadores jóvenes ha resultado claramente ventajosa desde el punto de vista comercial y los productores, aprovechando el beneficio que suponía adaptar una novela que figurara en la lista de los libros más vendidos”¹.

También habría que anotar, que con el tiempo el cine llega a alejarse de la literatura, adquiriendo su propio lenguaje, y sobrepasar las fronteras de la literatura por su capacidad de sintetizar páginas enteras en una sola secuencia. Sin olvidar de mencionar su poder de expresar el movimiento, que la literatura ha buscado alcanzar desde siempre sin ningún resultado. El cine representa visualmente lo que la literatura sólo puede expresar con palabras.

Se nota que numerosos escritores en este último siglo, escriben con una narración concebida como un guión cinematográfico, con un propósito creativo, así redactan historias divididas en fragmentos, con un predominio del diálogo y del lenguaje hablado sobre el literario. El cine ha tomado de la literatura narraciones, argumentos, formas y estilos, del mismo modo la literatura, va recibiendo del séptimo arte diferentes modos de transmisión, y una nueva concepción narrativa.

“En lo que atañe a la formación se hace necesario destacar el impacto de la cultura visual en las generaciones de escritores recientes. La presencia de referencias y técnicas cinematográficas en estos novelistas abarca desde la estructuración de la novela a modo de guión cinematográfico, como es el caso de los escritores de la

¹ Rodríguez Martín, M., E., *Novela y cine. Adaptación y comprensión narrativa de las obras de Jane Austen*, Departamento de filología inglesa y alemana, Tesis universitaria, Universidad de Granada , Junio de 2002, p.18.

problemáticamente etiquetada “Generación X”, hasta la presencia del cine como referencia en la escritura”¹.

Así que gracias a la nueva visión cinematográfica que la literatura tomó del cine, la narración escrita ha podido:

“explorar caminos nuevos, contar de una manera diferente, ya sea mostrando o dejando a la imaginación del lector, porque ahora está más capacitado para entender la exclusión de cierta información y aún así construir un mensaje”².

A modo de conclusión, cabe subrayar que el cine y literatura son dos artes, que cuando se unen se encuentran siempre múltiples materias de contacto, préstamos, paralelismos, e incluso malentendidos y mutuos prejuicios. Es decir, que entre ellos existe una serie de constantes que han determinado el maridaje entre ambos, que se observa en el impacto de las adaptaciones que ha servido tanto a la película como a la novela: al notar el éxito comercial de la venta de novelas después de ser llevadas a la pantalla, y viceversa.

1.1.3.2 Semejanzas y divergencias

*Novels into Film*³, una obra aparecida en 1957, con la que su autor Bluestone, ha encabezado el primer análisis académico de las obras adaptadas, haciendo hincapié a las diferencias existentes entre dos artes: cine y novela, mostrando que ambas tienen orígenes, métodos y públicos diferentes, aunque comparten el mismo objetivo: relatar historias.

- **Semejanzas**

Tanto la novela como el cine están dirigidos a transmitir mensajes, y ambos emplean procedimientos específicos para cada uno con el fin de llegar a una

¹ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 16.

² www.rmbm.org/admin/archivo, *libro o película*, op. cit., p. 13.

³ Rodríguez Martín, M., E., que cita a Bluestone, op. cit., p. 288.

asimilación del enunciado. Es decir que relatan historias ubicadas en espacios y tiempos determinados, y percibidos mediante distintas focalizaciones.

En cada medio, se necesita la interacción entre emisor y receptor. Uno envía un enunciado y otro lo recibe después de descodificarlo.

Ambos se consideran artes destinados a la comunicación, empleando un código exclusivo para cada medio. En este caso Rodríguez Martín¹ apunta:

“tanto el cine como la literatura son artes narrativas que comparten muchas propiedades generales, como el hecho de que ambos presenten el mismo tipo de elementos: personajes que se mueven en un espacio y acciones que transcurren en un tiempo. El cine y la literatura están también unidos por una similitud estructural fundamental: tanto en los textos fílmicos como en los literarios la información es codificada en una narrativa por un emisor y descodificada por un destinatario o receptor”.

Sin embargo, dicho estudio comparativo no demuestra sólo similitudes sino también diferencias:

- **Divergencias**

Se nota que las diferencias derivadas del contraste cine-novela nos demuestran que:

- la novela tiene un público reducido y culto, mientras que el cine posee un público más grande y de diferente nivel cultural.
- la novela posee una forma conceptual y discursiva, y el cine se basa en una forma *perceptiva*, apoyada en imágenes fotográficas consolidadas con un proceso fundamental que es el montaje.

¹ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., pp. 296-297.

A partir de aquel momento, se encadenaron los análisis comparativos que han subrayado múltiples distinciones entre la narratología literaria y cinematográfica, tal como¹:

- En la novela, el narrador transmite un mensaje escrito a un receptor, mientras que en el cine el emisor envía un mensaje gráfico y sonoro a su receptor. O sea, la primera cuenta linealmente, y el segundo representa la diégesis mediante escenas visuales.
- En el texto cinematográfico, no se puede evitar las descripciones y los detalles visuales referidos a la vestimenta, al espacio, al tiempo o al decorado como en el texto escrito que exige que el autor los menciona. Del mismo modo el cine, se ve inferior a la producción escrita en lo que concierne la representación de los pensamientos y sentimientos de los personajes.
- En narrativa escrita, el emisor necesita aludir el movimiento de un personaje, pero los actores en una película aparecen generalmente en movimiento sin precisión.

Quesada², opina que la divergencia entre la narrativa visual y escrita reside en la imaginación. Una la necesita y otra se prescinde de ella:

“Hay que tener en cuenta la diferencia existente entre el libro y la película: aquel exige una participación del lector que ha de construir en su imaginación lo que el novelista le sugiere, a veces con prolijidad (...) El cine por el contrario, no deja opción a la fantasía: el espectador no tiene que imaginar cómo es una persona, cómo es el entorno, cómo son los gestos y los movimientos que realiza: los ve tal y como el autor ha querido que sean”.

Pues el director, en el cine obliga al espectador a aceptar lo que le muestra en la pantalla con la “rápida sucesión de imágenes y sonidos”. Pero el novelista obliga al lector a construir “su imaginación en su solitario enfrentamiento con el libro”³.

¹ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., pp. 299-300.

² Quesada, L., *La novela española y el cine*, Ediciones JC. Montelón, Madrid, 1986, p.12.

³ *Ibid.*

Bellour y Brochier¹, al intentar diferenciar entre la novela y la película afirman que:

“Muchas veces hemos opuesto novela y cine por tres razones. La película quedaría, por naturaleza, en la superficie de las cosas y de la gente, presentándoles como puros fenómenos vistos, mientras que la novela sería el arte de la interioridad: la película sería pues la objetividad en todo lo que tiene de más contestable, la novela la subjetividad triunfante. Por otra parte, la novela postularía el tiempo, el film se apoyaría nada más que en el espacio. Del mismo modo, la novela sería esencialmente metafórica mientras que la película, presentando objetos y gente en su aparición siempre diferente, prohibiría cualquier recurso a la metáfora encontrándose totalmente al lado de la metonimia”.

Metz² dice que: *“El cine es un arte concreto (...) puedo decir igualmente que el film es más concreto que el libro”*. Añade que no se debe relacionar los elementos de la película con los del libro, porque el relato literario y el cinematográfico no son iguales al poseer distintas formas de contar, escribiendo: *“la cámara no es la pluma, la pantalla no es la página blanca, la grabación sonora no tiene un equivalente en la escritura, etc.”*³

Martín⁴, al comparar la palabra y la imagen nota que:

¹ Bellour R., Brochier J.J., *Dictionnaire du cinéma*, Editions Universitaires, Paris, 1966, p.53.
«On a souvent opposé roman et cinéma pour trois raisons. Le film resterait, par nature, à la surface des choses et des gens, les présentant comme purs phénomènes vus, alors que le roman serait l'art de l'intériorité : le film serait donc l'objectivité dans ce qu'elle a de plus contestable, le roman la subjectivité triomphante. D'autre part, le roman postulerait le temps, le film ne s'appuyant que sur l'espace. Du même coup le roman serait essentiellement métaphorique alors que le film, présentant objets et gens dans leur apparition toujours différente, interdirait tout recours à la métaphore et se trouverait tout entier du côté de la métonymie.»

² Metz, Ch., *Langage et cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1971, p. 45
« Le cinéma est un art du concret..., je peux dire également que le film est plus concret que le livre. »

³ *Ibid.*, p. 215.
« La caméra n'est pas la plume, l'écran n'est pas la page blanche, l'enregistrement sonore n'a rien qui lui corresponde en écriture, etc. »

⁴ Martin, M., *Le langage cinématographique*, Edition Cerf, Paris, 1985, p. 23.
«...le mot, comme le concept qu'il désigne, est une notion générale et générique alors que l'image a une signification précise et illimitée... Il ya donc un décalage important entre le mot et l'image.»

“La palabra, como el concepto que designa, es una noción general y genérica mientras que la imagen posee una significación precisa e ilimitada... hay pues una importante diferencia entre la palabra y la imagen”.

Al comparar los dos medios de narrar, se puede decir que la literatura es mucho más vieja y antigua que el cine: es natural que el joven emita al viejo. El cine tomó de la novela unos procedimientos, elementos y técnicas que nos confirman la relación existente entre ellos, sin olvidar el gran número de películas que han nacido de adaptación y que han triunfado como *Pascual Duarte*, *La colmena*, *El camino*, *Los santos inocentes*... Además, hay ciertos cineastas que se sirven de la narración escrita como fuente o base de casi toda su producción. Todo ello demuestra la importancia de la literatura en los demás artes. Pero no es falso precisar que el cine tiene muchas películas con éxito y que no han sido adaptadas.

Cabe mencionar que, la diligencia de los análisis narratológicos a la adaptación cinematográfica, resulta benéfica para comparar las diferentes codificaciones narrativas y sacar las divergencias que permiten estructurar el discurso y determinar la diégesis, y con la unión de la perspectiva ideológica, la adaptación filmica vuelve más operativa, y por lo tanto, se proporcionarán pistas acerca del contexto implícito del texto fílmico.

A hora no nos queda más que resumir lo dicho apuntando que, a pesar de todos los puntos de divergencia y similitud existentes entre el cine y la literatura, la tradición comparatista remonta a la primera aparición del cinematógrafo, que mucho ha aprendido de la narración literaria, y que no puede negar nunca su superioridad.

1.1.3.3 Orígenes y razones de la adaptación

Desde la aparición de los estudios referidos al arte literario y cinematográfico, se ha buscado examinar las razones de las relaciones entre la novela y el cine,

partiendo de detectar influencias, préstamos o paralelismos hasta llegar al análisis de los orígenes y las razones de las adaptaciones cinematográficas, o mejor dicho ¿Por qué el cine adapta obras literarias? ¿La literatura se ha influido o no del séptimo arte?

La rivalidad entre la literatura y el cine, encumbra a las primeras adaptaciones del arte audiovisual que se ha inspirado de la narración escrita desde sus primeros pasos, y que ha tomado de ella un amplio “*barniz intelectual*”, y esto a causa de las carencias expresivas del lenguaje cinematográfico. Peña-ardid¹ llega hasta subestimar el cine indicando: “*quedando el cine muy por debajo de la literatura, cuando no bajo su tutela*”.

La adaptación cinematográfica es el paso del texto literario a la película, y con este tranco se produce una serie de modificaciones referidas al contexto semántico, a los niveles temporales, a las instancias enunciativas y a los métodos estilísticos que son indispensables para la significación y el sentido de la obra de origen. Además el adaptador se verá obligado a reducir y condensar el relato por falta de tiempo, ya que el film es limitado en la duración de la proyección, lo que le empuja a prescindirse de unos acontecimientos. Por consiguiente, la transposición, quedará infiel, sobre todo, cuando el discurso cinematográfico encuentra dificultades para traducir unos procesos mentales. Es por eso que se considera inferior a la literatura.

El objetivo del cine no es inspirarse -aunque es lo que hizo- de las obras literarias, sino es buscar una equivalencia sistémica, que le permite sacar muchos beneficios.

El proceso de adaptación ha experimentado un crecimiento considerable en los últimos años, gracias a un renovado interés en la industria cinematográfica que se ha inspirado de autores clásicos de la literatura quienes ocupan un lugar privilegiado por el número de adaptaciones existentes de sus novelas.

La adaptación de novelas al cine permite entender las relaciones entre las dos artes, y descubrir por qué la novela ha siempre servido de base a las películas,

¹Peña-Ardid, C., *Literatura y cine*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 21.

aunque sea un discurso escrito de una historia narrada mientras que el film plantea soluciones que el medio cinematográfico ha encontrado para transmitir la misma historia a través de unos procedimientos de narración diferentes a los del texto.

La utilidad de las adaptaciones reside en el análisis intertextual porque los procedimientos narrativos empleados en la novela y el cine se contrastan ampliamente, y solo una comparación permite concebir las historias, y eso si consideramos que la forma no puede separarse del contenido.

La industria cinematográfica ha buscado un material para desarrollarse, y ha encontrado novelas de gran fama, ya publicadas y desde entonces, el proceso ha continuado sin disminución hasta el punto de que los espectadores en muchas ocasiones se quejan de violación del original. Los críticos dan dos razones a este fenómeno: uno es comercial y otro es el noble respeto por las obras literarias.

Otros indagan el proceso de adaptación a otras razones que van desde el intento por reproducir una novela tan fielmente como sea posible hasta el empleo de la fuente simplemente como estímulo para la película; o quizás, intente aprovechar la respetabilidad cultural o popularidad del original. La falta de buenos guiones originales es otro de los motivos por los que los cineastas deciden llevar a cabo la adaptación de una obra literaria. O simplemente con el deseo de extender el conocimiento de las obras literarias por un público más amplio: Camus¹ dice a propósito de la adaptación de la novela *Los santos inocentes*:

“al mes del estreno, me llamó Oscar Sixto por teléfono, entusiasmado, para contarme que la gente aplaudía con ganas puesta en pie y que preguntaba por los libros de Miguel Delibes a la salida”.

Circunstancialmente, resulta difícil dar una respuesta definitiva que explique el fenómeno de la adaptación y el efecto que ésta pueda tener en la apreciación de la novela original, porque las imitaciones se llevan a cabo por muy diversas razones.

¹ García Domínguez, R., que cita a Mario Camus, *Miguel Delibes de cerca*, Destino, Barcelona, 2010, p. 578.

No obstante, sea cual sea el motivo que empuje los adaptadores a inspirarse de los textos literarios, lo que es seguro, es que tal fenómeno ha sido el objetivo fundamental de las investigaciones narratológicas, que han intentado dar contestaciones o explicar “*el proceso narrativo (...), el punto de vista (...), la práctica de la adaptación (...), la semiótica fílmica y literaria (...), los elementos comunes de ambos sistemas y sus realizaciones (...), o las relaciones generales entre literatura y cine (...), y más recientemente las posibilidades de traslación de elementos comunes y de adaptación de elementos específicos*”¹.

Existen diferentes procedimientos de llevar a cabo la traslación de obras literarias al cine, y que se definen en varios tipos según “*el grado de “acercamiento” que la película hace a la novela*”²:

1. Adaptaciones en que la película guarda los mismos personajes, sucesos, lugares, secuencia, y elementos enunciativos que las novela, sin cambiar nada o casi nada.
2. Adaptaciones en que la novela y la película comparten sólo unas unidades de la historia.
3. Adaptaciones en que la película transforma un episodio o más de la novela, según el tiempo que dispone, pero guarda el mismo tema.
4. Adaptaciones en que la película conserva los componentes y acciones de la novela, cambiando únicamente los lugares y tiempos.

Por ejemplo, la novela *Los santos inocentes*, ha sido adaptada según los criterios del tercer procedimiento. Por falta de tiempo el director Camus, ha sido obligado de suprimir unos personajes y unas secuencias para añadir unos episodios que no tuvieron lugar en el texto original. Pero esto no ha afectado de ningún modo al tema presentado en la obra. García Domínguez, escribe:

“Así se lo comentaba el escritor a un periodista meses después del estreno de la película: “Le dije a Mario Camus que algunas escenas me parecían abruptas. La escena del ahorcamiento, por ejemplo, tal vez sugerida hubiese resultado igualmente eficaz y menos tremenda. Tal

¹ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 283.

² *Ibíd.*

como está resuelta demasiado horripilante, aunque, a la postre, quede un poco atemperada por la subsiguiente escena del asilo.”

A pesar de todo (...) siempre ha considerado Delibes esta película como la más acertada de su filmografía (...) y en todo caso, la pequeña diferencia de puntos de vista entre novelista y cineasta viene a confirmar que la novela de Delibes y la película de Camus son dos logros artísticos independientes, cada uno en su medio, aun cuando tengan una raíz común y nos cuenten una misma historia”¹.

Woolf², ha dado una visión bastante negativa a la teoría de la adaptación, indicando que los cineastas dan la impresión de que consideran la narración literaria como “*una presa sobre la que el cine cae como un ave rapaz, con resultados desastrosos*”.

Piensa también que el cine “*debe dejar de ser un parásito de la literatura ya que por medio de las imágenes pueden expresarse pensamientos o emociones a veces incluso mejor que por medio de palabras*”³.

Según Woolf, hay unos sentimientos, sugerencias, pensamientos, emociones, que son exclusivos a la literatura, y que su acceso resulta difícil por la visión sola. Por lo tanto, el adaptador debe cesar de copiar el original y de tomar el medio literario como mera “*materia prima*”, porque los dos medios se contraponen, y el resultado final será diferente. De ahí, será conveniente que el medio fílmico explote sus propios medios, creando su “*lenguaje*” específico, su código visual y auditivo; e incluso idear nuevos símbolos para reflejar las emociones, y ¿por qué no crear “*un efecto nuevo, un arte nuevo*”⁴.

¹ García Domínguez, R., *Miguel Delibes de cerca*, op. cit.p.636.

² Rodríguez Martín, M., E., que cita a Virginia Woolf, op. cit., pp.283-287.

Woolf, es una escritora británica, quien escribió un ensayo lleno de críticas dirigidas a los cineastas, y donde compara a los espectadores de cine en el siglo 20 con hombres en “*estado salvaje*”. Sin embargo ha dado una serie de observaciones útiles para los adaptadores.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 187.

No obstante, no se debe ignorar el poder del cine para captar la atención de los espectadores con el realismo de las imágenes filmicas, sobre todo con todas las nuevas técnicas que usa el arte cinematográfico hoy día.

El primer teórico de cine, que dio al estudio de la adaptación un análisis directo y formalista es Balázs¹, aclarando muchas nociones que al principio eran implícitas. En su investigación siguió una teoría que compara, explicando que las adaptaciones fieles pueden ser posibles si se aclara el contenido, a pesar de que sus ideas parecen ir en contra de la posibilidad de la adaptación. Porque como señala Rodríguez Martín²:

“Muchas versiones fílmicas de novelas muestran un abandono inevitable de elementos novelísticos. Un abandono que llega en ocasiones a que la nueva creación apenas se parezca al original. Al abandonar el lenguaje como su único y primario elemento, el cine frecuentemente elimina los contenidos del pensamiento a los que estamos tan acostumbrados en novela”.

No obstante, en algunas ocasiones, las modificaciones resultan beneficiosas, y además son inevitables cuando se renuncia al medio lingüístico y se lo reemplaza por el medio visual, eso lo prueba las afirmaciones de los telespectadores al final de unas películas adaptadas de las novelas, tal como: *“Es una buena adaptación”*; *“la adaptación ha sido benéfica”*, *“Afortunadamente cambiaron el final”*, *“La película y la novela comparten el mismo espíritu”*. *“Ver la película, parece a la lectura de la novela”*, *“la película me ha permitido conocer el libro”*...

Al terminar la proyección de la novela *Los santos inocentes*, los telespectadores, eran bastante satisfechos de la adaptación, pero queda una parte considerable que siendo fiel a la lectura prefiere la obra original.

Unos directores de cine afirman que a veces el éxito de las transposiciones exige la no fidelidad integral de la fuente primaria; y añaden que los telespectadores

¹ Rodríguez Martín, M., E., que cita a Béla Balázs, op. cit., pp. 287-288.

² *Ibíd.* p. 288.

aceptan las modificaciones, sobre todo si están satisfechos de las películas que han alcanzado un sorprendente éxito, de tal manera que no exigen que se mantenga la fidelidad al original.

Unos de los principales problemas al que se enfrenta la adaptación de una novela es, primero, la representación de los estados mentales, tal como la memoria, el sueño, la imaginación, que no pueden ser representados por el cine de forma tan adecuada como por el lenguaje escrito. Segundo, la dificultad de condensar en unas dos horas de proyección todo el contenido de un libro, por eso, las adaptaciones suelen ser un pálido reflejo de la belleza literaria de novelas importantes. El *Quijote* es un caso de novela cuya grandeza no ha reflejado el cine con demasiada fortuna. Tercero, la diferencia del lenguaje empleado en el arte visual, crea una dificultad de reproducir a imágenes el contenido de un texto literario.

Sin embargo, aunque el cine encuentre dificultades para expresar los tropos lingüísticos, porque exige un tratamiento distinto y un ritmo diferente, ha descubierto su capacidad metafórica en el proceso del montaje, creando significados por medio de las relaciones entre objetos animados e inanimados, vinculándolos para manifestar emoción, porque posee unos mecanismos propios de expresión.

El paso de una estructura significativa a otra, implica también que se modifique la estructura de la significación, por eso, se varía la situación comunicativa entre los usuarios de ambos mensajes, y su forma se orienta más al sistema de llegada que al de partida:

“así Eikhenbaum, al referirse a la necesidad que el cine tiene de argumentos procedentes de la literatura, afirmaba que, pese a ello “de ningún modo se trata de someter el cine a la literatura”, ya que en aquél, “incluso cuando la trama es adaptada, el argumento se organiza de manera original, en la medida en que los medios, los elementos mismos del discurso cinematográfico, son originales””¹.

¹ Fernández, L.M., *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Universidad, Santiago de Compostela, 2000, pp. 13-14.

En cuanto a los estudios semióticos de los años ochenta, afirman que la recreación de obras literarias al mundo cinematográfico no exige únicamente el universo semántico, sino también el componente pragmático es indispensable sobre todo en el proceso de añadir u omitir unos elementos del texto fuente que permiten el éxito de las películas traducidas.

Antes de clausurar este tema, nos gustaría responder al planteamiento citado al principio, que es el siguiente: ¿la literatura se ha influido o no del séptimo arte? Resulta difícil afirmar que la literatura no se ha influenciado del cine. Para argumentarlo, hemos escogido esta cita:

“Si la literatura ha influido muchas veces en el cine, como queda dicho, también es cierto que, recíprocamente, el cine influye en la literatura de nuestro siglo. Hay ya varias generaciones de novelistas que se han formado en contacto con el espectáculo cinematográfico, por lo que "algunos autores modernos llegan a ver escenas y a describirlas según la óptica del objetivo cinematográfico”¹.

En conclusión, en lo que atañe la adaptación de la novela *Los santos inocentes*, podemos precisar, que ha sido adaptada de manera acertada. Pero esto, nos deja lejos de afirmar que el lector no ha perdido nada al no leer la obra literaria, porque al comparar la obra con la película podemos certificar que Camus, no ha podido rivalizar la belleza del lenguaje, ni la hermosura del estilo narrativo delibiano.

1.2 Conceptos de la narratología literaria

1.2.1 Conceptos teóricos

La narratología o la teoría literaria, es una disciplina, que ha surgido como una teoría de los textos narrativos. Tiene como fin analizar de manera lógica y semiológica el contenido narrativo de un relato escrito, o cinematográfico. En su

¹ Crespo, A., *Literatura y cine*, op. cit., p.20.

análisis se basa en el estructuralismo de los formalistas, y es el lugar de encuentro de varias disciplinas como son la historia, la antropología y la ciencia cognitiva.

La narratología como ciencia que estudia la morfología del relato y la estructuración de los textos narrativos, analiza los aspectos literarios usando una variedad de teorías y terminologías. Por lo tanto, puede ser informativa, técnica o literaria:

- La primera, cuando transmite los eventos espontáneamente y con un lenguaje cotidiano y sencillo.
- La segunda, al informar de manera objetiva, ordenada y con un lenguaje especializado y técnico.
- La tercera, cuando comunica de forma expresiva usando un lenguaje figurado sin la obligación de seguir un orden cronológico.

Branigan¹ en este análisis distingue dos metas en la narratología, una es descriptiva y trata los textos narrativos de manera objetiva y analítica. Otra se concentra en estudios más recientes, y que se dedica a la competencia comprensiva del receptor, es decir:

“(...) en aquellos aspectos que permiten tanto la comprensión como la creación de los textos narrativos. Este segundo objetivo se refiere a la importancia que el análisis de los procesos de comprensión narrativa ha adquirido actualmente en el campo de los estudios de narrativa”.

La función de la narratología es interesarse en la multitud de teorías o modelos que se preocupan por la manera de transmitir un mensaje y por la significación de los textos, usando un estudio analítico, con perspectivas distintas y deteniéndose en una reflexión más extensa sobre los textos narrativos.

Polinghorne², opina que la teoría literaria siguió los métodos de la lingüística estructural con un enfoque gramatical narrativo, que engendró a su vez todas las

¹ Branigan, citado por Rodríguez Martín, M. E., op. cit., p. 11.

² Polinghorne, citado por Rodríguez Martín, M. E., op. cit., p. 15.

narrativas posibles. A partir de este momento, la teoría literaria adquirió un rango comunicativo, que le permitió intensificar su labor. De este modo, no se va a centrarse sólo en la estructura del texto, sino también se focalizará en el escritor y el lector que formarán parte del acto de comunicación, que se va a interpretarse de diferentes maneras según las perspectivas de los individuos que leen o analizan los textos, ya que las teorías narrativas recientes siguen la línea de la psicología o la ciencia cognitiva.

Los estudios de los formalistas del siglo XX como Shklovski, Propp o Tomashevski, se empeñaron a crear una ciencia general de la literatura, que tiene como fin detallar el “*sistema de las formas literarias*” y tratan también de evolucionar la literatura. Dichos labores consideran la forma y la función como dos sistemas taxativamente relacionados. Es cierto que esta sistematización proviene de la lingüística pero también deriva de otras disciplinas como la filosofía o la semiótica que se centran en el análisis de los sistemas de signos y representaciones:

“Los formalistas rusos abordaron el estudio de los textos literarios sobre sus aspectos más inéditos y olvidados en el momento de constituirse la escuela a principios del siglo XX, cuando centraron su atención en la estructura material-lingüística del texto”¹.

Con la misma perspectiva, Greimas² emplea el concepto “*narratividad*” y distingue en él dos niveles. Uno se define como estructuras “*semio-narrativas*” que se focalizan en el discurso como un concepto profundo, y con diferentes

Polinghorne es uno de los diversos autores que ofrecen clasificaciones históricas de las teorías narrativas y literarias del el siglo XX. En su libro *Narrative Knowing and the Human*, consagró todo un capítulo analizando varias críticas como la Crítica Americana Preestructuralista, considerada como un estudio autónomo, que carece de contextos externos biográficos, históricos, psicoanalíticos o sociológicos. Reflexiona también sobre los críticos dedicados a la búsqueda de un argumento universal como Northrup Frye, Scholes and Kellog, Joseph Campbell y Lord Raglan. Asimismo critica la teoría psicoanalítica de Marthe Robert, y hace un análisis del importante cambio que supuso la introducción del estructuralismo francés y la influencia que tuvo sobre las obras de Lévi-Strauss (*Las estructuras básicas de los mitos*) y las del ruso Vladimir Propp que fueron también guía de referencia de Bremond, Todorov y Barthes.

Polinghorne, D.E., *Narrative Knowing and the Human Sciences*, Albany: State University of New York Press, 1988.

¹ García Berrio, A. *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, segunda edición revisada y ampliada, Cátedra, Madrid, 1994, p. 41.

² Greimas, A. J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, 1979.
www.lapaginadelguion.org/semionar.htm

transformaciones de estado. Otro, se revela como “*estructuras discursivas*” que son minuciosamente declarativas y que se centran en la instancia de la enunciación. Es por eso que *la narratividad* se considera como el elemento primordial de cualquier discurso. Así que una pieza teatral, un ballet, un drama, un cuadro o una película pueden ser definidos, incluso leídos, como “*textos narrativos*”.

La *narratividad* no se refiere solamente a la narración escrita, porque se presenta como una estructura profunda que transmite un contenido de acción humana, basándose en diversas formas de narrar historias.

Los críticos Bordwell y Branigan¹, ellos también, no limitan los estudios de las teorías narrativas a los textos escritos exclusivamente, sino que los incumben a todas las emisiones narrativas que tienden a representar la realidad o a transmitir un mensaje, certificando que las manifestaciones narrativas son como los estudiados en la poética que ha sentado Aristóteles, y que se dividen en dos teorías: la primera es “*diegética*” que se basa en la narración de los hechos, y la segunda es “*mimética*” que se centra en “mostrar” los acontecimientos y en la imitación de las acciones:

*“Bordwell explica que la diferencia se refiere sólo al “modo” de imitación, por lo que cada teoría puede aplicarse a una manifestación narrativa en cualquier tipo de medio. De esta manera podríamos utilizar una teoría mimética de la novela comparando sus métodos narrativos con los del teatro, es decir, con la presentación de un espectáculo, o podríamos analizar un cuadro siguiendo una teoría diegética, comparando el espectáculo visual que el cuadro proporciona con una transmisión lingüística”*².

En síntesis, Las teorías narrativas han gozado de un gran interés por parte de muchos críticos que han demostrado la gran diversidad de aspectos y enfoques que caracterizan la narración, ofreciendo todas las teorías posibles para facilitar la concepción general de la representación de los acontecimientos. Así, pues la narratología abarca el estudio de numerosos aspectos de los textos narrativos.

¹ David Bordwell y Edward Branigan, citados por Rodríguez Martín, M.E., op.cit, pp. 24 y 25.

² *Ibíd.* pp.23-24.

1.2.2 Teoría narrativa

La narración es una especialidad literaria que se centra en contar, transmitir o narrar historias, en diferentes modalidades tal como cuentos, leyendas, mitos o en las novelas.

La narración literaria presenta un encadenamiento de sucesos relacionados, y que se van sucediendo de forma lógica dentro de un tiempo y un espacio, para comunicarlo a un cierto público y permitirle comprender las acciones que pasan dentro de un enunciado. Para relatar se requiere un antes y un después: un hecho lleva a otro y consta de principio (una presentación), desarrollo (nudo) y un fin (conclusión o resolución) cuya presentación se refleja dentro de escenas, suspense, enigmas, crisis, moralejas, dramas (dificultades o conflictos resueltos o no).

La narrativa o el conjunto de las obras escritas en prosa, permite comprender experiencias vividas por grupos sociales. Además es un elemento necesario para el enriquecimiento de la cultura y para la creación imaginativa. En este sentido, se puede citar a Rodríguez Martín¹ quien apunta:

“Las narrativas desempeñan funciones importantes. A nivel individual, las personas tienen una narrativa de sus propias vidas que les permite construir lo que son y hacia donde se dirigen. A nivel cultural, las narrativas sirven para dar cohesión a las creencias compartidas y para transmitir valores”.

Con la misma perspectiva Turner y Ricoeur² señalan, que la narración es necesaria para explicar o entender unas experiencias humanas hasta convertirse en una actividad que forma parte del cotidiano de las personas:

“Narrar tiene una importante función social que es indispensable para las comunidades humanas (...) Ricoeur (1981) afirma que la narrativa es una expresión fundamentalmente basada en la experiencia humana del

¹ Rodríguez Martín, M. E., op. cit, p. 9.

² Turner y Ricoeur, citados por Rodríguez Martín, M. E, op. cit., p. 6.

tiempo vivido, y que recibe su poder de la atracción por esta experiencia en el lector. Piensa que la narrativa es la recuperación o repetición desde el pasado de una parte de la experiencia humana y que su forma está relacionada con la actividad humana del recuerdo, y no con una gramática innata”¹.

Bellour y Brochier², citan a *Stendhal*, quien da una definición muy acertada de la novela: “*Stendhal definía la novela como un espejo que se pasea por un camino reflejándolo todo*”.

Para narrar el autor usa distintos procedimientos ficticios como la descripción, los personajes, el tiempo, el espacio y la acción. Se describe para dar más viveza a la historia, usando los detalles sobre el objeto o las personas descritas, o simplemente para precisar unas ideas o informaciones. Los personajes protagonistas o secundarios que comunican mediante diálogos son inventados por el autor para transmitir sus propias ideas o sentimientos. El tiempo revela la duración de los actos. El espacio indica el lugar o los lugares donde ocurren los eventos. La acción apunta una serie de hechos reales o ficticios.

Según Biezma del Prado³, el texto narrativo es un corpus en cuya estructuración entran en juego distintos componentes y técnicas, que son movidos por tres aspectos: la historia, el relato propiamente dicho y la narración. La historia, que es el significado o contenido narrativo. El relato, es el significante, enunciado, discurso o texto narrativo. La narración, es el acto narrativo o el conjunto de situaciones reales o ficticias en el que se inscribe la historia, o sea, la redacción y la descripción de los hechos. Así pues, al analizar los textos narrativos se debe estudiar también la historia y ver como se ordena, se estructura y desde qué punto de vista se cuenta.

¹ Turner y Ricoeur, citados por Rodríguez Martín, M. E., op. cit., p. 14.

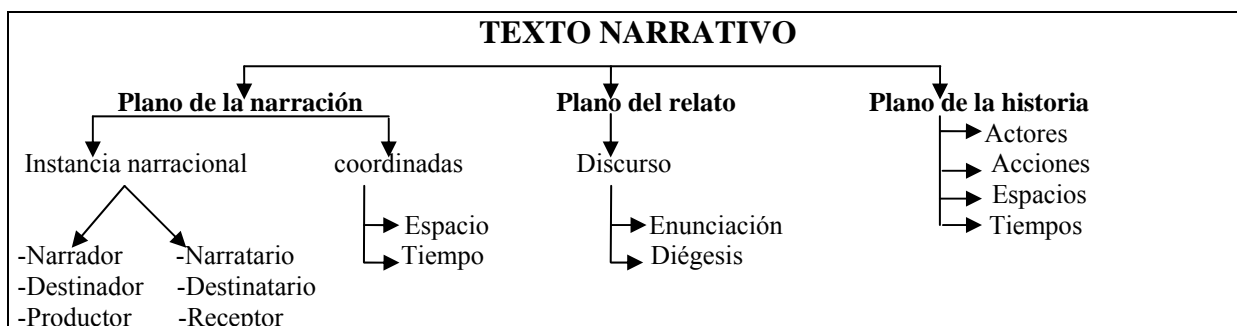
² Bellour, R., Brochier J. J., op. cit., p.64.

«*Stendhal définissait le roman comme un miroir qui se déplace le long d’une route.*»

³ Biezma del Prado, F.J., *Cómo se analiza una novela*, Editorial Alhambra, S.A. Madrid, 1984, p. 22.

Dichos planos de narración son los mismos que cita Genette¹ en sus estudios para describir el texto literario, y que ejemplificamos en el siguiente esquema:

Planos de narración en el texto narrativo.



Esquema n°1

Quintero², evoca también el estudio de Greimas y Courtés, sintetizándolo en estas palabras:

“Cuando el destinador y el destinatario del discurso están explícitamente instalados en el enunciado (como el «yo» y el «tú»), pueden ser llamados, según la terminología de G. Genette, narrador y narratario. Actantes de la enunciación enunciada son sujetos, directamente delegados, del enunciatario y del enunciatario y pueden encontrarse en sincretismo con uno de los actantes del enunciado (o de la narración), como por ejemplo, el sujeto del hacer pragmático o el sujeto cognoscitivo”.

Notamos que hay dos clases de narración, la primera es subjetiva, que se observa cuando el autor usa el “yo”, y cuando el narrador participa en el desarrollo de los hechos dando su punto de vista sobre los acontecimientos y los personajes. La segunda es objetiva, que se percibe cuando los sucesos están narrados en tercera persona, y donde el narrador cuenta como un mero espectador, sólo lo que ve y lo que ocurre, sin exponer su opinión.

¹ Quintero Hincapié, E. A., que cita a Gerard Genette, *El Pozo de la escritura, Enunciación y narración en la novela El Pozo de Juan Carlos Onetti*, Universidad del Valle, Colombia, Santiago de Cali, 2009, pp. 34-36.

² Greimas y Courtés, citados por Quintero Hincapié, E. A., op. cit., pp. 35-36.

Es lo que llama Genette¹, cuando se refiere a la presencia o ausencia del narrador en la historia que cuenta: narrador “*heterodiegético*”, que es externo, y no forma parte del relato que narra, es decir que está ausente; y narrador “*homodiegético*”, que está presente en el relato y que se vincula a un personaje para relatar la historia, pero que no se debe confundir con el narrador “*autodiegético*” que es el propio protagonista.

El uso de la primera persona, crea una complicidad entre el narrador y el lector que cree lo que dice este último, porque cuando se usa el “yo”, narrador homodiegético, el lector imagina que es verdad, pensando que el narrador está dando su punto de vista. Como dice Gullón²: “*El narrador es ante todo un punto de vista, hecho más visible en la novela en primera persona*”. Este tipo de narración singulariza al narrador, ya que todo el relato se centra en él al presentar su propia realidad o sus propios problemas tal como los sienta.

Se puede incluso encontrar narraciones donde se emplea la segunda persona “tú”, en este caso, se implica al lector, es una duplicación entre el creador y la persona quien lee. Esta forma de redactar es directa, porque al mencionar el “tú” el autor incorpora inmediatamente al lector en la novela y el objetivo de esta integración o implicación es llamar su atención y hacerle participar, colaborar y hasta intervenir en el desarrollo de la obra y compartir aún las emociones del escritor. En otras ocasiones, se observan formas indirectas de implicar al lector, como por ejemplo las comillas, o las frases interrogativas...

En cuanto a la utilización de la tercera persona “él”, narrador heterodiegético, da la impresión “*de que la novela se cuenta sola*”³. En esta forma se usa la omnisciencia para persuadir, deleitar o conmover al lector y también para ahorrar el discurso con procedimientos, argumentos y técnicas directas o indirectas que se expresan correctamente y con elocuencia por parte de un narrador que se dedica a la descripción y al análisis del espíritu y de las sensaciones de los personajes.

¹ Genette, G., *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p. 251.

² Gullón, G., *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976, p. 21.

³ *Ibíd.*, p. 23.

Así, el autor para dar crédito a su narración debe saber escoger la forma más adecuada para transmitir la historia y captar la atención de sus lectores. Adam y Revaz¹, apuntan:

“Si definimos la narración como el acto de producción del relato, como (el hecho de) RELATAR, queda a determinar quién narra y cómo (...) Balzac distingue claramente tres instancias en la narración: los personajes-actores, el narrador y el autor”.

En definitiva, la narrativa es un acto de habla comunicativo, un mensaje negociado entre un emisor y un receptor. Por eso muchos teóricos analizan los textos narrativos centrándose en los estudios narratológicos.

1.2.3 Métodos del Formalismo ruso

El Formalismo ruso es un movimiento de la crítica literaria aparecido en Rusia entre 1914 y 1930, movido por un grupo de escritores y críticos literarios que trabajaban en el terreno del análisis poético, para relacionar el estudio literario a la lingüística, ya que la corriente no aceptó la idea de vincular los textos literarios a otras disciplinas, como la psicología, la sociología o la historia. Para los formalistas la forma es más importante que el contenido. Así pues el mensaje que transmite una obra no debe formar parte de las funciones del crítico literario. Éste tiene como labor establecer un método científico (formal) que pudiera estudiar seriamente la literatura, y no preocuparse por el lenguaje ordinario.

Sus participantes como Shklovsky, Tynianov, Propp, Eichenbaum, Jakobson, Vinokur, se esforzaron a introducir mecanismos que conducen a una innovación de la *literariedad* en el lenguaje, es decir, romper con la percepción automática de los significados, modificar unos términos, buscar una manera exclusiva de presentar las

¹ Adam, J., M., Revaz, F., *L'analyse des récits*, Mémo, Seuil, Paris, 1996, p.78. « Si nous définissons la narration comme l'acte de production du récit, comme le (fait de) RACONTER, il reste à déterminer qui raconte et comment(...) Balzac distingue très clairement trois instances du récit : les personnages-acteurs, le narrateur et l'auteur ».

cosas como nunca vistas, singularizándolas para hacerlas atractivas. Además consideran que el arte es un producto de la sociedad, que debe evolucionar según las ideas predominantes de moda, así la literatura tendrá una función estética, y dejará de ser estudiada exclusivamente como fenómeno subordinado a la historia.

“grupos de jóvenes intelectuales cuyos propósitos eran renovar totalmente la naturaleza de los estudios literatos y dotarlos de la objetividad y de la base científica de que hasta entonces carecían”¹.

En 1921 Jakobson², partidario del estructuralismo lingüístico -tendencia de la teoría lingüística- introdujo el término “*literariedad*” para diferenciarla del clásico concepto de literatura y por supuesto, responder a la pregunta ¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra literaria o de arte?

La *literariedad* pues, se funda en una aproximación de la literatura definida como arte del lenguaje que se distingue de los demás artes por el empleo de diferentes materiales: la estética del mensaje escrito que se da al destinatario y no a la información basada en la comunicación, lo que le permite indagarse en nuevas perspectivas, adoptadas por los métodos científicos actuales.

“La doctrina formalista se encuentra en el origen de la lingüística estructural o por lo menos de la corriente representada por el círculo lingüístico de Praga. Actualmente, numerosos dominios están afectados por las consecuencias metodológicas del estructuralismo(...) Las ideas de los formalistas se encuentran representadas en el pensamiento científico actual”³.

A partir de aquel momento los teóricos formalistas se empeñaron a analizar científicamente, objetivamente y teóricamente las obras literarias, buscando:

¹ <http://teoriasdelaliteratura.blogspot.com/2009/04/apuntes-sobre-formalismo-ruso.html>, p.1.

² *Ibid.*

³ Todorov T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp, Siglo XXI editores, s. a. ISBN, México, 1978, p. 11.

“observar cómo se organizan los hechos literarios, cómo funcionan en el texto los principios y mecanismos de construcción, ya que se veía cada más claro que la obra de arte obedece a principios arquitectónicos de construcción y organización que la dotan de una estructura (en el sentido técnico del término)”¹.

Con el deseo de alcanzar la objetividad de la literatura, este grupo de teóricos formalistas intentaron indagar con métodos racionales la obra literaria en un sentido puramente artístico, lejos de todo lo que pueda impedir un acercamiento objetivo y científico, y lo que no sea relacionado con sus propios contextos.

García Berrio² afirma que, la poética moderna iniciada en Europa durante el segundo décimo del siglo XX, se ha concretizado en el texto artístico analizando sus estructuras formales, para *“remediar la desatención hacia la fisonomía textual de las obras literarias”* y añade que:

“La poética de los formalistas rusos proclamaba el anquilosamiento insatisfactorio del análisis retórico, casi reducido ya a identificación automática en el texto de tropos y figuras, a partir de los inventarios aceptados convencionalmente en los manuales de Retórica de aquellos años”³.

Los Formalistas pusieron un sistema poético bajo la tutela de la forma y rompieron del mismo modo con la antigua percepción del lenguaje ordinario que sigue procedimientos retóricos específicos para ser favorecido.

Sus estudios se centran en la poética como medio que se interesa al acto del espíritu de una obra, todo lo que se relaciona con la creación o la composición de los textos, cuyo lenguaje es la sustancia y el medio, bajo la percepción estética de la forma, que se opone al conjunto de ciertas reglas.

¹ <http://teoriasdelaliteratura.blogspot.com/2009/04/apuntes-sobre-formalismo-ruso.html>, op. cit., p. 1.

² García Berrio, A., op. cit., p. 39.

³ *Ibíd.*

La poética no considera la literatura como un corpus de obras sino la define según su especificidad y *literariedad*, porque no se limita sólo a la teoría general de las formas literarias sino en la exploración abierta e inacabada que busca siempre la novedad.

Los críticos literarios no les interesa las estructuras abstractas y leyes generales, sino los textos concretos y singulares, que el teórico analiza con el fin de darlos un sentido y una definición, porque el autor cuando escribe, deja unos elementos implícitos que el crítico aprovecha para decidir del sentido que quiere dar en el momento de su interpretación.

Barthes¹, incluye en los estudios “*el acto de lectura*”, precisando que cada obra es una forma de cierta manera vacía y ambigua llena de significados siempre nuevos, que se diferencian según los conocimientos, intereses y sensibilidad del receptor: sugerencias y pluralidad de sentidos que difieren según las épocas e historias, ya que la lectura es subjetiva y connotativa, pues se intenta lograr una cierta objetividad.

El interés de la poética no es sólo esta estética sino es la ciencia de la *literariedad*, intentando dar muchas interpretaciones después de la lectura. Lo que empujó a la narratología a pasar de la mera descripción de los hechos de la estructura a la toma en cuenta de la forma.

El Formalismo ruso, intentó en los inicios del siglo XX convencer de que la literatura debe poseer sus propias propiedades, estructuras y leyes. Cree que la literatura debe ser objetiva para que una obra pueda ser considerada como artística.

Cabe precisar, que entre los estudios de sus representantes, se destaca el análisis comparativo entre la literatura y el cine, introduciendo distintos procedimientos que facilitan el proceso de distinción entre dos medios artísticos que emplean métodos divergentes, pero que ambos reparten la misma función, y que es la transmisión de mensajes:

¹ Abad Nebot, F., que cita a Barthes, *Géneros literarios*, Edit. Salvar, Madrid, 1983, pp. 6-11.

“Ya los formalistas rusos, los primeros en abordar de manera rigurosa las relaciones entre cine y literatura, introdujeron varios conceptos operativos comunes al análisis de ambos medios artísticos (forma, función, organización narrativa) e insistieron en la necesidad de distinguir entre dos lenguajes perfectamente diferenciados”¹.

A partir de los años veinte, los métodos del Formalismo ruso dieron a los estudios poéticos una nueva forma de investigar, porque se centraron en:

“una tendencia a retomar, a reinterpretar, a desarrollar con un nuevo impulso creador las verdaderas conquistas de la lingüística y de la estética soviética (...) confrontándolas con las corrientes actuales del pensamiento lingüístico y semiológico e integrándolas en el sistema conceptual actual”².

La doctrina formalista elaboró una teoría literaria, que tenía la tarea de hacer conocer el estilo individual del escritor, basándose en su estética y en su totalidad como sistema lingüístico, y debe anteceder a toda investigación histórica.

“Desde el punto de vista estilístico, cada obra de un poeta debe presentarse como un “organismo expresivo del sentido final” (...), como un sistema individual y único de correlaciones estilísticas. Sin embargo, (...) no se puede admitir el aislamiento total de una de las obras literarias de un artista de las otras obras del mismo. Todas las obras del poeta, a pesar de la unidad interna de la composición y por lo tanto de su autonomía relativa, son manifestaciones de una misma conciencia creadora en el curso de un desarrollo orgánico”³.

En síntesis, los métodos formalistas aportaron a la poética moderna una teoría completa en los diferentes niveles de la lengua literaria y poética, que resulta satisfactoria, tanto en la morfología como en la sintaxis, que experimentaron una

¹ Fernández, L.M., op. cit., pp. 13-14.

² Todorov, T., op. cit., p. 10.

³ *Ibíd.*, p. 81.

revisión rigurosa del conjunto de sus rasgos, intentando definir el principio diferencial constitutivo de la *literariedad*, y examinar desde una renovada perspectiva lingüística y estética las obras, sin olvidar que es un movimiento que sirve de origen a la semiótica contemporánea, y que la teoría narrativa filmica extrae sus conceptos básicos de él. Además, el vínculo de la historia literaria con la literatura contemporánea viva, resulta beneficioso y necesario para la ciencia. Sus representantes estudian las particularidades y las leyes de la construcción de las obras sin tomar en cuenta el aspecto histórico, porque ellos buscan la autenticidad.

Antes de cerrar este apartado, nos gustaría poner en tela de juicio la importancia y el papel de la lectura.

La lectura exige una participación activa y dinámica por parte del lector que nunca debe ser un sujeto pasivo si quiere desarrollar una capacidad de juicio, de concentración, de observación, de análisis, y de espíritu crítico. Es decir, que es un acto de creación permanente.

Leer un texto necesita técnicas intelectuales, que dependen de un lector a otro. Las maneras en que pueden ser leídos los textos, difieren según el nivel cultural y el interés o la afición de los receptores.

Por otra parte, se puede alegar que actualmente la mayoría de las masas se dirigen a los medios audiovisuales dejando la producción editorial que durante algunos siglos dominaba el mundo de información y de formación. Al público se le interesa más ver y escuchar que leer, dejando así el camino libre al mundo de imágenes a sumergir en las mentalidades, poniendo en peligro el discurso escrito.

Como es sabido, el desarrollo de los medios tecnológicos, ha traído el interés de las generaciones actuales, que se ven aspiradas por la televisión, internet o el cine, cambiando de esta manera una tradición que ha sido tan fructífera: la lectura.

“Contrariamente a lo que sucedía en el pasado, hoy en día la lectura ya no es el principal instrumento de culturización que posee el hombre

contemporáneo; ésta ha sido desbancada en la cultura de masas por la televisión, cuya difusión se ha realizado de un modo rápido y generalizado”¹.

Los especialistas en materia, aconsejan a considerar la lectura como una afición, que debe instalarse en las personas desde la infancia para que se llegue a ser un lector calificado. Por lo que es soberanamente conveniente que los niños se acostumbren a la compañía de los libros, que se influyan por unos padres lectores y emprendan a sentir interés, curiosidad y deseos de leer. El lector que tiene buenos hábitos de lectura, mejora su lenguaje y la capacidad de su aprendizaje; trabaja su memoria; desarrolla su capacidad de creación; y supera la soledad.

Cada lectura correcta debe pasar por tres procedimientos esenciales. Ante todo, el lector debe ser capaz de captar el mensaje transferido por el emisor, es decir comprender el soporte como un todo, que tiene una unidad. En seguida pasa a la elección de los conocimientos que le interesan, o sea interpretar el enunciado. Y por último recorre a la crítica de lo recibido. Con estos procesos, se instalan en el lector hábitos de interrogación, de reflexión y de análisis crítico.

Cabe señalar, que un libro nunca puede ser reemplazado por ningún otro medio de información. La imagen con todo el poder que posee no puede rivalizar con la palabra escrita considerada como un elemento esencial, porque es un vínculo donde el lector se implica intelectual y emocionalmente. Ningún enunciado minuciosamente ideado puede explicarse solamente con imágenes, porque éstas sólo plantean ideas obvias, por lo tanto, se solicita, coactivamente los textos escritos que desarrollan las facultades imaginativas, y las capacidades de concentración, sin olvidar el hecho de liberar la mente de otras preocupaciones trasladando al receptor a otros tiempos y lugares, creando un mundo lleno de fantasía.

“La lectura no puede sustituirse con otras actividades, sostiene Garrido, porque la lectura “... es un ejercicio de muchas facultades: la concentración, la deducción, el análisis, la abstracción, la imaginación,

¹ Lasso Tiscareno, R., issuu.com/gattopardsaurum/docs/thysanuraoficium, p. 22.

*el sentimiento. Quien no lee deja de ejercitar estas facultades, y no solamente las va perdiendo, sino que también dejará de tener muchos buenos ratos”*¹.

*“Ninguna otra disciplina, ni tampoco rama alguna de las artes, puede sustituir a la literatura en la formación del lenguaje con que se comunican las personas. Los conocimientos que nos transmiten los manuales científicos y los tratados técnicos son fundamentales (...)”*².

La lectura es una actividad que nos libera de la limitación verbal e intelectual, porque se aprende a hablar y a escribir con rectificación y profundidad sólo gracias a una buena literatura.

1.3 Conceptos de Narratología fílmica

Son numerosos los críticos que se han dedicado al estudio de la narratología fílmica. Con el fin de desarrollar este tema, nos basaremos en la obra de Martín³, en la de Neira Piñeiro⁴ y en otros.

Desde su primera aparición, el cine ha sido un objeto de comparación con los demás artes, sobre todo con la literatura. El análisis del discurso fílmico, ha sido el punto de partida de estos teóricos, que se han basado en analizar su código de narración, su lenguaje, el problema de las unidades mínimas y su manera de comunicar y transmitir el mensaje...

A principios del siglo XX, unos de los primeros teóricos del cine, como Gance, Canudo o Delluc⁵, han evocado el concepto “*lenguaje cinematográfico*”, lo que ha creado un tema de debate por otros críticos, porque no se sabía si realmente existe

¹ Lasso Tiscareno, R., op. cit., p. 15.

² *Ibíd.*, p. 39.

³ Martín, M., op. cit.

(este libro ofrece un análisis de los procedimientos fílmicos tal como el montaje, los distintos tipos de diálogos, técnicas narrativas, y diversas estructuras temporales y espaciales del relato cinematográfico)

⁴ Neira Piñeiro, M., R., *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Arco/libros, S.L., Madrid, 2003.

⁵ Abel Gance, Ricciotto Canudo y Luis Delluc, citados por Neira Piñeiro, M. R., op. cit., p. 31.

un lenguaje en el cine o si se puede considerarlo como una combinación de signos destinados a la comunicación o no.

Greimas y Courtés¹, consideran el film como un “*discurso*” o “*texto*” o “*enunciado*”, porque tiene el mismo objetivo que las obras literarias, que es transmitir o relatar historias, pero usando un modo diferente que es la imagen. Y puesto que el discurso es todo lo que se relata, ellos afirman lo que dicen.

Hablando del cine, Sánchez Noriega², señala: “*Desde muy pronto se considera que hacer películas es contar unas historias y que para ello hay que dominar la narración mediante imágenes*”.

Los recientes estudios de la lingüística y de la semiología sostienen este concepto de “*discurso cinematográfico*”. Y en este contexto Neira Piñeiro³ apunta: “*La lingüística moderna también ha aplicado el término “discurso” a todo enunciado*” sea filmico o literario, y más adelante añade:

“De este modo, la moderna semiología del cine considera que un film es un discurso en la medida en que constituye “un conjunto complejo y estructurado de enunciados múltiples producidos con ayuda de imágenes, ruidos, palabras, músicas y menciones escritas”.

Cabe señalar, que Saussure⁴ define la semiología, como la ciencia que estudia los signos en el seno de la vida social, y que comprende un campo importante tal como la lingüística, lo que le permite abarcar todos los sistemas de signos que sirven para la comunicación. De ahí, se aplicó al cine la noción de *lenguaje*, sintaxis, y otros conceptos lingüísticos y aún gramaticales, ya que el término “*lenguaje*”⁵ ha sido entendido como un sistema de signos destinado a la comunicación.

¹ Neira Piñeiro, M. R., que cita a Greimas y Courtés, op. cit., p. 15.

² Sánchez, Noriega, J. L., *las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente*, Destino, Madrid, 2001, p. 66.

³ Neira Piñeiro, M., R., op. cit., p. 16.

⁴ Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945, p. 60.

⁵ Hay que tener en cuenta, que la acepción del término “lenguaje cinematográfico” no es asumido por todos los autores, algunos de los cuales lo consideran, como un uso metafórico.

La semiología como ciencia general de todos los sistemas de comunicación que permiten transmitir un mensaje a un receptor, parte del concepto de que el lenguaje cinematográfico es una categoría artística de momento que se aleja de la representación automática de la realidad mediante el uso de diferentes técnicas, tal como la ubicuidad de la cámara, el rodaje, el montaje, el tipo de plano...

Después de todo lo citado, podemos hablar de “lenguaje” cinematográfico, ya que cualquier unidad dirigida para la expresión y transmisión de un mensaje se considera como un “lenguaje”. Metz¹ es uno de los teóricos que creen en la existencia de un lenguaje filmico, afirmando:

“La cinematografía es un conjunto de códigos (código específico de la pantalla); y no podría pues corresponder a una escritura: la escritura ni es un código ni un conjunto de códigos, pero un trabajo sobre códigos (...) El cine, por su parte, no es una escritura, es lo que permite una escritura; es por eso que lo hemos definido como un lenguaje (...) “lenguaje cinematográfico” (...): un lenguaje permite construir textos; no es él mismo un texto”.

Por consiguiente, los estudios de la lingüística fueron tomados como fuente primaria de los trabajos de la semiología y de todos los estudios referidos a los sistemas de comunicación. De aquí el análisis del film, se revela como un conjunto estructurado, en el que intervienen diversos tipos de signos y de códigos. Basta probar si el discurso filmico, puede ser analizado como una combinación de signos, estructurados a partir de ciertos esquemas formales, y demostrar que el sistema audiovisual puede ser comparado con otros sistemas de signos, escritos o no.

¹ Metz, C., *Langage et cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1971, p. 215.

« *Le cinématographique est un ensemble de codes (code spécifiques du grand écran) ; il ne serait donc correspondre à une écriture : l'écriture n'est ni un code ni un ensemble de codes, mais un travail sur des codes (...) Le cinéma, pour sa part, n'est pas une écriture, il est ce qui permet une écriture ; c'est pourquoi nous l'avons défini comme un langage (= « langage cinématographique ») : un langage permet de construire des textes, il n'est pas lui-même un texte. »*

1.3.1 Técnicas cinematográficas

Los trabajos semióticos reconocen en el lenguaje cinematográfico cinco elementos simultáneos y complementarios que son: la imagen, el sonido, la puesta en escena, la narrativa y el montaje. Éste es el componente el más estudiado y el más específicamente cinematográfico. El primer elemento “la imagen” es heredero de la pintura, la fotografía y los medios digitales. El segundo “el sonido”, es ligado a la música y la estética de lo cotidiano. El tercero “la puesta en escena”, es derivado de la tradición teatral y el antepenúltimo “la narrativa” es inevitablemente ligado a la narratología literaria.

El discurso cinematográfico es una combinación de imágenes y sonidos que el espectador recibe mediante unos acontecimientos que ocurren en un tiempo y espacio determinados, y que el director ha organizado por una o varias instancias narrativas típicas del cine.

El carácter fundamental de la imagen constituye un elemento de base del lenguaje cinematográfico. Martín¹, dice a propósito de la imagen: “*Es el producto de la actividad automática de un aparato técnico capaz de reproducir exactamente y objetivamente la realidad presentada*”.

Posteriormente, añade que la imagen para ser más eficaz necesita el apoyo de otros factores tal como: “*el movimiento*”, “*el sonido*”, “*el campo auditivo*”, “*el color*”, “*el relieve*”, “*la taxonomía del olor*”².

Notamos que la imagen sola no es suficiente ya que necesita el movimiento de los actores. Frente a ese carácter específico y muy importante que de viveza a la narración, se debe mencionar el sonido y el color, aunque en los primeros pasos del cine, se prescindían de ellos. El campo auditivo es un elemento decisivo que completa la imagen y a veces cubre sus insuficiencias, porque frecuentemente se transmiten unos mensajes que la visión sola no puede asimilar. El color, no es

¹Martin, M., op. cit., p. 21. « *Elle est le produit de l'activité automatique d'un appareil technique capable de reproduire exactement et objectivement la réalité qui lui est présentée,...*»

² Ibíd., p. 22.

realmente primordial, pero da un sentimiento de realidad a lo visto, y tiene un valor técnico y estético.

Cabe señalar que estos factores necesitan “*el rol creativo de la cámara*”, y como nota Martín¹, es un medio “*activo de registro de la realidad material y de creación de la realidad fílmica*”.

Su creatividad se observa en “los encuadramientos o encuadres”, que son un aspecto elemental, por su capacidad de transformar unas situaciones reales, dándolas varias interpretaciones, según quiere el cineasta, pues convierte la realidad simbólica exterior en una materia artística, cuando usa las nociones de elipsis dejando algunos elementos de la acción fuera del cuadro, mostrando solamente el detalle significativo, o modificando el punto de vista normal del espectador según la posición de la cámara y jugando con la dimensión del espacio, por ejemplo hacer un “primer plano” a un actor acercándose poco a poco hacia él. Esta técnica se usa sobre todo para describir, explicar unos fragmentos o simplemente para llamar la atención del espectador². Martín³, evoca también, “los ángulos de toma de vistas” tal como:

- “Contra-plano”: o lo que se llama también “Travelín” al fotografiar algo de abajo a arriba, dando la impresión de superioridad, exaltación y triunfo.
- “Plano”: filmar de arriba abajo, por ejemplo, cuando Paco el bajo cayó de un árbol hacia el suelo en la película *Los santos inocentes*.
- “Toma de vistas vertical”: llamada también “Panorámica”, se basa en mostrar una parte de la escena, y en la rotación o rodeo del aparato vertical u horizontalmente sin desplazarse. Es lo que se usa generalmente al principio o al final de la película para describir paisajes, relatar situaciones dramáticas o con el

¹Martin, M. op. cit., p.32.

«...actif d'enregistrement de la réalité matériel et de création de la réalité filmique.»

² Ibid., pp. 39-40.

³ Ibid., pp. 44-47.

- Ángulos de toma de vistas = *Les angles de prises de vues*.

- Contra-plano = *Le contre-plongée*.

- Plano = *Plongée*.

- Toma de vistas vertical = *Prises de vues verticales*.

- Encuadramientos inclinados = *Cadrages penchés*.

- Encuadramiento desordenado = *Cadrage désordonnée*.

fin de sugerir unas ideas o sentimientos, que la mirada sola no puede adivinar sin este trucaje o falsificación.

- “Encuadramientos inclinados”: cuando la cámara se vuelca: alguien que corre, para expresar un desequilibrio.
- “Encuadramiento desordenado”: al sacudir la cámara, para dar la impresión de desconcierto o caos: personas que se basculan o se pelean, un terremoto...

Lo dicho nos lleva a demostrar que la cámara crea ilusiones, y es esto su código de narración. Además del juego de la cámara, se observan también en el discurso fílmico otros procedimientos, aunque no son específicos, pero se puede mencionarlos¹:

- La iluminación, el espectador no se dé cuenta de su importancia, mas es necesario en la obscuridad o en las escenas de noche o dentro de las casas.
- El vestuario, indica el tiempo y la época según el estilo y tipo de prenda. Tiene un carácter simbólico y demuestra clases sociales o estados de ánimo.
- El decorado, sea natural (paisaje) o creado, interior o exterior, construcciones reales o trucados (artificiales) participan en el relato cinematográfico.
- El juego de los actores, que es un rol decisivo en la transmisión del discurso y de la expresión de los sentimientos y emociones.
- Las elipsis cinematográficas, que se destacan en la repartición de un guión en escenas. El cineasta escoge los fragmentos que considera esenciales en la película, cancelando los que parecen inútiles como la supresión de gestos o acontecimientos a causa de la censura o simplemente por carencia de importancia o de tiempo, porque el film tiene una duración limitada. Se observa también que el discurso escrito puede ser reemplazado por un sonido tal como música o canciones, por ejemplo en las escenas tristes se pone una música dulce y apenada.
- Los enlaces, son las uniones o relaciones que el guionista hace de los trozos o fragmentos filmados en diferentes ocasiones, para dar más cohesión y cronología al discurso.
- Los diálogos, es el medio de expresión que emplea el cine, con el intermedio de la palabra que es un factor imprescindible y constructivo de la imagen.

¹ Martin, M., op. cit., pp. 162-200.

- El montaje, su importancia reside en unir secuencias fílmicas para expresar unas ideas y ordenar el discurso. Es decir, lo que el libro expresa con palabras, el cine lo hace con imágenes en movimiento, que se unen mediante este montaje.¹Martín², lo evoca diciendo:

“El montaje constituye la base la más específica del lenguaje fílmico y una definición del cine no puede prescindir de la palabra « montaje » Es la organización de los planes de las películas”.

Además de estos procedimientos que forman parte del discurso fílmico, existen otros elementos que Martín³ califica de secundarios, precisando que:

“Al lado del montaje, de los movimientos de la cámara y de los diálogos, existe un gran número de otros procedimientos narrativos, es decir juegos de escena y efectos visuales y sonoros que tienen como objetivo mejorar la acción aportando un elemento dramático o explicando una actitud o un contenido mental de los personajes”.

Tales procedimientos, como dice Martín no son tan decisivos como los primeros, pero vale la pena dedicarlos unas líneas, porque varias cineastas recorren a ellos en la proyección cinematográfica para aclarar unos puntos de vista. Estos elementos se observan cuando la imagen es incapaz de expresar unos sentimientos, o de precisar los lugares donde pasa la acción, o de determinar fechas para localizar el tiempo de las escenas u otros.

Así pues, el cineasta usa “subtítulos” en la pantalla o muestra unas noticias escritas en periódicos como elipsis del contenido visual, o también implica directamente al espectador cuando éste, por ejemplo, lee una carta que acaba de recibir un personaje. Puede ocurrir incluso que el cine use voces exteriores para

¹ Quesada, L., op. cit., p.10.

² Martín, M., op. cit., p.151. «*Le montage constitue le fondement le plus spécifique du langage filmique et qu’une définition du cinéma ne peut pas ne pas contenir le mot « montage » C’est l’organisation des plans du film.*»

³ Ibid., p. 210. «*A coté du montage, des mouvements d’appareil et des dialogues, il existe un grand nombre d’autres procédés narratifs, c’est -a- dire de jeux de scène et d’effets visuels et sonores dont le but est de faire avancer l’action en apportant un élément dramatique ou en signifiant une attitude ou un contenu mental des personnages.* »

expresar un monólogo con el fin de evocar los pensamientos de los interlocutores. Otras veces, se advierte en el discurso fílmico la técnica del “*flash back*” con el propósito de recordar unas secuencias pasadas y revelar sólo las imágenes que existen en la mente del protagonista¹.

Estos “*trucos técnicos*”² para ser llevados a cabo necesitan el empleo de: la imagen deliberadamente borrosa “*flou*”; hilado; ralenti; acelerado; inversión; detención de los movimientos; desaparición del color; o travelín...

Todo lo citado es útil en la expresión de unos comportamientos psicológicos, que el cine no puede manifestar solo. Por ejemplo, cuando se refiere a los sueños, se usa el “*flou*” o imagen en negro y blanco. O al querer presentar una escena ya proyectada, se deja la cámara repetir palabras ya escuchadas.

En definitiva, la cuestión del discurso fílmico ha sido objeto de estudio de múltiples formas y en diferentes períodos de la teoría fílmica. Los enfoques de adaptación más destacados han sido el análisis de la teoría del cine según: los tipos de narrador fílmico, las teorías de la enunciación aplicadas a la narración fílmica, las visiones cognitivas sobre la narración fílmica, las perspectivas que siguen la línea de la narratología literaria, la preocupación por las voces narrativas en el cine, y sin olvidar el discurso narrativo y de cómo adaptarlo al cine.

1.3.2 Teorías de la narratología fílmica

Los estudios cinematográficos, desde sus primeros pasos se han nutrido de las teorías iniciadas por Aristóteles. Junto a eso ha heredado también del desarrollo de la narratología que ha tenido numerosas ramificaciones tan heterogéneas como las disciplinas e interdisciplinas en las ciencias sociales. El origen de la narratología

¹ Martin, M., op. cit., pp. 212-214.

² *Ibíd.*, p. 216.

- Flou= se dice también “*flou*” en el cine español, o bien imagen deliberadamente borrosa.

- Filage= hilado/estirado.

- Accélééré= acelerado.

- Inversión= inversión.

- Traveling= travelling, travelín.

literaria tenía una orientación formalista. Por eso, se dice que “*la narratología audiovisual se ha derivado de la narratología genettiana*”¹.

El término narratología, introducido por Todorov, se ha dedicado al análisis de las estructuras narrativas y de la actividad de comprensión narrativa. A continuación, se ha evolucionado hacia la narratología filmica, que se centra en el análisis estructuralista de la construcción audiovisual, refiriéndose a las obras de Lévi-Strauss, Propp y de Barthes², que se consideraban como las tres influencias más significativas en el progreso del estudio narrativo filmico en los años 70, y que estimularon la aparición de dos estudios divergentes, pero complementarios: la semántica y la sintáctica. La primera, se centra en la analogía de los signos y mensajes que constituyen el significado narrativo. La segunda, consiste en la observación del orden sintagmático de los acontecimientos del argumento como soporte del desarrollo narrativo.

Chatman evoca el origen francés de la palabra narratología, o estudio de la estructura narrativa, y desacredita la propensión a centralizar su investigación en el medio escrito. Con la misma perspectiva Rodríguez Martín³ apunta:

“Deleyto destaca también la importancia de no reducir la narrativa al medio verbal, sobre todo si tenemos en cuenta que en la actualidad otros medios de comunicación se han convertido en los grandes transmisores de historias”.

Desde la consideración del cine como séptimo arte, las teorías y críticas acerca de las capacidades expresivas y estéticas del mundo cinematográfico, empezaron a evolucionar. Algunos teóricos⁴ hacen referencia a la aparición de dos tradiciones teóricas sobre el cine: la tradición realista y la formalista: la primera abarca los que

¹ Zavala L., *Cine y literatura, Puentes, Analogías y Extrapoluciones*, Razón y palabra, www.razonypalabra.org.mx, p. 29.

² La obra de Roland Barthes, *S/Z, Hill and Wang*, New York, 1974, se considera como el más importante modelo para el análisis filmico, porque supone una fusión de los enfoques semánticos y sintácticos ya que se interaccionan y se apoyan entre sí. Además es un trabajo que tuvo un impacto decisivo en la activación de la práctica del análisis textual.

³ Rodríguez Martín, M, E., que cita a Deleyto, op. cit., p. 11.

⁴ Zunzunegui, S., *Pensar la Imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco: Signo e Imagen, Madrid, 1989, p. 170.

consideran el universo filmico como una reconstrucción fiel del mundo natural o de la realidad; la segunda implica los teóricos que creen en las teorías que destacan una diferencia entre la imagen y la realidad.

Los críticos que apoyan las teorías realistas, se refieren a la sensación de realidad que provoca cada película después de su proyección. Por ejemplo los sentimientos de tristeza después de una escena emocionante, o de miedo después de una acción de horror.

Estas teorías se basan también en los primeros pasos del cine, y eso comenzó el 22 de marzo de 1895 con la primera película “*Salida de los obreros de la fábrica Lumière*” en Lyon, proyectada por los hermanos Lumière¹. Durante la presentación de su otra película presentada el 28 de diciembre del mismo año, se planeó la escena de “La llegada de un tren a la estación”, y todo el mundo temía el choque con este ferrocarril, porque lo veían dirigiéndose con una gran velocidad hacia ellos. Lo que provocó una impresión de realidad, y todos los espectadores pensaron que el cine es una representación de la realidad, o más bien, es la propia realidad.

Cabe mencionar, que el cine apareció en el principio para explorar maquinalmente la realidad, pero muy breve se orientó hacia un discurso filmico directamente caracterizado por diversos códigos orientados hacia la narración de historias de ficción que adelantó rápidamente los sistemas narrativos, y eso se observaba ya en las primeras películas de los hermanos Lumière: “*El regador regado, El falso lisiado, Jugadores de cartas regados*”².

En cuanto a la tradición formalista, podemos evocar los estudios relacionados con un planteamiento lingüístico y semiótico sobre el cine. En la década de los sesenta y después de la publicación de ciertas obras sobre el lenguaje

¹ La historia del cine empieza el 22 de marzo de 1895, cuando los hermanos Lumière, autores del invento, presentan en París, en sesión privada en “la Societé d’Encouragement” la película “*Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*”, rodada apenas tres días antes. No obstante, el nacimiento oficial del cine podemos fijarlo el 28 de diciembre de 1895. Ese día se presenta en público en el “Salon Indien” del “Grand Café” del “Boulevard parisién des Capucines”, el nuevo invento de los hermanos Lumière que consiste en la proyección sobre un lienzo de una sucesión de fotografías a una velocidad tal que dan la sensación de movimiento.

² Neira Piñeiro, M. R., op. cit., p. 22.

cinematográfico elaborados por Metz y Martín¹, y de otros semiólogos, se inició a exponer el cine bajo un estudio teórico basado en la semiología, pero con un intento de aislarlo de la literatura, puesto que el lenguaje filmico no puede ser estudiado como el escrito, porque ni maneja los signos arbitrarios, ni tiene la doble articulación del lenguaje escrito que le permite localizar unidades mínimas discretas. Esta opinión es la de Metz², quien se opone a los demás teóricos quienes afirman que se puede estudiar del mismo modelo los dos sistemas de expresión, y que la imagen es equivalente a la palabra.³

Zunzunegui⁴, uno de los teóricos que han analizado la evolución de las teorías sobre la imagen cinematográfica, dice a propósito del lenguaje filmico:

“Metz se enfrentó al problema de dilucidar si el cine es una lengua. Dar una respuesta positiva hubiera equivalido a aceptar la existencia de una serie de convenciones, adoptadas por una comunidad y que son necesarias para la comunicación. Metz mostrará cómo el cine, justamente por carecer de segunda articulación, propia de los lenguajes naturales, está de antemano traducido a todas las lenguas. Y, por tanto, no puede hablarse de lengua del cine. En todo caso, el cine sería un “lenguaje de arte””.

Metz en su libro *Lenguaje y cine*, considera que el lenguaje cinematográfico, contiene una serie de códigos específicos, vinculados con otros códigos no específicos que se agrupan para construir una película dada.

Las teorías sobre el cine recibirán mucha evolución, partiendo de los estudios basados en la semiología, que continuarán centrándose en la narratología filmica. Posteriormente dichas teorías se desarrollarán hasta tratar las influencias psicoanalíticas del lenguaje cinematográfico con otros medios de expresión. Y por

¹ Metz, C., *Langage et cinéma*, op. cit. Martin, M., op. cit. Una obra especialmente importante para la construcción de las gramáticas normativas del lenguaje cinematográfico y de su sistema de signos.

² Christian Metz es quien inaugura los estudios de semiología del cine con su artículo “*El cine, ¿lengua o lenguaje?*”, afirmando que el cine es un lenguaje, pero que no puede ser una lengua porque carece de tres características fundamentales: ni es sistemático, ni utiliza signos, ni sirve para la intercomunicación. Pero, hay otros teóricos que afirman el contrario.

³ Metz, C., *Langage et cinéma*, op. cit, pp. 55-145.

⁴ Zunzunegui, S., op. cit., p. 176.

último analizarán el paso de un significado realista inicial de la teoría filmica de los años 50 a unas orientaciones fijadas en el discurso y en la intertextualidad de los años 70 y 80. A este propósito, Peña-Ardid¹ nota que:

“Los formalistas rusos no fueron en absoluto ajenos al nuevo arte que nacía ante sus ojos y,... Sus aportaciones a la teoría cinematográfica y al análisis de las relaciones del cine con la literatura son hoy hechos indiscutibles...De hecho, la teoría literaria y lingüística no toma el relevo de los formalistas rusos hasta los años 60-70, cuando, con el apoyo de los nuevos conceptos metodológicos aportados por la lingüística estructural y por la semiología, parecerá posible un nuevo acercamiento formalizador al estudio del lenguaje cinematográfico y su comparación con el verbal. Abriendo el camino por Christian Metz (...)”.

Así pues, los años 60 y comienzos de los 70 pueden considerarse como los años de auge del estudio semiótico filmico en que se basaban las teorías filmicas a analizar el sistema de signos y de significación; a examinar el lenguaje y a estudiar la relación entre palabras y signos. Y eso, siguiendo una disciplina amplia de modelos metodológicos, de fenómenos culturales y de nociones psicoanalíticas, hasta llegar a la evolución del material usado para transmitir el mensaje tal como la cámara, el proyector y la pantalla. Todo aquello, para satisfacer al espectador e implicarle como sujeto cómplice que le permite seguir una trayectoria coherente llamada psicoanalítica. Pero, pronto, esta teoría filmica que deriva del modelo de Saussure² y de la semiótica estructuralista va a ser criticada por el deconstruccionismo de Derrida³.

¹ Peña-Ardid, C., op. cit, p. 43.

² Los semiólogos del cine seguían la tradición de Saussure en un estadio de desarrollo más avanzado, una tradición que ahora incluye el trabajo de los herederos de Saussure como el lingüista Danés Louis Hjelmslev y los lingüistas franceses André Martin y Emile Benveniste. Probablemente sea la obra de Christian Metz -ya señalada-la más influyente durante estos años, comenzando por su famosa afirmación de que el cine es un lenguaje sin lengua.

³ Derrida, es un movimiento surgido especialmente en Francia a finales de los años 60. Consideraba que el deseo de sistematización típico del estructuralismo necesitaba enfrentarse a todo aquello excluido y reprimido por tal sistematización.

En definitiva, el aspecto de la teoría filmica más relevante es el de la narratología filmica, cuya rama es el análisis narrativo del cine, que adquirió sus raíces y sus conceptos básicos de dos fuentes principales del pensamiento semiótico: el estructuralismo y el formalismo ruso. Esta doble influencia se refleja en las preguntas sobre el texto narrativo y de su estructura, con un intento de analizar la relación existente entre sus elementos convencionales que son: los personajes, los argumentos, el escenario, el punto de vista y la temporalidad, que se consideran como los sistemas de signos que se estructuran y que se organizan según diferentes códigos dirigidos para el enunciado.

Si se toma otro rumbo a estas teorías filmicas y se las compara con las teorías literarias, se dirá que la literatura se desconfianza del cine, temiendo que este último se apropia “*de zonas que tradicionalmente le estaban reservadas*”, y que “*pudiera ejercer sobre ella un influjo corruptor*”¹.

Unos teóricos² llegan hasta afirmar que cuando se trata de una historia leída y vista, el lector sólo se recuerda de la escena visualizada, olvidando las palabras:

“habitualmente, cuando se comparen desde una perspectiva literaria la novela y el cine, se piense exclusivamente en la dimensión visual de este último como si la palabra y todos los elementos sonoros fuesen aun simples añadidos ajenos a su componente básico, o como si se pretendiera por esta vía acentuar las diferencias entre los dos medios”.

En respecto al estilo cinematográfico, Bordwell³ se basa en la comparación del cine narrativo con la novela, señalando que al establecer una descripción lingüística de las categorías narrativas filmica, se notará pronto ciertas dificultades para encontrar equivalentes filmicos en algunas categorías expresivas básicas de la literatura. Lo que le obligó a restaurar una teoría que no se limita a buscar analogías entre sistemas de representación.

¹ Peña-Ardid, C., op. cit. p. 32.

² Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 56.

³ Bordwell, citado por Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 25.

El lenguaje literario es el conjunto de mensajes que se expresan por medio de la escritura, mientras que el lenguaje filmico es el conjunto de mensajes cuya materia de expresión es la imagen fotográfica en movimiento, sonido fonético grabado como los ruidos, la música y aún la escritura como los títulos y subtítulos mencionados en la pantalla.

Sin embargo, tanto el cine como la literatura tienen una multitud de significados connotativos, que dependen de las interpretaciones que haga el lector o el espectador, porque las imágenes suelen ser polisémicas, y también pueden darse casos de sinonimia.

Las investigaciones basadas en la intertextualidad demuestran en diversas ocasiones la existencia de similitudes estructurales entre los recursos literarios y los cinematográficos, especialmente en la comprensión del código discursivo escrito o audiovisual, porque la imagen tan como la palabra tiene múltiples interpretaciones:

“Hay que aprender a leer una película, a descifrar el sentido de las imágenes como desciframos él de las palabras y de los conceptos, a comprender las sutilezas del lenguaje cinematográfico. Por añadidura, el sentido de las imágenes puede ser controvertido, tanto como él de las palabras y podremos decir que hay de cada película tantas interpretaciones que de espectadores”¹.

Neira Piñero², opina: *“En la medida en que un film es un relato puede ser comparado con otros tipos de narración, con los que comparte al menos ciertas estructuras, aunque el soporte discursivo sea diferente”*. Y afirma también:

“La búsqueda de una analogía con el lenguaje verbal llevó en ocasiones a la búsqueda de equivalencias entre el sistema cinematográfico y las

¹ Martin, M., op. cit., p. 29. *«Il faut apprendre à lire un film, à déchiffrer le sens des images comme on déchiffre celui des mots et des concepts, à comprendre les subtilités du langage cinématographique. En outre, le sens des images peut être controversé, tout comme celui des mots et on pourrait dire qu'il ya de chaque film autant d'interprétations que de spectateurs.»*

² Neira Piñero, M. R., op. cit., p. 20.

lenguas naturales, trasplantado al ámbito fílmico noción que esta es propiamente lingüísticas tales como “frase”, “palabra”, “lengua””¹.

En resumidas cuentas, en los años 60 y 70 apareció una nueva visión en los estudios sobre el cine y la literatura - especialmente la novela- y que tienen como punto de partida los análisis comparatistas de los estructuralistas y de los semiólogos, quienes acertaron a revelar paralelismos, diferencias e influencias entre el discurso cinematográfico y el escrito. Y eso sin perder de vista la autonomía de cada una de estas dos artes, sobre todo cuando la construcción fílmica empezó a ser conocida y más estudiada. Metz², dice que en cada comparación se puede destacar puntos comunes y divergentes: *“destacar tales o tales puntos comunes, tales o tales diferencias”*.

1.3.3 Principios del guión cinematográfico

Se ha notado en varias ocasiones que la relación entre el lector y la adaptación fílmica de una novela famosa resulta catastrófica porque se espera una equivalencia inequívoca entre estos dos artes distintos, el literario y el cinematográfico. A veces los lectores son tan decepcionados de la adaptación que terminan despreciándola. Eso conduce a pensar que en el traspaso de libro a película es más lo que se pierde que lo que se gana.

No obstante, no se puede afirmar siempre lo citado arriba, porque la relación entre cine y literatura puede crear al momento de una adaptación no sólo el riesgo de la pérdida de calidad, sino que también muchas veces puede engendrar la posibilidad de una ganancia en este proceso de transformación. Así pues, parece conveniente poner en tela de juicio la función del guión cinematográfico en la instancia narrativa fílmica.

¹ Neira Piñeiro, .M. R., op. cit., p. 31.

² Metz, Ch., op. cit., p. 215.

« ...relever tels ou tels points communs, telles ou telles différences.»

Después de que el productor Harper Ince ha exigido por primera vez un guión en 1912, esta idea ha podido existir hasta que tomó fuerza en los años treinta, con la llegada del cine sonoro¹.

Cada obra audiovisual necesita un guión antes de la producción de la película, porque es la ejecución de las ideas del autor que van a ser materializadas en palabras percibidas por medio de imágenes que construirán la historia. El guión puede ser original o fruto de una adaptación de un texto literario, y nunca puede ser considerado como un proceso fijo, porque es siempre susceptible de ser cambiado ya que depende de las necesidades de la película en el rodaje, sin olvidar el desarrollo de los eventos durante la filmación de las escenas. Además el guión no existe para la lectura, sino para ser interpretado: *“no está escrito para ser leído, sino que forma parte del proceso de la película, está a su servicio”*².

Con la misma perspectiva Crespo³ escribe: *“Y el guión, aisladamente, importa muy poco como lectura”*.

La literatura se basa en el talento de una sola persona que es el autor. Sin embargo, en el cine el mérito lo reparten un grupo de integrantes y de su actuación: director, diseñador, camarógrafo y entre ellos el guionista que todos esperan para empezar el rodaje de la película.

De aquí, se observa claramente la función prominente del guión cinematográfico, ya que es la llave que abre la puerta del cine narrativo por contener toda la información necesaria que permite el buen funcionamiento de una película, puesto que en él se incluyen los diálogos, la descripción de hechos, de situaciones y de los personajes. Pues, es un texto, designado a lo visual para guiar la construcción de un mensaje.

El guión cinematográfico es un documento escrito que se destina a otro medio, que es el cine. Es una narración donde se disminuyen las largas y minuciosas

¹www.gbif.es/ficheros/TallerAudiovisuales2012, *El guión audiovisual, Cultura audiovisual*, 24 /07 /2013, p. 1.

² Manzano Espinosa, C., op. cit., p. 166.

³ Crespo, A., op. cit., p. 15.

descripciones, los monólogos reflexivos, porque se relata mediante imágenes, es decir, que todo lo redactado será convertido en escenas filmadas y vistas por los emisores.

El guionista se relaciona más con el cineasta que con el escritor, porque escribe para que el enunciado se vea y no para que se lea. No se fija en la belleza literaria porque está ayudado por múltiples procedimientos que facilitan la comprensión como la imagen, sonido, luz, música y otros elementos. Además, la importancia del guión reside en que es un soporte, indispensable para apoyar a los actores y productores a realizar un resultado satisfactorio.

A hora, es preciso hablar de la diferencia que hay entre el guión cinematográfico y la obra que ha servido como base de la adaptación: la novela. ¿Cómo una obra literaria puede transformarse en un guión cinematográfico? Nada mejor para introducirlo que las palabras de Crespo¹:

“Entre el guión de cine y la novela existen algunos puntos de contacto. Hay quienes piensan que el primero es una especie de versión novelada de un film. Sólo en un sentido muy general se podría aceptar este concepto. En la novela, el escritor no tiene necesidad de poner en boca de los personajes todo lo que éstos hablan, ni de detallar sus movimientos; en el cine, sí. Tampoco son precisos en la novela la ordenación de escenas y el engarce de las mismas con el rigor que el guión suele exigir. Y no digamos nada del estilo, que en el guión se caracteriza por la justeza del diálogo, la brevedad de las descripciones y el ritmo ágil y vivo del relato, frente a la libertad del novelista. Esto, referente a la forma, a la simple redacción. Que en cuanto al fondo, ya hemos indicado que en el cine es esencial la expresión por la imagen, mientras que en la literatura la expresión es a través de la palabra”.

La redacción del guión, debe ser breve y precisa, conteniendo sólo las instrucciones visuales y sonoras, careciendo de toda opinión, pensamiento o

¹ Crespo, A., op. cit., p. 15.

sentimiento que los personajes pueden manifestar, y de toda indicación sobre las técnicas que debe decidir el director ulteriormente. Se organiza mediante escenas numeradas, donde se indica el lugar y el tiempo en que se desarrolla la acción. En este contexto, se puede precisar la opinión de Crespo¹ relativa a este tema:

“el guión implica una cierta forma narrativa: los hechos han de ser contados del modo más directo, más claro, más eficaz; la atención deberá ir aumentando progresivamente; la intriga, la inquietud, serán dosificadas meticulosamente, etc. Luego, llegará un momento en que el guión alcance una culminación, una cima, en la que se potencien los valores emocionales y estéticos del futuro film. Y después, vendrá el desenlace, siempre humano, lógico, congruente”.

En cuanto a la redacción de un guión de una película adaptada resulta más difícil, aunque la mayoría de la gente piensa el contrario. Su dificultad reside en la imposibilidad de condensar en un tiempo limitado de proyección todo el contenido de un texto. Es por eso que el guionista se ve obligado a escribir sin fijarse en la belleza literaria tan importante en las novelas. También, el guión de una adaptación literaria se enfrenta con la incapacidad de reflejar las obras con cuya grandeza nunca ha podido representarse en el cine, ni ha tenido la fortuna que ha poseído en la literatura. Sin olvidar de mencionar el problema del lenguaje, donde el cine a causa de su tratamiento distinto, y de su ritmo diferente y particular, ha experimentado una complicación tremenda para expresar con imágenes unos sentimientos y pensamientos, que el caudal literario lo ha hecho con una hermosura incomparable.

Ahora nos resulta conveniente dedicar unas líneas para resumir el trabajo de Fernández Díez² sobre *Arte y técnica del guión*, donde explica que un buen guión debe seguir unas recomendaciones tales como:

¹ Crespo, A., op. cit., p. 14.

² Fernández Díez, F., *Arte y técnica del guión*, UPC, Barcelona, 1996, p. 41.

- *La idea*, que es el pensamiento inicial que va a animar el guión.
- *La estructura argumental*, que contiene la descripción escénica de la diégesis, la cual se estructura siguiendo el “*planteamiento, desarrollo y desenlace*”¹.
- *La sinopsis*, que es el resumen de unas poquitas páginas, pero que contiene toda la información necesaria sobre los personajes, actos y estructura de la historia, pero sin detalles.
- *El tratamiento*, la parte en que se ordena la narración en secuencias, y en la que se precisan todas las acciones, sin embargo, sin la inclusión todavía de los diálogos.
- *El guión literario*, que es el “*Guión final del guionista con escenarios, situaciones, acción y diálogos totalmente concretados*”².

Una vez acabado el trabajo del guionista, empieza la labor del director quien deberá “*interpretar audiovisualmente el guión literario*”³ usando el guión técnico. En éste se indican los planos y en el que el director es el “*auténtico creador del producto final, quien junto al productor tiene libertad para modificar el guión*”⁴.

Para concluir el capítulo, cabe subrayar que la cuestión de la teoría literaria y cinematográfica ha sido objeto de estudio de múltiples teóricos, que se han dedicado a analizar los conceptos de narratología de ambos medios de expresión, y han notado que el cine y la literatura, dos artes, que cuando se unen, dan lugar a distintos elementos de contacto, influencia, semejanzas, divergencias y diversas razones de comparación, que se observan sobre todo en el proceso de las adaptaciones. Además, la tradición comparatista remonta a la primera aparición del cine, que se ha influenciado de la narrativa, que ejerció un gran impacto en el medio audiovisual.

¹ Fernández Díez, F., op. cit., p. 41.

² *Ibíd.* p. 42.

³ *Ibíd.* p. 86.

⁴ *Ibíd.*

Capítulo 2
Estudio comparativo *Los santos inocentes*,
novela y película

El estudio de la novela y de la película *Los santos inocentes*, nos proporciona la posibilidad de entablar una comparación de los sistemas comunicativos, para averiguar si existen paralelismos o perturbaciones en el proceso de adaptación.

2.1 Asunto de la novela y de la película

2.1.1 Argumento

La novela es un verdadero reflejo de la vida miserable y oprimida de los habitantes del pueblo extremeño de los años sesenta. Se apoya en los problemas sociales de los campesinos, tal como la opresión de los criados por parte de los grandes propietarios terratenientes, y de su increíble sumisión y resignación a causa de su pobreza y de su analfabetismo, que son dos condiciones que los obligan a obedecer ya que no tienen ninguna salida. Los acontecimientos de la novela empiezan ya con una descripción de la vida miserable de los criados, a quienes falta la educación, porque la posibilidad de estudiar en las zonas rurales era escasa.

La familia de Paco el bajo es una familia humilde, que trabaja al servicio de un señor de la clase aristocrática que se llama señorito Iván. Paco el bajo y su mujer Régula tienen cuatro hijos: Charito, que todos llaman la niña chica, es una minusválida, que ni habla, ni se mueve, ni puede hacer nada salvo emitir un cierto alarido muy lastimoso. Quirce y Rogelio, dos jovencitos, a quienes la vida campesina les obligó a seguir el camino de sus padres, dedicándose al servicio de los ricos propietarios de las grandes tierras, aunque Quirce muestra unas actitudes de rebeldía y deseo de cambiar esta tradición inhumanita. Y por fin Nieves, una adolescente de catorce años, muy despabilada, a quien sus padres esperaban un porvenir mejor, y una vida estudiantil, pero que quedó al final como sirvienta en la casa grande como su madre.

Pues, toda la familia frente a otros sirvientes se encargan de las tierras, del ganado y de las labores domésticas, además de manifestar una increíble sumisión como es el caso de una verdadera servidumbre muy humillada, desafortunada,

analfabeta, y sobre todo muy oprimida.

Junto a esta familia campesina muy dominada, aparece Azarías, es el hermano de Régula, un viejo chiflado de sesenta años, que no posee todas sus facultades mentales. Es un deficiente muy sucio, pero tiene un gran corazón y muestra actitudes de un niño. Trabajaba en otro cortijo, diferente al de su hermana Régula. Pero fue despedido después de haber trabajado toda su vida allá, por ser un minusválido, viejo y sin higiene, lo que lo obligó a refugiarse en la casa de su hermana. Sin embargo, y a pesar de sus defectos, es un ser inocente, que ama mucho a los animales, mostrando un gran cariño hacia los búhos. Además, se preocupa y ama mucho a su sobrina la niña chica tanto inocente como él. Este personaje principal, es él quien inicia la novela, con su minuciosa descripción, sus tareas domésticas, sus frecuentes visitas a la casa de su hermana, su ocupación y preocupación por los animales, y de su devoción a su gran duque: el búho apodado “la milana”.

Del otro lado Delibes presenta una familia, totalmente diferente: unos ricos, que se llevan como seres superiores, porque poseen tierras y dinero. Iván, es el propietario del cortijo, una persona muy egoísta, y caprichosa que tiene un afán increíble por la caza. Es un hombre muy elegante, que vive en la ciudad, pero que de vez en cuando viene al campo con su *jeep* o *Land Rover* para encontrarse con los demás ricos: el conde, el ministro, el obispo, el embajador, el subsecretario..., para celebrar fiestas y hacer batidas. Su madre, la señora marquesa, es una aristócrata que visita de vez en cuando el cortijo, y da limosnas a los criados para mostrar su superioridad y su aparente generosidad. Carlos Alberto, es el hijo del dueño, no tiene gran presencia en la novela, salvo cuando viene con su abuela en el cortijo para celebrar su comunión. La hermana de Iván Miriam, es la única persona gentil y amable de la familia, porque muestra una cierta humanidad hacia los pobres sirvientes del cortijo, pero no hace nada para cambiar la situación y ayudarlos.

Don Pedro el Périto, es el hayo y es quién vigila y dirige al personal del cortijo. Forma parte de la clase media, lo que le da la posibilidad de mandar y decretar. Su mujer es Purita, le traiciona con Iván, pero él queda incapaz de protestar contra la infidelidad de su esposa por temor de perder su cargo. Pura, llamada Purita, es una persona guapa que se sirve de su seducción para alcanzar lo que quiere. Se

caracteriza por ser fría, orgullosa y dominadora. Durante toda la novela se disputa con su marido, y termina desaparecida dejando a su esposo inquieto, y sin ninguna explicación por parte del autor.

La novela relata con una extraordinaria riqueza léxica unos eventos mágicos y rituales, casi todos protagonizados por Azarías, que siente el desdén, el desprecio y la falta de afecto de las personas de su entorno. Lo que le empuja a buscar cariño en la niña chica y en los animales, sobre todo en los pájaros con los cuales mantiene una gran relación y con los cuales expresa sus emociones sin contenerse. Un día mientras quería dar a su animal preferido -un gran duque: la Milana- comida la encontró enferma, acudió al amo de la Jara para que le busque un médico “*llama al mago de Almendral*”¹ como dijo él. El amo se burló de él y no le dio caso, por consiguiente el búho murió dejando a Azarías triste y muy afligido. Se fue luego, a la casa de su hermana para enterrarlo. Poco después, el patrón le despidió, por consiguiente, se vio obligado a refugiarse en la casa de su hermana. Ella le aceptó, a pesar de su pobreza, de su pequeña chabola que acoge a seis personas, de su preocupación por la minusválida la niña chica, y de todas sus tareas domésticas en la casa grande, porque era la única familia de este viejo.

Régula y Paco pensaban que su situación se mejoraría cuando don Pedro les mandó mudarse al cortijo -porque vivían lejos de la residencia de los propietarios - y acercarse a la casa de los ricos. Paco un padre autodidacta con conocimientos rudimentarios intenta enseñar a sus hijos a leer y a escribir, y junto a su mujer deseaban matricularles a la escuela. Sin embargo, los dueños del cortijo decidieron el contrario, obligando a los hijos ser sirvientes. Los padres no se niegan a causa de su condición que les obliga a una obediencia ciega, aniquilando las esperanzas de esta pareja campesina.

Así pasaron los días, y cada miembro de la familia se preocupaba por satisfacer los caprichos de los ricos propietarios. Una vida miserable y rutinaria, hasta que un día Rogelio lleva a Azarías una grajilla para complacer a su tío, que

¹ Delibes, M., *Los santos inocentes*, Editorial Planeta, Barcelona, 2008, p. 28.

estaba muy triste por la pérdida de su primer pájaro. Así se dio uno de los rarísimos momentos de alegría a esta familia.

En cuanto a los ricos, dichos momentos de diversión, no les faltan. Esto se muestra, cuando la madre de Iván la señora marquesa, decide celebrar en el cortijo la comunión de su nieto Carlos Alberto, llevando con ella a su hija y al obispo, invitando incluso a todos los miembros de la clase aristocrática. Por su parte, los criados preparaban todo para organizar la fiesta y servir a los ricos que se divierten en detrimento de los esfuerzos y cansancio de estos sirvientes.

Otro momento de felicidad para los ricos, es la organización de las cacerías de Iván. La gran afición de éste a la batida, volvió a Paco -que es el secretario de caza- como un perro que olfatea los pájaros muertos para buscarlos y entregarlos a su amo. Un día mientras Iván y Paco estaban cazando, éste se cayó de un árbol, dejando su pierna rota. Iván no le dio caso obligándole a levantarse y a continuar la caza a pesar del dolor y de la incapacidad de mover del pobre secretario. Sin embargo la insistencia era inútil, porque Paco se fracturó la pierna y pidió a su amo llevarse a su hijo Quirce. Iván no tenía otra alternativa, por consiguiente el hijo mayor de Paco se volvió el nuevo secretario, pero éste no tenía ni la paciencia, ni el deseo de ser sometido como su padre, lo que dejó al señorito enfadado y aún furioso, terminando con obligar a Paco con una insistencia egoísta a reanudar su puesto, y a acompañarle otra vez a la recorrida de los palomos a pesar de su lesión, y a pesar de que el médico le prohibió moverse de la cama. Por no poder andar, Paco, se cayó otra vez, quedándose cajo por el resto de su vida a causa de los caprichos y de la crueldad de su señorito sin corazón. Por consiguiente, Iván pidió a Azarías a acompañarle a la caza, éste aceptó, porque nadie puede ir en contra de los caprichos del amo. Sin embargo con Azarías Iván no llega a matar a ningún pájaro. Cosa que dejó al señorito furioso y nervioso, hasta al momento en que oyó a Azarías llamar a su grajilla "*Milana bonita*" y la mató sin piedad a pesar de que el viejecito le suplicó a no matarla. El protagonista se quedó desconsolado y amargado, mientras que Iván se reía y se burlaba de él. Para rendirse justicia, el deficiente, aprovecha de otra cacería para preparar una venganza terrible, ayudándose de una soga para ahogar y matar a Iván, clausurando así la novela con una tragedia.

2.1.2 Sinopsis

La película *Los santos inocentes*, trata de manera extraordinaria los padecimientos de una familia de sirvientes campesinos de la Extremadura de los años sesenta. Es la historia de Paco y de su familia. Régula, su mujer, que tiene una gran capacidad de servir y obedecer a sus amos. Sus tres hijos: Charito llamada la niña chica, una minusválida. Quirce, un jovencito que quiere acabar con los martirios de los criados buscando libertad en la ciudad. Y Nieves, una jovencita con grandes capacidades intelectuales, que se vio obligada a renunciar a los estudios para servir en la casa grande. Muy pronto se une a esta pobre familia el hermano de Régula, Azarías, el personaje principal, quien fue expulsado de la Jara donde trabajaba por ser un viejo deficiente y además muy sucio. Pero es muy afectuoso con su sobrina Charito y con los animales, sobre todo su búho denominado “la Milana”. Poseía dos pájaros a los cuales se preocupaba mucho. Pero los dos murieron. Uno por enfermedad y otro por caprichos del dueño del cortijo Iván.

Esta familia padece las consecuencias del sistema terrateniente. Vive bajo el dominio del señorito Iván y de su familia, quienes la explotan de manera increíble.

Iván, es un hombre adinerado y cruel que no muestra ningún gesto de compasión. Tiene un gran afán a la cacería. Él y sus amigos ricos, vulneran el equilibrio natural: sólo vienen al campo para cazar, y despreciar a los criados. Son unos inhumanos, que se divierten matando a los palomos.

La madre de Iván, la señora Marquesa, viene de la ciudad al cortijo acompañada de su hija Miriam -ella es más complaciente que los demás ricos, pero no cambia los hechos-, del obispo, y de su nieto Carlos Alberto para celebrar la primera comunión de este último. Por la ocasión Pedro pide a Paco y a Régula venir a instalarse en el Cortijo y satisfacer el menor capricho de esta familia aristócrata y de todos sus invitados. A lo largo de la película se presenta a Pedro “el Périto”, peleándose con su mujer Pura llamada Purita, y que mantiene, por su parte una relación adúltera con Iván delante de todos los criados. Pero don Pedro, queda incapaz de protestar contra esta situación que le amarga la vida, sólo por el miedo de perder el grado de jerarquía que tiene en el cortijo, y su poder de ordenar y dirigir la

finca que le permite sentirse en una posición de fuerza frente a los sirvientes, pero frente a Iván, no es más que un simple criado.

Paco y Régula al mudarse al cortijo, pensaban mejorar su situación, pudiendo enviar a sus hijos a la escuela, y acabar con el problema del analfabetismo. Pero la situación no se cambió, y los hijos terminaron criados como sus padres.

Un día, mientras Paco estaba en la batida con Iván, se rompió una pierna al caerse de un árbol, y se le vio obligado a renunciar a su puesto de secretario, pidiendo ser reemplazado por su hijo Quirce. Pero éste no es tan sometido como su padre y no llega a gustar al señorito. El afán por la caza, el egoísmo y la insensibilidad de este rico, impidió a Paco a recuperarse como lo había recomendado el médico y terminó llevado por fuerza a una nueva cacería hasta que se quedó impedido para siempre. Con el fin de que no se enfade Iván, Paco le sugiere a Azarías, porque es diestro, sobre todo, con la caza del palomo. Pues, se le lleva aunque siente un desprecio y repugnancia hacia él.

En un arrebato, Iván y en un momento de rabia tira a “la Milana”, por no haberse cobrado ninguna pieza, a pesar de las suplicas del viejo a no matarla. La tristeza se vuelca sobre el pobre viejo quien, al día siguiente, ahoga a Iván junto el mismo árbol en el que fusiló a la grajilla.

Esta tragedia obliga a Paco y a su mujer regresar a la Jara, a sus antiguo domicilio, y terminaron viviendo solos en una chabola sin ninguna comodidad, porque la niña chica había muerto; Azarías, acabo encerrado en un asilo; los jovencitos Nieves y Quirce -los únicos que se salvaron de la vida oprimida- se instalaron en la ciudad donde encontraron un trabajo y sobre todo la libertad que nunca sus padres habían logrado.

En definitiva, si se compara entre la obra y su adaptación cinematográfica, se nota que la novela tiene tanto semejanzas como diferencias con la película. En cuanto a las similitudes, se observa que ambos se ambientan en el mismo lugar y tiempo: Extremadura de los años sesenta. Reparten el mismo tema: el conflicto entre

criados y los ricos propietarios de las grandes tierras, centrándose en el problema de la opresión, sumisión y del analfabetismo.

Los eventos más importantes de la historia son los mismos citados en la película y la novela, con casi los mismos personajes y descripción: La mudanza; la muerte de los dos pájaros de Azarías; la despedida de éste; la celebración de la comunión del hijo de Iván; las batidas, el afán del señorito a la caza; las dos caídas de Paco y el fracaso de su pierna; la matanza de la Milana por parte de Iván con la misma razón; la muerte de este último por mano de Azarías con también el mismo motivo y descripción de los sucesos; la infidelidad de Pura a su marido con el dueño y su desaparición que quedó un misterio tanto en la novela como en la película. Además, ambos empiezan y terminan con el mismo personaje, es decir: la novela se abre y se clausura con Azarías, y la película, inicia y se acaba con Quirce.

Sin embargo se advierten unas divergencias, que se perciben en que la novela empieza con la descripción de Azarías y del mundo rural, mientras que la película se abre con Quirce en la estación de Zafra.

En la obra, Paco y Régula tienen cuatro hijos, pero en el film poseen tres. Además, en la novela la Charito -una de sus hijas- no muere, sin embargo en la película sí.

La novela se acaba dejando libre perspectiva a los lectores en lo que concierne el destino de los personajes. Por el contrario, en el film, se dio muchos saltos al futuro -prolepsis- donde se muestra el porvenir de cada miembro de la familia de Paco: Azarías termina su vida en un asilo; Nieves y Quirce trabajan y viven en la ciudad, la niña chica muere; Paco y Régula regresan a su primer domicilio donde se quedan solos sin ninguna comodidad ni esperanza. Es decir, Delibes tiene una visión realista de los sucesos al dejar su libro sin ninguna solución; a la inversa de Camus que es más optimista al resolver unos de los problemas de los campesinos extremeños.

2.2 Estructura narrativa

Los santos inocentes, en cuanto a discurso como construcción narrativa y desde el punto de vista estructural, se presenta como una obra literaria en prosa, con un subgénero épico. Es una novela de postguerra con un carácter realista social.

Está redactada con un propósito estético renovador, y expresada con una extraordinaria forma de narración y mediante un lenguaje riguroso, que demuestra el buen dominio del idioma castellano en general, y el provinciano en particular, a través del cual se pretende poner de relieve unos acontecimientos importantes sucedidos dentro de un cortijo, y el perfil humano de los personajes, sobre todo de los protagonistas del relato, con el fin de presentar la miserable situación de los criados de los cortijos extremeños y andaluces. Sin embargo, el autor de la novela, afirma que su intención es nada política, sino, un intento de invitar al lector a compartir los dolores de los oprimidos. Delibes¹ mismo afirma:

“No hay política en este libro. Sucede, simplemente, que este problema de vasallaje y entrega resignada de los humildes subleva tanto -por no decir más- a una conciencia cristiana como a un militante marxista”.

La diégesis es la historia contada en un relato dado, donde los personajes actúan dentro de un mundo ficticio para crear una historia, o para relatar un acontecimiento. Es simplemente, el hecho de evocar lo que pasa en la novela.

En la novela, *Los santos inocentes* toda la diégesis gira alrededor de una familia de campesinos que vive en una finca en la Extremadura, perteneciente a unos señoritos adinerados que explotan y humillan a sus aparceros. Los ricos propietarios poseen un gran poder sobre los campesinos que soportan todo con la esperanza de asegurar un mejor futuro para sus hijos; mientras que sus amos celebran fiestas y organizan cacerías. El novelista mismo dice que:

¹ Lozano Jaén, G., Albertus Morales, A., González García, M., Teresa Caro Valverde, M., *Análisis de Los santos inocentes de Miguel Delibes*, digitum.um.es/xmlui/bitstream, quienes citan a Delibes, p.13.

“Mi novela, en general, es novela de perdedores, de seres humillados y ofendidos, pobres seres marginados que se debaten en un mundo irracional”¹.

El discurso, *“es el acto de narrar tomado en sí mismo”²*. Es decir, la manera en que está relatada la historia, cómo los eventos y hechos de la historia son transmitidos al público; y es donde se estudia el modo del relato, las informaciones escondidas que se revelan al final del discurso, los aspectos narrativos, el uso de tiempos, la elipsis....

Así que, un discurso, es la construcción de la estructura de la obra: puede embellecer la diégesis -historia- o lo contrario. O sea, puede llevar al éxito como al fracaso, depende de la manera de transmitir los datos, como lo afirma el cineasta Chion³ : *“Este arte de la narración puede, él solo, dar un interés a una historia sin sorpresa. Inversamente, una mala narración estropea el interés de una buena historia”*.

En resumidas palabras, la diégesis y el discurso son dos conceptos distintos que no deben ser confundidos. Benveniste, explica esta diferencia notando:

“esta distinción es expresada en términos de historia de un lado (argumento, acciones lógicas, lo que llamamos hoy día “diégesis”), y discurso de otro lado (tiempos, aspectos, modos del relato). Una misma historia puede ser narrada por diferentes medios (novela, radio, película, escena teatral, (...), mientras que el discurso, él, es específico a cada de sus medios empleados: “A este nivel, no son los eventos dados que son importantes, pero la manera en que el narrador nos los hace conocer”⁴.

¹ Vázquez Fernández, M. I., *Miguel Delibes, el camino de sus héroes*, Editorial Pliegos, Madrid, 2007, p. 166.

² Genette, G., op. cit., p. 65.

³ Chion, M., *Ecrire un scénario*, Éditions de L'étoile, Paris, 1985, p. 73. «Cet art de la narration peut, à lui seul, donner de l'intérêt à une histoire sans surprise. Inversement, une mauvaise narration gâche l'intérêt d'une bonne histoire»

⁴ Emile Benveniste citado por Chion, M., op. cit., p. 74. « cette distinction est exprimée en termes d'histoire d'un coté (argument, logique des actions, ce qu'on appelle aujourd'hui « diégèse »), et discours de l'autre (temps, aspects, modes du récit). Une même histoire est racontable par différents

2.2.1 Estructura interna

La novela es concebida con el procedimiento “in media res”. Empieza a citar a unas personas dentro de un lugar indefinible y sin una introducción previa que nos adentra en la historia. Nos encontramos de lleno con una consideración que hace suponer que sabemos de qué se trata. La novela empieza así: “A su hermana, la Régula, le contrariaba la actitud del Azarías, y le regañaba y él, entonces, regresaba a la Jara, donde el señorito”¹.

Para analizar la estructura de los textos narrativos Bourneuf y Ouellet², dibujan el esquema narrativo canónico que se mencionará a continuación, y que separa la historia en cinco fases, donde se notan la introducción, el desarrollo y la conclusión. En la primera parte se introduce “la situación inicial” donde se relatan linealmente las acciones sin ninguna perturbación. En la segunda fase llamada “nudo o detonante”, se irrumpe un evento inesperado que perturba la quietud inicial. En seguida se introduce la tercera fase “acción o evaluación” donde se valora solamente la situación para buscar soluciones en la cuarta fase “desenlace”, y así llegar a “la situación final” donde se encuentra o no la resolución. Siguiendo este modelo, la reconstrucción de la cronología de la historia da la estructura siguiente:

Introducción: Visión panorámica de la servidumbre en el campo extremeño de los años sesenta.

- Situación inicial: Descripción de Azarías y de la vida campesina rutinaria.
- Elementos desencadenadores:
 - 1- Enfermedad y muerte del gran duque de Azarías, la primera ave.
 - 2- La expulsión de Azarías.
 - 3- La mudanza de Paco y su familia al cortijo.
 - 4- El bautizo del hijo del señorito Iván.

moyens (roman, radio, film, pièce de théâtre, (...), tandis que le discours, lui, est spécifique à chacun de ces moyens employés : « A ce niveau, ce ne sont pas les évènements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les fait connaître. »

¹ Delibes, M., op. cit., p.13.

² Adam, J. M., Revaz, F., quienes citan a Bourneuf y Ouellet, op. cit., pp. 66-69.

Nudo: El poder de los caciques y la resignación de los campesinos.

-Detonantes: -1: Paco e Iván en la caza.

-2: La primera caída de Paco, que provoca la furia del señorito Iván por la imposibilidad de matar a pájaros.

-Complicación: Fractura de Paco → Imposibilidad de cazar → Obligación de andar → Segunda caída de Paco.

-Evaluación: Quirce y Azarías nuevos secretarios de Iván.

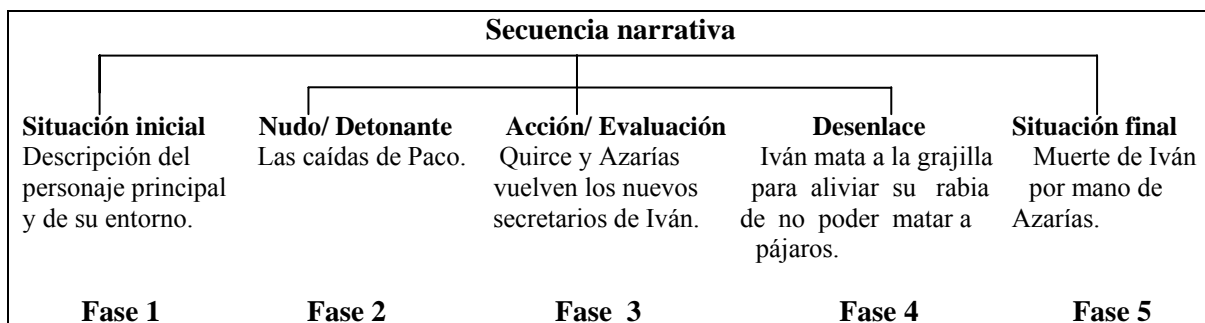
Conclusión: Muerte del opresor.

-Desenlace: Iván defraudado por la caza mata a la grajilla.

Azarías no le perdona, le ahoga.

-Situación final: Muerte del opresor.

La estructura del texto narrativo canónico según Bourneuf y Ouellet.



Esquema n°2

2.2.1.1 Tipografía

El autor ha novelado usando un discurso continuo y lineal, con escasez de signos ortográficos: hay una carencia de mayúsculas al principio de las frases, y los puntos se han empleado sólo al final de cada libro, es decir escritos seis veces en toda la novela, o sea que hay seis puntos finales. Además, La narración está con un estilo directo sin signos tipográficos: ni los dos puntos, ni los verbos introductores

como por ejemplo “decir” que empiezan los diálogos (elipsis de verbos), lo que es un reflejo de la moda del “*Nouveau Roman*”¹:

*“y el Rogelio reía, cría cuervos, tío, y el Facundo, a ver, de que cogen gusto a la libertad, y porfiaba la Régula, ae, Dios dio alas a los pájaros para volar, y al Azarías le resbalaban los lagrimones por las mejillas y él trataba de espantarlas a manotazos y tornaba a su cantinela, milana bonita, milana bonita, (...)”*².

La abundancia de comas, y la repetición de palabras, frases y acciones habituales, originan el acento lírico y embellecen el relato, dándole al mismo tiempo la apariencia de un poema, sobre todo con la reiteración de la apelación “*Milana bonita*” y de otras expresiones que se han repetido muchas veces:

*“así que el señorito o la señorita, o las amigas del señorito, o los amigos de la señorita, se cansaban de matar rateras (...) el Azarías le sonreía, no estuviste cobarde, milana (...) se llegaba con él a la ventana del tabuco, y uuuuuuh, hacía, ahuecando la voz (...) y hacía a su vez, uuuuuuh, como un eco del uuuuuuh de Azarías”*³.

Los diálogos son separados por el salto tipográfico de una línea, como si fuera un nuevo renglón. Es decir que la narración no desfila linealmente, sino a saltos, avanzando y retrocediendo consecutivamente. Los diálogos tienen una forma específica:

*“el Subsecretario, o el Embajador o el Ministro,
aquí tienes las plumas, Paco
y Paco, el Bajo
¿qué dirección llevaba, vamos a ver?*

¹ « *Le Nouveau roman* » es un movimiento literario del siglo XX, está formado por unos escritores que rechazan las características de la novela tradicional, y estimulan la renovación de la forma de narrar y escribir. Estos cambios necesitan por lo tanto una lectura activa, una reflexión profundizada y aún la necesidad de poseer una cultura general, porque es una tendencia que liga la literatura a la historia.

² Delibes, M., op. cit., p. 87.

³ *Ibíd.*, pp. 17-18.

y el que fuera,
la del jaral, Paco, tal que así, sirgada contra el jaral,
y Paco,
¿venía sola, apareada o en barra, vamos a ver?(...)”¹.

2.2.1.2 Léxico

El texto de Delibes se distingue por la utilización constante del relativo “**que**” y de la conjunción copulativa “**y**”, que es una modalidad del habla rural, sobre todo para contar anécdotas:

“y el señorito esbozaba una media sonrisa y en paz, que al señorito sólo le exasperaba que el Azarías afirmase que tenía un año más que el señorito, porque, en realidad, el Azarías ya era mozo cuando el señorito nació, pero el Azarías ni se recordaba de esto y si, en ocasiones, afirmaba que tenía un año más que el señorito era porque Dacio, el Porquero, se lo dijo así una Nochevieja que andaba un poco bebido y a él, al Azarías, se le quedó grabado en la sesera, y tantas veces le preguntaban(...)”².

Se percibe también una exuberancia de los pronombres personales: “¿qué opinas **tú**, Pura, **tú** los conoces?”³; y el empleo de códigos semióticos como: miradas, gestos, murmullos:

“el Azarías repetía la operación mientras murmuraba tiernamente, milana bonita, murmullos apenas inteligibles”⁴.

“en torno a la gran mesa, una exclamación de asombro y miradas divertidas y un sostenido murmullo, como un revuelo”⁵.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 101.

² *Ibíd.*, p. 14.

³ *Ibíd.*, p. 56.

⁴ *Ibíd.*, p. 83.

⁵ *Ibíd.*, p. 55.

“mas doña Purita, canturreaba sin hacerle caso, se apeaba del coche y se ponía a hacer mohines y pasos de baile en la escalinata, contoneándose”¹.

Cabe señalar, las especificidades rurales: se nota que el autor ha puesto un artículo definido a todos los nombres de los personajes oprimidos: El Azarías, La Régula... Este uso del artículo delante del nombre es frecuente en el habla coloquial de los provincianos y campesinos. El autor lo usó para demostrar un bajo nivel educativo y social:

“el artículo delante del nombre propio aparecerá abundantemente para caracterizar una clase social determinada, como las sirvientas o la gente campesina u obrera”².

A lo largo de la novela, se apunta una variedad léxica de palabras procedentes del mundo campesino, lo que demuestra el manejo de un caudal lingüístico rural que indica el dominio del autor de la lengua provinciana, tal por ejemplo: *cortijo, Jara, portón, tabuco, grajetas, cárabo, búho, perdices, bardas, gallinaza, geranios, sauces, madroños, tamujos, pavos, pitorras, tórtolas, etc.*

“se observa un amplio repertorio de vocablos procedentes del mundo rural y cinegético. El significado de tales vocablos es perfectamente conocido y usado tanto por el narrador como por los personajes (...). El gran mérito de Delibes es que esa desestructuración sintáctica del habla de los campesinos no está reñida con la gracia y la espontaneidad expresivas”³.

Sin olvidar, el uso de ciertas palabras mal sonantes como: *“Paco, coño”⁴*; y el juego de Palabras como *“Teta”*: *“y el francés abría desmesuradamente los ojos, jah, ah, las apunta en la teta.”⁵*: Es una palabra que un personaje francés ha asociado a su

¹ Delibes, M., op. cit., p. 57.

² Bustos-Deuso, L., *La mujer en la narrativa de Delibes*, Caja Salamanca, Valladolid, 1991, p. 93.

³ Cano Conesa, J., *Estudio de Los santos inocentes, de Miguel Delibes*, www.smbfortuna.com, p. 23.

⁴ Delibes, M., op. cit., p. 127.

⁵ *Ibíd.*, p. 106.

su lengua “tête” queriendo decir “cabeza”, pero que los demás personajes se carcajearon, haciendo bromas fuera de la presencia de las mujeres, porque la palabra “teta” tiene otro sentido en el idioma castellano “los pechos”:

“la teta dijo, (...)será cosa del habla de su país,(...) y a partir de aquel día, entre bromas y veras, el señorito Iván y sus invitados cada vez que se reunían sin señoras (...), decían teta por cabeza, este cartucho es muy fuerte, me ha levantado dolor de teta, o bien, el Subse es muy testarudo, si se le mete una cosa en la teta no hay quien se la saque, 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,”¹.

Es verdad que hay en la obra varias repeticiones y abundancias, sin embargo se nota en ciertos enunciados una considerable carencia de marcadores o nexos como: pero, pues, entonces...; y unas elipsis de sustantivos, de adjetivos, de verbos y de preposiciones, tal como: “*pero el Azarías, sentado orilla una jara*”², en vez de decir: Azarías sentado **en** la orilla **de** la jara.

En cuanto a la intertextualidad, es incluso advertida con abundancia en el texto estudiado, tal como los extranjerismos: *Land Rover, Mercedes, jeep, foulard*:

“se aproximó a la ventanilla delantera del Land Rover”³.

“y su foulard al cuello”⁴.

“que el Hachemita aseguraba en Cordovilla, que los muchachos podían salir de pobres con una pizca de conocimientos”⁵.

“*El hachemita*” es un nombre dado a un musulmán que vive en los alrededores, haciendo constar los árabes en la cultura española.

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 106-107.

² *Ibíd.*, p. 175.

³ *Ibíd.*, p. 136.

⁴ *Ibíd.*, p. 163.

⁵ *Ibíd.*, p. 38.

Además de esto, se nota una multitud de onomatopeyas: “y dijo, *afelpando la voz, quiá, quiá, quiá, y la grajilla rilaba en las pajas, ¡quiá, quiá, quiá!*”¹; “entre *pim-pam y pim-pam*”²; “*cerrar la escopeta, ris-ras*”³; “*se arrancaban desorientadas brrrr, brrrr, brrrr*”⁴; “y el señorito Iván, *¡chist!*”⁵; “*¿eh qué os decía yo?*”⁶.

Igualmente, el novelista, ha dado una muletilla a una de sus personajes la Régula, que es la onomatopeya “*ae*”:

*“Pero más recurrente es el “ae”, interjección característica de quien busca rellenar su discurso con dilaciones. La muletilla, seguida de fórmulas de sumisión, es especialmente sugerente en boca de la Régula”*⁷.

Así pues, la novela *Los santos inocentes*, se caracteriza por abundancia de oraciones activas, y pocas perífrasis elaboradas en una redacción ininterrumpida de unidades, porque el discurso narrativo usado se determina por una perturbación de la puntuación. Un método empleado para unir la voz del narrador con la de los personajes, y así no complicar el movimiento discursivo de la voz narrativa, que se percibe directamente por el lector sin la necesidad de un estilo indirecto:

*“Con algunas “innovaciones” en cuanto a los signos de puntuación, con las que Delibes busca un ritmo poético distinto al del relato”*⁸.

2.2.1.3 Figuras

La búsqueda de la autenticidad, tiene una preocupación de gran auge por Delibes. Su habilidad narrativa, su incorporación de técnicas nuevas, su quehacer literario, su juego con el lenguaje coloquial, su simplicidad temática y lingüística, así

¹ Delibes, M., op. cit., p. 83.

² *Ibid.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁷ Cano Conesa, J., op., cit., p. 23.

⁸ Carretero Cerrada, A., *La novela en el siglo XX*, Edit., Playor, Madrid, 1983, p. 30.

que su retoricismo en el lenguaje fresco y natural le conducirán desde sus primeras obras a destacarse como uno de los mejores novelistas de su época:

“(...) consigue la cima de la expresividad en esta línea: sobriedad, depuración del lenguaje mediante el empleo de un léxico de rancio sabor, propio del mundo rural, plenamente evocador por la misma precisión de los términos que utiliza”¹.

La novela, tiene un estilo narrativo vigoroso, expresivo y asociado a un lenguaje rural, pero con gran cuidado a las palabras escogidas y que son más arrimadas a la tierra. Lo que demuestra el conocimiento de Delibes a los hábitos y al habla del mundo campesino, que a veces ni siquiera se encuentra en los diccionarios por ser nombres o dialectales antiguos o muy específicos de la ciudad donde ocurren los sucesos: “*Cordovilla*” en vez de Cordobilla. García Domínguez² afirma que:

“Delibes emplea un estilo directo y eficaz tomado del habla popular, del habla coloquial de las gentes de Castilla. Pero ese afán purista de nombrar a las cosas por su nombre no es preciosísimo literario, sino clara convicción de que para contar los problemas de Castilla, su manera de ser y la de sus gentes, ningún lenguaje ni sintaxis más adecuados que los que se emplean allí donde el novelista vive y escribe”.

Cabe precisar que Delibes tiene un caudal léxico muy rico, que aparece en la gran variedad de sinónimos, tal como el uso de una multitud de verbos para introducir el diálogo como: *balbucir, porfiar, desbarrar, apelar, terciar, lamentarse, murmurar, reconvenir, sentenciar, plañir, rezongar, suspirar, dispararse, echar pestes por la boca, puntualizar, gritar, chillar, mascullar, etc.*; sin olvidar de señalar la gran cultura que tiene del campo lexical de las aves rapaces que son casi todas percibidas en Extremadura: *búho, pitorra, tórtola, picaza, ratera, ganga, gorrión milano* etc. Este último se ha asociado a Azarías, quien llama a todo lo que quiere “milana”.

¹ Carretero Cerrada, A., op. cit., p. 30.

² García Domínguez, R., *Miguel Delibes: Un hombre, un paisaje, una pasión*, Ediciones Destino, Destino, Barcelona, 1985, pp. 67-68.

En el estilo delibiano se nota también, la precisión y la claridad, tal como la precisión de colores y materias: “*estuche de cuero*”¹; “*un pañuelo blanco*”²; “*el coche azul*”³; “*ojos negros de rímel*”⁴...

En el fragmento siguiente Delibes describe con detalles la muerte de Iván:

*“y casi inmediatamente, el señorito Iván sacó la lengua, una lengua larga, gruesa y cárdena, pero el Azarías ni le miraba, tan sólo sostenía la cuerda, cuyo cabo amarró ahora al camal en que se sentaba (...) pero todavía el señorito Iván, o las piernas del señorito Iván, experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, como si se arrancaran a bailar por su cuenta y su cuerpo 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 (...)”*⁵.

La precisión se nota también en la elección del título *Los santos inocentes*: Se reconoce que Delibes escoge los títulos más adecuados al estilo de la novela y a la personalidad de sus personajes protagonistas:

*“Los títulos de la novelística de Delibes nos dan pie para entrar someramente en su estilo narrativo y en la magia de su lenguaje literario. Delibes tiene una habilidad peculiar para titular sus novelas: suele hacerlo enunciativamente, pero con una justa medida de los términos empleados, con una gran expresividad y plasticidad y hasta con una clara intención rítmica y fonética. Estas mismas virtudes podrían definirnos su forma de narrar. Una estudiada y magistral sencillez embarca toda su novelística”*⁶.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 141.

² *Ibíd.*, p. 129.

³ *Ibíd.*, p. 161.

⁴ *Ibíd.*, p. 56.

⁵ *Ibíd.*, pp. 179-180.

⁶ García Domínguez, R., *Miguel Delibes: Un hombre, un paisaje, una pasión*, op. cit., p. 67.

En su obra, Delibes narra de manera subjetiva, al mostrar compasión a los personajes desfavorecidos, dando a la novela cierto lirismo. Además usa mucha repetición y variación, que se demuestran en las acciones habituales, de la vida cotidiana y rutinaria de ciertos personajes. A ese estilo, el autor añade unas descripciones breves, pero fascinantes del paisaje rural, y también de los personajes. No hay que olvidar el predominio del diálogo en la novela.

Este estilo, se observó en la segunda etapa de la narrativa delibiana, porque al principio y en su primera etapa, era diferente, porque se caracterizó por una artificialidad, y carencia del lenguaje rural y diálogos:

“La primera etapa la clasifican los críticos de realismo tradicional, subjetivo, de estilo retórico recargado y artificial, con una prosa llena de descripciones directas, con profusión de adjetivos y comentarios del autor, a todas luces presente y visible al lector. El estilo lingüístico es puramente literario, con ausencia de lenguaje popular, tan característico en las novelas posteriores, el diálogo es escaso y la caracterización física de los personajes esquematizada y subordinada a la caracterización psicológica y al tema, lo que les priva de naturalidad”¹.

La mayor parte de los críticos observan un cambio radical en su estilo, después de la aparición de su obra “*El camino*”, dando más interés a sus personajes y al cuidado de su lenguaje:

“(…) desarrollándose y perfeccionándose según las tendencias más modernas hasta culminar en la aparente ausencia de autor-narrador, dando al lector una completa ilusión de realismo en el personaje. En esta etapa de su obra, Delibes se despoja de toda artificialidad, se oculta en lo posible detrás de sus personajes dejando que éstos hablen libremente, actúen y vivan con aparente autonomía pero transmitiendo al lector el mensaje que el autor desea comunicar. También omite las descripciones directas y deja que sus personajes se presenten por sí

¹ Bustos-Deuso, L., op.cit., p. 85.

*mismos por medio de manías, gestos, modo de hablar, divagaciones mentales y, sobre todo, por la reiteración o repetición de frases, muletillas y gestos que familiarizan al lector con el personaje*¹.

En la obra estudiada, el lenguaje de los personajes es cuidadosamente designado. Los ricos emplean un repertorio lingüístico exacto y rebuscado; por el contrario, los pobres recurren a términos sencillos adaptados a su cultura y a su personalidad, usan frases sencillas, que demuestran su analfabetismo y su sumisión:

*“y Paco, el Bajo (...) en estos asuntos de los señoritos, tú, oír, ver y callar”*².

*“la Régula sumisamente, ¿alguna cosa más, don Pedro?”*³.

*“y la Régula, ae, a mandar, don Pedro, para eso estamos”*⁴.

Esta última frase, se ha repetido en casi todos los diálogos de Régula con sus amos.

Por ejemplo, Azarías emplea un léxico muy escaso, representado por frases sencillas y mal conjugadas, o bien enunciados citados mecánicamente a fuerza de repetirlos siempre:

*“y el Azarías, la milana te tiene calentura (...)se sentó en el suelo y se puso a contar (...)una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cuarenta y cinco, hasta que se sintió más relajado (...)se arrimó quedamente a la reja del tabuco e hizo, ¡uuuuuh!”*⁵.

No obstante, los ricos propietarios, discursan con un lenguaje que posee un nivel cultural destacado:

¹ Bustos-Deuso, L., op.cit., p. 85.

² Delibes, M., op. cit., p. 158.

³ *Ibíd.*, p. 48.

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*, pp. 28-29.

“la Señora, (...), a ti no te conozco, ¿de quién eres tú?, preguntó, y la Régula, que andaba al quite, mi hermano es, Señora, acobardada, a ver, y la Señora, ¿de dónde lo sacaste? está descalzo, y la Régula, andaba en la Jara, ya ve sesenta y un años y le han despedido, y la Señora, edad ya tiene para dejar de trabajar, ¿no estaría mejor recogido en un Centro Benéfico?”¹.

Sin embargo, se observan a lo largo del texto palabras vulgares usadas por el señorito Iván cuando se dirige a sus sirvientes, por ejemplo:

“¿no puedes poner quieta la lengua, cacho maricón?”².

“y el señorito Iván,..., se llegó a él fuera de sí, echando pestes por la boca, ¿qué te pasa ahora, Paco, coño? ya es mucha mariconería”³.

Por fin, se puede sintetizar con una cita que viene de García Domínguez⁴, quien escribe a propósito del lenguaje delibiano estas frases:

“En la nitidez y concesión de su lenguaje, en la clarividencia de sus conceptos y hasta en la belleza de sus figuras literarias, aprendió y cuajó Delibes, según propia confesión, uno de los estilos literarios más atractivos y personalismos de la narrativa española contemporánea”.

En síntesis, resulta muy difícil negar las peculiaridades cargadas de originalidad estilística aplicada en el discurso delibiano. Por todo eso, se observa que Camus al adaptar *Los santos inocentes*, ha guardado las mismas palabras, frases y expresiones que ha otorgado Delibes por sus personajes.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 113.

² *Ibíd.*, p. 125.

³ *Ibíd.*, p. 144.

⁴ García Domínguez, R., *Miguel Delibes: Un hombre, un paisaje, una pasión*, op. cit., p. 66.

2.2.2 Estructura externa

La novela consta de seis capítulos, a los que Delibes llama “libros”¹. En cada uno se da una visión de un o varios personajes con sus propias descripciones y la de la naturaleza que les rodea. Cabe señalar que cada apartado tiene un título asociado a las características de los personajes de la novela, que permite al autor mostrar ciertas particularidades más destacadas de su labor literaria, tal como:

“la solidez en la creación de los personajes, la intensidad de las historias, la humanidad de los personajes, un lenguaje riquísimo y diferenciado según la clase social, el lenguaje obtenido de las tradiciones populares y un enorme respeto por la naturaleza”².

Unos críticos³ que han estudiado la obra dividen la novela en tres partes. La primera abarca los tres primeros libros. La segunda, el cuarto libro; y la tercera, el quinto y el sexto.

En la primera parte se da un planteamiento de lo que es el ámbito rural y agrario con una visión panorámica de la vida miserable y humillada de la clase pobre en la cual pertenecen los campesinos (Azarías, Paco el Bajo, su familia y los demás sirvientes del cortijo). Además se refiere a los abusos caciquees.

En la segunda parte, se basa en la representación de la personalidad del señorito Iván como muestra de la actitud inadmisibles de los latifundistas hacia sus criados.

En la tercera parte, se fija en los acontecimientos que introducen y llevan al desenlace final: el crimen. Es llena de acciones dramáticas que aumentan la tensión y la impaciencia.

¹ Según Delibes cada capítulo representa por si solo un libro, que no necesita los demás para poder asimilar el sentido de la narración de aquel capítulo. Sin embargo, la unión de los seis libros da una cohesión más detenida y significativa a la obra. Los tres primeros libros fueron redactados hacia 1963, y los tres últimos no se manifestaron hasta 1981, el mismo año en que se publicó la obra.

² Diez Ríos, J. F., *Los santos inocentes (Id. España. Mario Camus, 1984)*, www.google.dz., domingo, 21 de marzo de 2010, p. 2.

³Lozano Jaén, G., Albertus Morales, A., González García, M., Teresa Caro Valverde, M., op. cit., p. 17.

Así pues, en las tres partes, el novelista, se esfuerza en unir tres elementos fundamentales en casi todas sus novelas: *Un hombre, un paisaje, una pasión*: “*Un hombre: Miguel Delibes. Un paisaje: Castilla. Una pasión: escribir y novelar*”¹.

Ahora, nos detenemos en el estudio de los principales datos de cada capítulo.

El primer libro titulado “*Azarías*”, donde el autor hace una descripción de la personalidad y del carácter inocente de ese último. Al mismo tiempo, da una visión panorámica de la Jara, del problema del analfabetismo, incultura y negligencia de los campesinos:

*“en la Jara, donde el señorito, nadie se preocupaba de si éste o el otro sabían leer o escribir, de si eran letrados o iletrados, o de si el Azarías vagaba de un lado a otro, los remendados pantalones de pana por las corvas, la bragueta sin botones, rutando y con los pies descalzos”*².

El autor expone la enorme relación que existe entre Azarías y los animales:

*“el Azarías se cuidaba de los perros, del perdiguero y del setter, y de los tres zorreros(...), él, Azarías, los aplacaba con buenas palabras les rascaba insistentemente entre los ojos hasta que se apaciguaban y a dormir y, con la primera luz, salía al patio estirándose, abría el portón y soltaba a los pavos en el encinar,(...) y, al concluir, pues a regar los geranios y el sauce y a adecentar el tabuco del búho y a acariciarle entre las orejas y, conforme caía la noche”*³.

Esta relación afectuosa se destaca sobre todo con su búho la “Milana”, apoyándose en cómo padeció cuando ella se enfermó y murió, y cómo el señorito se burló de su tristeza:

¹ García Domínguez, R., *Miguel Delibes: Un hombre, un paisaje, una pasión*, op. cit., p. 63.

² Delibes, M., op. cit., p. 13.

³ *Ibíd.*, p.15.

“se encontró al búho engurruñado en un rincón (...)el Azarías, dejó la pega en el suelo y se sentó junto a él, le tomó delicadamente por las alas y lo arrimó a su calor, rascándole insistentemente en el entrecejo y diciéndole con ternura, milana bonita, mas el pájaro no reaccionaba a los habituales estímulos, con lo cual, el Azarías (...)salió y preguntó por el señorito, la milana está enferma, señorito, te tiene calentura, le informó, y el señorito, ¡qué le vamos a hacer, Azarías!(...), y el Azarías, desolado, pero es la milana, señorito,(...) y el Azarías, implorante, ¿autoriza el señorito que dé razón al Mago del Almendral? y el señorito(...), ¿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, (...)Azarías se lo 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”¹.

Se cuenta también en este capítulo las frecuentes visitas de Azarías en la casa de su hermana la Régula, tomando las noticias de su sobrina “la Niña Chica”, mostrando al mismo tiempo la afición que tiene con ella:

“la Régula, ¿otra vez por aquí? y el Azarías ¿y los muchachos? (...) ella, ae, la Niña Chica está,(...) y el Azarías se agachó, la tomó en sus brazos,(...), la oprimió contra sí y musitó, milana bonita, y empezó a rascarla insistentemente los pelos del colodrillo, mientras la Niña Chica, indiferente, se dejaba hacer”².

Además, se precisa la increíble inocencia de ese pobre viejo, que se muestra no sólo en este libro, sino a lo largo de toda la obra: “*el Azarías no es malo, Señora, sólo una miaja inocente*”³.

El segundo libro, bajo el título “*Paco el bajo*”, inicia con el deseo de Paco y la marquesa de erradicar el problema del analfabetismo. En seguida se trata del

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 27- 28.

² Ibíd., pp. 30- 31.

³ Ibíd., p. 114.

regreso de Paco y su familia al cortijo del señorito, pensando en que su situación va a mejorarse, al beneficiar de una nueva casa mejor que la que tenían y más cerca de sus dueños:

“ahora la Nieves nos entrará en la escuela(...), lo mismo la casa nueva te tiene una pieza más,(...), y una vez que llegaron al cortijo, Crespo, el Guarda Mayor, les aguardaba al pie de la vieja casa, la misma que abandonaron cinco años atrás,(...), y Paco lo miró todo apesadumbrado(...) al cabo, bajó los ojos, ¡qué le vamos a hacer! dijo resignadamente, estaría de Dios, y, poco más allá, dando órdenes, andaba don Pedro, el Périto”¹.

En este capítulo, Delibes nos informa de las tareas de Paco y su mujer; del nuevo trabajo de Nieves al servicio de don Pedro el “Périto” y su esposa Purita, precisando al mismo tiempo las peleas repetidas de esta pareja a causa de la infidelidad:

“hasta que la Régula, sumisamente. usted dirá, don Pedro, y don Pedro, me refiero a la niña, Régula, que la niña bien podría ponerle una manita en casa a mi señora,(...), según hablaba don Pedro, el Périto, Paco, el Bajo, se iba desinflando como un globo,(...), y miró para la Régula, y la Régula miró para Paco, el Bajo, y al cabo, Paco, el Bajo,(...)dijo, lo que usted mande, don Pedro, para eso estamos,(...) y, en ese momento, irrumpió Facundo, el Porquero, también te tienes coraje, Paco, en la Casa de Arriba no te para ni Dios, que ya conoces a doña Purita, que parece como que la pincharan con alfileres, lo histérica,(...) ni la Régula ni Paco, el Bajo, replicaran,(...) continuaban mudos (...), y a la mañana, la Nieves se presentó puntualmente en la Casa de Arriba y al otro día lo mismo, hasta que esté se hizo una costumbre”².

También, se menciona la decepción de Nieves de no poder formar parte de la comunión, precisando la burla de los señoritos de su deseo, refiriéndose al mismo

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 46- 47.

² Ibíd., pp. 49-51.

tiempo a las relaciones de servidumbre:

“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, y, (...) el señorito Iván se consideraba en el deber de explicar, las ideas de esta gente, se obstinan en que se les trate como a personas y eso no puede ser”¹.

El tercer libro: “*La Milana*”, relata la despedida de Azarías por el señorito a causa de su falta de higiene: “*el señorito me ha despedido*”². Y se dice a propósito de Azarías: “*un piojoso, eso es lo que es, todo el tabuco lleno de mierda y, por si fuera poco, se orina las manos, será desahogado*”³. O estas frases del señorito de Azarías hablando con Paco:

“le aguanté sesenta y un años lo que merezco es un premio, ¿oyes?, que buenos están los tiempos para acoger de caridad a un anormal que se hace todo por los rincones, y por si fuera poco, se orina las manos antes de pelarme las pitorras, una repugnancia, eso es lo que es”⁴.

En este libro se introduce la descripción de las personalidades y de las labores en el cortijo de los dos hijos de Paco: Quirce y Rogelio. Se añade incluso uno de los elementos básicos de la historia que va a llevar al desenlace, o sea, el ofrecimiento de una grajeta, la segunda “*Milana*” por parte de Rogelio a Azarías:

“se presentó el Rogelio con una grajeta en carnutas entre las manos, ¡tío, mire lo que le traigo! (...) 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”⁵.

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 55- 56.

² *Ibíd.*, p. 67.

³ *Ibíd.*, p. 69.

⁴ *Ibíd.*, p. 71.

⁵ *Ibíd.*, p. 83.

El cuarto Libro: “*El secretario*”, describe la increíble devoción de Paco a su amo en la caza, hasta oliendo los palomos como un perro: “*ni el perro más fino te haría el servicio de este hombre, Iván, (...), que no sabes lo que tienes, le decían*”¹.

También, en este capítulo entran en juego otros personajes como la señora marquesa y su hija Miriam. Delibes describe sus personalidades. La marquesa da limosnas a los pobres, no para ayudarles, sino para mostrar su superioridad: “*al despedirse les sonreía con una sonrisa amarilla, distante, y les entregaba en mano una reluciente moneda de diez duros, toma, para que celebréis en casa mi visita*”².

La señorita Miriam, ella es diferente de los demás ricos, es más afectuosa hacia los campesinos, y eso se demuestra cuando sintió compasión al ver a Azarías y a la niña chica: “*después de todo, mamá, ¿qué mal hace aquí? en el cortijo hay sitio para todos*”³; cuando defendió a Nieves al querer hacer la comunión: “*mientras los demás reían, ¡que no se te suba el pavo, niña no vayas a hacer cacharros!, hasta que la señorita Miriam, compadecida, terció y ¿qué mal hay en ello?*”⁴.

Libro quinto: “*El accidente*”, como su título lo indica, relata la manera en que Paco cayó de un árbol rompiéndose una pierna, lo que le obligó a pedir a Azarías y a Quirce sustituirle para que Iván no se enfade. El autor en este libro se apoya más en la crueldad del señorito al forzar a Paco a acompañarle a la caza, a pesar de sus dos fracturas.

“*y el señorito Iván(...), y cada vez más harto, de peor humor, ¿no puedes moverte un poquito más vivo, Paco, coño? pareces una apisonadora, si te descuidas te van a robar hasta los calzones, y Paco, el bajo, procuraba hacer un esfuerzo, pero (...)sus movimientos, no le permitían poner plano el pie, y; en una de éstas ¡zas!, Paco, el Bajo, al suelo,(...) ¿qué te pasa a hora Paco coño? Ya es mucha mariconería esto, pero Paco, el Bajo, insistía desde el suelo, la pierna, señorito, se ha vuelto a tronzar el hueso, y los juramentos del señorito Iván se oían en Cordovilla,(...) y el señorito*

¹ Delibes, M., op. cit., p. 101.

² *Ibíd.*, p. 112.

³ *Ibíd.*, p. 113.

⁴ *Ibíd.*, p. 61.

Iván, ¿y mañana? ¿qué voy a hacer mañana, Manolo? no es un capricho, te lo juro, y el doctor, mientras se quitaba la bata, haz lo que quieras, Vancito, si quieres desgraciar a este hombre para los restos, allá tú, y ya en el Land Rover marrón, el señorito Iván, taciturno y silencioso, encendía cigarrillos todo el tiempo, sin mirarlo, tal que si Paco, el Bajo, lo hubiera hecho a posta”¹.

Cuenta también la infidelidad de doña Purita con el señorito Iván: “*descubrió al señorito Iván y a doña Purita besándose ferozmente*”².

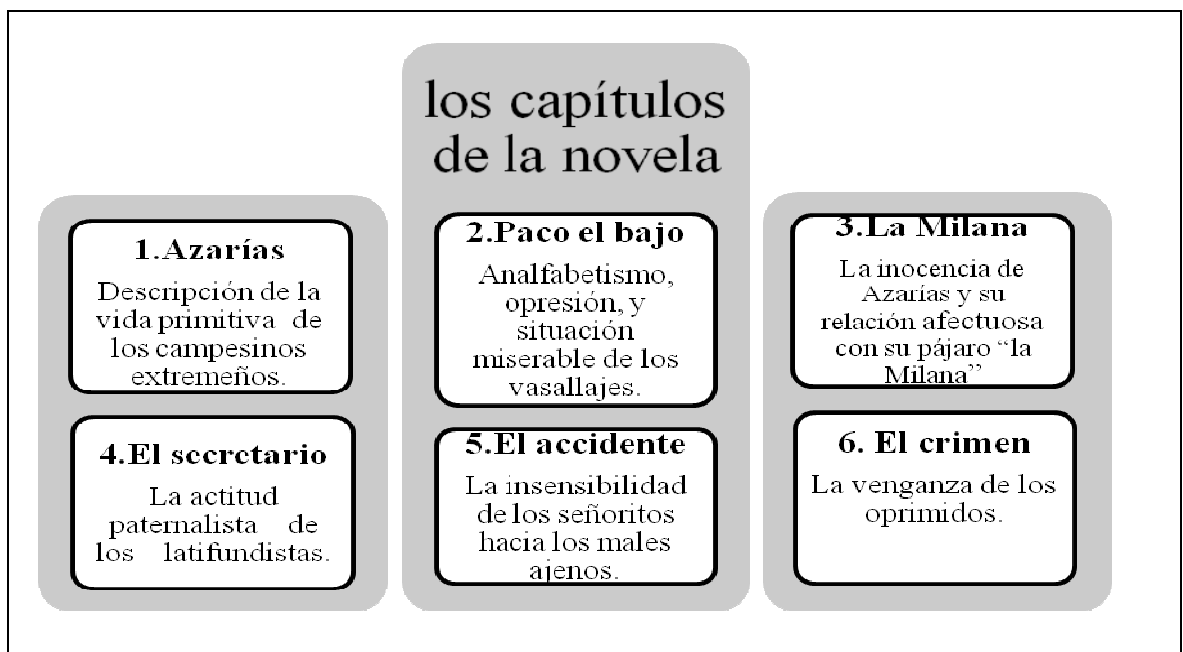
Libro sexto: “*El crimen*”, es el último capítulo, que termina con dos homicidios. Uno es provocado por Iván para satisfacer sus caprichos, y otro por Azarías para vengar a su pájaro. Por tanto, un desenlace trágico:

“el Azarías ni le miraba, tan sólo sostenía la cuerda, cuyo cabo amarró ahora al camal en que se sentaba y se frotó una mano con otra y sus labios esbozaron una bobalicona sonrisa, pero todavía el señorito Iván, o las piernas del señorito Iván, experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, (...) hasta que, al cabo, quedó inmóvil, la barbilla en lo alto del pecho, los ojos desorbitados, los brazos desmayados a lo largo del cuerpo”³.

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 143-146.

² *Ibíd.*, p. 151.

³ *Ibíd.*, pp. 179-180.



Esquema nº3

2.3 Guión cinematográfico

El guión cinematográfico es el relato escrito de lo que va a suceder en la película. Se desarrolla completamente un argumento teniendo en cuenta que es una historia cinematográfica, donde se precisan escenarios, situaciones, acciones y diálogos, con una descripción minuciosa y pormenorizada de lo que los actores hacen en escena.

La película inicia con un Flash-forward o una prolepsis (anticipación), que suscita la curiosidad del espectador sobre lo que va a suceder (Quirce en la estación de Zafra que entra en una cafetería, toma un bolígrafo y empieza a escribir una carta a su hermana) Los telespectadores, todavía no se dan cuenta que es una acción anticipada, es decir normalmente futura a las acciones que van a llegar después.

A continuación, las acciones se desarrollan linealmente, hasta llegar a los tiempos y momentos fuertes ("peaks"), que son necesarios a la ley de progresión continúa, vienen como una subida de escaleras y requieren que la tensión se dramatiza poco a poco (al principio el pájaro de Azarías se enferma y muere, y poco continúa, vienen como una subida de escaleras y requieren que la tensión se dramatiza poco a poco (al principio el pájaro de Azarías se enferma y muere, y poco después el protagonista es expulsado de la jara, encontrándose sin trabajo y sin hogar).

Dichos momentos de emoción se interrumpen por otra anticipación (Quirce observa con una mirada penosa a su pueblo) y en seguida una respiración o descanso otorgando a la narración una quietud después de unas perturbaciones emocionales (La mudanza de Paco y su familia al cortijo; el bautizo del hijo del señorito Iván).

Otras emociones más fuertes que las primeras están previstas para el final, y que vienen cargando la atmósfera, induciendo distintos puntos de inflexión (la primera caída de Paco, que provoca la furia del señorito Iván por el impedimento de utilizar su mejor asistente en la caza y la imposibilidad de matar pájaros.) Lo que lleva directamente hacia una complicación (segunda fractura de Paco y su imposibilidad de cazar con su amo, aunque le obliga cruelmente a caminar con el pie roto), la crisis se plantea en el momento de cambiar de ayudantes (una vez es Quirce otra vez es Azarías, nuevos secretarios no capacitados como Paco). Estas gradaciones llevan al clímax, punto culminante de la película, punto de no retorno en el cual ocurre lo trágico (Iván defraudado por la mala suerte en la caza, al no poder matar ni a un pájaro descarga su rabia sobre el primer ave que pasa a su alcance: la grajilla de Azarías, que a gritos le ruega no hacerlo), esto produce en la historia una subida de intensidad al cabo de la ascensión dramática, acabando así la película con el punto final del desenlace: (la muerte de Iván el opresor, y Azarías en un asilo.)

El guionista trastorna el orden lineal y cronológico de la novela o la obra base, con las prolepsis (anticipaciones temporales), dando a la diégesis otra progresión: Cronológicamente todas las prolepsis proyectadas en la película deben ubicarse después del crimen o la muerte de Iván.

Normalmente el film debería empezar con el episodio nº 4 (Paco enseña a su hijo Quirce el abecedario). Y los tres primeros (La llegada de Quirce de la ciudad al pueblo **-a-**; Nieves recibe en su lugar de trabajo la carta de su hermano **-b-**; Quirce observa nostálgico la situación miserable de los habitantes del campo **-c-** deberían estar en el antepenúltimo episodio final.

Los dos últimos episodios del primer capítulo de la película (La visita de Quirce a su hermana en la fábrica, aprendiendo la muerte de la Niña Chica-**d**;- Quirce en el autobús -**e**-), deben ponerse antes de (a, b, c), es decir justo después de la posición cronológica del crimen.

Los tres últimos episodios del segundo capítulo (Paco con su pierna rota y su mujer reciben la visita de sus hijo Quirce-**f**-; Quirce y sus padres en la vieja casa discutiendo de la muerte de la niña chica-**g**-; Quirce apresurado de regresar a la ciudad a pesar de que sus padres se quedaron solos en la Jara -**h**-), deben estar después del episodio -c-

Los dos últimos episodios del tercer capítulo de la película (Quirce se prepara para regresar a la ciudad, Régula le da un rosario con una cruz para que le dé a Azarías que está en un asilo -**i**-; Quirce visita a su tío y le da el collar-**j**-), deben estrenarse tres episodios antes de la posición cronológica de la clausura del film.

El orden cronológico de las anticipaciones debe seguir esta progresión:

(d, e,)/ (a, b, c,)/ (f, g, h,)/ (i, j,)

- La visita de Quirce a su hermana en la fábrica, aprendiendo la muerte de la Niña Chica.
- Quirce en el autobús.
- La llegada de Quirce de la ciudad al pueblo.
- Nieves recibe en su lugar de trabajo la carta de su hermano.
- Quirce observa nostálgico la situación miserable de los habitantes del campo.
- Paco con su pierna rota y su mujer reciben la visita de su hijo Quirce.
- Quirce y sus padres en la vieja casa discutiendo de la muerte de la Niña Chica.
- Quirce apresurado de regresar a la ciudad a pesar de que sus padres se quedaron solos en la Jara.
- Quirce se prepara para regresar a la ciudad, Régula le da un rosario con una cruz para que le dé a Azarías que está en un asilo.
- Quirce visita a su tío y le da el collar.

Cuadro cronológico de los episodios:

Orden numerario de los episodios de la película.	Orden cronológico de los episodios en la película.
1- La llegada de Quirce de la ciudad al pueblo.	14
2- Nieves recibe en su lugar de trabajo la carta de su hermano.	15
3- Quirce observa nostálgico la situación miserable de los habitantes del campo.	16
4- Paco enseña a su hijo Quirce el abecedario.	1
5- La muerte del primer pájaro de Azarías.	2
6- La mudanza.	3
7- El despedimiento de Azarías.	4
8- El ofrecimiento del segundo pájaro.	5
9- La visita de Quirce a su hermana en la fábrica, aprendiendo la muerte de la Niña Chica.	12
10- Quirce en el autobús.	13
11- La llegada de Iván al campo para la caza.	6
12- La celebración de la comunión.	7
13- Paco con su pierna rota y su mujer reciben la visita de su hijo Quirce.	17
14- Quirce y sus padres en la vieja casa discutiendo de la muerte de la niña chica.	18
15- Quirce apresurado de regresar a la ciudad a pesar de que sus padres se quedaron solos en la Jara.	19
16- Las caídas de Paco, Quirce le reemplaza.	8
17- Quirce se prepara para regresar a la ciudad, Régula le da un collar con cruz para que le dé a Azarías que está en un asilo.	20
18- Quirce visita a su tío y le da el collar.	22
19- Azarías nuevo secretario de Iván.	9
20- Iván mata a la grajilla.	10
21- El crimen.	11
22- Quirce viene a visitar a Azarías en un asilo.	21
23- Quirce con su maleta observando una tropa de pájaros.	23

El trastorno del orden cronológico y lineal de la diégesis, es muy usado en las películas. Se observa que el guionista acaba todos los capítulos de la película con dos o tres prolepsis o Flash-forward. Tras ellos se sigue la historia en el momento en que se acabó antes de la anticipación, y el director ha seguido este ritmo hasta el final

donde se encuentra la resolución de todas las prolepsis y también de todas las acciones del presente.

En el nudo, se observa al principio una linealidad - a la excepción de las prolepsis citadas ya- en el transcurso de los eventos con unas secuencias rápidas que informan sobre la vida de los protagonistas. Luego la tensión dramática va aumentando, proporcionando a la película un ritmo y misterio, cada vez que se aumenta el suspense. En seguida, se reduce la tensión con las secuencias de respiración, siguiendo una temporalidad hasta llegar a los puntos de inflexión, los elementos más llamativos y más fuertes que están dados al final, tanto como la crisis que se agrava de escena en escena culminando con el clímax.

Para concluir, las perturbaciones temporales presentadas como una manipulación de los tiempos presentes y futuros que el guionista moldea a su antojo, se emplean con el fin de llamar la atención del espectador, que vive el momento ficticio de las secuencias como si fueran reales, obligándole a reflexionar e implicarse en la historia para comprenderla e intentar ordenar los eventos para llegar a una cronología lógica.

2.3.1 Estructura en tres partes

La película *Los santos inocentes* aplica “la clásica división del relato en tres partes: planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace”¹. O lo que llama Chion “la ley de progresión continua”², es decir que sigue una línea determinada: “un inicio, un centro y un fin”³. Es también lo que afirma Hitchcock⁴ a propósito de la película que debe siempre subir “como un tren con cremallera”. Así los eventos transcurren siguiendo una línea cronológica, aunque en unas ocasiones se ven acciones anticipadas, pero al reconstruir la historia se notan fácilmente estos tres elementos:

¹ Fernández Díez, F., op. cit., p. 11.

² Chion, M., op. cit., p. 139.

³ *Ibíd.*, p. 142.

⁴ Hitchcock citado por Chion, M., op. cit., p. 139. «comme un train à crémaillère»

- El planteamiento, como lo explica Díez para la película: *“presenta al personaje o personajes principales en un contexto mediante situaciones concretas; estas situaciones, o un suceso (detonante) ponen en marcha el relato; se trata de algo que afecta al personaje”*¹. Además posee una serie de detonantes, o sea acciones que llaman la atención del receptor que estaba quieto antes del detonante. Y termina con un respiro: *“variar, distraer y a veces desviar, adrede, la atención y la curiosidad del público”*². A veces, antes del respiro, el emisor, introduce en la historia *“una anticipación”* para despertar la curiosidad del público: *“una curiosidad del pasado, pero también y sobre todo del futuro”*³. La anticipación como la explica Chion es una serie de: *“informaciones, misterios, preguntas (...) esperanzas, falsas pistas, pero al mismo tiempo (...) advenir otra cosa,(...) a un otro momento,(...)diferente de lo previsto”*⁴.

- El nudo, es una sucesión de acontecimientos que llevan a la complicación del relato y que inicia el segundo acto:

*“circunstancia que ha servido de punto de inflexión nos introduce en el segundo acto en el que el personaje intenta conseguir su objetivo por todos los medios, y se encuentra siempre envuelto en un conflicto, (...) En su lucha se encuentra con un suceso o prueba (segundo punto de inflexión) que acelera los acontecimientos”*⁵.

Este punto de inflexión, se denomina también *“nudo de la trama o punto de giro”*⁶ que se observa cuando se trata de *“un cambio divergente”*, o sea cuando se produce una alteración en las acciones, donde se aumenta el riesgo y la dificultad, dando a los sucesos una nueva visión.⁷

¹ Fernández Díez, F., op. cit., p. 11.

² Chion, M., op. cit., p. 78.

« *varier, distraire et parfois détourner, exprès, l'attention et la curiosité du public.* »

³ *Ibíd.*, p. 170, « *une curiosité du passé, mais aussi et surtout du futur* »

⁴ *Ibíd.* « *informations, des mystères, des question, (...) des attentes, des fausses pistes (...) mais en même temps(...) advenir autre chose, (...) à un autre moment,(...), que ce qui a été donné à prévoir.* »

⁵ Fernández Díez, F., op. cit., p. 12.

⁶ *Ibíd.*, p. 11.

⁷ *Ibíd.*, p. 24.

Además, presenta los eventos que introducen el fin de la historia. Es donde se agravan los acontecimientos, conduciendo directamente a “*una serie de situaciones de crisis, cada una más grave que la precedente*”¹, y terminan con “*el clímax o momento de máxima tensión*”².

- El desenlace, es donde se encuentra el clímax que lleva en seguida a la resolución: “*Después del clímax, no puede haber más que unas escenas de resolución y de tregua*”³.

La película es “*in media res*”, empieza con el joven “Quirce” en una estación, que entra luego en una cafetería para escribir una carta a su hermana. Después se le ve parado en un pueblo visualizándolo con una mirada nostálgica. De repente, se le ve en otro tiempo y lugar. Es al transcurrir los sucesos de la historia, que se advierte que las primeras escenas eran un salto al futuro y una anticipación “*prolepsis*” de los eventos. La estructura de la película permite notar muchos cambios de situaciones. Reconstruyendo la cronología de la película se observa la estructura siguiente:

Planteamiento: Quirce en la estación de Zafra.

-Detonantes 1: - Enfermedad y muerte del duque de Azarías: “la primera Milana”
2: - Despedida de Azarías.

-Anticipación: - Quirce observa con una visión penosa a su pueblo.

-Respiro: - La mudanza de Paco y su familia al cortijo.
- El bautizo del hijo del señorito Iván.

Nudo: Historia de los señores caciquiles y de sus criados.

-Puntos de inflexión1: Paco e Iván en la caza.
2: La primera caída de Paco, que provoca la furia del señorito Iván por la imposibilidad de matar palomos.

¹ Chion, M., op. cit., p. 139 «*une série de situations de crise, chacune plus grave que la précédente,*»

² Fernández Díez, F., op. cit., p. 12.

³ Chion, M., op. cit., p. 140. «*Après le climax, il ne peut y avoir que des scènes de résolution et de détente.*»

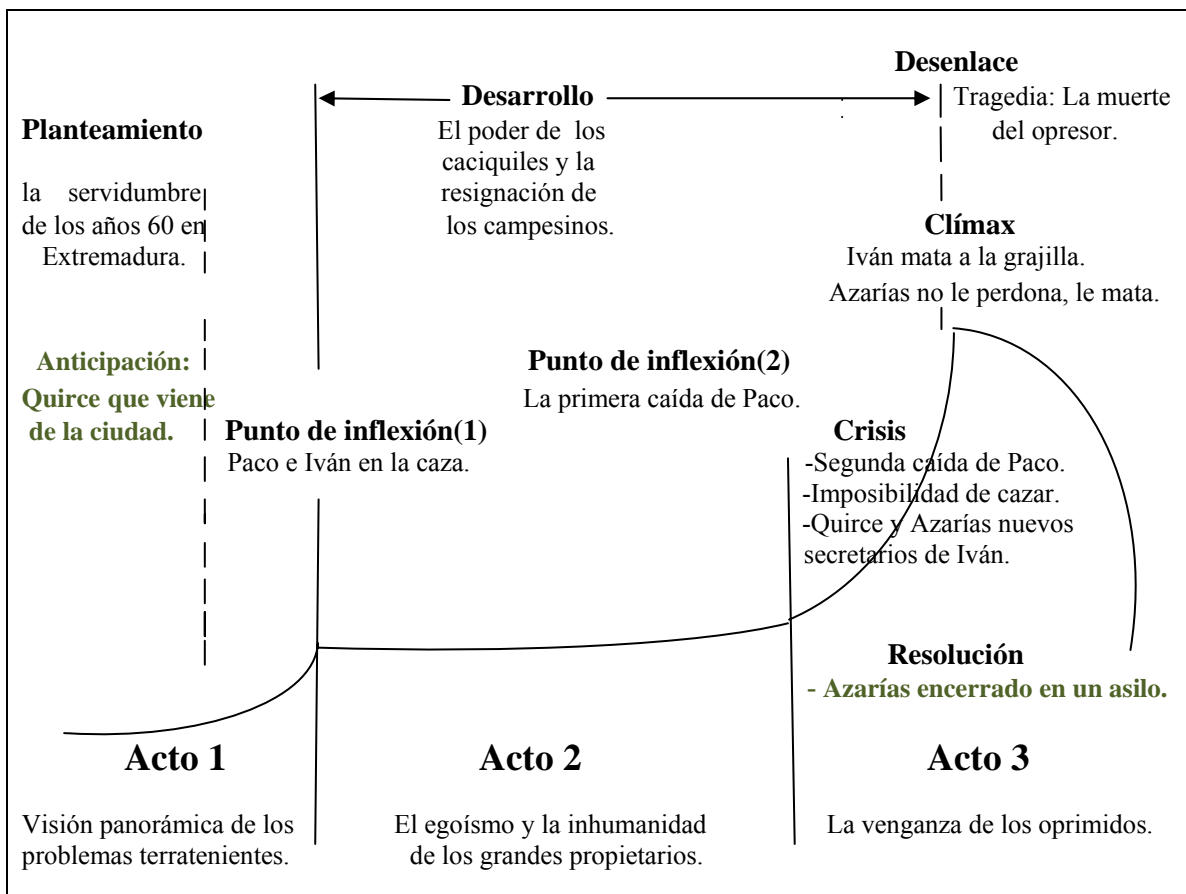
-Crisis: Fractura de Paco → Imposibilidad de cazar→ Obligación de andar → Segunda caída de Paco → Quirce y Azarías nuevos secretarios de Iván.

Desenlace: Muerte del opresor Iván.

-Clímax: Iván defraudado por la caza mata a la grajilla. Azarías no le perdona, le mata.

-Resolución: Azarías está encerrado en un asilo.

Guión cinematográfico



Esquema nº4

- Las escenas que están en color no existen en la novela.

2.3.2 Segmentación

La película se reparte en cuatro partes: la primera, titulada *Quirce*, la segunda *Nieves*, la tercera *Paco, el Bajo* y la cuarta *Azarías*.

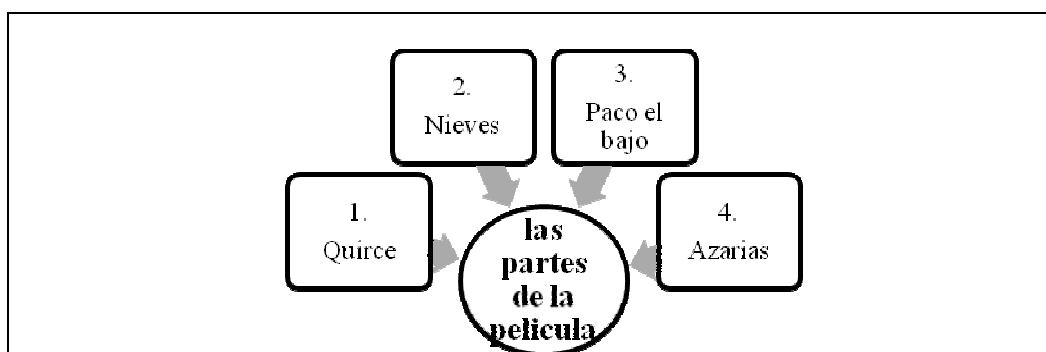
La película se la inicia Azarías, quien abre las escenas corriendo gozoso por el campo extremeño, llamando a un pájaro: “¡quíá, quiá!”. De repente, se pasa a los rótulos iniciares empezando con la muestra de la foto de la familia de Paco, el bajo en blanco y negro, acompañada de una música de fondo muy triste. Sobre la fotografía van inscribiéndose los nombres de los actores, y luego del productor Julián Mateos, del director Mario Camus y el resto del equipo. Al final de los rótulos, y justo antes del inicio de la película, se introduce una dedicatoria: “A Julián Ruíz”.

Mario Camus ha preferido poner en la primera y la última escena los mismos personajes Azarías y Quirce. Uno es inocente y otro simboliza la libertad y el comienzo de una nueva vida. Así pues la segunda escena abre la primera parte de la película, viendo aparecer en la pantalla el nombre de Quirce. Pues, el primer acto empieza en la estación de Zafra (provincia de Extremadura), donde se ve a Quirce bajando de un tren, porque ha beneficiado de unos días de permiso, que le ha otorgado la mili para ver a sus padres. Antes de irse a casa se detiene en la estación para tomarse un café y escribir una carta a su hermana que está en la ciudad.

Es una escena que demuestra una generación nueva y diferente de la generación sometida del pasado. Es una manera de sembrar unos fulgores de esperanza a todos los oprimidos de la tierra. El telespectador todavía, no se advierte que este suceso es una anticipación de lo que va a suceder, y que el director va a presentar unas escenas dramáticas llenas de tragedias y emociones.

La película se acaba con una escena simbólica, que muestra el mismo personaje del primer acto: Quirce. Éste sale del asilo en el que ha quedado ingresado su tío tras cometer el crimen, fijando el plano en las miradas, no en las palabras, porque nadie ha hablado. La cámara se demora en los ojos, para indicar el comienzo de una nueva etapa para los abusados. Así que la película se clausura con una bandada de pájaros que recorren el cielo: un símbolo de libertad y de esperanza.

Las partes de la película



Esquema nº5

A hora, nos parece destacado analizar los actos transferidos en la película, y su equivalencia en la novela:

Segmentación de la película y Equivalencia en la novela

Segmentación de la película	Equivalencia en la novela
1) Quirce,	
1. EXT. ESTACIÓN DE ZAFRA "EXTREMADURA"- MAÑANA. La llegada de Quirce de la ciudad al pueblo, dirigiéndose hacia una cafetería donde toma un café y escribe una carta a su hermana. Prolepsis (Flash-forward)	Esta escena no existe en la novela.
2. INT. FÁBRICA -MAÑANA. Nieves recibe en su lugar de trabajo la carta de su hermano. Prolepsis (Flash-forward)	Esta escena no existe en la novela.
3. EXT. PUEBLO-MAÑANA. Quirce observa lastimoso la situación miserable de los habitantes del campo. Prolepsis (Flash-forward)	Esta escena no existe en la novela.
4. INT. CASA- NOCHE. Paco enseña a su hijo Quirce el abecedario.	Libro 2. El mismo acto que en la novela p.43 a la excepción de los personajes –Nieves en vez de Quirce-
5. INT. CAMA. NOCHE. Régula y Paco en la cama, apagan una vela y hablan de la inteligencia de Nieves. Luego Paco intenta aprovechar de un momento de intimidad con su esposa, pero de repente se escucha un grito muy tenso y horroroso de su hija la niña chica.	Libro 2. P. 42-44
6. EXT. JARA. MAÑANA. Azarías y su señorito en la caza. Se ve a Azarías de la misma manera como está descrito en el libro -Se orina las manos, después coge los pájaros muertos. Su vestido, su manera de contar, su manera de ser y sobre todo su relación con su búho: la Milana y como la protege cuando escucha los tiros-	Libro 1. P.13-17
7. EXT. JARA- ATARDECER. Pedro pide a Paco de venir con su familia al cortijo y dejar la Jara, una oferta que dio a Paco la ocasión de esperar que sus hijos estudien, y al mismo tiempo, poder beneficiar de una casa mejor que la que tenían.	Libro 2. P. 45,46

8. INT. CUADRA-MANANA. Azarías da al gran duque “la Milana” comida y ella no acude a la llamada porque está enferma.	<u>Libro 1</u> P.26, 27
9. EXT. DELANTE DE LA PUERTA DE LA CASA DEL SEÑORITO DE AZARÍAS-MAÑANA. El señorito se burla de Azarías, sobre todo cuando le pidió de llevar al mago para curar a su animal.	<u>Libro 1.</u> P.27,28
10. INT. CUADRA-MANANA. Azarías llora porque su búho la <i>Milana</i> está enfermo y agoniza.	<u>Libro 1.</u> P.26
11. INT. CUADRA-MAÑANA. La Milana muere dejando a Azarías con una tristeza profunda.	<u>Libro 1.</u> P.29
12. EXT. DELANTE DE LA VIEJA CASA DE PACO. MAÑANA. La familia amontona los enseres en el carromato. Paco olfatea la llegada de Azarías.	<u>Libro 2.</u> P.46
13. EXT. DELANTE DE LA VIEJA CASA DE PACO -MAÑANA. Azarías viene a la casa de su hermana para enterrar el cadáver de su búho.	<u>Libro 1.</u> P.30
14. EXT. JARA-MAÑANA. Azarías entierra a la Milana y después va a buscar cariño en la niña chica, tomándola en sus brazos después de emitir su berrido lastimero habitual.	<u>Libro 1.</u> P.31
15. EXT. CARROMATO-MAÑANA. La familia emprende el regreso al Cortijo.	<u>Libro 2.</u> P.46
16. INT. NUEVA CASA- MAÑANA. La familia llega a la nueva casa. Es mejor que la antigua porque tiene luz y una pieza más, pero queda un hogar de campesinos.	<u>Libro 2.</u> P.47,48
17. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Don Pedro viene para dictar las tareas que debe efectuar cada miembro de la familia de Paco. Luego ordena a Paco y a Régula que Nieves empieza a trabajar como sirvienta en la casa grande. La pareja renuncia a la idea de que sus hijos estudien, así que Nieves empezó a trabajar en la casa grande bajo los órdenes y caprichos de doña Purita y los demás amos.	<u>Libro 2.</u> P.49-51
18. EXT. CORTIJO- MAÑANA. Azarías se orina las manos antes de ir a contar el maíz, mientras que Quirce limpia el tractor mirándole.	<u>Libro 1.</u> P.19
19. INT. CASA- MAÑANA. Azarías viene otra vez en la casa de Régula, pero esta vez para decirle que fue despedido por su vejez.	<u>Libro 3.</u> P.67,68
20. INT. CASA-NOCHE. Régula informa a Paco de lo que pasó a Azarías.	<u>Libro 3.</u> P.69
21. EXT. LA JARA DEL SEÑORITO DE AZARÍAS-MAÑANA. Paco se ve obligado a ir a la Jara para hablar con el señorito de Azarías. Pero éste renunció definitivamente a los servicios del pobre viejo por múltiples razones.	<u>Libro 3.</u> P.69-72
22. EXT. CORTIJO- MAÑANA. Paco regresa la cabeza baja y se le ve limpiando los excrementos de Azarías.	<u>Libro 3.</u> P.80
23. INT. COCINA-NOCHE. Paco se queja a Régula de la suciedad de Azarías. Quirce se burla de la manera de que su tío cuenta. Luego Régula pide a su hermano tomar a la niña chica la única persona que le comprende.	<u>Libro 3.</u> P.88
24. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Quirce ofrece una grajeta a su tío para cubrir el vacío que ha dejado su primer pájaro, el búho.	<u>Libro 3.</u> P.83
MÚSICA	
25. EXT. DELANTE DE LA OFICINA DONDE TRABAJA NIEVES- MAÑANA. Quirce con el traje de la mili va a ver a su hermana que está en la fábrica - ella prefiere la fábrica que limpiar la portería de los demás- y esta última le anuncia la muerte de la niña chica. Prolepsis (Flash-forward)	Esta escena no existe en la novela.

<p>26. INT. ESTACIÓN DE AUTOBUS- MAÑANA. El capítulo se termina con Quirce en el autobús tomando la dirección de su pueblo natal para visitar a sus padres.</p> <p style="text-align: center;">Prolepsis (Flash-forward)</p>	<p>Esta escena no existe en la novela.</p>
2) Nieves,	
<p>27. EXT. CORTIJO- MAÑANA. Régula acompaña a su hija a la casa grande para que empiece a trabajar como criada.</p>	<p>Libro 2. P.51</p>
<p>28. INT. LA CASA DE PEDRO Y PURITA- MAÑANA. Nieves va a servir en la casa de Purita. Ésta, está en la cama limpiando las uñas y fumando mientras dando órdenes a la chica.</p>	<p>Libro 2. P.51</p>
<p>29. EXT. DELANTE DE LA PUERTA DE LA CASA DE PACO- MAÑANA. Paco y Quirce limpian las pistolas mientras hablan de la infancia del señorito Iván con Paco.</p>	<p>Libro 4. P.96-99.</p>
<p>30. EXT. CORTIJO-MAÑANA. El señorito Iván viene de la ciudad al cortijo, y pide a Don Pedro llamar a Paco. Éste acude a su amo corriendo como un loco. Iván sube en el coche y Paco se le ve arrimando en la puerta -no sube dentro del coche, sino fuera de ella-</p>	<p>Esta escena no existe en la novela. Camus la usa para demostrar la crueldad de los señoritos hacia sus sirvientes, que Delibes ha descrito a lo largo de su novela.</p>
<p>31. EXT.CORTIJO- MAÑANA. Iván pide a Paco que prepare a sus hijos para reemplazarle porque se envejece.</p>	<p>Libro 4 P.95</p>
<p>32. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Régula peina a su hija Charito y encuentra un piojo. En seguida va a ver a Azarías pidiéndole ir a lavarse y cambiar de vestimenta para ser más limpio, pero sin esperanza porque Azarías nunca puede ser barrido.</p>	<p>Libro 3. P.76,77</p>
<p>33. INT.CASA GRANDE- MAÑANA. Purita en el salón prepara la llegada de Iván.</p>	<p>Esta escena no existe en la novela. Se usa para apoyar las ideas del autor sobre la infidelidad de esta mujer.</p>
<p>34. EXT.CORTIJO- MAÑANA. Pedro mientras andaba sorprende a su mujer desde la ventana de la casa grande mirando hacia donde está Iván cazando.</p>	<p>Esta escena no existe en la novela.</p>
<p>35. INT. SALÓN- MAÑANA. Los ricos comen y se divierten mientras que Nieves hace la sirvienta en vez de ir a la escuela. Iván fija la fecha 22 para la gran batida, luego pide a Pedro que diga al músico bastar de tocar al piano, y aprovecha su salida para besarse con Purita.</p>	<p>Libro 2. P. 56-58. La misma fecha citada en el libro.</p>
<p>36. INT. SALON- MAÑANA. Nieves entra en el salón con el café y descubre la infidelidad de Purita con Iván.</p>	<p>Libro 2. P.56</p>
<p>37. INT. CUADRA -MAÑANA. Pedro golpea a Azarías porque le sorprendió robar trigo para darlo a su Milana.</p>	<p>Esta escena no existe en la novela. Se usa para demostrar la crueldad de los superiores hacia los inferiores.</p>
<p>38. INT. LA CASA GRANDE-MAÑANA. Régula y los demás criados limpian la casa grande para preparar la llegada de la señora marquesa, su hija, Carlos Alberto “el mayor del señorito Iván” y el Obispo para celebrar la Comunión en la Capilla del Cortijo. Pedro viene para supervisar todo. Al verle Nieves comunica a su madre la infidelidad de doña Purita. La madre responde: “<i>tú ver, oír y callar</i>”.</p>	<p>Libro 2 P.51</p>
<p>39. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Todos esperan la llegada de los personajes citados arriba, y al mismo tiempo Paco dice a su mujer: “<i>tu hermano vuelve a liarse en el cortijo</i>”.</p>	<p>Libro 4 P.111</p>

40. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Llega la marquesa y los demás y pide a Régula que abrace el anillo del obispo -porque Régula no sabía que debe hacer al ver al obispo-	Libro 2 P.51,52
41. EXT. EN EL JARDÍN DE LA CASA GRANDE -MAÑANA. La Marquesa y el señorito Carlos Alberto ofrecen unas piezas “10 duros” para que los campesinos celebren su visita.	Libro 4 P.112
42. EXT. LA VENTANA-MAÑANA. La Señora desde la ventana iluminada de su habitación levanta sus brazos para despedirse de sus sirvientes que le aclaman abajo gritando: “viva la Señora Marquesa! Y ¡que viva por muchos años!”.	Libro 4 P.112
43. INT. COMEDOR DE LA CASA GRANDE-MAÑANA. Los ricos se extrañan de la habilidad de Nieves para servir, diciendo aun burlándose que la niña puede ser “una buena primera doncella” Salvo la señora Miriam que la defendió.	Libro 2 P.53
44. EXT. LA PORTADA DEL CORTIJO- MAÑANA. La Señora Marquesa y su hija Miriam se topan por primera vez con el Azarías que estaba como siempre sucio y descalzo. La Marquesa pide a Régula que le lleva a un centro benéfico pero Régula responde: “mientras viva, un hijo de mi madre no entra en un asilo”.	Libro 4 P.113
45. EXT. LA PORTADA DEL CORTIJO- MAÑANA. Miriam defiende a Azarías diciendo: “¿qué mal hace aquí? en el Cortijo hay sitio para todos”.	Libro 4 P.113
46. EXT. CORTIJO- MAÑANA. Luego se ve a Azarías tomando a Miriam por la mano dirigiéndose hacia su graja. La señorita se quedó asustada cuando descubrió el grito de la niña chica.	Libro 4 P.114-117
47. EXT. CAPILLA- MAÑANA. Pedro pregunta a Nieves si sabe algo de la infidelidad de su mujer. Ella responde no.	Libro 6. P.157,158
48. EXT. CAPILLA- MAÑANA. Iván viene con Purita a la misa con retraso.	Esta escena no existe en la novela.
49. EXT. CAPILLA- MAÑANA. Pedro se disputa con su mujer. Pero ella no le da caso.	Libro 2. P.56-62
50. INT. CAPILLA- MAÑANA. Los ricos celebran la misa de la comunión.	Libro 2. P.52
51. EXT. JARDÍN DE LA CASA GRANDE- MAÑANA. Los campesinos celebran la Comunión de Carlos Alberto. Azarías les observa desde lejos.	Libro 2. P.52
52. INT. SALÓN DE LA CASA GRANDE- MAÑANA. Los ricos comen en el salón, servidos por Nieves.	Libro 2. P.52
53. EXT. JARDÍN DE LA CASA GRANDE- MAÑANA. Los campesinos gritan: “¡Viva la señora Marquesa! ¡Viva Carlos Alberto...!” Y la Marquesa les saluda desde la ventana, mientras que el nieto descansa dentro de su habitación.	Libro 4. P.112.
54. EXT. CORTIJO- MAÑANA. Un fotógrafo viene para tomar una foto de la familia de Paco.	Esta escena no existe en la novela.
55. EXT. VELETA DE LA TORRE- MAÑANA. Mientras que la familia se prepara para la foto, la graja se escapa. Azarías y los demás campesinos corren detrás de ella. Al pasar unos minutos regresa hacia su amo después de llamarla “¡quía!”.	Libro 3. P.87-89.
56. EXT. JARA-MAÑANA. Paco con su pierna rota y en su antigua casa llama a su mujer para acoger a Quirce. MÚSICA Prolepsis (Flash-forward)	Esta escena no existe en la novela.
57. INT. CASA DE PACO Y RÉGULA-MAÑANA. Dentro de la casa antigua y sin ninguna comodidad, ni siquiera luz Quirce	Esta escena no existe en la novela.

viene a visitar a sus padres, bebe y da a su padre un cigarrillo para fumar. Luego quiere saber cómo murió su hermana mayor la niña chica. Prolepsis (Flash-forward)	
58. INT. CASA DE PACO Y RÉGULA-MAÑANA. Paco dice a su hijo que su madre y él se quedaron solos en la Jara y que nadie viene por allá. Pero Quirce responde que debe regresar a la ciudad, porque un compañero suyo le dio trabajo como mecánico. Prolepsis (Flash-forward)	Esta escena no existe en la novela.
3)Paco el bajo,	
59. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Los latifundistas tiran sobre las zuritas y sus secretarios cuentan y cogen las piezas muertas. Paco, el bajo olfatea como un perro para buscar un palomo muerto perdido y llevarlo a su amo.	Libro 4. P.100-106
60. INT. COMEDOR DE LA CASA GRANDE -MAÑANA. Los ricos hablan de los analfabetos. Iván dice a su invitado francés René que no hay iletrados en el cortijo y que no hay distinción entre hombres y mujeres. Para probar eso Iván manda a buscar a Paco, Régula y Ceferino para que escriban sus nombres, cosa que hicieron con dificultad.	Libro 4. P.108- 110
61. EXT. SIERRA-ANOCHECER. Para que Azarías no se dé de viente en todos los rincones del cortijo, Paco ha encontrado una solución: lo ha llevado a la sierra correr detrás de los búhos, llamarlos “Eh” y ellos responden. En cambio él debe aliviarse allá y no en el cortijo.	Libro 3. P.81, 82
62. EXT. CORTIJO-MAÑANA. El señorito Iván en la caza con Paco tirando sobre los pájaros.	Libro 5. P.124
63. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Paco se cayó de un árbol, éste incapaz de continuar a ser el secretario de Iván, propone que su hijo Quirce le reemplace.	Libro 5. P. 124-126
64. EXT. CAMPO-MAÑANA. Paco incapaz de moverse, pero el señorito Iván insiste en que se levante y continuar la caza, mientras le insulta.	Libro 5. P. 128,129
65. EXT. CAMPO-MAÑANA. Quirce reemplaza a su padre, pero este último se muestra indiferente, y no tan obediente como su padre. Además es tan frío y callado, que ha dejado a Iván sin satisfacción, porque es difícil ser tan sometido como Paco.	Libro 5. P.130,131
66. INT. CASA DE PACO-MAÑANA. El señorito y Quirce regresan a la casa e Iván intenta obligar a Paco para moverse y acompañarle a la batida que habrá lugar el 22.	Libro 5. P.131-133
67. INT. CONSULTA MEDICAL-AMANECER. Iván lleva a Paco al médico porque el 22 tienen caza. El doctor prescribe 45 días de descanso, cosa que vuelve a Iván furioso, porque el 22 será dentro de dos días.	Libro 5. P.134, 135
68. EXT. LA PORTADA-MAÑANA. Paco e Iván regresan a casa. Al entrar al cortijo perciben a Azarías amaestrando a su grajeta. Ésta al ver a Iván se escapa, pero regresa inmediatamente después de la llamada de su amo.	Libro 5. P.137
69. EXT. LA PORTADA-MAÑANA. Al ver la escena el señorito dice: “no haría tú cuñado buen secretario”. Paco responde: “con el palomo sí, pero con los perdices, no”.	Libro 5. P.137
70. EXT. DELANTE DE LA CASA DE PACO-ANOCHECER. Iván insiste sin piedad en llevar a Paco a la batida con él. Éste intenta pero no puede mover.	Libro 5. P.139, 140.
71. INT. CASA DE PACO-MAÑANA. Llega el día tan esperado por Iván “el 22”. Pues, viene para buscar a Paco y llevarlo con él a la caza como le dictaban sus caprichos.	Libro 5. P.140.
72. EXT. JARDÍN DE LA CASA GRANDE-MAÑANA. Los criados sirven a los invitados del señorito. Iván llega con Paco y suben en el coche marrón Land Rover -como él descrito por Delibes- para ir a la batida.	Libro 5. P.140-142.

73. EXT. CAMPO-MAÑANA. Descripción de la segunda caída de Paco. MÚSICA.	Libro 5. P.144
74. INT. JARA-MAÑANA. Quirce se prepara para regresar a la ciudad, Régula le da un collar con cruz para que le dé a Azarías que está en un asilo. Paco muy triste y fuera con su pierna rota observa la ida de su hijo. Prolepsis (Flash-forward) MÚSICA	Esta escena no existe en la novela.
75. INT. ASILO-MAÑANA. Quirce visita a su tío y le da el collar. Prolepsis (Flash-forward)	Esta escena no existe en la novela.
4)Azarías,	
76. INT. CASA DE PACO-MAÑANA. Se regresa al presente, mostrando a Iván con su amigo Manolo el médico que cure a Paco. Éste sugiere otra vez que se sirve de Quirce como secretario. El señorito le comunica que la juventud de hoy no es como sus padres, y además, este jovencito es indiferente, ni siquiera acepta las propinas que le da su amo.	Libro 5. P.145- 147
77. INT. SALÓN-MAÑANA. Iván habla con el ministro y don Pedro de Quirce y de la obligación de seguir una jerarquía, y guardar la desigualdad entre los ricos y pobres.	Libro 5 P.148
78. INT. CASA DE PACO-MAÑANA. Don Pedro pregunta a Paco y a Régula por su mujer Purita que ha desaparecido.	Libro 6 P.157, 158
79. INT. CASA DE PACO-MAÑANA. Nieves dice a sus padres que ha visto a la señora Pura con el señorito Iván la noche anterior. Pero sus padres le avisan que debe callar.	Libro 6 P.158
80. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Pedro desesperado habla con Iván de Purita. El señorito se burla de él diciendo: “ <i>Podría meterse en mi maleta</i> ”.	Libro 6 P.164
81. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Iván intenta otra vez persuadir a Paco de acompañarle a la cacería. Paco sugiere su hijo pero el señorito prefiere llevar a Azarías, porque no le gusta nada la personalidad ni la compañía de Quirce.	Libro 6 P.166
82. EXT. CORTIJO-MAÑANA. Paco pide a Azarías ir a la Jara para cazar con Iván, este exige llevar con él la Milana.	Libro 6 P.167
83. EXT. CAMPO-MAÑANA. Azarías e Iván en la caza. Sobre el árbol el viejo no acierta a atraer palomos. Iván se pone rabioso de no haber batido ningún pájaro y empieza a insultar a Azarías y decir vulgaridades y groserías.	Libro 6. P.168-173
84. EXT. CAMPO-MAÑANA. Al regresar a casa Azarías ve a la Milana. La llama, ella acude hacia él. Iván se aprieta a tirar, y Azarías grita: “ <i>no le mata señorito, es la Milana</i> ”. Pero sin ninguna respuesta de Iván que termina matando a la grajeta dejando Azarías afligido y desconsolado.	Libro 6 P.174, 175
85. EXT. CORTIJO-NOCHE. Pedro triste y preocupado por la desaparición de su mujer. MÚSICA	Libro 6 P.162
86. EXT. DELANTE DE LA CASA DE PACO-NOCHE. Azarías llora la muerte de su graja. Mientras que todos están tristes de lo que pasó, escuchan el grito de la niña chica. Un bramido que refleja y expresa la tristeza y desesperación de los pobres sin defensa.	Libro 6 P. 177
87. EXT. CAMPO-MAÑANA. Azarías prepara el homicidio y la venganza mortal: Acompaña otra vez a Iván al campo para cazar, pero esta vez el viejo inocente ha reservado una trama a su señorito y le mata sin ningún pesar ni lamento. MÚSICA	Libro 6 P.179

88. INT. ASILO-MAÑANA. Quirce viene a visitar a Azarías en un asilo. Éste mira el collar con la cruz y murmura: “ <i>Milana bonita</i> ”.	Esta escena no existe en la novela.
89. EXT. CIUDAD-MAÑANA. Quirce con su maleta observando una tropa de pájaros.	Esta escena no existe en la novela.
90. EXT. CIUDAD-MAÑANA. Se termina la película exactamente como la novela con un apretado bando de zuritas en el cielo. FIN.	Libro 6. Final del libro p.180.

Si vinculamos las secuencias de la película con las de la novela, obtendremos este esquema recapitulativo de las escenas de la adaptación con la obra original:

Las secuencias de la película y su equivalencia en la novela.

Película	<u>Parte.1</u> Quirce	<u>Parte.2</u> Nieves	<u>Parte.3</u> Paco el bajo	<u>Parte.4</u> Azarías
Novela	Cap.1 /Cap.2/ Cap.3	Cap.2/ Cap.3/ Cap.4	Cap.3/ Cap.4/ Cap.5	Cap.5/Cap.6

Esquema nº6

En síntesis, si comparamos la estructura **interna** de los dos medios de comparación, diremos que tanto la novela como la película están concebidas con el procedimiento “in media res”, y siguen la división clásica: planteamiento, desarrollo y desenlace. Además los eventos del planteamiento y del nudo son los mismos.

Sin embargo, se observan en la película anticipaciones que no tienen lugar en la novela. Esta última no posee el mismo desenlace que el film. La película da muchas respuestas que han sido planteadas por el lector después de la lectura, ya que resuelve unos problemas que la obra ha dejado sin resolución:

Las escenas que han sido añadidas son todas citadas en la película por medio del “*Flash forward*” o prolepsis, tal como:

La llegada de Quirce de la ciudad al pueblo, dirigiéndose hacia una cafetería donde escribe una carta a su hermana, y quien la recibe en su lugar de trabajo.

Quirce observa nostálgicamente la situación miserable de los habitantes del campo.

Las visitas de Quirce a Nieves con su traje de la mili en la fábrica donde trabaja, y donde aprende la muerte de su hija mayor la Charito. Un personaje que no murió en el texto de Delibes.

Quirce en el autobús tomando la dirección de Madrid para buscar trabajo, una escena que añadió el director para realizar los deseos del novelista para mejorar la situación de la juventud campesina y salvarles de la opresión padecida a causa de los terratenientes.

El regreso de Paco con su pierna rota y su mujer a la Jara, después de la muerte de Iván. Son los únicos que quedaron en el campo, sin ninguna comodidad.

Azarías en un centro benéfico: después del crimen cometido, el personaje principal entró en un asilo, donde recibe de vez en cuando la visita de su sobrino.

La última escena que muestra a Quirce saliendo del asilo con su maleta, como señal de una nueva vida, lejos de la opresión.

En cuanto a la estructura **externa** de los dos artes, se notan también unas semejanzas y divergencias:

Para las analogías, primero, Camus tanto como Delibes, ha repartido su película en secuencias. Segundo, tanto el film como la novela, poseen una dedicatoria. Tercero, los dos terminan con la misma descripción: unas zuritas en el cielo. Cuarto, ambos, tratan el mismo tema, el de los abusos de los latifundistas hacia sus criados. *Los santos inocentes*, es una novela de 180 páginas, y una película de una hora y siete minutos, pero exponen la gran compasión del autor con las personas perjudicadas del mundo que les rodea, y sobre todo el rural, y el cineasta ha

respetado esto. Para Delibes, cada novelista debe revelar los problemas del hombre, intentando poner coto a sus dolores, con el fin de que cada miembro en la tierra cualquier que sea su situación debe ser considerado como un individuo prioritario: “*De su actitud vital solidaria con el débil, deriva la tendencia a novelar las vidas de seres desfavorecidos e incomprendidos*”¹.

Pero, se advierten diferencias que consisten en que el cineasta ha repartido su película no en seis sino en cuatro secuencias. No ha usado los mismos títulos de capítulos que el autor ha escogido para su libro: ha introducido solamente los nombres de los personajes de la novela, y no títulos como *accidente*, *secretario* o *crimen*.

Las dedicatorias de la obra y de su adaptación, no están dirigidas a la misma persona. Camus la ha dedicado a “*Julián Ruíz*”². Delibes, en cuanto a él, ha escrito: “*A la memoria de mi amigo Félix R. de la Fuente*”³.

La película y la novela ni empiezan ni terminan del mismo contexto. El primer acto del film está descrito por Delibes en las páginas 24 y 25. En cuanto a la última escena no tiene lugar en la novela.

En la película se perciben varias prolepsis, y todas son escenas que no existen en la novela.

En resumidas cuentas, la adaptación ha sido fiel a la obra original en unos aspectos, sin embargo, hay otras propiedades que no han sido respetadas, es decir que hay escenas que han sido añadidas y otras omitidas.

La extensión de las dos labores es aproximadamente igual, en la cual se agrupan una narración, descripciones, diálogos y reflexiones del narrador. La

¹ Vázquez Fernández, M. I., op. cit., p. 134.

² Julián Ruíz es un periodista, locutor, productor musical e ingeniero de sonido, es uno de los productores musicales más distinguidos de la historia del pop español.

³ Félix Rodríguez de la Fuente es un naturalista y gran defensor del equilibrio ecológico, especialmente del mundo animal y de especies amenazadas.

comparación de las fases del texto y de su adaptación puede resumirse en la tabla comparativa siguiente:

Tabla de comparaciones

Fases	Novela	Cine
Longitud	6 capítulos (180 páginas)	4 capítulos (1 ^h 7 min.)
Presentación de hechos:	Narrados	Representados
Cantidad de escenas:	Ilimitadas	Restringida (aprox. 91)
Nº de personajes:	Ilimitado	Moderadamente limitado
Uso del tiempo	Libre	Libre
Avance del tiempo:	Cronológico	Hacia adelante, con unos prolepsis.
Espacio	Determinado	Precisado
Elección de lugar:	Campo	Campo
Uso del diálogo:	Descrito	Parcial
Pensamientos de los personajes:	Parcial	Retenidos / sentidos por el espectador
Pensamientos del autor:	Descritos	Ausentes
Conexión entre escenas:	Descrita	Ausente
Exposición de espacio y tiempo:	Descriptiva	Sin medios directos a la excepción del lugar “Estación de zafra”
Tiempo a disposición del auditorio:	Ilimitado	Con interrupciones
“Relectura”:	Posible	Imposible

Como una síntesis de este capítulo, es necesario precisar que en el análisis comparativo de las estructuras narrativas literarias y fílmicas se nota la difícil fidelidad integral en el proceso de adaptación, aún si se quisiera preservar la esencia de la obra original, porque hay distintos procedimientos audiovisuales que hacen que el guionista no respetase la cronología del relato o su estructura.

Capítulo 3
Análisis comparativo de los componentes
narrativos y filmicos

Las modificaciones observadas en la estructura cronológica de los textos literarios después de su adaptación, nos llevan a plantear otros interrogantes que conciernen la representación de algunos elementos de la novela como la presentación de los personajes, tiempo, espacio o focalización, y a través de la comparación de la novela y la película *Los santos inocentes*, vamos a analizar la forma en que se representan las historias y averiguar si se crean vínculos o rechazos entre la literatura y el cine.

3.1 Los personajes novelísticos y filmicos

3.1.1 Censo de los personajes de la novela

En las novelas de Delibes, los personajes tienen una gran importancia para determinar la estructura y la técnica narrativa empleada en el discurso. Son el núcleo de la composición narrativa y son el centro donde recae la atención de la diégesis. Además representan el reflejo de las preocupaciones del autor, que se sirve de ellos como portavoces de sus ideas. En su narrativa conoce, y comprende muy bien a sus personajes, pero no les critica, ni les arbitra. Intenta darles la función de hilo conductor para transmitir sus pensamientos, dando una unidad y coherencia al relato: “(...) *se ciñe a sus personajes en actitud de afecto, y lejos de juzgarles, penetra en su interior para tomar su propia conciencia*”¹.

Cada vez que se trata de analizar los personajes de Delibes, se llega siempre a destacarles mediante una técnica contrapuntística o dicotómica: niñez / vejez; complicación / sencillez; piedad / maldad; o como en lo que sucede en *Los santos inocentes*: ruralismo/ urbanismo; riqueza/pobreza; campo/ciudad e inocencia/ malicia. Y con este contraste se ven los rasgos que descuellan el carácter, la psicología y la manera de ser de cada personaje.

“Delibes emplea frecuentemente en sus obras el contraste como medio de caracterización para sus personajes (...) Por medio del contraste de personalidades, el autor puede demostrar su tesis y al mismo tiempo hacer resaltar las virtudes o defectos de sus personajes presentándolos

¹ Vázquez Fernández, M. I., op. cit., p. 141.

dentro de un mismo contexto social, en la red de relaciones humanas que constituyen la trama de una obra”¹.

La novela estudiada, inicia con unos personajes que entran en la historia sin ninguna presentación por parte del autor como si se conocieran antes: la narración empieza directamente citando a tres personajes en apenas tres líneas sin ninguna explicación: “A su hermana, la Régula, le contrariaba la actitud del Azarías, y le regañaba y él, entonces, regresaba a la Jara, donde el señorito, (...)”², sin embargo, la manera en que están presentados hizo que el lector se familiarice con ellos rápidamente, sin dificultad en la comprensión.

Cabe señalar, que Delibes suele denominar a sus personajes según la realidad. Ha usado la onomástica, que se demuestra en la elección de los nombres que ha otorgado a sus personajes campesinos como La Régula, El Azarías, El Rogelio, que no son usuales en la ciudad, por ejemplo: el nombre “Régula” designa a las mujeres plebeyas o aldeanas. Además el autor antepone el artículo al nombre campesino. Los que son menos comunes los ha asociado a pseudónimos: “Paco, el Bajo” “Pedro, el Périto”. En cuanto a la denominación de los personajes burgueses, se caracteriza por diminutivos: “Ivancito”, “Purita”, o nombres extranjeros “Miriam”.

La vestimenta y la descripción también son rasgos importantes para distinguir entre los personajes:

“el Azarías vagaba de un lado a otro, los remendados pantalones de pana por las corvas, la bragueta sin botones, rutando y con los pies descalzos”³.

“el Carlos Alberto, tan rubio, tan majo, con su traje blanco de marinero, y su rosario blanco y su misalito blanco, (...)”⁴.

Se usan los detalles para insistir en el mensaje de la novela, y al mismo tiempo para reforzar la descripción de los personajes y de su carácter:

¹ Bustos-Deuso, L., op.cit., p. 45.

² Delibes, M., op. cit., p. 13.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 53.

“ya en el Land Rover marrón, el señorito Iván, taciturno y silencioso, encendía cigarrillos todo el tiempo”¹.

“la Nieves cambiaba los platos, retiraba el sucio con la mano izquierda y ponía el limpio con la derecha, la mirada recogida, los labios inmóviles,”².

“y el señorito Iván, sacó del bolsillo un pañuelo blanco”³.

El autor tiene una manera impresionista y específica de presentar a sus personajes, y que repite en la mayoría de sus obras. Su fórmula de novelar gira a uno o a más personajes principales, que se mezclan con los personajes secundarios, para crear un mundo lleno de anécdotas e historias retrospectivas, a los cuales añade unas descripciones del ambiente provinciano o rural, tomadas de la realidad más cruda.

La mayoría de los trabajos estudian los personajes según los protagonistas y los secundarios. Para los de Delibes, es preferible analizarlos según los oprimidos (los desheredados: campesinos y sirvientes), los privilegiados (los ricos terratenientes) y los circunstanciales.

“Cuando se trata de la narrativa delibiana, no es del todo exacta la diferenciación entre personajes principales y secundarios, sino más bien entre personajes protagonistas y no protagonistas, puesto que los considerados comúnmente como secundarios alcanzan en ocasiones el rango de principales, dado su alto grado de caracterización”⁴.

En las líneas que siguen, intentaremos dar una visión panorámica de los personajes de la novela:

3.1.1.1 Personajes oprimidos

- **Azarías**, es un personaje principal en la novela, encarna el verdadero sentido del título de la obra. Es un deficiente mental, bondadoso, y con una inocencia

¹ Delibes, M., op. cit., p. 145.

² Ibíd., p. 148.

³ Ibíd., p. 129.

⁴ Vázquez Fernández, M. I., op. cit., p.139.

increíble. Es un viejo de 61 años sucio y muy descuidado: se orina las manos, no se lava, no cambia de ropa, y además no usa los servicios, sino se alivia en los rincones del cortijo:

“ae, ¿puede saberse dónde pusiste las camisetas que te merqué?, va para cuatro semanas y aún no te lavé ninguna, y el Azarías humilló los amarillentos ojos sanguinolentos y rutó imperceptiblemente, hasta que su hermana perdió la paciencia y le zamarreó y según le sacudía por las solapas levantadas, descubrió las camisetas, una encima de la otra,”¹.

Trabajó en la Jara donde efectuó tareas sencillas, y donde fue despedido arbitrariamente después de muchos años al servicio del señorito de la Jara sin ninguna piedad. Entonces, se vio obligado a vivir con su hermana, la Régula, casada con Paco el Bajo, y madre de cuatro hijos. Durante toda la novela recibe el desprecio y la repudia por parte de los burgueses, por lo cual se refugia en la naturaleza y muestra intensamente actitudes primitivas. Tiene un solo amigo que es un búho al cual llama “*Milana bonita*” con el que comunica y encuentra mucha gratitud. Es muy afectuoso y cuida mucho a su sobrina, otra deficiente, que es también inocente.

“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?”².

Al final de la novela comete un crimen, pero, es tan inocente e irresponsable, que se presenta ante el lector como no culpable.

¹ Delibes, M., op. cit., p.77.

² *Ibíd.*, p. 117.

- **Las aves**, Delibes ha citado en su texto una gran cantidad de nombres de pájaros, cuya presencia está relacionada con Azarías, Iván y sus amigos cazadores. El primero tiene una relación afectuosa con ellos, y los segundos los matan, despreciando a la naturaleza:

“la Milana”: hay dos pájaros: el primero, es el búho de Azarías, la especie llamada Gran Duque, que le consagraba gran afección y que ha muerto por vejez. Y el segundo es una grájilla: un regalo ofrecido por Rogelio a Azarías, sabiendo al amor que tenía este último por los animales, y para aliviar su dolor de la muerte de la primera Milana. El pájaro tiene un gran papel en el desarrollo de los acontecimientos de la novela, que lleva al desenlace final. Es también una víctima de los caprichos de Iván, ya que fue matada por él sin ninguna razón, ni piedad: *“el señorito me ha matado la milana”*¹.

“El cárabo”: es un ave rapaz, una especie de lechuza que vive en el monte y que no forma parte del escenario de la novela ni es un pájaro domesticado; sin embargo su presencia en la obra depende de Azarías, porque le da satisfacción:

*“el cárabo ejercía sobre el Azarías la extraña fascinación del abismo, una suerte de atracción enervada por el pánico, de tal manera que al detenerse en plena moheda, oía claramente los rudos golpes de su corazón y entonces, esperaba un rato para tomar aliento y serenar su espíritu y al cabo, voceaba, ¡eh!, ¡eh!, (...) hasta que, súbitamente, veinte metros más abajo, desde una encina corpulenta, le llegaba el anhelado y espeluznante aullido, ¡buhú, buhú!, y, al oírlo, el Azarías perdía la noción del tiempo, la conciencia de sí mismo, y rompía a correr enloquecido, (...)”*².

- **Paco el Bajo**, el verdadero ejemplo de un hombre sometido a su dueño. Sigue, hace y acepta todo lo que le dicta su señorito “Iván”, bajando su cabeza cada

¹ Delibes, M., op. cit., p. 177.

² *Ibid.*, pp. 24- 25.

vez que le humilla, hasta el punto de renunciar a ser una persona, convirtiéndose en un “perro leal” que sigue a su amo: “*ni el perro más fino te haría el servicio de este hombre,*”. Conoce muy bien a los animales y se caracteriza por su extraordinario olfato. Es un hombre de gran bondad y humanismo, y eso se nota al acoger a Azarías en su casa - a pesar de su pobreza-, conllevando sin quejas los problemas que este engendra.

Se dedica a cuidar todo lo referido a las tierras como regar o abonar. Además es el secretario de caza del señorito. Se fracturó una pierna al caer de un árbol mientras le ayudaba en la batida. La inhumanidad de este amo provocó una segunda lesión, por no haberle permitido descansar como lo había prescrito el médico. Por consiguiente, quedó cajo. Pues, Iván se quedó sin “secretario”, lo que le empujó a llevar con él en la caza a Azarías y a Quirce -hijo de Paco-

*“y así un día y otro hasta que una tarde, al cabo de semana y media de salir al campo, según descendía Paco, el Bajo, de una gigantesca encina, le falló la pierna dormida y cayó, despatarrado, como un fardo, dos metros delante del señorito Iván, y el señorito Iván, alarmado, pegó un respingo, ¡ serás maricón, a poco me aplastas!(...) pero Paco, el Bajo, (...) la pierna esta no me tiene, señorito Iván está como tonta, y el señorito Iván, ¿que no te tiene? (...) también es mariconada, coño y ¿quién va a amarrarme el cimbel ahora con la junta de torcaces que hay en las Planas? y Paco, el Bajo, desde el suelo, sintiéndose íntimamente culpable, sugirió para aplacarle, tal vez el Quirce, mi muchacho,”*¹.

- **Charito, La Niña Chica**, es la representante de la degradación humana. Es la hija mayor de Régula y Paco, una muchacha subnormal que padece una parálisis cerebral. De vez en cuando emite unos alaridos escalofriantes, los cuales ponen la piel de gallina a quien los oye. Quizás que el autor, quiere interpretar con ellos los gritos no percibidos de los desafortunados. Sin embargo, es otra inocente que goza de toda la afición de su madre y el cuidado de su tío Azarías:

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 128- 129.

“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?”¹.

- **La Régula**, modelo de la mujer rural española de los años sesenta. Hermana de Azarías y esposa de Paco. Se encarga de los quehaceres de la casa y de la organización de las fiestas de los señoritos, porque tiene una gran capacidad de servir. Se caracteriza por su enorme corazón y su infinita paciencia y resignación. Soñaba con ofrecer un mejor porvenir a sus hijos, pero desafortunadamente, su ignorancia y debilidad la dejaron sin el poder de asegurar nada a su progenitura.

“así que ella, 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 (...), y decía, esos aseladeros, Régula, pon cuidado, es muy desagradable este olor,(...) y ella la Régula, avergonzada, escondía las manos bajo el mandil y, sí, Señora, a mandar, para eso estamos,”².

- **Nieves**, la otra hija de Régula y Paco, una adolescente de catorce años muy inteligente *“la Nieves era espabilada”³*, bien educada y respetuosa que nunca falta de respeto. Quiere estudiar y hacer la comunión, pero los señoritos decidieron ponerla al servicio de los propietarios del cortijo.

“y la Señora no la quitaba ojo a la Nieves, observaba cada uno de sus movimientos, y, en una de éstas, le dijo a su hija, Miriam, ¿te has fijado en esa muchacha? ¡qué planta, qué modales!”⁴.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 37.

² *Ibíd.*, p. 111.

³ *Ibíd.*, p. 42.

⁴ *Ibíd.*, p. 53.

- **Quirce**, hijo de Régula y Paco. En comparación con los demás campesinos, es más indomable y rebelde: “*el Quirce, cada día más taciturno y zahareño*”¹. Entristecido por sus condiciones de vida en el campo, y lo muestra bien con sus actitudes: no acepta las propinas del señorito Iván y habla con él de manera fría:

*“¿qué diréis que me hizo el muchacho de Paco esta tarde (...), 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,”*².

Durante toda la novela manifiesta su deseo de romper con la sumisión y humillación. No soporta las costumbres rurales terratenientes, por eso, piensa siempre en la eventualidad de quitar el cortijo e irse a la ciudad, pero es un sueño que quedó sin realización.

- **Rogelio**, hermano mayor de Quirce. Se encarga de manejar el tractor. Es muy activo y además es afectuoso con su tío Azarías: le regaló una grajilla después de la muerte de su búho:

*“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,”*³.

3.1.1.2 Personajes privilegiados

- **Señorito Iván**, el símbolo del mal y del egoísmo, es el amo del cortijo, una persona súper egoísta, antipática y desagradable, que sólo piensa en su bienestar.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 74.

² *Ibíd.*, pp. 147-148.

³ *Ibíd.*, p. 74.

Mantiene una actitud autoritaria, paternalista y conservadora. Para satisfacer sus deseos, está listo a dañar a su entorno sin ninguna piedad. Tiene un gran afán a la caza, despreciando al mismo tiempo la naturaleza, porque le gusta mucho perseguir palomos, llevando con él a su secretario “Paco el bajo”, que se encarga de buscar y contar sus pájaros muertos: “sus perdices”.

“que, al concluir la jornada, a Paco, el Bajo, le dolían los hombros, y le dolían las manos, y le dolían los muslos y le dolía todo el cuerpo, de las agujetas, a ver, que sentía los miembros como descoyuntados fuera de sitio, mas, a la mañana siguiente, vuelta a empezar, que el señorito Iván era insaciable con el palomo, una cosa mala, que le apetecía este tipo de caza tanto o más que la de perdices en batida,(...), que no se saciaba el hombre y, a la mañana (...), ya estaba en danza, ¿estás cansado, Paco? sonreía maliciosamente y añadía, la edad no perdona, Paco,”¹.

Un día, mientras era de caza con Azarías, después de que Paco se fracturó la pierna, pasó toda la mañana intentando cazar sin éxito, de repente vio a la grajilla “Milana bonita” que respondió a la llamada “*quíá*” de Azarías, y justo al momento en que iba a posarse sobre el hombro de su dueño, el señorito Iván con la rabia que tenía la disparó y cayó abatida. Azarías quedó afligido, y esa misma pena del inocente le llevó a una venganza, cometiendo un crimen: él de matar al señorito, y con este drama se clausura la obra.

“pero el señorito Iván (...), aunque oyó claramente la voz implorante del Azarías, ¡señorito, por sus muertos, no tire! no pudo reportarse, cubrió al pájaro con el punto de mira,(...) y simultáneamente a la detonación, la grajilla dejó en el aire una estela de plumas negras y azules,(...)y, antes de llegar al suelo, ya corría el Azarías ladera abajo, los ojos desorbitados, regateando(...)y el señorito Iván tras él, a largas zancadas, la escopeta abierta, humeante, reía,”².

¹ Delibes, M., op. cit., 126.

² Ibíd., p. 174.

- **Pedro “el Périto”**, pertenece a la clase media, es el hayo del cortijo y el responsable de los sirvientes de los propietarios, tiene la labor de dirigir al personal del cortijo: Paco, su familia y los demás campesinos, precisándoles las tareas que tienen que desempeñar: “y don Pedro, el Périto, continuó dándole instrucciones, que no paraba de darle instrucciones”¹. Es oprimido por el señorito, que tiene una clase más superior que él, y de igual modo ejerce superioridad sobre los que están un grado más bajo. Se presenta como un opresor y víctima al mismo tiempo, porque ha puesto Nieves al servicio de su mujer y del señorito Iván, quitándole el sueño de estudiar y de participar a la comunión. Al mismo tiempo padece de celos y de infidelidad por parte de su mujer Purita, quien le traiciona con el amo del cortijo, a la vista de todos.

- **Doña Pura**, “Purita”, mujer sin dignidad, con muy mal carácter, y engaña a su marido con el señorito Iván. Es muy hermosa y seductora, el autor la describe sobre todo con los gestos que hace para enfadar a su esposo, o para lograr sus deseos:

“mas doña Purita, canturreaba sin hacerle caso, se apeaba del coche y se ponía a hacer mohines y pasos de baile en la escalinata, contoneándose, y decía mirando sus pies diminutos, si Dios me ha dado estas gracias, no soy quien para avergonzarme de ellas, y don Pedro, el Périto, la perseguía,(...) no se trata de lo que tienes, sino de lo que enseñas, que eres tú más espectáculo que el espectáculo, y venga, y dale, y ella(...), las manos en la cintura, balanceando exageradamente las caderas, sin cesar de canturrear y,(...)se detenía frente a él, cesaba de cantar y le miraba a los ojos firme, desafiante, yo sé que no te atreverás, gallina(...) y él, detrás, gritaba y volvía a gritar”².

- **La señora Marquesa**, gran señora de la clase aristocrática, que se siente muy superior con su carácter paternalista y con su soberbia y orgullo. Ilustra claramente esta falta de conciencia social por parte de los caciques hacia sus criados, pues todavía trata a las servidumbres al estilo feudal: cuando viene al cortijo, todo debe estar listo, porque a ella no le gusta esperar “ni la Señora, ni el señorito Iván avisan y

¹ Delibes, M., op. cit., p. 48.

² *Ibíd.*, pp. 57-58.

no les gusta esperar”¹. Además sus sirvientes deben aclamar su visita: *“toma, para que celebréis en casa mi visita (...), y ellos (...) ¡viva la Señora Marquesa! y ¡que viva por muchos años! (...) y esto era así desde siempre,”*².

- **La señorita Miriam**, señorita burguesa, pero con una conducta diferente de los demás personas de su clase social. Ella es buena con los campesinos: *“y la señorita Miriam, sonriendo con aquella su sonrisa abierta y luminosa”*³, y parece sorprendida de la sumisión de dichos criados: ha defendido a Nieves cuando quería hacer la comunión: *“y entre tanta gente, ¿es posible que no haya una persona capaz de prepararla?”*⁴. Además siente compasión a la situación de Azarías y Charito: *“después de todo, mamá, ¿qué mal hace aquí? en el cortijo hay sitio para todos,”*⁵. Pero al fin y al cabo, no hace nada para remediar la situación de injusticia y abandono de los pobres, pensando que los problemas podrían resolverse por sí solos.

3.1.1.3 Personajes episódicos

Los personajes circunstanciales son casi inexistentes, pero refuerzan el mensaje que Delibes quiere transmitir a los lectores, nos referimos a:

- **El personal del cortijo** (los gañanes, los Porqueros: la Lupe, el Dacio, el Facundo, el Ceferino; los pastores: el Dámaso, Antonio Abad; el Guarda mayor Crespo; Maxi, el chófer; la Pepa, el Abundio y la Remedios). Se les observa solamente en las diferentes labores que efectúan en el cortijo:

*“al terminar las faenas cotidianas, les juntasen a todos en el porche de la corralada, a los pastores, a los porqueros, a los apaleadores, a los muleros, a los gañanes y a los guardas”*⁶.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 48.

² *Ibíd.*, p. 112.

³ *Ibíd.*, p. 141.

⁴ *Ibíd.*, p. 61.

⁵ *Ibíd.*, p. 113.

⁶ *Ibíd.*, p. 38.

Forman parte de las víctimas del sistema latifundista injusto. Se caracterizan por su obediencia ciega y su sumisión absoluta hacia sus amos; pero también por su autenticidad, solidaridad entre ellos y su conformidad con la naturaleza y el campo.

Junto a ellos, el autor ha citado al **Ireneo**, un personaje aludido, es el hermano fallecido de Azarías quien aparece sólo en sus sueños:

“el Azarías, se levantaba y se iba donde la Régula, hoy volvió el Ireneo, (...) y los porqueros, y los pastores y los gañanes se hacían los enconradizos y le preguntaban, ¿qué fue del Ireneo, Azarías? y el Azarías alzaba los hombros, se murió, Franco lo mandó al cielo, y ellos, como si fuera la primera vez que se lo preguntaban y ¿cuándo fue eso, Azarías, cuándo fue eso? y el Azarías (...)hace mucho tiempo, cuando los moros, y ellos se daban de codo”¹.

- **Los invitados del señorito**, que forman parte de la clase burguesa (el conde, el ministro, el obispo, el embajador, el subsecretario, (...), y que se caracterizan por ser conservadores e insensibles hacia los males ajenos:

“y el Ministro le miraba con el rabillo, mientras devoraba con apetito el solomillo y se pasaba cuidadosamente la servilleta blanca por los labio,”².

Excepto **René**, el francés, que tiene más conciencia social al no regresar al cortijo después de ver la opresión y la incultura que rodea en las personas humildes del campo: *“en la mesa, todos a reír indulgentemente, paternalmente, menos René, a quien se le había aborascado la mirada”³.*

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 78-79.

² *Ibíd.*, pp. 147-148.

³ *Ibíd.*, p. 111.

- **El Mago del Almendral**, otro personaje, para referirse a las creencias en la medicina popular: *“la milana está enferma, (...) ¿autoriza el señorito que dé razón al Mago del Almendral?”*¹.

- **El Hachemita**, un personaje quien tiene un nombre árabe, y que se refiere a la buena fe de los musulmanes. Es un comerciante que da buenos consejos a los humildes: *“que el Hachemita aseguraba en Cordovilla, que los muchachos podían salir de pobres con una pizca de conocimientos”*².

- **Los educadores Lucas y Gabriel**, que la señora marquesa ha traído al cortijo para enseñar a los campesinos las letras del alfabeto después de finalizar sus tareas laborales: *“la propia Señora Marquesa, con objeto de erradicar el analfabetismo del cortijo, hizo venir durante tres veranos consecutivos a dos señoritos de la ciudad”*³.

- **El médico de Cordovilla Manolo**, que es el amigo del señorito Iván, y quien le ha recomendado dejar a Paco convalecerse después de su fractura:

*“este hombre debe estar cuarenta y cinco días con el yeso”*⁴.

*“¿qué voy a hacer mañana, Manolo? no es un capricho, te lo juro, y el doctor, mientras se quitaba la bata, haz lo que quieras, Vancito, si quieres desgraciar a este hombre para los restos,”*⁵.

- **El señorito de la Jara**, es el primer amo de Azarías, y quien le despidió sin ninguna piedad ni compasión a su estado, olvidando todos los años en que trabajó a su servicio:

*“el señorito me ha despedido, y la Régula, ¿el señorito? y el Azarías, dice que ya estoy viejo, y la Régula, ae eso no puede decírtelo tu señorito, si te pusiste viejo, a su lado ha sido”*⁶.

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 27-28.

² *Ibíd.*, p. 38.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, p. 135.

⁵ *Ibíd.*, p. 145.

⁶ *Ibíd.*, p. 67.

- **Carlos Alberto**, es el hijo mayor de Iván, no tiene gran presencia en el libro, salvo cuando vino al cortijo con su abuela para celebrar su comunión: “*se presentó un día el Carlos Alberto, el mayor del señorito Iván, a hacer la comunión en la capilla del cortijo*”¹. El autor le describe tal como un niño aristócrata: “*el Carlos Alberto, tan rubio, tan majo, con su traje blanco de marinero, y su rosario blanco y su misalito blanco, de manera que, al servirle, le sonreía extasiada*”².

Por fin, se observa claramente la función primordial de los personajes, que son tomados como el centro constructivo de la novela. La atención prestada por el autor en su descripción, y el hecho de otorgarles la mayoría de las informaciones citadas en el relato, además de la gama de personajes aparecidos tanto cuantitativa como cualitativamente, demuestra que es una novela de personajes. Delibes se sirve de ellos para confrontar dos clases sociales dibujados acertadamente para reflejar el gran combate entre la inocencia (la pureza) y la malicia, o sea entre los oprimidos y los opresores. Incluso Delibes parece comparar a sus personajes a la ley de la jungla: los fuertes comen a los débiles, como lo que ocurre en la caza entre las presas y los cazadores.

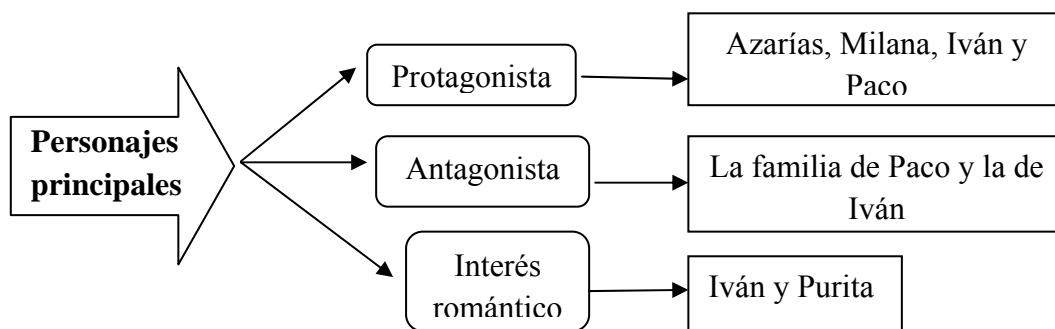
Las características de los personajes, se perciben de forma discontinua, o sea que su función se destaca progresivamente, primero según las informaciones que el autor deja visible en su descripción; segundo, según lo que hace y dice el personaje y finalmente, según lo que dicen los demás personajes de él, sin olvidar la relación que preserva con ellos.

Se distinguen tres tipos de personajes principales: el protagonista, el antagonista y el denominado “*interés romántico*”. Cada uno tiene una función determinada para llevar a cabo la progresión de la trama principal: El protagonista es el principal afectado por el conflicto. El antagonista es el que se encarga de intentar que el protagonista no logre su objetivo. Según Fernández Díez, existe otro personaje principal llamado “*interés romántico*”: “*Este personaje da lugar a una historia de amor que se desarrolla en una subtrama relacionada con la trama principal*”³.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 51.

² *Ibíd.*, p. 53.

³ Fernández Díez, F., op. cit., p. 29.



Cuadro n°1

Los personajes protagonistas y secundarios, poseen una dependencia estrecha con el desarrollo de las acciones, aunque la participación del personaje antagónico es adicional, pero al mismo tiempo es importante. En cuanto a la presencia del personaje circunstancial, o llamado también episódico es ocasional, con un nivel de participación mínimo y limitado.

Los personajes de primer plano en *Los santos inocentes* son primero, Azarías que está relacionado con “la milana”, segundo, Paco el bajo y tercero, el señorito Iván. Los dos primeros ayudan a conocer el mundo de la servidumbre oprimida por los latifundistas, y el último, con quien el autor se sirve para indicar el contraste existente entre dos clases sociales, y entre dos mundos antagónicos con el objetivo de demostrar la inocencia y la sumisión de los humildes frente a unos opresores, egoístas e inhumanos, todo esto mezclado con un respeto por la naturaleza, de una parte, y un desprecio por la ecología de otra parte.

En torno a estos tres personajes se traza el conflicto de esta novela, permitiéndole adquirir una función relevante en los principales acontecimientos, ya que participan en las acciones básicas de la intriga, y de la tragedia final.

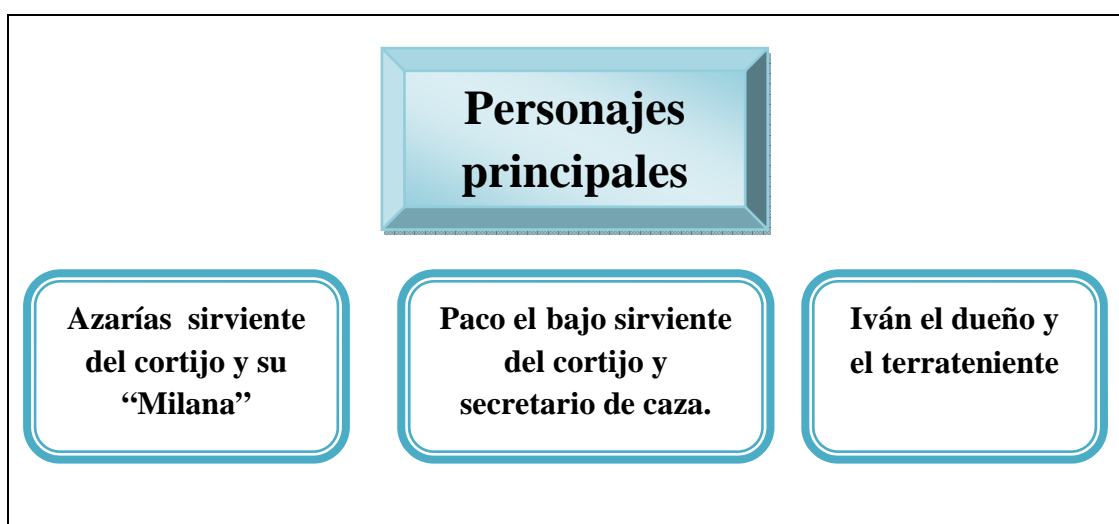
Los personajes de segundo plano, son formados por la familia de Paco, el Bajo (la Régula, la Niña Chica, el Quirce, el Rogelio y la Nieves); la familia del señorito Iván (la señora marquesa, la señorita Miriam) y los ayos del cortijo (don Pedro, el Périto, y su esposa doña Purita).

Su papel en el desarrollo de la intriga es mínima en comparación con los protagonistas, sin embargo tienen una amplia función para abultar el sistema de relaciones y oposiciones existentes en la obra.

Los personajes de tercer plano, son representados por los sirvientes del cortijo, los invitados de los dueños, el señorito de La Jara, el médico Manolo, René el francés, el Hachemita, el Mago del Almendral, los educadores, Carlos Alberto y el Ireneo. Su presencia es complementaria y ayuda a concebir “*la complejidad temática y social de la novela*”¹.

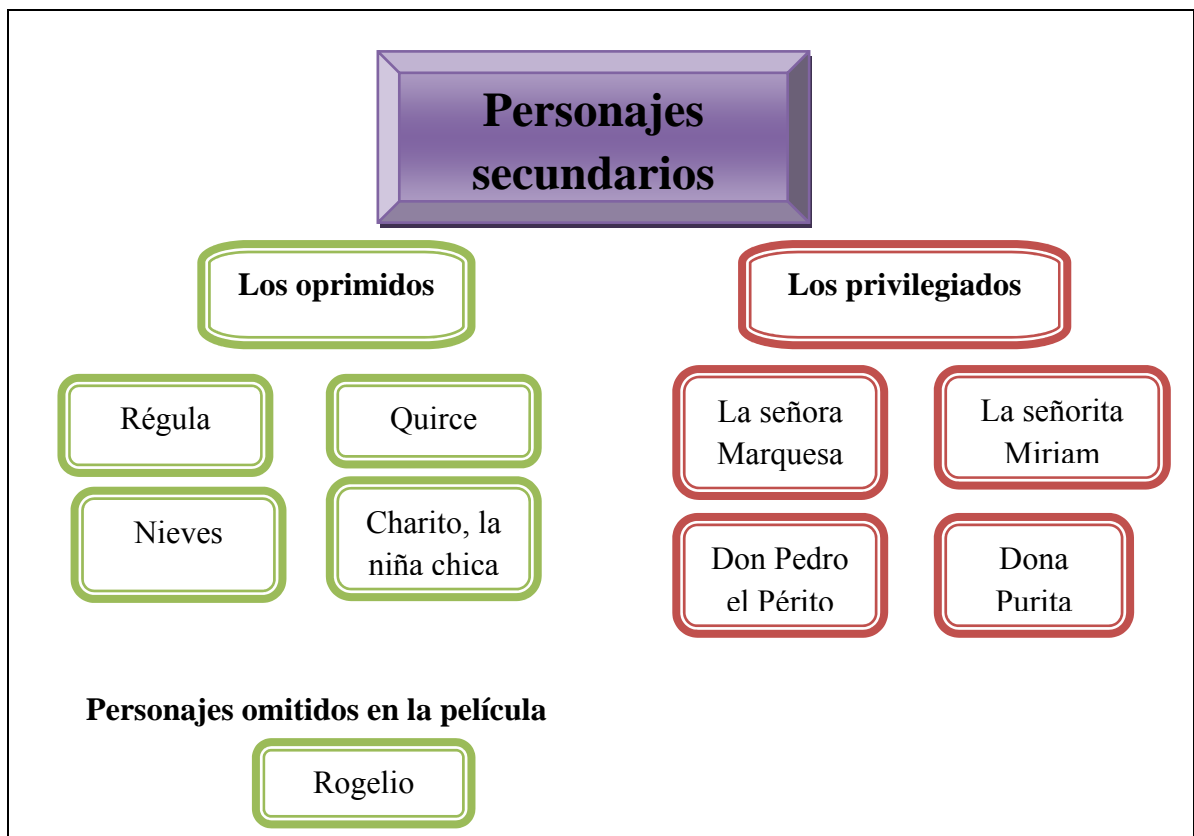
En resumida cuenta, *Los santos inocentes*, es una novela de personajes, que han sido trasladados de manera muy fiel a la película homónima, a la excepción de Rogelio. Además, es una novela de contrastes, básicamente entre dos grupos de personajes: los oprimidos y los opresores: los desfavorecidos y los privilegiados.

A continuación se presentan unos esquemas con una jerarquía de todos los personajes que protagonizan la novela *Los santos inocentes* y su película homónima.

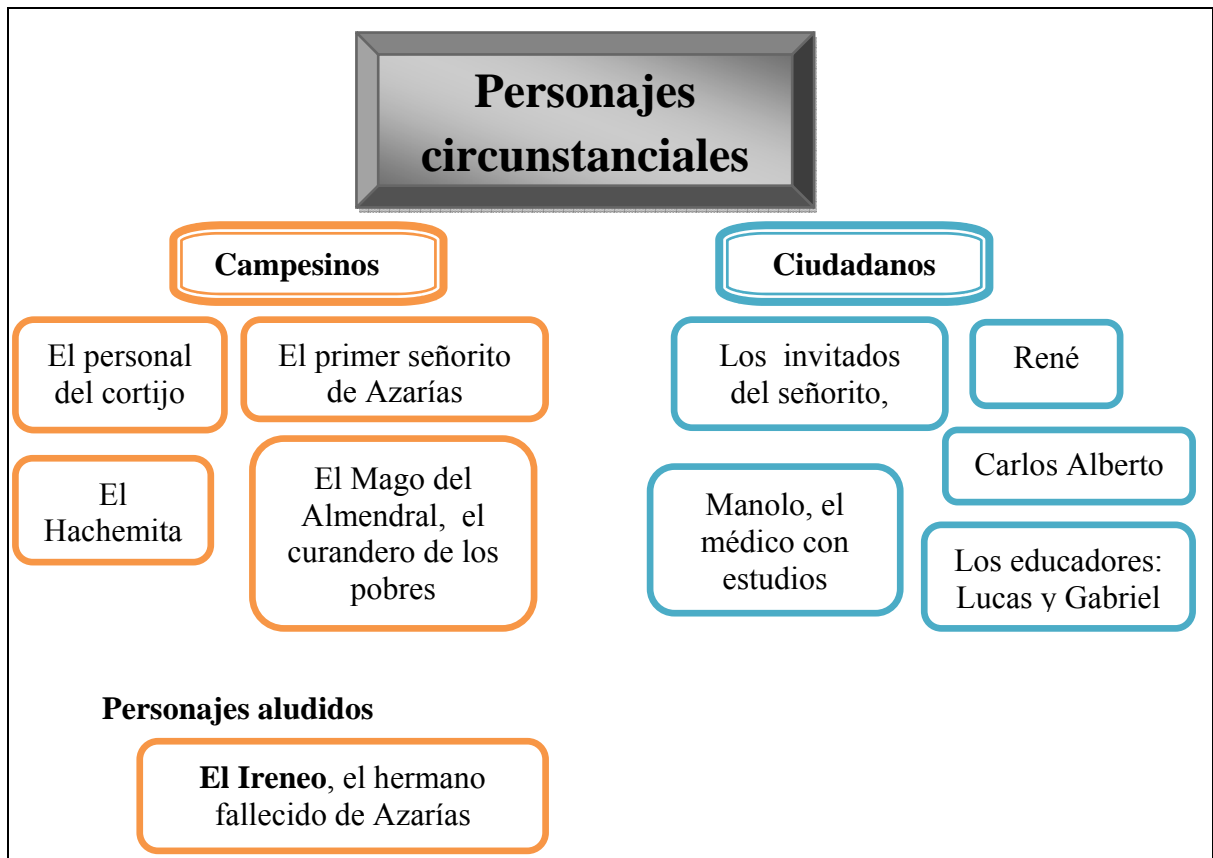


Cuadro n°2

¹Ginés Lozano J., Albertus Morales, A., González García, M., Caro Valverde, M.T., op. cit., p. 31.



Cuadro n°3



Cuadro n°4

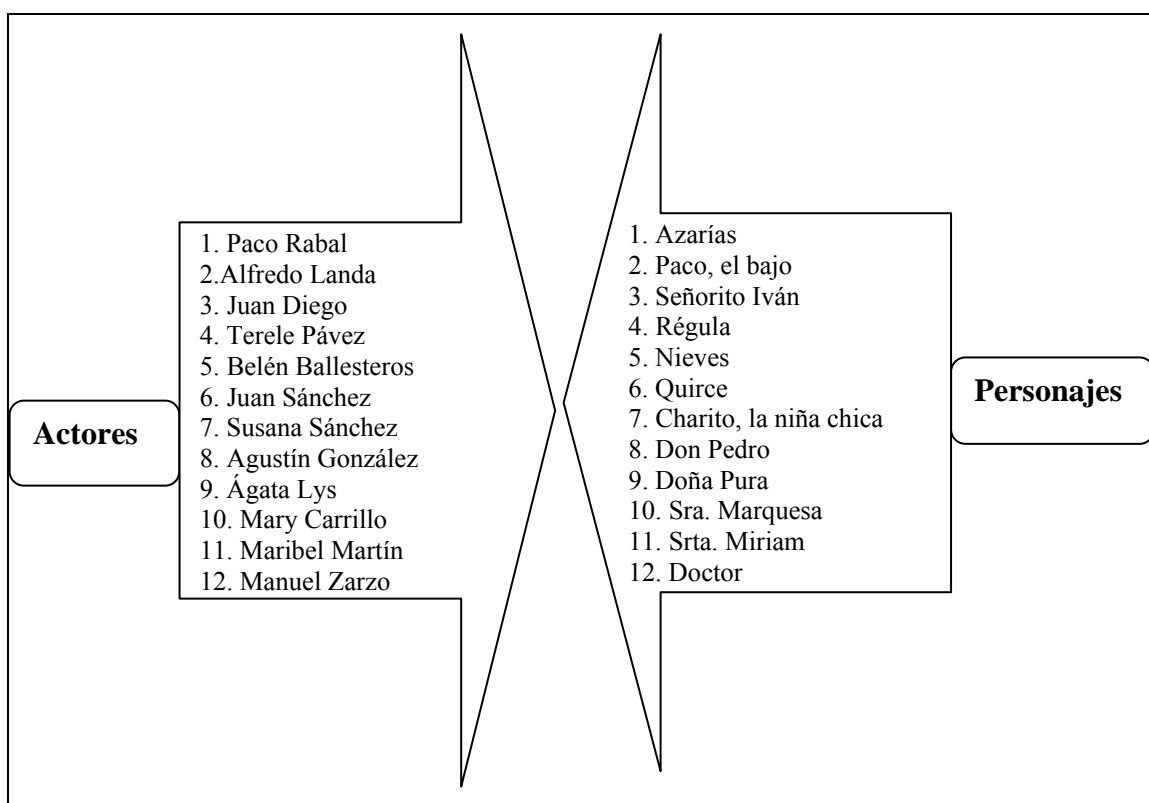
3.1.2 Actores de la película

En cuanto a la película, Camus ha comprendido que la verdadera fuerza de *Los santos inocentes* reside en la acertada presentación de los personajes, es por eso que son casi los mismos en la película con las mismas personalidades y los mismos nombres, aún de los personajes circunstanciales.

Ha guardado fielmente los protagonistas de la novela en su función como en su actuación, lo único que difiere es la supresión de algún que otro papel debido a la coerción.

Además, ha puesto todo el peso narrativo sobre los personajes, a quienes ha dado la función de transmitir la historia mediante unas escenas inolvidables. No parece errado presentar a los actores de la película bajo forma de este gráfico recapitulativo.

Cotejo de los actores¹ y los personajes que han representado.



Cuadro n°5

¹es.wikipedia.org/wiki/Los_santos_inocentes_la_película, 19 de marzo de 2013, a las 17:59.

Los protagonistas de la película han sido tan espectaculares por sus interpretaciones, que Alfredo Landa y Paco Rabal, recibieron ex aequo: “el Premio de la interpretación masculina”, e incluso “el Mejor actor de cine” por ese último. Sin olvidar la participación de Agustín González, Alfredo Landa y Terele Pávez como candidatos para concursar “el Mejor actor y actriz de cine”, permitiendo a la película obtener la mención especial del jurado en el Festival de Cannes en 1984, “Mejor película en el Círculo de Escritores Cinematográficos” y “Mejor actor” que se otorgó a Alfredo Landa en “Premios ACE en Nueva York”. Sin olvidar la recaudación que se estimó a 3.149.062,07 de euros, el equivalente de 2.033.344 de espectadores ¹.

Finalmente, si comparamos los personajes de los dos medios de información, destacaremos similitudes y diferencias:

En las semejanzas, se puede señalar que en la novela tal como en la película, se exhiben los mismos personajes con los idénticos nombres y descripción física y mental: se guarda el mismo diseño del carácter de los personajes: el “ae” de Régula, los berridos lastimeros de la Charito, la niña chica, los gestos de Paco cuando se humilla: “y Paco, el Bajo, los ojos en las puntas de sus botas, continuaba girando la gorra entre las manos”². Incluso la vestimenta es igual: Azarías con sus “remendados pantalones de pana por las corvas, la bragueta sin botones, rutando y con los pies descalzos”³. Los semejantes coches del señorito Iván con los mismos colores “Land Rover marrón”⁴, “el Mercedes es muy capaz”⁵, “un tractor rojo, recién importado”⁶.

Los personajes circunstanciales son tanto casi inexistentes en la novela como en la película.

A lo largo de la película, Camus ha guardado los mismos diálogos de los personajes y con las mismas palabras. Entre los muchísimos que haya se puede citar:

¹ es.wikipedia.org/wiki/Los_santo_inocentes_la_película, op. cit., pp. 2-3.

² Delibes, M., op. cit., p. 71.

³ *Ibíd.*, p. 13.

⁴ *Ibíd.*, p. 140.

⁵ *Ibíd.*, p. 164.

⁶ *Ibíd.*, p. 74.

Las frases que muestran la sumisión: “*a mandar, don Pedro, para eso estamos*”¹; “*¿oyes?, en estos asuntos de los señoritos, tú, oír, ver y callar*”².

Los mismos gestos y murmullos del personaje Azarías: *¡quiá! , ¡uuuuuh!, ¡milana bonita!* Aún la manera de contar: “*una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, cuarenta y tres, cuarenta y cuatro, cuarenta y cinco*”³, o la manera de hablar: “*arrímame a la sierra a correr el cárabo*”⁴; “*a hacer el entierro, que yo digo*”⁵...

La manera de que Iván se dirige a sus sirvientes: “*es mariconada, coño y ¿quién va a amarrarme el cimbel ahora con la junta de torcaces que hay en las Planas?*”⁶...

Cuando el personal del cortijo aclama la llegada de la marquesa: “*¡viva la Señora Marquesa! y ¡que viva por muchos años!*”⁷.

La misma escena y el mismo diálogo entre la marquesa y Régula en lo que concierne Azarías:

*“ la Señora, al apearse del automóvil acompañada por la señorita Miriam, se topó con el Azarías(...) ¿de quién eres tú?, preguntó, y la Régula, que andaba al quite, mi hermano es, Señora, acobardada, a ver, y la Señora, ¿de dónde lo sacaste? está descalzo, y la Régula, andaba en la Jara, ya ve sesenta y un años y le han despedido, y la Señora, edad ya tiene para dejar de trabajar, ¿no estaría mejor recogido en un Centro Benéfico? y la Régula humilló la cabeza pero dijo con resolución, ae, mientras yo viva, un hijo de mi madre no morirá en un asilo”*⁸.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 48.

² *Ibíd.*, p. 158.

³ *Ibíd.*, p. 29.

⁴ *Ibíd.*, p. 81.

⁵ *Ibíd.*, p. 31.

⁶ *Ibíd.*, p. 129.

⁷ *Ibíd.*, p. 112.

⁸ *Ibíd.*, p. 113.

En lo que concierne las divergencias, se nota que los personajes de la novela son los mismos que en la película, a la excepción de Rogelio, que no tiene existencia en el film. Todas sus acciones, se las ha otorgado el director Camus a su hermano Quirce, haciendo de los dos personajes una sola persona, a pesar de que Delibes les ha descrito con una mentalidad diferente: *“el Rogelio era efusivo y locuaz, todo lo contrario que el Quirce, cada día más taciturno y zahareño”*¹.

Lucas y Gabriel, los dos educadores, no tienen la misma presencia en la película que en la novela, ya que en el film, no se ven, sino se citan una vez solamente por Paco el bajo debido a la necesidad de la adaptación.

El sueño que tiene el Quirce de abandonar el cortijo, para mejorar su situación y acabar con la miseria y sumisión ha sido realizado en la película, y no en la novela. Camus, cumpliendo los votos del personaje, realiza los deseos de Delibes de acabar con la opresión, las servidumbres y la ignorancia.

Con el fin de sintetizar, se puede subrayar que el cineasta ha sido fiel en representar y guardar los mismos personajes, otorgándoles las similares actitudes, diálogos y nombres. Sin embargo, no ha sido leal a la novela al agrupar dos personajes en un solo, a pesar de que el novelista les ha separado, queriendo decir que aun son dos hermanos que viven en el mismo entorno y que padecen los mismos problemas, uno quiere acabar con la sumisión y otro se resigna a aceptar su destino, dejándose ser oprimido.

3.1.3 Temática relacionada con los personajes

La novela de Delibes plantea distintos temas referidos a los personajes y que son presentados por el contraste entre la aristocracia y la gente del pueblo y entonces se establece una dicotomía entre los terratenientes y los vasallos; los ricos y los pobres; los oprimidos y los opresores; los destructores de la naturaleza y sus protectores...

¹ Delibes, M., op. cit., p. 74.

- Los aristócratas y plebeyos

Los santos inocentes denuncia las injusticias del mundo terrateniente y la explotación de los adinerados frente a los pobres desafortunados y analfabetos criados, que sobreviven a duras penas con un miserable salario que ni siquiera satisface el menor derecho humano: “*ya ve, allí, en casa, dos piezas, con cuatro muchachos, ni rebullirnos*”¹.

Por trabajar de periodista durante muchos años en el diario *El Norte de Castilla*, el autor consiguió conocer los problemas sociales del campo, por eso los expone en su libro, oponiendo dos universos antagónicos, dando una visión bien detenida de dos clases sociales del mundo rural: los propietarios terratenientes y los campesinos. Éstos son, unos explotados, mientras que los primeros son los explotadores. Los pobres, se asocian al “*primitivismo, la marginación y la debilidad*”, mientras que los ricos a “*la crueldad, el egoísmo y la inconsciencia*”².

Los aristócratas desprecian a los plebes, obligándoles a “*acatar una jerarquía, unos debajo y otros arriba, es ley de vida, ¿no?*”³, como lo dice Delibes por boca de uno de sus personajes “Iván”.

Sin embargo, el novelista demuestra con la personalidad de Quirce el deseo de acabar con la servidumbre, y el de salirse del campo para buscar libertad y sedentarismo en la ciudad. Y esto se prueba cuando rechaza las propinas de su amo, y con la actitud que tiene con él.

- Los incultos

Además Delibes, expone el problema de la incultura de la clase baja y su resignación a consentir su estado de inferiores: “*con objeto de erradicar el analfabetismo*”⁴, “*que ellos eran ignorantes*”⁵.

¹ Delibes, M., op. cit., p.71.

² Cano Conesa, J., op. cit., p. 13.

³ Delibes, M., op. cit., p. 148.

⁴ *Ibíd.*, p. 38.

⁵ *Ibíd.*, p. 39.

Parece que Delibes está comparando las letras del alfabeto con sus personajes, por ejemplo, compara la situación privilegiada de los vocablos “e-i” con los señoritos: “y a cuento de qué la **E** y la **I** habían de llevar **siempre trato de favor**”; la “h” con la niña chica: “*esta letra es un caso insólito (...) esta letra es muda, y Paco, el Bajo, pensó para sus adentros, mira, como la Charito*”¹.

Los campesinos no tienen el derecho de estudiar, porque sus amos no les autorizan a ir a la escuela, obligándoles a trabajar en el cortijo sirviendo a los ricos, y satisfaciendo el menor de sus caprichos. Paco y su mujer aspiraban a que sus hijos estudien, sobre todo Nieves que era como dice su padre muy inteligente: “*la Nieves nos entrará en la escuela y Dios sabe dónde puede llegar con lo espabilada que es*”², sin embargo, Pedro el bajo acaba con este deseo que quedó un mero sueño.

Los criados tampoco tienen la posibilidad de hacer la comunión, y si por casualidad lo piden, están directamente humillados y considerados como caprichosos y pretenciosos, porque para los aristócratas, la comunión es algo serio que no puede asociarse a los pobres. El autor expone este tema cuando Nieves insiste en hacer la comunión y que don Pedro la rechazó para que se quede sirviendo en la casa grande:

*“y ella, obstinada, que quiero hacer la comunión, padre y Paco, el Bajo, (...), habrá que hablar con don Pedro, niña, y don Pedro, el Périto, al oír en boca de Paco, el Bajo, la **pretensión** de la chica, rompió a reír,(...) y le miró fijamente a los ojos, ¿con qué base, Paco?, vamos a ver, habla, ¿qué base tiene la niña para hacer la comunión?; la comunión **no es un capricho**, Paco, es un asunto demasiado **serio** como para tomarlo a broma y Paco, el Bajo, humilló la cerviz, si usted lo dice,”*³.

-Los aficionados a la caza

El señorito Iván es un personaje que tiene una gran afición a la caza, él y sus amigos de la clase aristócrata lo consideran como su gran ocio. Así perseguir

¹ Delibes, M., op. cit., p. 40.

² *Ibíd.*, p. 46.

³ *Ibíd.*, p. 54.

pájaros, y concursar sobre el que mata más, les divierte, y les hace olvidar que al mismo tiempo están dañando a la naturaleza, y están agotando a sus secretarios:

“que, al concluir la jornada, a Paco, el Bajo, le dolían los hombros, y le dolían las manos, y le dolían los muslos y le dolía todo el cuerpo, de las agujetas, a ver, que sentía los miembros como descoyuntados fuera de sitio”¹.

Se nota que la caza es un ocio para los señoritos, pero para sus secretario es más bien una obligación y un castigo, porque los ricos poco les importa los sentimientos de los personajes más humildes de la finca, que les siguen con una lealtad sin límites y obediencia ciega, y esto se contrasta con la arrogancia, la chulería y el egoísmo del señorito, quien no le interesa nada más que su ocio y su propia complacencia:

“no me calientes la sangre, ya sabes que no hay cosa que más me joda que me birlen los pájaros que yo mato, así que venga esa perdiz, y, llegados a este extremo, Facundo le entregaba la perdiz, sin rechistar”².

- **Los campesinos**

Estudiando la temática de las novelas de postguerra, Chicharro y Serrano notan que Delibes forma parte de los escritores que defienden el entorno, sobre todo el “campo”, porque es el lugar donde aparece más la miseria, la ignorancia y la marginación.

“No es de ninguna manera novedoso el Ruralismo como tema narrativo en las letras españolas... y distintos son los problemas planteados, dadas las especiales circunstancias por las que atraviesa el campo español de la postguerra. Éste atraviesa las circunstancias difíciles del abandono y la miseria, el caciquismo terrateniente y poderoso, y la baja productividad, que se traducían inmediatamente en un ambiente hostil

¹ Delibes, M., op. cit., p. 126.

² Ibíd., pp. 104-105.

*para el bracero de la tierra expuesto al hambre y la marginación. El campo aparece como escenario de lucha de clases o como ambiente de degradante marginación, que constituye los dos subtemas básicos del tema rural*¹.

Además, el autor ha dedicado su novela a uno de los grandes ecologistas y defensores del medio ambiente Félix Rodríguez de la Fuente, y en casi todas sus obras, se ha evocado el campo con el objeto de respetar y proteger el entorno.

- **Los cazadores**

Además del tema rural y el ambiente marginado de los provincianos en las novelas de Delibes, cabe detenerse en el tema que es también mencionado en *Los santos inocentes*, y que se refiere a “la caza”, un tema muy sugerido, y que vuelve en casi todas sus novelas². Delibes es un gran cazador y un gran aficionado, para él la caza permite olvidar los problemas que ensucian la tierra: “*La caza para él es un medio para olvidar el dolor de la vida*”³.

El crimen provocado por Azarías es engendrado por la gran adicción del señorito Iván a la cacería: el azar hizo que Paco el bajo, el secretario de caza del señorito Iván se cae, y se rompe la pierna, pero la obsesión del amo por las batidas, obligó al sirviente seguir acompañándole a pesar de su dolor e incapacidad de mover, hasta volverse minusválido para siempre. Esta misma obstinación por la caza, empujó al señorito a matar al pájaro de Azarías, provocando el enojo de este último, que terminó matándole. Así pues Iván murió porque es insaciable con la caza, demostrando de esta manera que ciertos ricos nunca sienten satisfacción, y que no saben detenerse.

¹ Chicharro D., Serrano L., *Literatura española contemporánea*, Ediciones Júcar, Madrid, 1986, p. 177.

² Estas son las novelas de Delibes que tienen la caza como tema principal:

-*Diario de un cazador* (1955)

-*Diario de un emigrante* (1958)

-*El libro de la caza menor* (1964)

-*Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a robo* (1979)...

³ García Domínguez, R., *Miguel Delibes: Un hombre, un paisaje, una pasión*, op. cit., p. 78.

- Los minusválidos

Los minusválidos se les ve en la clase plebe, donde el autor demuestra la infortuna de una familia pobre que padece no solamente de miseria y opresión, sino también de la minusvalía de dos miembros de su familia Azarías y Charito, porque no tiene ni la posibilidad de curarse ni cargarse de sus enfermos. El primero representa el fallo de la sociedad, y la segunda simboliza con sus alaridos la voz de todos los desafortunados de la vida.

El título de la novela abarca toda la amplitud de la deficiencia de aquellos seres pero cuya ingenuidad hace toda la diferencia. Es decir, que se refiere a los dos minusválidos de la historia Azarías y Charito: “*el Azarías era un engorro, como otra criatura, a la par que la Niña Chica, (...), dos inocentes*”¹. No es por casualidad que ha escogido a unos deficientes, uno mental y otro físico y mental para encarnar y simbolizar la trama de la historia.

El título de la película es el título epónimo del libro. Tiene un sentido significativo: *Los santos inocentes*. La palabra “*santos*” demuestra las convicciones religiosas del autor; “*los inocentes*” atañe a la inocencia tanto de Azarías como de Charito, “*la niña chica*”, la minusválida, como lo dice el propio autor²:

“pero, bien mirado, el Azarías era un engorro, como otra criatura, a la par que la Niña Chica, ya lo decía la Régula, inocentes, dos inocentes, eso es lo que son” (...) “*y la Régula, encogida, ae, sus cosas, el Azarías no es malo, Señora, sólo una miaja inocente...*”³

La definición de “*santos*” e “*inocentes*” está dada con claridad, fuera de designar el mundo religioso, apunta a los que fueron olvidados y marginados por el hado y por la sociedad, como es la simple, la enferma y la minusválida de la novela, Charito.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 72.

² *Ibíd.*

³ *Ibíd.*, p. 114.

Pero unos críticos¹ abarcan más bien a todos los criados y a todos los despreciados de la vida rural, que padecen opresiones, sometimiento y martirio por parte de los poderosos ricos. Los clasifican como tantos otros inocentes. Y puesto que no hay justicia para los pobres e infelices, el inocente tiene que sacrificar siempre a sus bienes y volverse “víctima y culpable”. Azarías ha perdido el único gozo que tenía “su grajilla”, a causa de los caprichos del señorito Iván. Paco y Régula también han sacrificado su vida y la de sus hijos, despojándoles del derecho a estudiar para cumplir todos los deseos de sus dueños.

El novelista alude a que los inocentes tienen que rendirse justicia por sí solos “ironía de las ironías” como dicen Lozano, Albertus Morales y González García en su *Análisis de Los santos inocentes de Miguel Delibes*²:

“La novela es, por lo tanto, desde el mismo título, un acto de justicia, una reparación, un desagravio, sobriamente respetuoso, no vocinglero ni proselitista. Azarías, Paco y los suyos son “santos”, esto es, en sentido estricto, “apartados para Dios”. Es el novelista quien así lo establece, quien los canoniza, no el representante de la Iglesia, ese obispo que aparece en la novela”.

Azarías encarna perfectamente el título, porque es un ser que se ha hecho justicia y su inocencia está en su deficiencia y por consiguiente, irresponsable en sus actos; y además su personalidad lo asimila a un niño, a “un santo” que no tiene malicia, pero que ha eliminado a una persona que es mala por amor a su pájaro, y esta eliminación es la venganza de todos los inocentes que han padecido por su culpa, pero sin ser consciente de lo que ha hecho. Vázquez Fernández³ escribe:

“Nada más alusivo que el título Los santos inocentes: encierra la síntesis cualitativa de todo un conjunto de personajes; puede tomarse la acepción de “inocente” del pasaje bíblico equivalente a “sin culpa”, o

¹ Ginés Lozano J., Albertus Morales, A., González García, M., Caro Valverde, M.T., op. cit., p. 11.

² *Ibíd.*, p. 12.

³ Vázquez Fernández, M. I., op. cit., p. 145.

la que emplea Régula cuando hace referencia a su hermano Azarías, sinónimo de “inteligencia deficiente o pueril”.

El director Camus, ha guardado el mismo título para la película por fidelidad a la obra, y porque no puede encontrar un título más significativo, representativo y más preciso que el que ha escogido Delibes por su novela.

En definitiva, la novela plantea los problemas engendrados por la injusticia social, tal como la opresión de los señores del feudo hacia sus servidores; el desprecio, el abuso y la sumisión provocados por los terratenientes; el analfabetismo engendrado por la falta de educación escolar; sin olvidar, las desigualdades sociales y la resignación de los campesinos -las clases bajas- al aceptar su condición de inferiores, a la excepción de ciertos personajes que rechazan la servidumbre.

Comparando la novela *Los santos inocentes* con su adaptación se advierte que ambos tratan los mismos temas, exponiendo una historia que ocurre en el mundo rural de los años sesenta, y que es el real reflejo de la jerarquía oligarquica que se basa en la discrepancia entre los amos y los criados, provocando en el lector y en el espectador un sentimiento de rabia y dolor frente a la crueldad caciquil; y un sentimiento de cariño y afecto absoluto hacia la familia de Azarías. Incluso expone el problema del analfabetismo y el afán por la caza:

“En Los Santos inocentes (...), Delibes dirige una crítica abierta hacia el atraso, la falta de higiene y abandono de los campesinos que existe todavía en algunos pueblos de España. Estos campesinos tienen problemas de analfabetismo y enfermedades, como el retraso mental, que a la larga causan daño a la sociedad y constituyen una sociedad deteriorada, expuesta a la explotación.

En esta novela se hace patente el despotismo y el abuso que ejercen aún algunos ricos hacendados hacia sus criados y aparceros. Esta falta de conciencia social por parte de los caciques es la causa del atraso en que se encuentran aún estas clases rurales”¹.

¹ Bustos-Deuso, L., op.cit., p. 26.

3.2 Cronotopo en la novela y en la película

3.2.1 Espacio

Cualquier discurso, que sea literario o cinematográfico, se relata dentro de un lugar o varios lugares. Es decir que todas las historias deben estar ubicadas en un espacio determinado.

3.2.1.1 El espacio en la novela

El espacio en la instancia narrativa es aquel lugar donde se ubican las acciones, las personas y los objetos, pero que es manifestado de una manera desconocida y exótica, porque es un espacio ficticio percibido únicamente por medio de la imaginación. Lo define Collot¹ notando que es:

*“la llamada del mundo enigmático, expectativa de palabras inéditas, vagabundeo de la escritura entre las líneas del poema y las del paisaje: en cada uno de estos momentos la conciencia poética está confrontada a lo desconocido, a un margen de indeterminación que constituye de modo ejemplar como **conciencia de horizonte**”.*

En *Los santos inocentes*, el espacio es determinado, pero no precisado por el autor. Es decir que Delibes, no ha mencionado que los eventos suceden en Extremadura, sin embargo, se ha deducido a través de la descripción y de la narración incluida en la novela. Esto quiere decir que la topografía es silenciada, no se identifica. Es borrosa y puede representar cualquier lugar del país profundo. Esta elipsis topográfica, o sea la omisión del espacio, no debe percibirse como una debilidad, sino como una muestra global y unificada de los problemas que pueden suceder en todo el mundo. Es lo que indica Madelain²:

¹ Zerrouki, S., *Max Aub y Argelia: Diario de Djelfa. Una escritura entre literariedad, realidad y simbólica*, tesis doctoral, Departamento de Lenguas Latinas, Facultad de Letras, Lenguas y Artes, Universidad de Oran, 2006, que cita a Michel Collot p. 265.

² Jacques Madelain, citado por Zerrouki, S., op. cit., p. 268.

“la ausencia de lugar no debe ser percibida como una huida o una dimisión. Y si el texto presenta un lenguaje que parece escapar a un tiempo y un espacio reducidos, es para precisamente abrir la memoria y el espacio del texto al dolor universal”.

Según los detalles que se dan, la historia podría ser ubicada en un cortijo situado cerca de la frontera con Portugal: *“del otro lado del cual estaba Portugal”*¹. Es decir en Villafranca o Almendralejo, provincia de Extremadura: *“¿autoriza el señorito que dé razón al Mago del Almendral?”*²; *“el señorito Iván pasó a recoger a Paco, el Bajo, en el Land Rover y volvieron a Cordovilla,”*³. El entorno está descrito de manera muy detallada, lo que demuestra que el autor conoce muy bien dicho ámbito, porque lo describe con datos tan precisos que los habitantes pueden reconocer fácilmente.

Los eventos de la obra se desarrollan en un cortijo extremeño representativo de la tradición latifundista vigente todavía en el siglo XX; probablemente bastante cerca de Madrid porque el dueño de la hacienda vive en la capital: *“cada vez que regresaban de la ciudad,”*⁴; y sus visitas al campo son repetidas a lo largo de la novela: *“Al llegar la pasa de palomas, el señorito Iván se instalaba en el cortijo por dos semanas”*⁵. Además la ciudad ha sido citada varias veces:

*“Paco, ya lo sabes, que ya no es como antes, que hoy nadie quiere mancharse las manos, y unos a la capital y otros al extranjero”*⁶.

*“que era cosa de verse, un chiquilín de chupeta codeándose con las mejores escopetas de Madrid”*⁷.

*“y en la Casa Grande, exultaban los señoritos de Madrid con los preparativos,”*⁸.

*“y se me ha largado a Madrid para darme achares”*⁹.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 20.

² *Ibíd.*, p. 27.

³ *Ibíd.*, p. 134.

⁴ *Ibíd.*, p. 56.

⁵ *Ibíd.*, p. 123.

⁶ *Ibíd.*, p. 49.

⁷ *Ibíd.*, p. 97.

⁸ *Ibíd.*, p. 139.

⁹ *Ibíd.*, p. 161.

La elección del mundo rural tiene una significación simbólica porque representa la pervivencia de los abusos de la clase aristocrática sobre el pueblo, en donde la ignorancia se codea con la cultura, y además este espacio rural es el contrario de la sedentarización y del desarrollo. Es también el mundo de la caza. En cuanto a Zerrouki, dice que: *“Todo lo que alude al campo es agresivo, es sinónimo de castigos y (...) sufrimiento”*¹.

En la instancia narrativa, y desde el inicio de la lectura, el lector necesita situarse en el espacio geográfico precisado y en el tiempo cronológico en que ocurre la acción. Al leer se deducen los sitios mediante unas descripciones o citas que deja visible el escritor: *“y él, entonces, regresaba a la Jara, donde el señorito”*²; *“te vuelves al cortijo”*³. Sin embargo, puede suceder que el autor no precise la localización, en este caso se recorre a la imaginación, porque se necesita ubicar a los personajes para complementar el relato. En este tema Bal⁴ escribe:

“Cuando la localización no se ha indicado, el lector elaborará una en la mayoría de los casos. Imaginará la escena, y, para hacerlo, habrá de situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario”.

Cuando se lee una novela, cabe darse cuenta si el espacio narrativo es presentado por el narrador o percibido por el personaje y ver si la localización es abierta o cerrada.

El espacio de la narración literaria, se identifica a partir de palabras o a través de un sistema de signos, y puede sugerir distintas ideas que colaboran con el discurso narrativo. Por ejemplo existen dos tipos de lugares uno es “exterior” y otro es “interior”. El primero puede indicar sentimientos de libertad o de peligro, porque los espacios abiertos (la calle o selvas...) instalan generalmente estas emociones; y el segundo puede aludir a protección, porque son espacios cerrados (hogares) que producen habitualmente unas impresiones de seguridad. Otro ejemplo, la ciudad y el

¹ Zerrouki, S., op. cit., p. 269.

² Delibes, M., op. cit., p. 13.

³ *Ibíd.*, p. 45.

⁴ Bal, M., *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001, p. 51.

campo, en unas situaciones, uno indica el desarrollo y otro el atraso, y en otras ocasiones pueden exteriorizar polución y pureza..., y como opina Bal¹:

“Cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración”.

En la novela de Delibes, se trata de lugares **abiertos y exteriores**, situados en el mundo rural, a través del cual el autor quiere manifestar sentimientos de tristeza y resaltar de este modo la desgracia que atestiguan las servidumbres, quienes quedan aisladas de cualquier tipo de desarrollo y ocio, un disfrute reservado sólo a los señoritos de la ciudad. Pues, casi la mayoría de las escenas son ubicadas en el cortijo, jara, corralada, sierra. Pocas acciones, están dentro de la casa grande, o en la de Paco.

El autor puede incluso escoger los lugares adecuados y que corresponden bien a una escena, de forma que se combinan y se relacionan para vigorizar más el relato y el ambiente. Tal como, una escena de amor a la luz de la luna: *“descubrió al señorito Iván y a doña Purita besándose ferozmente a la luz de la luna bajo la pérgola del cenador”*²; o bien salida de fantasmas en una casa antigua y arruinada...

El estudio de la topografía, permite a los trabajos de la literatura comparada acreditar sus criterios en la comparación de los textos narrativos, ya que la determinación del espacio como elemento fundamental para aclarar el relato y como un medio que coloca a los actores en la posición geográfica en que tienen lugar los acontecimientos, determina la forma en que se presenta la historia, vinculando los lugares a ciertos puntos de percepción.

Así pues, como lo hemos señalado ya, un cierto lugar puede ser percibido de distintas maneras: un mismo espacio puede indicar al mismo tiempo dos perspectivas: un convento, puede representar un lugar de religión, paz, pureza...en un texto, pero puede indicar totalmente el contrario en otro texto. En *Los santos inocentes*, la elección del mundo rural, indica el sistema desgraciado del régimen

¹ Bal, M., op. cit., p. 52.

² Delibes, M., op. cit., p. 151.

latifundista. Pero en otra novela puede demostrar otra perspicacia, por ejemplo pureza y tranquilidad.

Ahora bien, si nos fijamos en los estudios de Zuili¹ distinguimos tres tipos de espacios:

El primero es **real**, como los espacios que existen realmente en la vida, por ejemplo, lugares, ciudades, países reales, como lo que sucede en la novela “*Los santos inocentes*”: el campo extremeño, Madrid, Cordovilla, Almendralejo, Portugal....

El segundo es **ficticio**, que es totalmente inventado por el autor como por ejemplo en la novela “*Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*” o en la película “*Avatar*”, las zonas no existen en ningún lugar del mundo; y eso se encuentra a menudo en los relatos de ficción como en las novelas caballerescas.

El tercero es **inspirado de espacios reales**, aludiendo a otro: un pueblo o una ciudad que existe de verdad a la cual se cambian la denominación y ciertos detalles, como en el “*Quijote*”.

En su análisis del tema Chatman² nota que el espacio de la narrativa es abstracto y requiere una reconstrucción mental de las palabras, puesto que carece de analogía provista de imágenes fotografiadas o vistas por el lector. Lo que le conduce a recurrir a su imaginación, creando su propia imagen mental de los lugares durante la lectura de un texto. En *Los santos inocentes*, los lectores están en la obligación de imaginar estos espacios: la casa grande, la casita de Paco, forzosamente, la primera debe ser más grande y lujosa que la segunda.

El espacio de las narrativas literarias es dirigido por el discurso, y requiere una gran atención de los receptores implícitos, y para ayudarles el escritor les introduce varias técnicas discursivas, tal como el uso directo de calificativos verbales:

¹ Zuili, M., *Introduction à l'analyse des textes espagnols et Hispano-américains*, Éditions Nathan, Paris, 1994, p. 27.

² Chatman, S., *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990, pp. 96-98.

“*arrímame a la sierra a correr el cárabo*”¹; referencia a lugares determinados, o comparación con los espacios reales: “*del otro lado del cual estaba Portugal*”²... De esta forma consiguen imágenes más o menos explícitas³.

Otra visión fundamental respecto a este aspecto, y que se refiere a cómo determinar el verdadero sentido espacial descrito y que quiere hacernos ver o idear el narrador o el personaje o el autor implícito. Ya que al leer, el lector no tiene nada más que su imaginación que se acuerda con lo que se le sugiere lo narrado por el escritor y sus propias percepciones.

Ahora pues, se puede concluir con la perspectiva de Rodríguez Martín⁴ quien compara el espacio del mundo real en que vivimos con el de la narrativa, precisando que es un lugar continuo donde podemos movernos en total libertad, pero pasando por distintos *espacios intermedios* y donde no podemos posicionarnos en distintos lugares al mismo tiempo. No obstante, el autor puede llevar al lector en diferentes espacios en un tiempo muy reducido.

Todo esto, para decir que la localización geográfica en la literatura es ficticia, abstracta y no puede prescindir de la imaginación.

3.2.1.2 El espacio en la película

El espacio filmico es estudiado tanto como el literario por poseer una multitud de características y técnicas. Una de sus características importantes es el movimiento. Chatman⁵ precisa que, gracias a las combinaciones que se hacen en las películas a través del montaje, se puede ver a los personajes moverse en cualquier dirección, ya que la imagen que percibe el espectador no es fija, además de eso es fotografiada y visual, ya que refleja un espacio visible.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 81.

² *Ibid.*, p. 20.

³ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 133.

⁴ *Ibid.*, pp. 135-136.

⁵ Chatman, citado por Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 132.

Los acontecimientos presentados en la película *Los santos inocentes* son como cualquier film percibidos visualmente, y situados casi todos en un espacio **abierto y exterior**.

Al ver las películas, no se debe perder de vista que lo mostrado está limitado por el encuadre “los bordes de la pantalla”, y se muestra sólo lo central y lo periférico que concuerda con las escenas. Sin embargo la localización filmica es totalmente inevitable, ya que es concreta y visualizada. Además cuando se ve algo, está obligatoriamente situado en un espacio dado, invitando así a los espectadores a compartir el espacio del mundo cinematográfico.

Actualmente el cine se dota de técnicas muy avanzadas y que dan otra dimensión del espacio cinematográfico, queremos hablar de la tridimensionalidad de la acción. Las películas llamadas “3D”, nos adentran más en el film, y con el color, se da un sentido de realidad espacial. Podemos también citar las pantallas LCD, que nos permiten percibir los objetos moviéndose y avanzando hacia nosotros.

Se ha señalado antes, que el espacio real “normal” es continuo, pero la localización filmica es discontinúa y limitada a causa del encuadre que se hace con el montaje. Este espacio es discontinuo, porque “*ningún punto en este espacio de la acción tiene una relación de distancia fija con algún punto del espacio normal*”¹.

Este espacio es interrumpido por varias escenas y acciones. Además es manipulado por el director de la película, que lo maneja a su antojo, por ejemplo puede dejar los espacios fijados o hacer aparecer súbitamente lugares o hacerlos desaparecer y volver a hacerlos aparecer más tarde en otro lugar. Esto se ve en las películas de ficción o ciencia ficción, donde el cineasta usa distintas técnicas para crear y modificar el espacio. Esto ocurre también en la película estudiada varias veces: en las primeras escenas se ve a Quirce en un pueblo desconocido y al instante se le ve dentro de una casa con su familia. Es decir en un espacio y aún tiempo totalmente diferente a la escena anterior.

¹ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 136.

El espacio filmico, se percibe mediante lo que se llama “*plano subjetivo*” o “*cámara subjetiva*”¹. Pues la fotografía transmitida por la imagen visual tiene una gran importancia en la construcción del espacio filmico. Sin embargo esta imagen está delimitada por las márgenes de la pantalla. Sólo aparece lo que el productor quiere que aparezca, porque hay detalles que son más importantes que otros, por lo cual, se exhiben unos y se omiten otros.

La ubicación de las distintas secuencias, no se muestra solamente con la imagen. Se adjuntan a ella otros componentes que desempeñan un papel importante en la creación de determinadas atmósferas y en la caracterización del espacio general de la historia: se trata de los canales visuales y auditivos en donde los signos son comunicativos:

- Líneas escritas por un narrador que señalan e indican el nombre del lugar “*las notaciones graficas*”. En la película *Los santos inocentes*, se ve al principio de la proyección una lámina donde está escrito “*Estación de Zafra*”.

- Las referencias espaciales incluidas en el diálogo “*el lenguaje hablado*”: “*Regresas al cortijo Paco*”; “*Me voy donde mi hermana*”; “*Acaba de regresar de la ciudad*”; “*el señorito de la jara me despidió*”...

- La labor de “*la música y los ruidos*” que dan al espacio representado una visión real². Los elementos sonoros, introducidos a través de los sonidos *off* (música o ruido que define un lugar) dependen también del movimiento y la posición de la cámara, porque ésta tiene una gran capacidad para crear el sentido o el significado de la película, usando “el travelling lento o panorámico” y eso para introducir un factor dinamizante en un espacio fijo, creando de este modo diferentes espacios, además de dar aperturas a diferentes imágenes -espacio continuo e ilusionante-: “El canto de los pájaros, la quietud, el eco de la naturaleza, el ruido de las ovejas, vacas y caballos indican que las escenas se sitúan en el campo”.

¹ Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 124.

² *Ibíd.*, p. 133.

- La oscuridad, la lluvia, las luces artificiales, y aún los gestos, desplazamientos y movimientos de los actores forman lo que se denomina “*espacio lúdico*”¹.

- La variación de planos, nos referimos al decorado donde ocurre la escena, cuando sufre modificaciones, provoca una transformación de la imagen espacial que se nos ofrecía al principio. Por ejemplo, cuando se muestra una choza se advierte que es el hogar de Paco el bajo, y de repente se ve a una gran residencia iluminada y bien decorada se fija que es el lugar donde viven los ricos.

- Los diferentes encuadres: el director puede escoger el encuadre que le parece más significativo y más representativo en las escenas transmitidas según quiere llamar la mirada del espectador. Por ejemplo un mismo fragmento espacial puede mostrarse de diferentes planos: desde arriba, desde abajo, y es lo que se llama en el cine “*un plano frontal o picado*”, “*un plano general o un primer plano*”, “*un mayor o menor grado de inclinación del plano...*”², que son técnicas introducidas por la posición de la cámara y el montaje. El espectador no ve un espacio real, sino una representación de éste sobre una pantalla plana. Por ejemplo, en la película elegida, hay una escena donde Paco olfatea la tierra para buscar las perdices de su señorito. Pues la cámara se centra en mostrar el suelo dándolo un primer plano. O bien, al dar un paso rápido y volcado a la sierra para indicar que Azarías corre en ella.

- Los planos topográficos en la narrativa fílmica se ofrecen visualmente, porque se reconstruyen a partir de una serie de imágenes fragmentadas y combinadas por medio del montaje. Además están siempre relacionados con los movimientos de los actores.

Martín³ -quien ha dedicado una parte considerable en su libro para estudiar el espacio fílmico- piensa que el cine es el primer arte que ha podido dominar el espacio, al reproducirlo con el movimiento de la cámara. Sin embargo, afirma al

¹ Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 138.

² Ibid., p. 134.

³ Martin, M., op. cit., p. 230.

« Mais peut – on affirmer que le cinéma soit d’abord un art de l’espace? Il ne semble pas, car malgré les apparences réalistes et figuratives de l’image fílmique, lorsque nous prenons contact avec le film, ce n’est pas l’espace qui s’impose à nous dès l’abord avec le plus de force, mais le temps. »

mismo tiempo, que el cine no puede ser un arte del espacio, porque cuando estamos en contacto con el film, no es el lugar que se impone sino el tiempo:

“Pero ¿podemos afirmar que el cine sea ante todo un arte del espacio? No es cierto, puesto que a pesar de las apariencias realistas y figurativas de la imagen fílmica, cuando estamos en contacto con la película, no es el espacio que se impone con gran predominio, sino es el tiempo”.

El filósofo francés, Bachelard¹ se opone a Martín explicando que:

“el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya la memoria. No se pueden revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un tiempo abstracto privado de todo espesor porque los espacios de nuestras soledades, están en nosotros imborrables. Y además, el ser no quiere borrarlos”.

En definitiva, el espacio en la instancia narrativa fílmica es visualizado gracias a la cámara subjetiva, además puede percibir el movimiento gracias al montaje. Pero al mismo tiempo es también limitado y discontinuo acusa del encuadramiento.

Para terminar, se nota que las comparaciones residen en las semejanzas y diferencias tanto en los espacios de la novela como en los de la película, y donde predominan los espacios **abiertos**, es decir que las escenas se transcurren la mayoría del tiempo en una zona exterior sea en el campo extremeño, o en el cortijo, o en los afueras de las casas -la casa de Paco el Bajo o en la casa grande-, porque se tiene como actividad principal la caza, se liga la historia a sus personajes, a un espacio que los es propio.

Tanto la novela como la película *Los santos inocentes* son ambientadas en Extremadura. Los sucesos se producen en el cortijo extremeño, o sea en el mundo rural:

¹ Bachelard, G., *La poética del espacio*, Edit. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1994. p. 39.

“que el Hachemita aseguraba en Cordovilla, que los muchachos podían salir de pobres con una pizca de conocimientos, (...) con objeto de erradicar el analfabetismo del cortijo”¹.

Ambos usan estructuras para precisar el espacio, pero son los métodos empleados que los diferencian.

“Los espacios que hemos denominado “fílmicos” -en relación con el encuadre, los movimientos de cámara y el montaje- dependen, en última instancia, de la presencia de una instancia narrativa que, al igual que sucede en la narración literaria, impone un recorrido a través del espacio de ficción, mostrado desde uno -o más- puntos de vista. No pretendemos buscar equivalencias precisas entre relato fílmico y literario, pero creemos que es posible hallar estructuras semejantes”².

En cuanto a las diferencias, cabe mencionar que el espacio de la narración en prosa, es precisado de manera muy intensa dedicando a veces muchas líneas para describirlo, al contrario del discurso fílmico que queda a veces sin ninguna percepción por parte del espectador, es decir ni siquiera se da cuenta de su proyección y también es un espacio limitado por el encuadramiento que deja ver la pantalla. Sin embargo en la literatura, la localización es ilimitada, libre y abierta, aunque a veces puede ser limitada cuando el lector carece de imaginación y se fija sólo en lo nombrado por el autor. Hay que precisar que se puede encontrar novelas completamente no-escénicas, o sea no ubicadas en ningún lugar.

El espacio literario es abstracto y ficticio, por ser una construcción mental. Mientras que el espacio fílmico es concreto y visible, ya que es suministrado directamente al receptor:

“Si el espacio de una narración literaria se construye -como los demás componentes del relato- a partir de palabras, el espacio fílmico se

¹ Delibes, M., op. cit., p. 38.

² Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 149.

elabora básica -aunque no exclusivamente- a través de signos icónicos (la imagen fotográfica en movimiento)”¹.

Se notan en la película *Los santos inocentes*, unas escenas, aunque sean muy escasas, en las que Camus ha preferido cambiar el espacio, por ejemplo, en la novela la señora marquesa da dinero a sus sirvientes, en *la Sala de Espejo*: “subía a la Casa Grande, e iba llamando a todos a **la Sala del Espejo** (...) y les entregaba en mano una reluciente moneda de diez duros”². Mientras que en la película el suceso se ambienta en el jardín.

Otra escena es la de Iván y Purita: en la película, estaban besándose en el salón, sin embargo en la novela Delibes escribe: “al atravesar **el jardín** (...), descubrió al señorito Iván y a doña Purita besándose ferozmente a la luz de la luna bajo la pérgola del cenador”³. Una está en el exterior y otra en el interior.

Se puede citar también el acto donde se muestra que Azarías no sabe contar, Así que Delibes, lo evoca en el libro muchas veces y en espacios exteriores e interiores, sin embargo, el director Camus, lo indica una vez, y en un espacio interior, cuando Quirce le dio unas judías para contar.

Se puede añadir aún la correría del cárabo en la sierra, un evento citado una vez en la película, pero que ha sido señalado varias veces en la obra.

Para concluir, la película ha sido más o menos fiel en representar el espacio indicado en la novela, y le ha dado una visualización concreta después de que era ficticia. Camus, al modificar algunos espacios logró alterar la visión de la novela, creando unos aspectos inesperados.

¹ Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 122.

² Delibes, M., op. cit., p. 112.

³ *Ibíd.*, p. 151.

3.2.2 Tiempo

La mayoría de los semiólogos dedicados al estudio comparativo entre el arte cinematográfico y el escrito, consagran una parte considerable de su trabajo a determinar el tiempo tratándolo como la dimensión de los sucesos de la historia, ya que los acontecimientos ocurridos deben ligarse a un lugar y a un tiempo definidos en un cierto periodo de tiempo y siguiendo un cierto orden cronológico.

3.2.2.1 El tiempo en la novela

Delibes en su novela *Los santos inocentes* ha preferido no precisar el tiempo, pero ha dejado visible unos indicios que indican que los eventos se transcurren en la década de los sesenta. Como por ejemplo cortijos, clases sociales: “*tenemos que acatar una jerarquía, unos debajo y otros arriba, es ley de vida, ¿no?*”¹; la no existencia de la enseñanza pública “*ellos eran ignorantes*”²; el nombramiento de Franco: “*Franco lo mandó al cielo*”³; el inicio del éxodo rural: “*ya lo sabes, que ya no es como antes, que hoy nadie quiere mancharse las manos, y unos a la capital y otros al extranjero*”⁴; la presencia de coches y tractores: “*el señorito Iván llevaba el Mercedes*”⁵, “*con el jeep arriba, con el tractor abajo*”⁶, que es un detalles que indica el comienzo de la mecanización del campo, un evento producido en los inicios de la época citada arriba.

La historia no parece que esté contada de una forma lineal porque existen numerosas idas y venidas en el tiempo -presente y pasado-. La narración y descripción está en pretérito imperfecto, pero los diálogos entre los personajes están en presente o bien en imperativo cuando se dan los órdenes a los criados:

“Al llegar la pasa de palomas, el señorito Iván se instalaba en el cortijo por dos semanas, para esas fechas, Paco, el Bajo, ya tenía dispuestos los palomos(...), de modo que tan pronto se personaba el señorito,

¹ Delibes, M., op. cit., p. 148.

² *Ibíd.*, p. 39.

³ *Ibíd.*, p. 79.

⁴ *Ibíd.*, p. 50.

⁵ *Ibíd.*, p. 161.

⁶ *Ibíd.*, p. 95.

deambulaban en el Land Rover de un sitio a otro, (...), mas a medida que transcurrían los años a Paco, el Bajo, se le iba haciendo más arduo encaramarse a las encinas y el señorito Iván, al verle abrazado torpemente a los troncos, reía, la edad no perdona, Paco, el culo empieza a pesarte, es ley de vida, pero Paco, el Bajo, por amor propio, (...), trepaba al alcornoque (...) y amarraba el cimbel en la parte más visible del árbol,(...) todavía sirvo, señorito, ¿no le parece? voceaba eufórico,(...), mientras el señorito Iván(...), ponte quieto, Paco”¹.

Se usó raras veces el pluscuamperfecto de subjuntivo en el flash back, como por ejemplo el recuerdo de la elección del nombre de Nieves: “y **hubiera preferido llamarla Herminia**”².

Genette³ distingue entre dos tipos de tiempo en el relato literario (*tiempo del significado y tiempo del significante*), afirmando que:

“El libro se sostiene un poco más de lo que se suele decir hoy por la famosa linealidad del significante lingüístico, más fácil de negar en teoría que de eliminar de hecho. Sin embargo, no se trata de identificar aquí el estatuto del relato escrito (literario o no) con el del relato oral: su temporalidad es en cierta forma condicional o instrumental; producido, como todas las cosas, en el tiempo, existe en el espacio y como espacio, y el tiempo necesario para “consumirlo” es el necesario para recorrerlo o atravesarlo, como una carretera o un campo. El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura”.

El análisis del orden temporal de una obra requiere una confrontación entre la disposición de los segmentos temporales con la sucesión de los acontecimientos, y necesita incluso enumerar los fragmentos según los cambios de posición en el tiempo de la historia, porque la mayoría de los discursos narrativos precisan las

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 123-124.

² *Ibid.*, p. 42.

³ Genette, G., op. cit., p. 90.

modificaciones temporales antes de cambiar el orden de los acontecimientos, y eso, con el uso de ciertas indicaciones como: “dos años antes, el día anterior, muchas semanas después...”, para advertir si los pasajes vienen antes o después en la diégesis:

*“empezaron a transcurrir insensiblemente los días, y, así que llegó mayo”*¹.

*“horas más tarde, don Manuel, el médico, se incomodó al verlo,”*².

*“de este modo transcurría el tiempo hasta que sobrevenía el apretón”*³.

*“y así fue corriendo el tiempo y, con la llegada de la primavera,”*⁴.

*“hace mucho tiempo, cuando los moros, y ellos se daban de codo y reprimían la risa”*⁵.

*“y andando el tiempo, llegó a distinguir las pistas viejas de las recientes,”*⁶.

*“ni advertía Paco que pasaba el tiempo, hasta que una mañana, en el puesto, ocurrió lo que tenía que ocurrir”*⁷.

*“el Azarías ya andaba en la trocha y, cuatro horas más tarde, (...)”*⁸.

La supresión de dichos elementos lleva a la perturbación de la percepción del lector de los eventos y del orden cronológico de las escenas. En las diversas relaciones temporales Genette⁹ menciona dos elementos: “*anticipaciones*” y “*retrospecciones*” que son llamados también “*prolepsis*” y “*analepsis*”. Los primeros se refieren al hecho de narrar por adelantado un acontecimiento ulterior: en la novela *Los santos inocentes*, no se ha usado. Los segundos remiten a la evocación de un evento anterior en escenas posteriores: “*ahora ya no, pero en tiempos se oía también el fúnebre ulular de los lobos en el piornal las noches de primavera*”¹⁰; “*y en la época en que el señorito Iván era el Ivancito, que, de niño, Paco le decía el*

¹ Delibes, M., op. cit., p. 51.

² *Ibíd.*, p. 145.

³ *Ibíd.*, p. 21.

⁴ *Ibíd.*, p. 78.

⁵ *Ibíd.*, p. 80.

⁶ *Ibíd.*, p. 97.

⁷ *Ibíd.*, p. 99.

⁸ *Ibíd.*, p. 22.

⁹ Genette, G., op. cit., pp. 89-90.

¹⁰ Delibes, M., op. cit., p. 23.

Ivancito al señorito Iván,”¹ En este caso se cambia el tiempo pasando del presente al pasado.

Pues, la analepsis, es un procedimiento con dos clases, una es externa y otra es interna. Su posición depende de la situación del ámbito temporal, si es interior o exterior al relato inicial. Por ejemplo, en *Los santos inocentes*, el tiempo interno no es concreto, de modo que la novela trata de días, semanas, meses, años: “y así una vez tras otra, una primavera tras otra, hasta que una noche, vencido mayo, se arrimó a los barrotes del tabuco”².

Se puede observar fácilmente que se narra una vida entera, aunque no comenta la infancia, pero eso se advierte. Pues, el tiempo externo de dicha novela, es lo que se llama el *decurso temporal* o *el fluir del tiempo*³. También se refiere a tiempos antiguos debido a la manera de vivir, de hablar, y de convivir en torno a la economía, es decir, la época de los latifundistas, caciquiles y vasallajes: “tenemos que acatar una jerarquía, unos debajo y otros arriba”⁴ ; “en estos asuntos de los señoritos, tú, oír, ver y callar”⁵.

En cuanto a la anticipación o prolepsis temporal, es un elemento menos frecuente en comparación con los demás procedimientos. Sin embargo, lo percibimos en ciertos relatos, para que el narrador intensifique hechos futuros, que se han transformado en recuerdos que se cuentan en un tiempo presente, para validar el relato del futuro.

Rodríguez Martín,⁶ relaciona la *analepsis* al “*flashback*” del cine, y la *prolepsis* al “*flash forward*”. En cuanto a Peña Ardid⁷ evoca el concepto, “*anafórico*” “*anafórico*” hablando del “*flashback*” y el concepto “*catafórico*” para el “*flash forward*”.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 96.

² *Ibid.*, p. 26.

³ Escudero Martínez, C., *Acercamiento a lo literario. Guía de lectura*. Aula de Mayores, Universidad de Murcia, 2005, p. 26.

⁴ Delibes, M., op. cit., p. 148.

⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., pp. 121-122.

⁷ Peña Ardid, C., op. cit., p. 192.

De aquí, ambos elementos “*retrospección y anticipación*” son necesarios a veces para aclarar unas instancias temporales en la narración. En este sentido Genette¹ nota:

“Pero los propios conceptos de retrospección y anticipación, que fundamentan en “psicología” las categorías narrativas de la analepsis y la prolepsis, suponen una conciencia temporal perfectamente clara y relaciones sin ambigüedad entre el presente, el pasado y el porvenir”.

Dichas “*diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el relato*”², los llama Genette **anacronía**, que considera como “*uno de los recursos tradicionales de la narración literaria*”³, y que la define en estas palabras:

*“Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento “presente”, es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos alcance de la anacronía a esa distancia temporal”*⁴.

Sin embargo las anacronías no pueden responder a todos los rasgos integrantes de la temporalidad narrativa. Nos referimos a la duración de tiempo que necesita un lector para terminar una obra, y que no es fija como en la duración de una película o de una canción. En esta perspectiva Genette⁵ nota:

“nadie puede medir la duración de un relato, (...) pero es demasiado evidente que los tiempos de lectura varían según los casos singulares y que, al contrario que en el cine, o incluso en la música, aquí nada permite fijar una “velocidad” normal a la ejecución”.

¹ Genette, G., op. cit., p. 131.

² *Ibíd.*, p. 91.

³ *Ibíd.*, p. 92.

⁴ *Ibíd.*, p. 103.

⁵ *Ibíd.*, p. 144.

Pues, de acuerdo con la elección del tiempo verbal, Genette¹, precisa cuatro tipos fundamentales de narración: *retrospectiva*, *prospectiva*, *simultánea* e *intercalada*. En la primera, el narrador se sitúa en un tiempo *posterior* a los acontecimientos narrados, usando los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto). En la segunda, la posición del narrador es *anterior* a los sucesos que relata, para lo cual elegirá el futuro (futuro y futuro perfecto).

A diferencia de estos dos primeros tipos de narración, los dos últimos se ubican *dentro* del mundo narrado. En la *narración simultánea*, el narrador cuenta en el momento mismo de la historia, lo que le incita a usar el (presente, pretérito perfecto y futuro). En la *narración intercalada*, que es propia a los enunciados en forma epistolar o de diario, donde el narrador trueca entre la narración retrospectiva y la simultánea, escogiendo por lo tanto verbos en pasado y presente, según convenga en la narración: si se refiere al momento en que habla o al pasado, es lo que sucede en la novela *Los santos inocentes*.

En cuanto al ritmo narrativo, se puede observar que es lento en los cuatro primeros capítulos de la novela estudiada, pero es más acelerado en los dos últimos, donde los hechos son más rápidos para llegar al desenlace trágico.

Por fin, el tiempo representado en la novela es lo que se llama el *decurso temporal* o *el fluir del tiempo*, además la narración es *intercalada*, donde el narrador trueca entre la narración retrospectiva y la simultánea, empleando tiempos pasados y presentes.

3.2.2.2 El tiempo en la película

Al igual que en la novela, el film se desarrolla en el tiempo. No obstante, la construcción cinematográfica no parece poseer una gran libertad para expresar dicho tiempo, como sucede en la instancia narrativa literaria, que dota de una gran posibilidad de adoptar diferentes posiciones temporales, y eso con la ayuda de

¹ Genette, G., op. cit., p. 228.

tiempos verbales, conjunciones y adverbios. A hora pues ¿Se puede narrar una película desde diversas perspectivas temporales: presente, pasado o futuro?

Responder a esta pregunta, necesita un estudio detenido. Pues, diversos autores, notaron en los primeros pasos del cine una gran dificultad para expresar los valores temporales sobre todo la noción del pasado y del futuro. Pero, actualmente, y con el desarrollo de la narratología fílmica, se puede afirmar el contrario. La evolución de los mecanismos expresivos que usa el cine, permite la estructuración libre del tiempo narrativo fílmico, adquiriendo de esta forma la misma función exigida en una narración literaria.

Si se entregan al telespectador un abanico de procedimientos o mecanismos que le permiten manipular artísticamente el tiempo, tal como indicaciones temporales muy precisas, puede recomponer la historia, y le será fácil la ubicación de los acontecimientos, y la expresión de una amplia gama de valores temporales. Pues, justamente, estos procedimientos pueden resumirse en estas líneas:

- **El montaje**, poseedor de un gran papel en la organización, configuración y creación de la instancia narrativa fílmica temporal. Y eso con la manipulación de los distintos planos temporales, cambiando el orden cronológico; rompiendo con el tiempo lineal, y reestructurándolo mediante elipsis y nuevos esquemas:

“La narración cinematográfica se desarrolla globalmente en un tiempo determinado, el de la proyección o visionado del film. El relato se va configurando a través de la sucesión de planos, engarzados unos con otros en un determinado orden, y combinados con una banda sonora que se despliega igualmente en el tiempo. Interviene en este nivel el montaje, entendido no sólo como mecanismo que ordena y enlaza los sucesivos planos sino también, en un sentido amplio, como principio organizador de todos los componentes del discurso fílmico”¹.

¹ Neira Piñeiro, M. R., op.cit., pp. 174-175.

- **Elementos sonoros** (música, ruidos): organizan el tiempo, facilitan la alteración de un plano a otro y ayudan a la ubicación de una escena. En la película *Los santos inocentes*, la banda sonora es muy triste y de estilo antiguo.

“La narración fílmica se efectúa, como es bien sabido, a través de la convergencia simultánea de imágenes en movimiento, notaciones gráficas, lenguaje verbal hablado y sonidos no articulados (ruido, música). Esto permite combinar diferentes niveles temporales, lo que supone una significativa complicación temporal. Por ejemplo, el sonido remite a veces a acontecimientos que corresponden a la secuencia próxima, posterior también en el tiempo de la historia, sirviendo así de anticipación de los mismos”¹.

- **Las voces “over”**: notaciones escritas, o indicaciones de los pensamientos de los personajes que facilitan de igual modo la ubicación de la secuencia recordada. Son una serie de imágenes que proporcionan una cierta iteración (insistencia) para expresar el pasado o evocar memorias. El plano “over”, favorece la construcción de un punto de vista psicológico. En la película estudiada se visualizan ciertas voces “over”, así que aparecen en la pantalla nombres de personas, como si el cineasta repartiera su película en capítulos, cada uno ha introducido una prolepsis y ha evocado unas secuencias futuras. Y antes de cada prolepsis se ha incrustado una música desdichada.

- **El fundido encadenado** o el “**fou**”: elemento tradicional, que se usa según el contexto: por ejemplo, realizar unas transiciones o metamorfosis en la historia. En la película estudiada no se usó.

- **Flash-back**, técnica clásica, llamada por Genette, analepsis: orden retrospectivo: vuelta al pasado del personaje que recuerda acciones anteriores. Sirve para adicionar informaciones o para dilucidar una elipsis. Da un valor de pasado a la narración fílmica, favoreciendo los recuerdos y la alteración del orden cronológico -salto hacia al pasado- Tampoco se utilizó este procedimiento en *Los santos inocentes*.

¹ Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 179.

- **Flash-forward**, llamado por Genette, prolepsis: orden anticipador, que es una técnica usada para las: “*distorsiones en la calidad de la imagen, cambio del estilo indirecto verbal al directo, modificaciones de vestido y maquillaje, cambio del actor por otro más joven o mayor para el mismo personaje, etc.*”¹ Esta técnica se usó muchas veces en la película estudiada. Se mezcló varios acontecimientos futuros con otros presentes, por ejemplo, se ve a Quirce y a Nieves en la ciudad al principio de la película. Pero en realidad estas escenas deben aparecer al final del film.

A todos estos procedimientos, se puede añadir la introducción de imágenes -el paso del tiempo hacia delante o hacia atrás, para resumir o romper el orden cronológico-; el color negro y blanco; el diálogo de los personajes; los cambios de vestimenta o decorado...

Entre las diferentes formas de expresión temporal del cine y de la literatura, se puede evocar la introducción de acciones simultáneas de manera sucesiva, que resulta más fácil para el cine que para la novela. Combinación sincrónica de procedimientos visuales (sombras, reflejos) y sonoros (el sonido o voz *off* “música”)

El tiempo en el cine puede ser acelerado o detenido, por ejemplo, ver a un ser nacer, y volver hombre en un instante, o bien ver una acción cuajada en el tiempo sin ningún movimiento -tiempo parado durante un momento-. Es decir que el tiempo en el universo filmico puede ser manipulado, gracias a unas técnicas cinematográficas.

Martín², distingue entre dos procesos en el tiempo: *la fecha y la duración*. Según él hay múltiples maneras de presentarlos. La primera, puede indicarse con subtítulos o una fecha insertada en la pantalla, o simplemente con la presencia de un calendario, o el tipo de vestimenta como lo que ocurre en la película estudiada. Las estaciones pueden indicarse con hojas que caen, nieve, lluvia, playa... La hora puede ser precisada mostrando un reloj. La segunda, es decir “*la duración*”, se presenta al aparecer en la pantalla unas inscripciones, tal como “dos años después”; o con una imagen de un hombre que vuelve de repente un viejo; o bien día que vuelve una noche o el tictac de un reloj para mostrar el traspaso del tiempo. En *Los santos*

¹ Neira Piñeiro, M. R., op. cit., p. 196.

² Martín, M., op. cit., p. 250.

inocentes, por ejemplo se vio días transformarse en noches y viceversa; el paso de palomos que indica el momento de batidas; la lluvia y los abrigos llevados por los actores que indican la estación de invierno y el frío.

Todos son técnicas que se basan en el montaje y otros procedimientos ya citados como el flashback o el flash-forward.

Por fin, podemos concluir notando que la construcción cinematográfica ha evolucionado y usa un estilo específico para representar el tiempo y el espacio. Sin embargo la eficacia de dichas técnicas queda repartida entre dos opiniones: unos críticos como Martín¹ las consideran útiles y validos:

“Aparece claramente, que el cine dispone de un lenguaje extremadamente complejo y variado capaz de transcribir con precisión no solamente los eventos, sino también los sentimientos e ideas”.

Y otros² sospechan su garantía:

“En el cine todo está en presente, incluso los flashbacks, pues lo que vemos en ellos siempre nos es mostrado en presente, no es posible de otra forma. Por eso, el cine carece de los matices psicológicos que brinda el lenguaje mediante los modos y tiempos verbales”.

En resumidas cuentas, al comparar la novela y la película *Los santos inocentes*, se advierten unas semejanzas que se pueden resumir diciendo, tanto la literatura como el cine expresan el tiempo en la narración, pero son los métodos empleados que difieren.

En ambos se relata una historia que ocurrió en los años sesenta, es decir en la época de los terratenientes y los criados.

¹ Martín, M., op. cit., p. 276.

«Il apparaît clairement que le cinéma dispose d'un langage extrêmement complexe et varié capable de transcrire avec souplesse et précision non seulement les événements mais aussi les sentiments et les idées.»

² Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 174.

Hay muchas escenas donde el cineasta ha respetado el tiempo precisado en la novela: por ejemplo:

Cuando Nieves espera a su padre por la noche para decirle que quiere hacer la comunión: “*a la noche, tan pronto llegó a casa (...) padre, yo quiero hacer la comunión*”¹.

Al preparar la vuelta al cortijo: “*a mediodía (...) Paco y la Régula, amontonaron los enseres en el carromato y emprendieron el regreso*”².

Cuando Azarías dice a su hermana que fue despedido: “*se presenta en el cortijo el Azarías, y la Régula le dio los días (...), el Azarías, el señorito me ha despedido*”³.

El ofrecimiento de la graja a Azarías: “*hasta que una tarde, al concluir mayo, se presentó el Rogelio con una grajeta*”⁴.

La caída de Paco: “*y así un día y otro hasta que una tarde (...), según descendía Paco, el Bajo, de una gigantesca encina, le falló la pierna dormida y cayó,*”⁵.

En cuanto a las diferencias, se puede notar que en la película *Los santos inocentes* el “flash forward” denominado en la literatura la prolepsis o anticipación, ha sido empleado varias veces, sin embargo, en la novela no existe.

La novela ha usado analepsis denominado en el cine “flash back”, entre ellos, cuando se recordó el nacimiento de Nieves: “*el Mago me ha dicho que si esta barriga es hembra le diga Nieve (...)*”⁶.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 53.

² *Ibíd.*, p. 46.

³ *Ibíd.*, p. 67.

⁴ *Ibíd.*, pp. 82-83.

⁵ *Ibíd.*, p. 128.

⁶ *Ibíd.*, p. 43.

Al evocar la infancia del señorito Iván: “*en la época en que el señorito Iván era el Ivancito, que, de niño, Paco le decía el Ivancito al señorito Iván (...)*”¹. Esta acción ha sido mencionada en la película, empleando “el flash back” también, pero bajo forma de un diálogo hablado en un momento presente entre Paco y su hijo, pero sin el uso de técnicas cinematográficas como el “*flou*”.

Nadie puede medir la duración de un relato, porque varía de una persona a otra, al contrario que en el cine, la duración de la película es siempre limitada. Por ejemplo la exposición del film *Los santos inocentes* se limita a una hora y siete minutos, pero la duración de la lectura de la novela nunca puede fijarse, porque cada lector tiene su ritmo de comprensión y depende también del tiempo disponible de los receptores.

El director Camus ha cambiado el tiempo en varias escenas en comparación con la novela. Por ejemplo:

Cuando Paco y Régula regresaron al cortijo, en la película llegaron por la mañana, pero en la obra era la noche “*buenas noches, don Pedro, aquí estamos de nuevo para lo que guste mandar*”².

Otra acción, es cuando Azarías mató a Iván: en la novela la duración entre los dos homicidios (el del pájaro y el del señorito) era de algunas horas: “*a las cuatro volveré a por ti, a ver si pinta mejor a la tarde*”³, sin embargo en la película era el día siguiente porque se veía a Azarías llorar por la noche, y el día ulterior le ahogó a Iván.

La enfermedad y la muerte del primer pájaro de Azarías, en la película, la escena sucede por la mañana, pero en la obra ocurre por la noche:

“hasta que una noche, vencido mayo, se arrimó a los barrotes del tabuco y dijo como de costumbre, ¡juuuuuh!, pero el Gran Duque no acudió a la

¹ Delibes, M., op. cit., p. 96.

² *Ibíd.*, p. 47.

³ *Ibíd.*, p. 176.

*llamada (...) el Azarías lo depositó sobre la paja, salió y preguntó por el señorito, la milana está enferma, señorito, te tiene calentura, le informó, y el señorito, ¡qué le vamos a hacer, Azarías! está vieja ya(...)*¹.

Otra divergencia de tiempo es cuando Nieves descubre la traición de Purita a su marido con Iván: *“¿puede saberse qué te pasa esta noche, niña? pero la Nieves callada (...) descubrió al señorito Iván y a doña Purita besándose”*².

Por limitación de tiempo Mario Camus ha suprimido muchos eventos de la novela, o los ha citado brevemente por boca de sus actores. Entre las escenas perdidas se puede citar:

Los dos educadores de la ciudad Lucas y Gabriel, enseñando el alfabeto a los criados, que es señalado en el libro en cuatro páginas: *“para que, al terminar las faenas cotidianas, les juntasen a todos en el porche de la corralada (...) les enseñasen las letras”*³. Pero, en la película citado brevemente por boca de Paco.

Las acciones de Rogelio -un personaje omitido en la película- unas han sido borradas y otras atribuidas a Quirce, por ejemplo, el ofrecimiento de la grajilla a Azarías: *“se presentó el Rogelio con una grajeta”*⁴.

Las tareas de Azarías en la jara, son apenas percibidas en la película, sin embargo en la novela son minuciosamente descritas:

“por si eso no fuera suficiente, el Azarías se cuidaba de los perros, del perdiguero y del setter, y de los tres zorreros y si, en la alta noche, aullaba en el encinar el mastín del pastor y los perros del cortijo se alborotaban, (...) con la primera luz, salía al patio estirándose, abría el portón y soltaba a los pavos en el encinar, tras de las bardas, protegidos por la cerca de tela metálica y, luego, rascaba la gallinaza de los aseladeros y, al concluir, pues a regar los geranios y el sauce y a

¹ Delibes, M., op. cit., pp. 26-27.

² *Ibíd.*, p. 151.

³ *Ibíd.*, p. 38.

⁴ *Ibíd.*, p. 83.

adecentar el tabuco del búho y a acariciarle entre las orejas y, conforme caía la noche, ya se sabía, Azarías, aculado en el tajuelo (...), desplumaba las perdices, o las pitorras, o las tórtolas, o las gangas, cobradas por el señorito durante la jornada y, con frecuencia, si las piezas abundaban, el Azarías reservaba una para la milana”¹.

En síntesis, la película ha sido fiel a la novela, en la representación de ciertas dimensiones temporales porque hay varias escenas que son parecidas. Sin embargo, el director ha cambiado el tiempo de otros sucesos. Hay que tener en cuenta la limitación temporal del cine, que hace que en la adaptación se suprimen unos acontecimientos de la novela de los cuales se puede prescindir en la película.

3.3 Narrador y Focalización

El sistema narrativo se ha enfrentado a varias preguntas que son preliminares para definir la función de las teorías narrativas. Un lector cuando lee se pregunta a veces ¿Quién está hablando, el narrador o el autor? ¿Quién narra a quién? ¿Qué se narra? ¿Cómo se narra? ¿Cuándo pasa la acción? ¿Quién es el receptor del relato?...

Al responder a todas estas preguntas, se advierte que narrar es un acto discursivo con categorías particulares que abarcan varios elementos especiales relacionados con el enunciador y el enunciado (el contenido).

Tales preguntas nos llevan a ciertas investigaciones sobre el narrador como mediador imprescindible entre lo contado y el receptor. En este caso las teorías narrativas se implican a definir la posición temporal y espacial del narrador en el acto mismo de narrar; delimitar el grado de participación del narrador en la narración (si es protagonista o testigo...) ; determinar el ritmo de la narración, que depende de la cantidad de detalles con los que se narran los acontecimientos; establecer las formas de presentación de los lugares, los personajes y los acontecimientos relatados (¿por qué se elige cierta información y se omite otra?); señalar la trama literalmente que

¹ Delibes, M., op. cit., p. 15.

participa tanto en la representación de la historia; y sin olvidar, la perspectiva narrativa (códigos de focalización a los que acude el narrador, el receptor como un constructor analítico (lector o espectador implícito, lector o espectador ideal, etc.).

3.3.1 Instancia narrativa en la novela

Cada escritor antes de tomar la pluma piensa en una historia, en cómo transmitirla y a quién va a dirigirse. Jakobson¹, dibuja el gráfico siguiente:

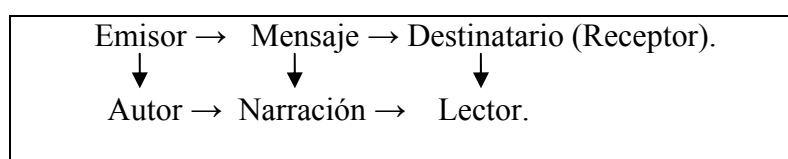


Gráfico nº1

Este gráfico demuestra una correlación entre el emisor, el mensaje y el receptor, que son elementos constructivos de cualquier estudio narrativo. El autor por ser el creador de la obra, el lector por ser la persona a quien se transmite una narración. Así pues, El emisor codifica un mensaje usando un lenguaje y lo envía al receptor a través del habla o de la escritura, y el receptor lo descodifica.

Ayala², en cuanto a él, en su obra *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, ha estudiado la relación entre autor y narrador, apuntando que el primero es aquel que tiene una biografía e historia, vive, produce y luego muere; pero el narrador nunca muere, sino que queda siempre existiendo mientras haya un lector. Es una sola persona, pero una está fuera de la obra - en el espacio- y otra dentro.

La relación autor-lector es un estudio que ha interesado a muchos teóricos. El primero por transmitir informaciones sobre gentes y sucesos, pero estas noticias, codificadas por un narrador irónico, sólo serán entendidas si el lector puede descifrar el código; es decir, si las percibe en contexto. Jakobson³ ha mostrado que en los

¹ Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963, p. 214.

² Ayala, F., *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid, 1970, pp.30- 31.

³ Jakobson, R., op .cit., p. 214.

factores constitutivos del proceso lingüístico (hablante-mensaje-destinatario) es necesario añadir el código y el mensaje:

“Para ser operante, el mensaje requiere ante todo un contexto al que remite (es lo que, con terminología un poco ambigua, se llama también “referente”), contexto captable por el destinatario”.

Gullón¹ diferencia entre el autor “real” y autor “implícito o ficcionalizado” precisando que, el primero es el ser vivo, de carne y hueso que se convierte en el segundo al empezar la lectura, implicándose íntimamente dentro de la obra, para intentar reconstruir el discurso sobre todo si se incorpora completamente dentro. Además precisa que:

“Cada autor real se desdobra en tantos autores implícitos como novelas escribe, y en cada una tiene un ser distinto; su figura varía de acuerdo con el propósito, y en cada caso adopta una máscara diferente”.

El gráfico siguiente demuestra la diferencia existente entre autor real e implícito:

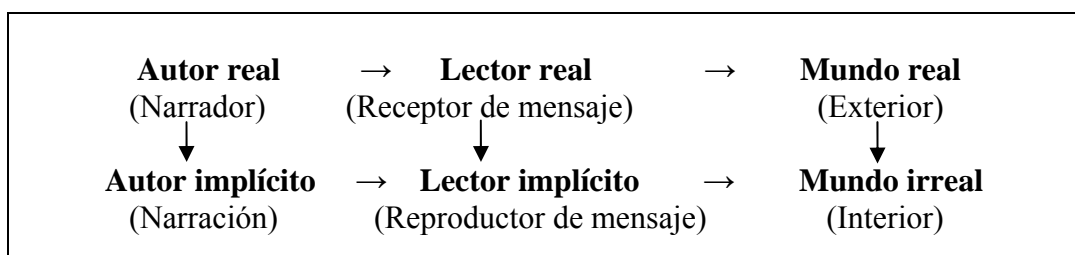


Gráfico n°2

Ayala², él también califica el “autor implícito” de “autor ficcionalizado” definiéndolo como el escritor que se incluye dentro del marco de su obra, produciendo una labor poética y transmitiendo algo de su individualidad.

¹ Gullón, G., op. cit., p. 19.

² Ayala, F., op. cit., p. 31. Y vuelve a hablar de “autor ficcionalizado” en la página 60.

Delibes en su obra *Los santos inocentes*, no es el narrador como lo dice Gullón, porque es un autor narrador omnisciente: su voz es percibida en muchas ocasiones, sabe todo lo que ocurre en la historia, conoce perfectamente a sus personajes, se penetra en su conciencia, y se desplaza con plena libertad en el interior de la obra. Además describe a sus personajes y al espacio que les rodea de manera tan detallada que parece conocerlos, repartiendo con ellos sus penas y sus deseos.

Finalmente, en la lectura, el emisor está en contacto con el narrador implícito y es éste quien determina y gradúa la relación entre el lector y el verdadero escritor, o como lo denomina Gullón: “*el autor de carne y hueso, el hombre que escribe*”¹.

3.3.2 Instancia narrativa en el cine

La distinción que se ha sentado entre autor y narrador en el relato escrito, es la misma anotada en el cine, o sea, no se debe confundir entre el “*narrador fílmico*” y el autor real².

Al analizar el narrador fílmico y literario, podemos decir que, el narrador del texto se presenta como una figura intermedia y de mayor relevo entre lector y autor, y que este último se sirve de él -narrador- como una voz para construir su historia. En cuanto al narrador cinematográfico, no se puede confundirlo con los responsables de la película como el cineasta, director, guionista, productor..., ni tampoco con el “autor implícito”. Este narrador, no tiene relación solamente con el espectador, sino con otros procedimientos que le completan como la cámara y el montaje³.

En la película *Los santos inocentes* los autores empíricos son el director y el guionista Mario Camus, el productor Julián Mateos, y los demás guionistas Antonio Larreta y Manuel Matji. Su presencia implícita en el film, no es percibida visualmente, pero es inevitable para la representación de la vida miserable del mundo latifundista y de los padecimientos de los sirvientes campesinos extremeños.

¹ Gullón G., op. cit., p. 17.

² Barthes, R., *Introducción al análisis estructural de los relatos, Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 33.

³ Neira Piñeiro, M., R., op. cit., pp. 60-69.

Algunas investigaciones niegan la existencia de un narrador filmico. La mayoría, sin embargo, lo considera como un elemento indispensable en una película, ya que es una fuente de emisión del relato, es una instancia abstracta que selecciona las imágenes, les da un punto de vista, las ordena, las combina con los elementos sonoros y, en definitiva, organiza toda la narración de una forma precisa y bajo una óptica determinada.

Se puede identificar al narrador filmico con la cámara que lo materializa, porque es considerada como una de los múltiples instrumentos que puede usar dicho narrador para explicar la historia:

“Así, incluso aunque no nos encontremos con una voz personalizada, creemos que es posible hablar de narrador, aun cuando no se trate más que de una instancia abstracta e impersonal. Esta instancia narradora, cuya presencia puede hacerse más o menos patente en el film, se manifiesta tanto en el plano aislado como en la organización final establecida a través del montaje. El narrador se ha identificado en ocasiones con la cámara, vista como una materialización de aquél. De todas formas, conviene no confundir la instancia narradora con lo que no es más que un instrumento material para la construcción del relato (...) Desde el momento en que la cámara fragmenta y selecciona la realidad previa al rodaje, comienza a construirse una narración, orientada en uno u otro sentido, según la posición que adopte el narrador”¹.

Se advierte claramente la importancia de la cámara y el montaje en el discurso filmico. Así, parece conveniente dedicar unas líneas al estudio del montaje, que es la etapa donde se incorpora más el narrador, ya que en ella se efectúa el film, “se organizan todos los componentes de la narración y se da la forma definitiva a la película”².

¹ Neira Piñeiro, M., R., op. cit., p. 65.

² *Ibíd.*, p. 67.

El valor del montaje ha sido también puesto de relieve por los formalistas rusos y otros teóricos del cine quienes lo consideran como un “*mecanismo creador de sentido*” y como “*constructor del discurso fílmico*”¹.

Este proceso fundamental en la construcción y organización del discurso fílmico sonoro y visual, es decisivo incluso en la configuración espacial y temporal de la narración cinematográfica y en el establecimiento del punto de vista sobre la instancia narrativa, la ideología y los conocimientos culturales del autor después de la proyección del film. Aunque la presencia del narrador es disimulada se puede percibirla en distintos aspectos del relato fílmico a través del montaje.

Quesada², precisa que, lo que el libro expresa con palabras, el cine lo hace con imágenes en movimiento que se unen mediante el montaje, y apunta lo siguiente:

“En América, Edwin S.Potter descubrirá el montaje, ese principio fundamental del lenguaje fílmico que dotará al cine de unos recursos expresivos propios. A partir de entonces el cine se adentrará resueltamente por el camino de la narrativa para contar cosas, y las contará a su manera, es decir: utilizando un lenguaje “icónico” bien distinto al escrito o al hablado y que podemos resumir diciendo que es aquel que se expresa por la imagen en movimiento; por tanto distinto también del lenguaje plástico a base de la imagen estática (pintura o escultura). Es justamente el montaje lo que hace realidad a ese lenguaje”.

El tema de “narrador fílmico” ha sido tratada por Neira Piñeiro³ señalando que: “*la instancia narradora que guía todo el relato se identifica con un narrador externo e impersonal, al margen de que adopte uno u otro tipo de focalización*”.

¹ Neira Piñeiro, M., R., op. cit., p. 67.

² Quesada, L., op. cit., p. 9.

³ Neira Piñeiro, op. cit., p.71

El narrador implícito en el cine, es aquel que habla, y se ve mediante imágenes y se escucha mediante el sonido. En cuanto al narrador explícito, es él que cuenta con palabras, por ejemplo, cuando se piensa en algo y se lo dice usando un monólogo.

Para recapitular, las investigaciones han notado dos consideraciones opuestas. Es decir, hay estudios que están por la existencia de un narrador audiovisual, y hay otros que se oponen a esta teoría:

Algunos teóricos de las instancias narrativas filmicas como Bordwell o Branigan¹, lo consideran innecesario, y que su papel no es tan indispensable como el narrador literario, porque su presencia está reducida al mínimo, y que en muchas películas, puede darse la impresión de que tal narrador no existe, y que los personajes actúan sin la necesidad de un intermediario.

Sin embargo, partiendo de los estudios de Chatman, Gaudreault, Jost, Casetti, Metz y otros², se observa una teoría completamente contrapuesta a los primeros autores. En esta perspectiva apoyada por la narratología y la semiología del cine, se considera la instancia narradora filmica como un procedimiento primordial. Su presencia en el relato filmico, según ellos, puede ser “*explícita o implícita*”, y que no debe ser forzosamente:

*“personalizada, sino simplemente es una fuente de emisión del relato, una instancia abstracta que selecciona las imágenes, les otorga un punto de vista, las ordena, las combina con los elementos sonoros y, en suma, organiza toda la narración de una forma precisa y bajo una óptica determinada”*³.

Con la misma perspectiva Chatman⁴, defiende el concepto de “*narrador filmico*”, considerándolo como una parte clave para comprender el proceso y la estructura de la comunicación en el cine, sea de manera manifiesta o implícita: “*Para él el narrador filmico incluye todos los códigos cinematográficos (verbales, auditivos, visuales)*”.

¹ Rodríguez Martín, M., E., que cita a Bordwell y Branigan, op. cit., p. 66.

² Neira Piñeiro, op. cit., p. 58.

³ *Ibíd.*, pp. 58 -59.

⁴ Rodríguez Martín, M., E., que cita a Chatman, op., cit., p. 77.

Según Metz¹, todos los relatos forman un discurso, y cada discurso necesita a alguien que relata la historia, y por consiguiente el cine, contiene un narrador, que se revela como una “*fente lingüística virtual*” cuya representación es indispensable para la realización de una película, y cuya presencia está obligatoriamente en algún lugar detrás del film.

Así pues, el narrador cinematográfico, según estos teóricos del cine que siguen la línea narratológica, es un personaje “ficticio” “invisible” “imaginario” “meganarrador” “enunciador” o “narrador cinemático” que nos proporciona un ritmo, un sentido y toda la información necesaria que el espectador requiere para asimilar cualquier película.

Hay que notar que la instancia narrativa filmica se manifiesta a través de la mirada, por lo tanto, convendría precisar la noción cinerrador, que es definido por Paz Gago² como:

“una proyección ficcional del complejo sistema visual y técnico de realización cinematográfica. Puesto que el narrador se define como una voz que cuenta la historia, el cinerrador será una mirada sobre la historia contada en la película”.

Cabe precisar que la voz del narrador puede ser percibida en ciertas películas usando la “*voz en off*”, una voz que se oye dentro del film. En el caso contrario, es decir cuando no se oye ninguna voz en el argumento de la película como lo que ocurre en *Los santos inocentes*, se enfrenta con un narrador abstracto y neutro, construyendo la intriga a partir de las imagines, de las acciones y de los diálogos entre los actores.

“*El cinerrador*”³ en la película estudiada, se manifiesta con el ojo de la cámara, es decir con una mirada que se revela repetidamente usando las técnicas

¹ Metz, C., *Essais sur la signification au cinéma, I*, Klincksieck, Paris, 1975, pp. 28-29.

² Paz Gago, J.M., *Enonciation et réception au cinéma: le cinéasteur*, Edit. Caiet de Semiótica, Timisoara, 1998, p. 64.

³ Se usa la noción “*cinerrador*” propuesta por Paz Gago para dar cuenta de la instancia narrativa filmica.

cinematográficas, como por ejemplo los distintos planos para insistir en unos detalles y llamar la atención sobre unas escenas.

Siguiendo los estudios de Genette sobre narrador extradiegético e intradiegético, se puede decir que la instancia narrativa en la película *Los santos inocentes* es extradiegética, producida por un narrador ajeno a la diégesis, no como en la novela.

Para sintetizar, se puede decir que cada relato que sea literario o fílmico tiene un narrador, éste puede ser presente como puede ser ocultado en la historia. En el discurso cinematográfico la instancia narradora es casi siempre disimulada, por eso, el receptor niega su presencia en el cine. En cualquier caso, ambos narradores no se deben confundir con los autores reales sea en la novela o en el cine. En este último existen muchos autores que se colaboran entre sí, tal como el productor, el guionista, el cineasta... Al comparar la instancia narrativa de la novela *Los santos inocentes* con su adaptación, se nota que la obra posee un autor narrador omnisciente: su voz es percibida en la historia; pero en la película el narrador es abstracto, neutro y se manifiesta con el ojo de la cámara, es decir que es extradiegético.

3.3.3 El punto de vista

El punto de vista, denominado también “focalización” o “perspectiva”, remite a la visión del narrador frente a la historia; a la distinción entre lo perceptivo (visual y auditivo) y lo cognitivo (psicológico); a la presentación de los pensamientos y estados anímicos de los personajes; y a cómo se ven, se comprenden y se sienten los acontecimientos de una diégesis sea en un soporte escrito o visual. En este contexto Zuili¹ apunta:

¹ Zuili, M., op. cit., p. 35. «*Le point de vue narratif ... correspond au regard qui transmet au lecteur les fait exposés: il peut s'agir du regard neutre d'un simple témoin, de celui d'un participant à l'action ou encore du regard omniscient d'un narrateur. Savoir distinguer les points de vue qui apparaissent dans un texte, c'est pouvoir à la fois comprendre la position de ce texte face au réel et se rendre compte de sa portée et de ses buts. Il y a trois types de points de vue narratifs, appelés aussi modes de vision ou focalisations: Genette distingue la focalisation zéro (ou vision par en dessus, vision omnisciente), la focalisation interne (ou vision interne) et la focalisation externe (ou vision externe)*».

“El punto de vista narrativo (...) corresponde a la mirada que transmiten al lector los hechos expuestos: puede tratarse de la mirada neutra de un mero testigo, de un participante a la acción o también de la mirada omnisciente de un narrador. Saber distinguir entre los puntos de vista que aparecen en un texto, es poder al mismo tiempo comprender la posición de este texto frente a la realidad y darse cuenta de su aporte y de sus metas. Hay tres tipos de puntos de vista narrativos, llamados también modos de visión o focalización: Genette distingue entre la focalización cero (o visión por encima, visión omnisciente), la focalización interna (o visión interna) y la focalización externa (o visión externa)”.

Entre los estudios de la narratología francesa, se distingue el análisis hecho por Genette, referido al punto de vista, quien expone una tipología de tres términos (*focalización cero, interna y externa*), un estudio que fue adaptado después por la narratología del cine:

“El punto de vista o focalización, que ha sido objeto de especial atención en el ámbito de la narratología literaria, resulta igualmente válido (...) para el estudio del relato filmico”¹.

Focalización interna: cuando el personaje es tomado “*como centro de orientación*”, y la diégesis se limita sólo en lo que presenta este personaje, sin otras informaciones atributivas:

“(...) tomando como centro de orientación a uno o más personajes. Este tipo de focalización supone una limitación de las atribuciones del narrador, no trasmite más informaciones sobre la historia que las que posee el personaje que actúa como centro de orientación”².

La narración de la historia en focalización interna conlleva también la posibilidad de tener acceso a la conciencia del personaje en cuestión, mientras que

¹ Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 245.

² *Ibíd.*, p. 249.

los demás serán mostrados desde un punto de vista externo. Supone una limitación de las informaciones narrativas: “*la simple percepción de los hechos -que no se limita tampoco a lo estrictamente visual- está unida, generalmente, a la conciencia que los percibe*”¹.

Focalización cero: llamada también “*espectatorial*” donde “*el narrador revela un conocimiento sobre la historia superior al de los personajes pudiendo desplazarse libremente, por el espacio y el tiempo, acceder al interior de las conciencias*”². En cuanto al cine, la posición de la cámara permite conocer mejor a los pensamientos de los personajes. Al construir la historia, el narrador sólo da unos acontecimientos sustancialmente superior a la de sus personajes.

Focalización externa: donde se limita solamente a reflejar los hechos exteriores, sin acceder a lo anterior, teniendo una visión desde afuera. La cámara muestra objetivamente a los personajes, dando al espectador únicamente los datos procedidos de las palabras, los diálogos o las acciones de los personajes:

*“la focalización externa, la cual aparece en narrativas en las que nuestro conocimiento de los personajes está restringido simplemente a sus acciones y palabras externas, sin que aparezca la subjetividad de los personajes, sus pensamientos y sentimientos”*³.

3.3.3.1 El punto de vista en la novela

Según estos estudios la obra *Los santos inocentes* está narrada con la focalización **cero**. Una gran parte de las informaciones dadas en la historia son percibidas mediante el diálogo entre los personajes protagonistas, que actúan como centros de orientación, y que dejan al lector penetrar en su conciencia. Al leer la obra, los receptores están tan sumergidos en las acciones de los personajes que saben exactamente lo que piensan, hasta al punto de poder sentir el dolor de los campesinos

¹ Neira Piñeiro, M., R., op. cit., p. 249.

² *Ibíd.*

³ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 116.

oprimidos. No obstante, el narrador también añade otros acontecimientos más que los que han sido revelados mediante los diálogos:

Hablando de Régula, Delibes dice: *“porque ella aspiraba a que los muchachos se ilustrasen, cosa que a su hermano, se le antojaba un error”*¹. Y de su marido y sus hijos nota:

*“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”*².

*“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, mientras su hermano Rogelio, no paraba, el hombre, con el jeep arriba, con el tractor abajo, (...), pero ni el Quirce ni el Rogelio sacaban el prodigioso olfato de su padre, que su padre, el Paco, era un caso de estudio, ¡Dios mío!”*³.

Describiendo la jara escribe: *“en la Jara, donde el señorito, nadie se preocupaba de si éste o el otro sabían leer o escribir”*⁴.

De Azarías y de la niña chica apunta: *“bien mirado, el Azarías era un engorro, como otra criatura, a la par que la Niña Chica (...), inocentes, dos inocentes, eso es lo que son”*⁵; *“pero el Azarías era diligente y aplicado”*⁶; *“porque, en realidad, el Azarías ya era mozo cuando el señorito nació”*⁷.

Del señorito Iván y de su madre precisa: *“que el señorito Iván era insaciable con el palomo, una cosa mala”*⁸; *“señorito Iván y era cosa sabida que en cada batida, no sólo era el que más mataba, sino también, quien derribaba la perdiz más*

¹ Delibes, M., op. cit., p. 13.

² *Ibíd.*, p. 75.

³ *Ibíd.*, p. 95.

⁴ *Ibíd.*, p. 13.

⁵ *Ibíd.*, p. 72.

⁶ *Ibíd.*, p. 74.

⁷ *Ibíd.*, p. 14.

⁸ *Ibíd.*, p. 124.

*alta, la más larga y la más recia, que en este terreno no admitía competencia”¹
“para el señorito Iván, todo el que agarraba una escopeta era un maricón”² ; “la
Señora, desde la ventana iluminada de sus habitaciones, a contraluz, levantaba los
dos brazos, les daba las buenas noches y a dormir, y esto era así desde siempre”³.*

Delibes narra con un estilo directo, dejando a sus personajes oírse directamente, sin la intervención del estilo indirecto. Su voz es separada a la de los personajes con un salto únicamente, incorporando su registro lingüístico tan cuidado con el registro tan pobre de los personajes incultos, porque se identifica con el habla de sus propias criaturas.

En la novela escogida se notan tres voces narrativas⁴: la primera es la del narrador testigo, el autor da la impresión que permanece fuera de la acción presentándose como un observador directo de los sucesos utilizando la tercera persona narrativa como señal de desapego y objetividad , pero de igual modo, está cercano a los hechos, porque posee una información tan minuciosa y detallada de todo lo que cuenta, sea de la conducta o de los pensamientos y sentimientos de los personajes, o bien de la lealtad en que está reflejada el habla rural.

La segunda es la del narrador-acorde, durante la lectura de todo el relato se advierte fácilmente la compasión del autor con los personajes humildes, porque se identifica con ellos hasta asociar su voz a la suya y adaptar la narración a las costumbres, reacciones y al habla de los actantes. De manera no directa, pero visible, defiende a los criados y desgracia a los amos. Delibes nos cuenta la realidad absurda del sistema latifundista utilizando la experiencia de una miserable familia campesina oprimida por sus señoritos. La presencia de esta focalización influye decisivamente en el sentido de la obra. Por ejemplo, al final del relato, Azarías comete un crimen, pero en la visión de los receptores no es culpable, sino una víctima.

¹ Delibes, M., op. cit., p. 99.

² *Ibid.*, p. 103.

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ Ginés Lozano J., Albertus Morales, A., González García, M., Caro Valverde, M.T., op. cit., pp. 25-26.

La tercera es la voz de los personajes, “*La originalidad de Delibes estriba, en primer lugar, en el hecho de constituir al personaje en centro de sus novelas*”¹. En la narración se destaca un signo de oralidad muy notado sobre todo en la presencia de un registro lingüístico propio de los habitantes del campo, porque en el texto hay una abundancia de nexos conjuntivos, como “y” y el uso del hipérbaton que demuestra el habla oral y coloquial. Sin olvidar las repeticiones; numerosas elipsis, principalmente de verbos, sustantivos y preposiciones y el uso de la partícula “que”.

3.3.3.2 El punto de vista en la película

Presentar la interioridad de los actores en el discurso cinematográfico, ha sido objeto de estudio de diversos teóricos del cine, que se empeñaron a precisar los aspectos que esconde la noción de punto de vista, preguntándose al mismo tiempo por la manifestación de la subjetividad en el cine, para llegar al final a proponer una serie de tipologías para el análisis del “punto de vista cinematográfico”.

Es evidente que el cine encontró unas dificultades para acceder al interior de los personajes, porque el punto de vista no puede reducirse únicamente a lo visual, sino se incumben en él otras dimensiones perceptivas, cognitivas y psicológicas, y éstas son las que representan más complejidad para transmitir las a los espectadores, porque se trata de la representación de lo interno. Pero, cabe precisar que el mundo cinematográfico buscó incesablemente mecanismos para expresar los procesos mentales, como los sueños, fantasías, recuerdos, etc. Actualmente, el cine dispone de numerosos modos tanto visuales como sonoros para revelar lo interno, y eso con el uso de las más avanzadas técnicas de expresión de los pensamientos y emociones de los personajes, adquiriendo de esta forma la manipulación de la dimensión psicológica del punto de vista.

Según los estudios de Genette, la película es presentada según **la focalización cero**. Los personajes tienen una presencia primordial para expresar lo interno de la historia, pero también a lo largo de la película se advierte la subjetividad del director

¹ Ginés Lozano J., Albertus Morales, A., González García, M., Caro Valverde, M.T., op. cit., p. 29.

para modificar el punto de vista de los receptores, tal como la elección de la música triste, el tipo de vestimenta escogido a los personajes, el decorado... Además se incorpora en la película el nombre de los personajes como si quisiera repartir la representación en escenas; y se usa el “*flash-forward*” que informa sobre el porvenir o el futuro de los personajes.

El punto de vista tiene una gran importancia para la construcción de un relato. Muchas veces se piensa que el cine es objetivo, al presentar de manera objetiva los hechos con la cámara: narración externa. No obstante:

“el relato filmico es producto de un proceso largo y complejo en el que no sólo interviene la cámara-vinculada a la etapa de rodaje- sino también otros elementos que tendrán un papel fundamental para la elaboración del punto de vista”¹.

Muchas veces se deja deliberadamente ciertas ambigüedades en la construcción filmica, quitando todo tipo de subjetividad en las películas para no diferenciar entre el mundo interno o exterior, entre lo real y lo ficticio. En este caso, se nota la importancia de los pasajes mentales. Hay películas que son integralmente subjetivas, como en las películas que evocan recuerdos de un personaje, y que remiten a un pasado usando el flash-back.

No obstante, el séptimo arte no llega siempre a expresar lo psicológico, por eso se sirve de varios procedimientos discursivos para incluir informaciones adicionales en las películas, que permiten construir los puntos de vista, como por ejemplo *la voz en off* -voces interiores de los personajes-; *voz over* -que transcribe o narra los pensamientos- ; travelling; flash- back; combinación entre distintos planos; ciertos tipos de encuadres; *flou*; música o ruidos - indican la percepción auditiva del personaje-; deformaciones o manipulaciones que envían visiblemente a la interioridad de los pensamientos; el montaje y claro la posición de la cámara

¹ Neira Piñeiro, M. R., op.cit., p. 253.

Puede ser que la película sea acompañada de una voz externa que comente los pensamientos, revele acontecimientos escondidos (la lamina Estación de Zafra que indica el lugar, la transcripción de los nombres de los personajes en la pantalla...), o aclare los sueños creando de este modo una desproporción cognitiva entre el espectador y el personaje. Todos son medios directos o indirectos, escritos o no destinados a representar la subjetividad y transcribir en imágenes unos procesos emocionales, y muchas de las veces se combinan todos para apoyar el significado de los estados anímicos.

Semejante tema de los procedimientos usados en el cine para expresar el punto de vista, ha sido estudiado también por Peña Ardid¹, quien apunta:

“Con el sonido, el cine accedió a otras tipologías de la narración novelística: la voz en off anónima de un narrador “heterodieético” (...); las formas del monologo interior, expresado por medio de la imagen y la voz en off (...); por los subtítulos...; el relato subjetivo en primera persona con un narrador visualmente identificable como personaje. Estas últimas modalidades presentarán de nuevo interesantes diferencias con el relato literario”.

También evoca el papel importante de la cámara y su posición, que juega con la subjetividad. Además, considera la focalización filmica desde una perspectiva basada en *“la compleja interacción del ver/oír y saber”*².

Al final de la película estudiada, la cámara se detiene en la mirada de Azarías y Quirce sin ninguna palabra, pero los ojos de estos actores demuestran una subjetividad: una tristeza.

En resumida cuenta, podemos decir, que la construcción cinematográfica dispone de una multitud de técnicas, procedimientos y recursos de alta eficacia para poner de relieve el punto de vista psicológico de los personajes en cualquier relato: pues puede representar u omitir la interioridad de los personajes.

¹ Peña Ardid, op. cit., pp. 145-146.

² *Ibíd.*, pp. 144-145.

Ahora pues, si tenemos que comparar la focalización en la novela estudiada y su adaptación, diremos que el punto de vista es percibido en ambas. Los dos han empleado unos recursos específicos para cada medio con el objeto de presentar el pensamiento y el estado anímico de los personajes o de los actores.

La novela como la película presentan la historia desde la focalización cero: la diégesis se comprende desde los hechos transmitidos tanto por las emociones del narrador como por las de los personajes.

En el texto literario como en el filmico la focalización es subjetiva, porque se advierte claramente la posición privilegiada y compasiva del autor y del director con los personajes humildes: (Azarías es inocente, Iván es malo, Régula y Paco son víctimas de la opresión...) Es decir que ambos desprecian la actitud terrateniente de los señoritos, y sienten compasión por los criados.

En cuanto a las diferencias de ambos medios de comunicación, se nota que el punto de vista en la novela se percibe con la gama de características literarias escritas. Sin embargo, en el cine es presentada mediante la cámara.

En la novela, la focalización se extrae de la información proporcionada por el narrador mediante sus propias informaciones incorporadas en el texto narrativo. No obstante, en el film, la focalización es percibida con la mirada.

En la novela, el autor puede precisar los pensamientos y sentimientos de los personajes por escrito, sin embargo la focalización resulta no explícita cuando ésta se refiere sólo a la percepción visual, porque cada receptor tiene una perspectiva que depende de lo que ha entendido, o de lo que lo visual le ha dejado comprender.

En síntesis, la película ha sido fiel a la novela en presentar el mismo tema y reflejar los problemas engendrados por la injusticia y desigualdad social, basándose en la opresión de los señoritos de los grandes propietarios hacia sus sirvientes, provocando en el lector y en el telespectador un sentimiento de rabia frente a la crueldad terrateniente; y un sentimiento de afecto absoluto hacia los oprimidos.

3.4 Lector y espectador

Es obvio que el autor y el cineasta juegan un papel decisivo en la creación y éxito de una obra o de una película, pero es más importante el papel que desempeña el lector o el espectador en el triunfo de dichas obras o películas.

Los estudios recientes de la narratología, y de los movimientos como el formalismo, el estructuralismo y la semiótica dedican un especial interés al análisis de los procesos de comprensión de los receptores de enunciados. O sea, la percepción de los lectores en la literatura y la de los espectadores en el cine.

La noción de “lector” queda primordial en la asimilación e interpretación del mensaje transferido por el autor, porque no es posible entender completamente un enunciado si el lector se queda fuera del análisis textual:

“un texto literario es incompleto y el lector, al llenar sus huecos lo concreta. Las indeterminaciones son de varios tipos, y dependen en gran medida de la manipulación que el autor hace del horizonte de expectativas del lector”¹.

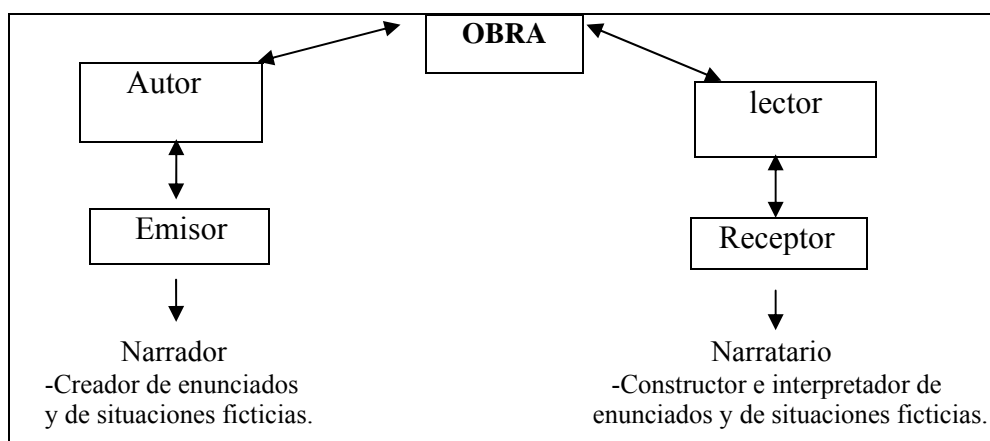
De igual modo, la noción de “espectador”, es tan indefinida, porque los receptores deben poseer diferentes modos de participación, ya que cada película exige un público presente, atento y con un espíritu crítico: *“no es lo mismo ver una película que una puesta en escena, un concierto o un programa de televisión”².*

El esquema siguiente define la función del autor y del lector frente a la emisión y recepción de los mensajes.

¹ Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 142.

² García Ávila, C., *Lectores, espectadores e internautas*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2012, pp. 163-166. www.redalyc.org/articulo, 13 de julio de 2013.

Función del autor y del lector



Esquema nº7

Unos interrogantes como ¿por qué se lee?, ¿por qué se ve películas?, ¿qué mecanismos psicológicos se ponen en práctica durante la lectura o la visión de una película?, conducen a reconocer que cada proceso narrativo, exige diferentes métodos de percepción de los mensajes transferidos, que dependen del nivel cultural, motivaciones, personalidad y de toda la actividad emocional del lector o del telespectador. El nivel cognitivo, es primordial para satisfacer los intereses literarios y ofrecer los mecanismos que identifican el proceso de la historia.

Así pues, existe una fuerte interrelación entre el lector o el telespectador y el autor, que fomenta las capacidades perceptivas, imaginativas y recreativas de un espacio temporal determinado. Los primeros deben ser activos y receptivos, y el segundo debe guiar la actividad lectora.

“En el texto todo está hecho pero, a su vez no está completado, es el lector quien debe darle sentido, "armarlo". "Lo primero que existe es el texto y sólo él; sólo al someterlo a un tipo particular de lectura construimos, a partir de él, un universo imaginario”¹.

Parece que el autor transmite su mensaje con signos lingüísticos, sin embargo, la lectura nos demuestra que los textos literarios comunican sentidos o

¹ Ester Eguinoal, A., *El lector alumno y los textos literarios*, p.7. www.uv.mx/cpue/colección, 16/06/2013.

significaciones, pero eso requiere un reequilibrio de lo escrito por parte del lector, que necesita descifrar el sentido, descubrir el análisis de la lectura y comprender la estructura interna del mensaje.

Asimismo, el escritor debe lograr despertar efectos emotivos en el receptor, dejándole el camino abierto para alcanzar diversas interpretaciones y movilizar sus interpretaciones. Tal proceso, permite al lector o al espectador, aunque sea de manera inconsciente, identificarse con lo receptivo y convertirse en héroe mítico, porque ve reflejadas situaciones de su mundo personal y psicológico pasado y presente tal como recuerdos o fantasías que despiertan situaciones de placer, de dolor y de angustia, reactualizando de esta manera su vida: *“El texto se presenta como un mundo complejo y, el lector, desde el momento que inicia la relación con él, pretenderá encontrar su armazón”*¹. Manzano Espinosa² dice a propósito del lector-espectador:

“Éste, que es el mismo que forma parte de la audiencia televisiva, dispone ante el relato cinematográfico de una capacidad de decodificación limitada; pero por muy limitada que esta sea, esa realidad es la auténtica base de la comunicación entre el autor y su lector-espectador”.

Desde siempre, se le ha otorgado al lector-espectador una serie de mecanismos que le han facilitado el proceso de una lectura correcta. A dichos mecanismos, se le han planeado con el paso del tiempo y la llegada de la televisión el proceso de la adaptación de las novelas para que el lector se transforme en un espectador, y añadir a su percepción lectora otra asimilación que es visual. En este caso el lector se encontrará en una posición de elección entre película o novela, y la mayoría del tiempo es el movimiento literario que sale victorioso.

“En el caso de una adaptación que escape al espíritu del texto literario, el espectador que no haya tenido un encuentro previo con la novela recibirá el film como un relato aislado, único, quizá con perfecta coherencia y calidad. El espectador que ha leído el texto elegirá uno de

¹ Ester Eguino1, A., *El lector alumno y los textos literarios*, op. cit., p. 5.

² Manzano Espinosa, C., op., cit., p. 22.

los dos como favorito. El texto literario suele ganar porque el lector y el autor son igualmente exigentes con la trasposición”¹.

Los elementos narrativos que se presentan ante el lector espectador son flexibles, dinámicos y generadores de significados, porque admiten múltiples lecturas como literal, o sea una lectura donde el lector asimila el contenido o la idea global del texto fácilmente; o como profunda, en la que el lector usa todos los procedimientos que le permiten comprender o descubrir el sentido oculto, y en este caso, generalmente recorre a su imaginación o inteligencia.

“Para los teóricos de la recepción, las interpretaciones múltiples de una obra se deben en parte a los elementos indeterminados que aparecen en el texto y que el lector tiene que llenar usando la imaginación”².

En resumidas cuentas, la comprensión narrativa en la literatura y en el cine requiere la participación exclusiva de un lector o de un espectador atento. Por lo tanto, dicha dualidad se fija en lo artístico y en lo estético. El artístico lo representa el texto creado por el autor y el estético está determinado por el lector. Terminaríamos apuntando que la atención otorgada al lector en literatura, ha tenido un paralelo en el cine con el nuevo interés por el espectador en las teorías cinematográficas.

Podemos concluir este capítulo, precisando que, al comparar la obra *Los santos inocentes* con su adaptación se advierte que el texto de Delibes es una novela de personajes, que ha sido trasladada de manera bastante fiel a la película homónima, por medio del contraste, básicamente entre dos grupos sociales: los aristócratas y los plebeyos. Ambos tratan los mismos temas, y que se liga la historia al mismo espacio y tiempo. Además los dos reparten la focalización cero. No obstante se perciben unas modificaciones: personajes omitidos en la película; perturbaciones de ciertas localizaciones y tiempos; el narrador de la novela es homodiegético, al inverso del film que es extradiegético. Pero esto no afecta el contenido global de la obra original.

¹ Manzano Espinosa, C., op., cit., p. 114.

² Rodríguez Martín, M., E., op. cit., p. 143.

CONCLUSIÓN

El objetivo de esta tesis ha sido demostrar que el estudio comparativo de la novela *Los santos inocentes* de Miguel Delibes y la película homónima de Mario Camus, ha destacado la relación existente entre los dos sistemas semióticos que son la Literatura y el Cine.

El estudio de la literatura comparada ha sido útil para determinar las interrelaciones existentes entre el quinto y el séptimo arte. Hemos señalado que entre ellos existe una relación mutua, de modo que la una se ha influenciado de la otra, aunque el cine se inspiró mucho de la literatura y que existe un gran número de novelas transferidas al cine, lo que animó a unos escritores a escribir para el cine.

Hemos anotado, que gracias a los estudios de la literatura comparada y partiendo de unos métodos comparatistas universales, que la influencia recíproca de los dos artes produce interrelaciones e inversiones. Es decir, que existen paralelismos, diferencias e influencias entre el discurso escrito y el cinematográfico, apuntando de igual modo la autonomía de cada uno de ellos, sobre todo cuando el sistema audiovisual empezó a ser conocido y más estudiado.

Hemos subrayado, que al estudiar las relaciones entre novela y película, hemos descubierto que este mundo tan amplio y complejo, no sólo se dedica a los problemas de la adaptación fílmica de obras, sino también, se fija en otras categorías, como el estudio de las relaciones entre el escritor y el cineasta; el análisis histórico de las adaptaciones; la determinación de las relaciones generales entre literatura y cine; la observación de los manuales de guión, la preocupación por el método crítico empleado y de sus interrelaciones, entre otros aspectos.

Hemos señalado que, las relaciones entre ambos medios de expresión experimentan una influencia mutua, ya que hemos detectado que las dos artes se influyen entre sí; sin descartar la existencia de los abundantes fenómenos de intertextualidad entre ellas, como los que se puede observar en las obras que generan

un lenguaje mixto o una especie de fusión entre el lenguaje literario y el cinematográfico.

La adaptación cinematográfica de la novela *Los santos inocentes*, nos permitió subrayar que el cine desde sus primeros pasos se inspiró de la literatura, tanto en la búsqueda de temas, como en los métodos de expresión, demostrando el extremo interés que ejercen los textos literarios sobre el mundo cinematográfico, y la delicada labor que tiene este último para transformar una obra literaria en un guión cinematográfico dirigido a la pantalla.

Hemos precisado que el texto narrativo es un corpus en cuya estructuración entran en juego distintos componentes y técnicas que facilitan la reconstrucción del orden estructural de la historia. Además, hemos averiguado que los métodos formalistas experimentaron con el principio de literariedad, y con una renovada perspectiva lingüística y estética una nueva forma de estudiar las obras, sus especificidades y las leyes de su construcción, porque la narración es un acto de producción del relato y que distingue tres instancias: los personajes-actores, el narrador y el autor.

Así pues, hemos analizado la estructura narrativa basándonos en el estructuralismo de los formalistas como Vladimir Propp y Tomashevski, que se interesan en la multitud de teorías o modelos preocupados por la manera de transmitir un mensaje y por la significación de los textos y que se empeñan en crear una ciencia general de la literatura que estudia el *sistema de las formas literarias*, y que trata también de hacer evolucionar la literatura, ofreciendo todas las teorías posibles para facilitar la concepción general de la representación de los acontecimientos y analizar de manera lógica y semiológica el contenido narrativo de un relato.

Hemos señalado como el término narratología, introducido por Tzevan Todorov, ha evolucionado hacia la narratología filmica, colocando la obra de Roland Barthes como el más importante modelo para el análisis filmico, porque supone una fusión de los enfoques semánticos y sintácticos ya que se interaccionan y se apoyan entre sí.

Hemos anotado que con el tiempo el cine llega a alejarse de la literatura, adquiriendo su propio lenguaje, y sus propios métodos y técnicas que le permiten sobrepasar las fronteras de la literatura por su capacidad de sintetizar páginas enteras en una sola secuencia; y su poder de representar por imagen, movimiento, sonido y color lo que la literatura sólo puede expresar con palabras.

Hemos indagado en los estudios de grandes cineastas y guionistas como Michel Chion y Federico Fernández Díez, que nos han ayudado a analizar las adaptaciones, partiendo de las novelas como medio narrativo y transmisor de historias; sin embargo dichos estudios han demostrado, que el cine también posee su propio código: la voz *en off*, *Flash-forward*, *flashback* u otras técnicas en las que se basa la construcción cinematográfica para marcar las transiciones.

Hemos mostrado que el análisis del sistema audiovisual se revela como un conjunto estructurado, en el que intervienen diversos tipos de signos y de códigos que pueden ser comparados con otros sistemas de signos lingüísticos o no.

Así pues, hemos probado que la película no puede ser integralmente fiel a la novela, y puede fallar a la esencia del texto original, porque no se representan completamente todos los componentes que el autor indicó en su obra imprimiendo a la película otras particularidades.

Hemos dejado constancia de que el hecho de representar un discurso narrativo por medio de la imagen produce unas inevitables modificaciones que se observan en la supresión o adición de ciertos componentes de la obra original, aún si la intención del guionista hubiera sido conservar la esencia de la historia adaptada, son ineluctables los trastornos temporales del orden lineal y cronológico con sus debidos anticipaciones y o retrospecciones que dan a la diégesis otra progresión.

Hemos evidenciado que la redacción de un guión de una película adaptada encuentra dificultades en condensar todo el contenido de un texto en un tiempo limitado de proyección; experimenta complicaciones para expresar con imágenes unos sentimientos y pensamientos descritos en la novela y que es incapaz de reflejar las obras con la misma precisión indicada en el texto escrito.

Por consiguiente, hemos dejado claro, que no era tarea fácil guardar la “fidelidad” en la adaptación, ya que la película no se analiza como un simple intento de reproducir fielmente la novela base, sino que como lo hemos demostrado, cuenta con sus técnicas y sus especificidades.

El proceso de traslación en la conversión de la palabra en imagen provoca la supresión de unos eventos y la creación de otros que no existen en la novela. El caso más edificante es la repartición de la película en cuatro secuencias y no en seis como lo señala la novela; tampoco se han usado los mismos títulos de capítulos; las dedicatorias no están dirigidas a la misma persona; la película y la novela ni empiezan ni terminan con el mismo contexto; además, la novela no posee el mismo desenlace que la película.

Hay que subrayar, por ende, que la pantalla resuelve unos problemas que el texto ha dejado con enigmas; se observa que Mario Camus ha aplicado las prolepsis “anticipaciones” en su película que Delibes no ha empleado en su libro, y que son todas escenas que han sido añadidas: Quirce en la estación de Zafra; el mismo personaje que observa nostálgicamente la situación miserable de los habitantes del campo; Nieves en la ciudad trabajando en una oficina; Quirce en el autobús tomando la dirección de Madrid para buscar trabajo; El regreso de Paco con su pierna rota y su mujer a su antigua chabola después de la muerte de Iván; Azarías en un centro benéfico tras el crimen cometido.

Sin embargo, hemos advertido que tanto la película como la novela están concebidas con el procedimiento “in media res” y siguen la división clásica: planteamiento, desarrollo y desenlace; el director tal como el autor han repartido su labor en secuencias; la novela y el film poseen una dedicatoria y terminan con la misma descripción: “unas zuritas en el cielo” como símbolo de libertad y esperanza; los dos tratan el mismo tema, el de los abusos de los latifundistas hacia sus criados.

Hemos constatado que el cineasta ha sido fiel en otorgar a sus actores casi los mismos diálogos que Delibes ha otorgado a sus personajes, con el mismo lenguaje, descripción, detalles, recursos estilísticos y juego de Palabras como: “*Teta*” diseñando las escenas tal como el autor ha descrito en su texto.

Hemos evocado que, en las obras de Delibes, los personajes tienen una gran importancia para determinar la estructura y la técnica narrativa empleada en el discurso, y que *Los santos inocentes* es una novela de personajes, porque son el núcleo de la composición narrativa; el centro donde recae la atención de la diégesis; y el reflejo de las preocupaciones del autor, que se sirve de ellos como portavoces de sus ideas.

Hemos precisado que, Delibes presenta a sus personajes mediante una técnica contrapuntística o dicotómica; ricos/pobres; campesinos/ciudadanos e inocentes/culpables, que son reflejados por dos clases sociales: latifundistas y plebes, dos mundos antagónicos encarnados por dos protagonistas Azarías y el señorito Iván:

El primero simboliza el verdadero sentido del título de la obra, porque es poseedor de una inocencia increíble, pero que recibe el desprecio y la repudia por parte de los burgueses, por lo cual se refugia en la naturaleza y en los animales mostrando intensamente actitudes primitivas. Al final de la novela comete un crimen, pero, es tan inocente e irresponsable, que se presenta ante el lector como un “*santo inocente*”, “no culpable”.

El segundo, representa el mal y el egoísmo, es el amo del cortijo, un ser antipático, desagradable, autoritario, paternalista y conservador. Para satisfacer sus deseos y su gran ocio a la caza, daña a su entorno sin ninguna piedad, despreciando al mismo tiempo la naturaleza, y como consecuencia de su egoísmo extremado, su secretario “Paco el bajo” se quedó cajo por el resto de su vida, y su criado Azarías encerrado en un asilo.

Al comparar la novela con la película, hemos notado que, Mario Camus ha comprendido que la verdadera fuerza de *Los santos inocentes* reside en la acertada presentación de los personajes, razón por la cual ha puesto todo el peso narrativo en ellos; les ha conservado la misma personalidad y carácter –aún de los personajes circunstanciales que son casi inexistentes en los dos medios de expresión-, preservando los mismos detalles y diálogos; también ha preservado fielmente a los personajes de la novela en su función como en su actuación, lo único que difiere es la

supresión de algún que otro personaje debido a la coerción: Rogelio es un personaje omitido en la película, todas las secuencias de sus acciones, se han atribuidas a su hermano Quirce, aunando los dos personajes en una sola persona; Lucas y Gabriel, los dos educadores, se citan solamente una vez en toda la película, lo que no es el caso de la novela; el sueño de Quirce y Nieves de abandonar el cortijo, mejorar su situación y acabar con la miseria y sumisión ha sido realizado y concretado en la película, y no en la novela.

Hemos resaltado que, mediante estos personajes, Delibes plantea distintos temas referidos a las clases sociales, a los minusválidos, a la incultura, al ocio y al medio ambiente y que son presentados por el contraste entre la aristocracia y la plebe. *Los santos inocentes* denuncia las injusticias del mundo terrateniente y la explotación de los adinerados frente a los pobres sirvientes, desafortunados que sobreviven a duras penas, y que no tienen el derecho de estudiar ni de hacer la comunión, porque tienen que trabajar en el cortijo sirviendo a los ricos siguiéndoles con una lealtad sin límites y obediencia ciega.

Entre ellos hay dos minusválidos Azarías y Charito a los quienes se agrupará Paco con su pierna rota al final de la obra y de la película, y con quienes el autor ha encarnado el título epónimo demostrando el infortunio de una familia pobre que padece no solamente de miseria y opresión, sino también de la minusvalía de unos de sus miembros, marginados incluso de la medicina ya que solo pueden pretender a un curandero. Frente a este mundo de iniquidades, la justicia de los inocentes se rinde por sí sola.

Ambos medios de transmisión de enunciados, utilizan procedimientos para precisar el espacio, el tiempo y la focalización, pero son los métodos empleados que difieren. Hemos comprobado transformaciones en la dimensión espacial que ocasionan una perturbación del orden novelístico en el cambio del espacio de unas escenas y en la creación de unos lugares inesperados. Estas perturbaciones espaciales, son debidas a que la localización geográfica en la literatura es ficticia y abstracta. A la inversa, el espacio en la construcción cinematográfica es limitado y discontinuo debido a la especificidad del encuadramiento, pero también concreto y visualizado gracias al ojo de la cámara. Del mismo modo, hemos mencionado que en

los dos medios de expresión predominan los espacios abiertos y que las escenas son ambientadas en un cortijo extremeño.

Hemos destacado otras modificaciones en la representación del tiempo novelístico, Mario Camus ha cambiado el tiempo en varias escenas en comparación con la novela, creando un tiempo propio del cine con la alteración de días, noches, estaciones, además ha usado los procedimientos de “flash forward” o anticipación, varias veces (técnica que Delibes no ha empleado) para demostrar unos cambios que normalmente son futuros; la utilización de la analepsis o “flash back” que la novela empleó, no aparece en la película, como el recuerdo del nacimiento de Nieves, o la evocación de la infancia del señorito Iván.

Hemos atestiguado que todos los relatos forman un discurso, y cada discurso necesita a alguien que relate la historia, y por consiguiente tanto el relato literario como fílmico tiene un narrador, que puede ser tanto presente como ocultado en la historia.

El autor usa el narrador como elemento primordial en la narración, que se presenta como una figura intermedia entre él y el lector empleando las técnicas más diestras para exponer sus ideas y permitir al receptor convertirse en un lector implícito o narratario.

Hemos notado que la instancia narrativa fílmica se manifiesta a través de la mirada del ojo de la cámara, por lo tanto, hemos precisado la noción de “*cinerrador*”, que es una proyección ficcional del sistema fílmico complejo. Al analizar el narrador fílmico y literario, hemos determinado que, el narrador en la literatura es una instancia narrativa que construye historias. A la inversa *el cinerrador* será una mirada sobre la historia contada en la película.

En cuanto a la representación de las dimensiones perceptivas, cognitivas y psicológicas en el cine, hemos relevado que padecen una complejidad para ser transmitidas a los espectadores, así que el mundo cinematográfico buscó incesablemente mecanismos para expresar los procesos mentales, como los sueños, fantasías, recuerdos, hasta llegar a disponerse de numerosos modos tanto visuales

como sonoros para revelar lo interno, adquiriendo de esta forma la manipulación de la dimensión psicológica del punto de vista.

Al comparar la focalización en la novela estudiada con su adaptación, hemos advertido que el punto de vista es percibido en ambos casos: los dos han empleado recursos específicos con el objeto de presentar el estado anímico; la novela como la película presentan la historia desde la focalización cero; en el texto literario como en el filmico el enfoque es subjetivo, porque se siente claramente la posición compasiva de Delibes y de Camus con los personajes humildes, y su desprecio a la actitud abusiva de los señoritos latifundistas.

Por último, hemos manifestado que la comprensión narrativa en la literatura y en el cine requiere la participación exclusiva de lectores y espectadores atentos, demostrando que existe una fuerte interrelación entre estos últimos y los autores, porque si los primeros deben ser activos y receptivos, los segundos guían la actividad lectora y precisan los elementos narrativos generadores de significados con elementos flexibles y dinámicos.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras citadas

- Ayala, Francisco, *Reflexiones sobre la estructura narrativa*, Taurus, Madrid, 1970.
- Adam, Jean-Michel y Revaz, Françoise, *L'analyse des récits*, Edit, Seuil, Paris, 1996.
- Bachelard, Gaston., *La poética del espacio*, Edit. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1994.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2001.
- Barthes, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, *Análisis estructural del relato*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- Bellour, Raymond y Brochier, Jean-Jacques, *Dictionnaire du cinéma*, Editions Universitaires, Paris, 1966.
- Biezma del Prado, Francisco Javier, *Cómo se analiza una novela*, Editorial Alhambra, Madrid, 1984.
- Bustos-Deuso, Luisa, *La mujer en la narrativa de Delibes*, Caja Salamanca, Valladolid, 1991.
- Carretero Cerrada, Antonio, *La novela en el siglo XX*, Edit., Playor, Madrid, 1983.
- Chatman, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.
- Chicharro Dámaso, Serrano Lucrecio, *Literatura española contemporánea*, Ediciones Júcar, Madrid, 1986.
- Chion, Michel, *Ecrire un scénario*, Éditions de L'étoile, Paris, 1985.
- Delibes, Miguel, *Los santos inocentes*, Editorial Planeta, Barcelona, 2008.
- Fernández Díez, Federico, *Arte y técnica del guión*, Edición Universidad Politécnica de Catalunya, Barcelona, 1996.
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1989.
- García Domínguez, Ramón, *Miguel Delibes de cerca*, Destino, Barcelona, 2010.
- García Domínguez, Ramón, *Miguel Delibes: Un hombre, un paisaje, una pasión*, Ediciones Destino, Barcelona, 1985.

- Genette, Gérard, *Figures III (versión española)*, Éditions Le Seuil, Paris, 1972.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Crítica, Barcelona, 1985.
- Gullón, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique général*, Editions de Minuit, Paris, 1963.
- Manzano Espinosa, Cristina, *La adaptación como metamorfosis. Transferencias entre el cine y la literatura*, Editorial Fragua, Madrid, 2008.
- Martin, Marcel, *Le langage cinématographique*, Edition Cerf, Paris, 1985.
- Metz, Christian, *Langage et cinéma*, Editions Klincksieck, Paris, 1971.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma, I*, Klincksieck, Paris, 1975.
- Neira Piñeiro, María del Rosario, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, Edit. Arco Libros, S.L., Madrid, 2003.
- Paz Gago, José María, *Enonciation et réception au cinéma: le cinéasteur*, Edit. Caiet de Semiótica, Timisoara, 1998.
- Peña-Ardid, Carmen., *Literatura y cine*, Cátedra, Madrid, 2009.
- Quesada, Luis, *La novela española y el cine*, Ediciones JC. Montelón, Madrid, 1986.
- Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945.
- Schmeling, Manfred, *Introducción: Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista, teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Barcelona, 1984.
- Todorov Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos, por Jakobson, Tinianov, Eichenbaum, Brik, Shklovski, Vinogradov, Tomashevski, Propp, siglo XXI editores, S. A. ISBN, México, 1978.*
- Vázquez Fernández, María Isabel, *Miguel Delibes, el camino de sus héroes*, Editorial Pliegos, Madrid, 2007.
- Wellek, René, *Concepts of Criticism*, Yale University Press, New Haven & London, 1967.
- Viño García, M., *Novela española Actual*, Guadarrama, Madrid, 1967.
- Wellek, René y Warren, Austin, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1979.
- Zuili, Marc, *Introduction à l'analyse des textes espagnols et Hispano-américains*, Éditions Nathan, Paris, 1994.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco: Signo e Imagen, Madrid, 1989.

2. Obras consultadas

- Barthes, Roland, *Degré zéro de L'écriture*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955.
- Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, Paris, 1989.
- Escudero Martínez, Carmen, *Acercamiento a lo literario. Guía de lectura*. Aula de Mayores, Universidad de Murcia, 2005.
- Genette, Gérard, *Introduction á l'architexte*, Editions du Seuil, Paris, 1979.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, traducida por José Martín Arancibia, Fundamentos, Madrid, 1978.
- Lévi-Strauss, Claude y Propp, Vladimir, *Polémica*, Fundamentos, Madrid, 1972. Traducido por Martín Arancibia, José.
- Ricardou, Jean, *Le nouveau roman*, Seuil, Paris, 1973.
- Sullà, Enric, *Narratología y cine. Cursos de Literatura comparada*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.
- Viño García, M., *Novela española actual*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967.
- Zerrouki, Saliha, *Assia Djebar, Ana María Matute, dos figuras relevantes de la literatura femenina y mediterránea*, Cuadernos del Mediterráneo nº 6, Instituto Catalán de la Mediterránea, 2006.
- Zerrouki, Saliha, *Narratología y Cine "Estudio comparativo de Poirot en Egipto de Agatha Christie y su adaptación al cine en "Muerte en el Nilo" de John Guillermin*. Monografía doctoral, dirección de Enric Sullà, Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.

3. Tesis

- Fernández, Luis Miguel, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Universidad, Santiago de Compostela, 2000.
- Quintero Hincapié, Elvira Alejandra, *El Pozo de la escritura, Enunciación y narración en la novela El Pozo de Juan Carlos Onetti*, Universidad del Valle, Colombia, Santiago de Cali, 2009.
- Martínez Carazo, Cristina, *Novela española y cine a partir de 1939*, University of California, Davis, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008.

-Rodríguez, Martín, María Elena, *Novela y cine. Adaptación y comprensión narrativa de las obras de Jane Austen*, Departamento de filología inglesa y alemana, Tesis universitaria, Universidad de Granada, Junio de 2002.

-Zerrouki, Saliha, *Max Aub y Argelia: Diario de Djelfa. Una escritura entre literariedad, realidad y simbólica*, Tesis Doctoral, Departamento de Lenguas Latinas, Facultad de Letras, Lenguas y Artes, Universidad de Oran, 2005.

4. Internet

-Barthes, R., *S/Z, Hill and Wang*, New York, 1974.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/mayne.sz.html>.

-Cano Conesa, Juan., *Estudio de Los santos inocentes, de Miguel Delibes*.
www.smbfortuna.com.

-Diez Ríos, J. F., *Los santos inocentes (Id. España. Mario Camus, 1984)*.
www.google.dz., domingo, 21 de marzo de 2010

-Ester Eguinoa1, Ana, *El lector alumno y los textos literarios*.
www.uv.mx/cpue/colección, 16/06/2013.

-García Ávila, C., *Lectores, espectadores e internautas*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 2012.
www.redalyc.org/articulo, 13 de julio de 2013.

-Ginés Lozano Jaén, Antonio Albertus Morales, María González García, María Teresa Caro Valverde, *Análisis de Los santos inocentes de Miguel Delibes*.
<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream>.

-Greimas, A. J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, París, 1979.
www.lapaginadelguion.org/semionar.htm

-Kristeva, Julia, *De la généralité sémiotique, Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974.
www.erudit.org/revue/etudlitt/

-Lasso Tiscareno, R., issuu.com/gattopardsaurum/docs/thysanuraoficium.

-Zavala L., *Cine y literatura, Puentes, Analogías y Extrapolaciones*, Razón y Palabra.
www.razonypalabra.org.mx.

[_http://teoriasdelaliteratura.blogspot.com/2009/04/apuntes-sobre-formalismo-ruso.html](http://teoriasdelaliteratura.blogspot.com/2009/04/apuntes-sobre-formalismo-ruso.html).

[_es.wikipedia.org/wiki/Los_santos_inocentes_\(película\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Los_santos_inocentes_(película))

[_http://teoriasdelaliteratura.blogspot.com/2009/04/apuntes-sobre-formalismo-ruso.html](http://teoriasdelaliteratura.blogspot.com/2009/04/apuntes-sobre-formalismo-ruso.html),

[_www.gbif.es/ficheros/TallerAudiovisuales2012](http://www.gbif.es/ficheros/TallerAudiovisuales2012), *El guión audiovisual, Cultura audiovisual*, 24 /07 /2013.

ANEXOS

a- Esquemas y gráficos

Esquema 1.....	35
Esquema 2.....	74
Esquema 3.....	92
Esquema 4.....	99
Esquema 5.....	101
Esquema 6.....	107
Esquema 7.....	184
Gráfico 1.....	166
Gráfico 2.....	167
Gráfico 3.....	168
Cuadro 1.....	126
Cuadro 2.....	127
Cuadro 3.....	128
Cuadro 4.....	128
Cuadro 5.....	129

b- El pacto autobiográfico del autor



Durante la guerra civil, y cuando terminó el bachillerato en 1936, no pudo ingresar a la Universidad, pero estudió Comercio, y modelado y escultura en la Escuela de Artes y Oficios, porque tenía una gran pasión por el dibujo. En 1938 se alistó como marinero voluntario en el crucero “Canarias”.

Después de la guerra, se matriculó en la facultad de Derecho, reanudando los estudios de Comercio, y en 1942 comenzó a trabajar como caricaturista en “*El Norte de Castilla*”. En 1944 se convierte en redactor de dicho diario y un año más tarde gana la cátedra de Derecho Mercantil, sustituyendo a su padre en la Escuela de Comercio. En 1952 es nombrado subdirector y en 1958 director, un cargo que ocupa hasta 1963, donde se dimitió después de encontrar muchas dificultades para defender a los despreciados. Lo que le incitó a acercarse más al mundo literario donde recibió los mayores galardones, y donde pudo irradiar sus perspectivas.

En 1947, después de algún tiempo escribiendo en el periódico, se caso con Ángeles de Castro con la quien tiene siete hijos, y quien fue el centro de sus aspiraciones empujándole a escribir su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada*, en 1947, con la que ganó el premio Nadal. A partir de aquí inició su camino profesional en la literatura:

“Pero Ángeles, al mismo tiempo, es también la mentora y consejera del escritor novicio. Ella será quien este a su lado mientras escribe su primera novela, ella será quien le juzgue y le aconseje, y ella será, finalmente, quien le anime a enviarla a Barcelona para concursar en el Premio Nadal”¹.

La inmensa producción literaria de Delibes, y su estilo fascinante ha permitido a muchas de sus amplias novelas como *El camino* y otras, ser leídas en numerosos institutos y colegios; y la mayor parte de sus obras ha sido traducida a más de veinte idiomas. Sin olvidar de mencionar que algunas de sus novelas han sido llevadas al cine con éxito:

¹ García Domínguez, R., *Miguel Delibes de Cerca, la biografía*, op. cit., p. 22.

“...escritor español más traducido a imágenes de cine y televisión”¹.

“ Dado el nivel de las novelas de Delibes, era lógico que fuesen adaptadas al cine”².

“Por ser uno de los gigantes de la literatura española y universal, y por ser el origen de unas novelas dotadas de una gran potencia, Delibes ha llamado la atención de muchos cineastas que han propuesto llevar su labor al mundo cinematográfico”³.

A Delibes siempre le gustó el cine, y una de sus primeras trayectorias era crear un cine club. Además participó en el doblaje de “*Doctor Zhivago*” la película de David Lean. Sin olvidar, la firma de varios guiones de documentales, tales como: “*Tierra de Valladolid*” en 1966 de César Ardavin , “*Valladolid y Castilla*” de Adolfo Dofour.

Durante su trayectoria de escritor, fue galardonado en diversas ocasiones, y recibió los más importantes premios, que no cualquier literato ha podido obtener. Por lo tanto resulta difícil sintetizar toda la información que había del autor sobre sus galardones y sus novelas adaptadas al cine, a la televisión y al teatro. Por consiguiente, hemos preferido resumirla en este recuadro⁴:

¹ García Domínguez, R., *Miguel Delibes de Cerca*, op. cit., p. 523.

² es.wikipedia.org/wiki/Los_santos_inocentes_(película), p. 5.

³ *Ibíd.*

⁴ Ginés Lozano Jaén, Antonio Albertus Morales, María González García, María Teresa Caro Valverde, *Análisis de Los santos inocentes de Miguel Delibes*, op. cit., pp. 10-11.

Cano Conesa, J., *Estudio de Los santos inocentes, de Miguel Delibes*, op. cit., p. 12.

García Domínguez, R., *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, op. cit., p. 55.

García Domínguez, R., *Miguel Delibes de Cerca*, op. cit., p. 523.

Premios	Adaptaciones
<p>- Premio Nadal con la novela <i>La sombra del ciprés es alargada</i> en 1947.</p> <p>-Premio de la Crítica en 1953.</p> <p>- Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes por su <i>Diario de un cazador</i> en 1955.</p> <p>- Premio Fastenrath de la Real Academia de la Lengua con su novela <i>La hoja roja</i> (1959) adaptada al teatro.</p> <p>- Premio de la crítica en 1962 con su obra <i>Las ratas</i>.</p> <p>- Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 1982.</p> <p>- El 1 de febrero de 1973 fue elegido miembro de la Real Academia de La Lengua y tomó posesión del sillón "e" el 25 de mayo de 1975, donde expuso muchos de sus arquetipos.</p> <p>- Doctor Honoris Causa por la Universidad de Valladolid en 1983.</p> <p>- El trofeo correspondiente al “libro de oro” de los libreros españoles, otorgado por el ministro de Cultura Javier Solana en 1984.</p> <p>- Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa en 1985.</p> <p>- Doctor Honoris Causa por la Universidad de Complutense de Madrid en 1987.</p> <p>- Premio Ciudad de Barcelona en 1987 con 377 A Madera de héroe.</p> <p>- Doctor Honoris Causa por la Universidad El Sarre de Alemania en 1990.</p> <p>- Premio Nacional de las Letras Españolas en 1991.</p> <p>- Premio Cervantes en 1993.</p> <p>- La Medalla de Oro de la Provincia, entregada en 1993 por la Diputación Provincial de Valladolid.</p> <p>- La Semana Internacional de cine de Valladolid, en su 38 edición, le consagraba en 1993 Un ciclo y un libro, y le concedió: Espiga de Oro especial y Máximo galardón del Certamen, por la extraordinaria aportación del novelista al mundo cinematográfico.</p> <p>- Premio Cervantes en 1994.</p> <p>-Doctor Honoris Causa por la Universidad Alcalá de Henares en 1996.</p> <p>- La Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo, en 1999.</p> <p>- La medalla de académico de la lengua conferida por Dámaso Alonso.</p>	<p>-La hoja roja (1959) adaptada al teatro.</p> <p>- <i>Las ratas</i> (1962), adaptada al cine con el título <i>Parada y Fonda</i> en 1998, dirigida por Antonio Giménez Rico.</p> <p>- <i>Cinco horas con Mario</i> (1966) adaptada al teatro por Luis Buñuel.</p> <p>- <i>La Mortaja</i> (1970)</p> <p>- <i>Las guerras de nuestros antepasados</i> (1975)</p> <p>- <i>El disputado voto del señor Cayo</i> (1986) adaptada por Antonio Giménez Rico en 1978.</p> <p>- <i>Los santos inocentes</i> (1981) adaptada por Mario Camus en 1984.</p> <p>- <i>El Camino</i> (1950), dirigida por Ana Mariscal y Julia Caba Alba en 1962.</p> <p>-<i>El diario de un jubilado</i>, realizada por Frances Betriú en 1998 quien la tituló <i>Una pareja perfecta</i>.</p> <p>-<i>El príncipe destronado</i>, conocida en el cine con el nombre <i>la guerra de Papá</i>, transferida al cine por Antonio Mercero que obtuvo con ella un gran éxito de taquilla en 1977, con la que batió el récord de recaudación del cine español.</p> <p>- <i>El tesoro</i>.</p> <p>- <i>Mi idolatrado hijo Sisi</i> titulada en el cine <i>Retrato de familia</i>, en 1976 dirigida por Antonio Giménez Rico y Miguel Bosé.</p> <p>- <i>La sombra del ciprés es alargada</i> adaptada por Luis Buñuel.</p> <p>-<i>El hereje</i> adaptada por José Luis Cuerda.</p> <p>- <i>La familia de Pascual Duarte</i> dirigida por Ricardo Franco en 1975.</p> <p>-<i>La colmena</i> dirigida por Mario Camus en 1982.</p>

Delibes, es uno de los escritores que sufrieron los daños de la guerra civil en su juventud, es por esta razón que sus obras son un reflejo de los problemas sociales españoles. Sus novelas demuestran su impulso para despreciar a la clase burguesa, denunciar las injusticias sociales y transmitir unas perspectivas mezcladas con la representación de los hábitos y del habla provinciano rural con el fin de intentar cambiar unas realidades cruciales, y muchas de sus obras tienen que ver con el mundo de la caza y del entorno rural, porque se observa que el autor es fiel a su entorno geográfico, y él mismo afirma que: “*Yo no sabría vivir fuera de aquí*”¹.

*“Delibes nunca ha buscado ni necesitado marcharse. Aquí ha escrito, desde aquí ha publicado sus novelas, y hasta aquí han llegado quienes querían conocerle o aplaudirle. Valladolid ha sido y es la clausura monacal y literaria de Miguel Delibes”*².

La obra de Delibes es muy extensa, se compone de ensayos, libros de viajes, y sobre todo novelas, que se publican constantemente sin tardar. Al principio se caracterizaban por una inhabilidad de técnicas narrativas. Sin embargo, y con la aparición constante de su labor, la técnica del autor, empezó a demostrar habilidad, renovación, y con una preocupación cada vez mayor por el lenguaje empleado.

*“Desde que, en 1948, se dio a conocer con la sombra del Ciprés es alargada, Miguel Delibes ha ido dando sus novelas con puntual regularidad. Casi una novela por año. Ello le ha otorgado una posición segura entre los novelistas españoles y le ha granjeado el respeto y aun el aprecio de la crítica, que le considera unánimemente uno de nuestros mejores – si no el mejor- y más representativos novelistas”*³.

A través de sus temas, se advierte una inquietud enorme por: “... *la destrucción de lo natural, de lo que podría ser un mundo feliz, por una civilización maquinista y deshumanizada*”⁴.

¹ García Domínguez, R., *Miguel Delibes: un hombre, un paisaje, una pasión*, op. cit., pp. 43-44.

² *Ibíd.*, p. 45.

³ Viño García, M., *Novela española Actual*, Guadarrama, Madrid, 1967, p. 19.

⁴ Quesada, L., op. cit., p. 380.

En cuanto a su estilo, Delibes emplea en sus novelas una multitud de recursos literarios, introducidos con novedades múltiples, descripciones, repeticiones, reiteraciones, contrastes..., lo que embellece su discurso. Pero mantiene una ideología y temática unificada en casi todas sus obras. Sus temas más frecuentes son la muerte, la soledad, la injusticia, los problemas rurales:

“Su ideología se manifiesta en su preocupación social ante la injusticia, el abandono en que se encuentra el medio rural, la incomunicación entre los seres humanos, la preocupación ante el progreso mal entendido, la destrucción de la naturaleza y, sobre todo, la protesta y denuncia social, más o menos encubierta en Las ratas y en Viejas historias de Castilla la Vieja pero clara y contundente en Los santos inocentes, acerca del abuso de los poderosos en los humildes”¹.

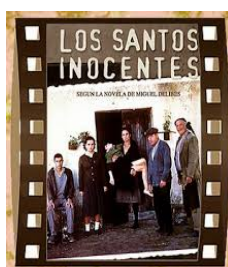
En síntesis, Miguel Delibes, merece un gran interés, por lo cual, hemos dedicado una estimable parte en este trabajo para conocer a este autor tan admirado, mediante una de sus grandes y variadas novelas “*Los santos inocentes*”, que gracias al éxito que tuvo como obra, el cineasta Mario Camus tomó la iniciativa de adaptarla al cine, donde incluso conoció un extraordinario auge.

“A la etapa socialista pertenecen algunas de las adaptaciones más celebradas del cine español: Los santos inocentes de Miguel Delibes”².

“su carga documental propiciaron la adaptación de 12 de sus novelas entre 1962,(...)y1998 (...) Entre los grandes aciertos de las adaptaciones de la obra del escritor vallisoletano destacan Los santos inocentes”³.



El libro *Los santos inocentes*.



La película *Los santos inocentes*



Azarías y su familia

¹ Bustos-Deuso, L., op. cit., p. 88.

² Martínez, C., op. cit., p. 13.

³ *Ibíd.*

a- Mario Camus



Es uno de los más brillantes directores del cine español, desde su primera aparición en el mundo cinematográfico en los años 60 hasta la actualidad contribuyó mucho en la modernización y desarrollo del cine español.



Se caracteriza por su maestría en la adaptación de grandes obras literarias al cine, visto su enorme talento de respetar y venerar fielmente el espíritu, inquietudes e intenciones de los grandes novelistas.

Ha respetado al máximo el espíritu de la novela. Filma la película en una estructura circular, empleando el flash Forward.

b- Fotografías de la película *Los santos inocentes*



Transcripción del nombre de Quirce en la pantalla.



La casa grande.



Relación Azarias –Milana.



Paco el bajo como un “perro” que busca los perdices de su amo.



Quirce ofrece una grajilla a Azarias.



Iván pide a Paco, Régula y Ceferino escribir sus nombres para burlarse de ellos. Éstos lo hacen con dificultad.



La señora Marquesa da limosnas a sus criados para que aclamen su visita.



La muerte de la Milana. Azarias afligido, Iván sonreí.



Fin de la novela y la película. Símbolo de libertad y esperanza.