



FACULTADE DE FILOLOXÍA
GRAO EN INGLÉS

Los santos inocentes, de la novela al cine

Miguel Delibes
Mario Camus

Andrea Vinagre Vidal

Dirigido por José María Paz Gago

2020



ÍNDICE

1. Marco teórico-metodológico	3
Introducción a la Literatura Comparada	3
Convergencias, divergencias e interferencias	4
2. Introducción.....	7
3. Tipo de Transposición	8
4. Factores de Transposición	8
4.1. Diégesis	9
4.2. Intriga	13
4.3. Personajes.....	18
5. Microanálisis comparativo	21
Secuencia 1	23
Secuencia 2	38
6. Conclusión.....	50
7. Bibliografía.....	51

1. Marco teórico-metodológico

Este trabajo consta de un análisis comparativo en el que analizaré la transposición de la obra de Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, que Mario Camus llevó a la gran pantalla. Para ello utilizaremos el Método Comparativo Semiótico-Textual.

Previo a la realización del siguiente estudio, voy a hacer una breve introducción al campo de la Literatura Comparada, como campo metodológico en el que se inscribe este trabajo. A continuación, explicaré detalladamente la estructura del trabajo y la justificación de la misma.

Introducción a la Literatura Comparada

Henry H. H. Remak definió la literatura comparada como “la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana”. El concepto de “literatura comparada” es controvertido en tanto que presenta ciertas dudas respecto a lo que se puede considerar parte de esta rama de la Ciencia literaria. Utilizaremos el concepto de “comparatismo” que es más abarcador y no cuestiona los límites de los campos a comparar.

Dentro de esta rama de la Ciencia Literaria, se estudia la relación de la literatura y el cine como expresiones artísticas íntimamente relacionadas. En este trabajo voy a abordar la comparación de estas dos artes utilizando el Método Comparativo semiótico-textual.

Como mencioné antes, el marco en que se inscribe esta metodología es el comparatismo, tal como es propuesto por Paz Gago en su ensayo “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine” (2004 y 2010), donde aborda ese estudio desde una disección de los elementos que convergen, difieren e interfieren entre los lenguajes comparados.

La estructura de este trabajo consta de tres partes diferenciadas, por un lado está el análisis independiente de ambos textos y su consiguiente comparación. Por otro lado, entrando en terreno más técnico, la disposición de escenas, las transposiciones y los planos del hipotexto. Hipotexto (texto de partida) e hipertexto (texto de llegada) son los dos términos, introducidos por Gérard Genette, que utilizaré en el siguiente estudio para referirme a cada una de las obras.

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante hipertextualidad. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (Genette, 1989:14)

Genette habla en su obra de la *hipertextualidad*, entendida como la relación que une el *hipertexto*, en este caso la película de Camus, y el *hipotexto*, la novela de Delibes.

Convergencias, divergencias e interferencias

El primer punto del trabajo se basa en el análisis de ambos textos para establecer su relación. Es aquí donde podemos ver las convergencias, divergencias e interferencias.

Las convergencias entre el texto fílmico y el texto narrativo se establecen teniendo en cuenta dos propiedades en las que coinciden: la *narratividad* y la *ficcionalidad*.

La *narratividad* la define Paz Gago (2004: 207) como “una propiedad abstracta, única y general, que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias”.

Por su parte, la *ficcionalidad*, definida por Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* (1999), es un “término utilizado en teoría de la literatura para designar uno de los rasgos específicos de la literariedad: la posibilidad de crear, mediante la imaginación artística, mundos de ficción, diferentes del mundo natural que configuran a través del lenguaje literario” (Estébanez, 1999: 412).

En torno a estas dos propiedades se fusionan los sistemas semióticos en tanto que crean, a través de un lenguaje en el que difieren, una diégesis, un mundo ficcional.

Como acabo de indicar, la divergencia más relevante de esta relación es el sistema semiótico, los códigos que configuran el lenguaje narrativo, por un lado; y el lenguaje fílmico, por otro, tal como establece Paz Gago.

“El texto fílmico se basa en la imbricación de los sistemas de signos indiciales con los sistemas simbólicos, tanto verbales escritos u orales como visuales, desarrollando códigos específicos para dotar a las imágenes en movimiento de una alta capacidad narrativa y de una intensa potencialidad ficcional” (Paz Gago, 2004: 213)

El autor también comenta las ventajas de la Semiótica Fílmica frente a la Semiótica Narrativa, debido a su posterior desarrollo. En un principio, la Semiótica Fílmica aparece directamente ligada a la Teoría Lingüística de Saussure; sin embargo, el semiólogo Christian Metz es quien empieza a teorizar sobre lo complejo de esta disciplina como para verse reducida a las convenciones lingüísticas,

“No es descomponible en unidades discretas, sino que su funcionamiento se basaría en una combinatoria de grandes unidades sintagmáticas. El cine es un lenguaje, pero no es de ninguna manera una lengua, en el sentido saussureano del término, puesto que no podemos considerar las imágenes ni como signos ni como unidades semejantes a las palabras” (Metz citado en Paz Gago, 2004: 215)

El último punto a analizar en esta primera parte del análisis está dedicado a las interferencias que surgen entre ambos textos. Para identificar tales interferencias, es necesario poner el foco en el guión, de naturaleza verbal, y las descripciones del texto literario, que con frecuencia tienen carácter visual. Estos dos elementos del texto narrativo son las más útiles para el director, a la hora de ambientar su creación.

El guión es un “texto híbrido de naturaleza lingüística en el que se exhiben todos los recursos cinematográficos que serán utilizados en la filmación, el montaje y la postproducción” (Paz Gago, 2004:221). A través de este, se establece el texto fílmico, las alusiones a los personajes, sus intervenciones, e incluso sus personalidades.

Las descripciones de una novela, a su vez, ayudan a crear la diégesis del texto fílmico. Partiendo de las indicaciones del escritor, el director es capaz de ambientar, siguiéndolas en mayor o medida su *film*. Sobre la influencia de la novela en la versión que realizará el director hablaremos en el próximo punto.

A pesar del debate que ha generado siempre la inclusión del cine en el ámbito de los estudios comparativos, el cine y la literatura se corresponden con sistemas semióticos diferentes; sin

embargo, ambos sistemas convergen en dos propiedades que son la base del estudio comparativo: la *narratividad* y la *ficcionalidad*.

En primer lugar, la *narratividad* es “una propiedad abstracta, única y general, que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias” (Paz Gago, 2004). Teniendo en cuenta esta definición, no parece sorprender que exista *narratividad* tanto en la literatura como en el cine, puesto que cada uno desde su sistema semiótico - ya sea verbal-escrito o visual-verbal - cuentan una historia.

La mirada que Camus proyecta en su película apenas difiere de la historia narrada por Delibes en su novela en un primer momento. Si bien es cierto que hay ligeras modificaciones en cuanto a los ritmos y las estructuras narrativas, todo ello no son más que ajustes en la transposición para una adecuación y coherencia en el nuevo sistema expresivo.

En cuanto a las divergencias que se dan entre las dos versiones, además de pequeñas modificaciones que comentaré en los siguientes apartados, la principal diferencia, como ya se ha dicho, es el sistema semiótico. Por un lado, la novela responde a una *Semiótica Literaria* y conforme a esto establece sus estructuras y propiedades características; por otro lado, la *Semiótica Visual* en la que se adscribe la transposición cinematográfica. En torno a esto, vemos diferencias desde el primer minuto del filme, alterando el orden temporal de la historia a través de un *flash forward*, - saltos hacia adelante en el orden cronológico de la historia, equivalente a la *prolepsis* en la narrativa verbal - al que Camus recurre en otras tres ocasiones para encuadrar la estructura narrativa de Delibes en su película, de manera cohesionada y fluída.

El último aspecto de este apartado son las interferencias. En este sentido, una de las interferencias más claras en esta transposición son las descripciones, eminentemente visuales, un recurso literario que facilita la adaptación del guión. Sin una finalidad más allá de la relevancia que el autor quiera darle al objeto descrito, este tipo de interferencias no ha sido creada con intención de ser representada visualmente.

Aún así, los directores cinematográficos pueden aprovecharse de estas técnicas literarias para la realización de transposiciones más fluidas y coherentes con el sistema en que se ubican.

Miguel Delibes en sus obras cuida delicadamente las descripciones en numerosas ocasiones. En el momento en que el señorito Iván le muestra a René la alfabetización de los “inocentes”, Delibes describe detalladamente el pulgar de Régula y la manera en que coge el bolígrafo. Sin

embargo, Mario Camus no ha aprovechado este fragmento y no ha recurrido al cinerrador para acercarse a esa mano que escribe, como podría esperar el lector atento.

No obstante, hay otros momentos en que las descripciones de Delibes son vistas desde la mirada de Camus, a través de la planificación de las escenas.

2. Introducción

En este trabajo voy a desarrollar un análisis comparativo entre la novela del escritor vallisoletano, Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, y su posterior transposición cinematográfica de la mano del director Mario Camus.

Miguel Delibes es uno de los novelistas más relevantes del panorama literario español del siglo XX. Su producción literaria se caracteriza por el compromiso que muestra con respecto al entorno en que creció, el mundo rural de los campos castellanos, desde un realismo social que dibuja un detallado mapa de la vida en aquel contexto. Las novelas de este escritor han despertado interés en diversas ocasiones a directores de cine. Este ha sido el caso de *Las ratas*, *El camino*, *Mi idolatrado hijo Sisí*, *El príncipe destronado*, *El disputado voto del señor Cayo*, *El tesoro*, *La sombra del ciprés es alargada*, *Diario de un jubilado* y, la que nos concierne en este análisis, *Los santos inocentes*. Además de esto, el escritor sentía una gran pasión y admiración por el séptimo arte.

Mario Camus, por su parte, es un director de cine con buena trayectoria a sus espaldas. Es reconocido su talento trasladando grandes obras de la literatura española al cine. A lo largo de su trayectoria ha traspuesto obras de autores como Calderón de la Barca, Lope de Vega, Pérez Galdós, Camilo José Cela - quien le llevó a ganar un premio al Mejor director en 1982 por su transposición de *La colmena* - García Lorca y el mismo Delibes.

En el caso que me concierne para el análisis, el resultado de la transposición de *Los santos inocentes* de la mano de un director con tanto bagaje a la espalda en cuanto a transposiciones literarias, no podía ser más que una obra maestra. La delicadeza con la que están grabadas las escenas, la iluminación exterior del ocazo para crear una atmósfera otoñal e inocente, respetando el tono de la novela, la elección del reparto que se ajusta tan bien a las caricaturas que dibuja Delibes en su obra, etc. Todo eso es da como resultado una trasposición cuidada del director español.

3. Tipo de Transposición

El primer elemento que vamos a abordar en este análisis es el tipo de transposición, es decir, de qué manera es llevada la novela a la pantalla. El resultado de la transposición se debe al posible grado de influencia que el hipotexto narrativo tiene sobre el hipertexto. El director del hipertexto fílmico parte de un texto narrativo previo, que toma de referencia y a partir de ahí, se sirve en mayor o menor medida de ese texto para su posterior transposición. Es decir, la transposición será más o menos literal o libre, total o parcial en cuanto al mundo de la novela, los personajes y la intriga que decida utilizar. Para determinar este grado de transposición es preciso tener en cuenta tres factores, que serán explicados en el apartado destinado a los mismos en el cuerpo de este trabajo. Estos factores son la diégesis, la intriga y los personajes.

De acuerdo con el tipo de transposición, *Los santos inocentes* es una novela que se ha transpuesto al lenguaje fílmico de manera literal parcial, en cuenta su diégesis y su intriga, respectivamente.

Tras un análisis detallado, tanto de la versión literaria como de la versión cinematográfica, y respondiendo a una serie de factores que analizaré más adelante; podemos establecer el carácter literal de la transposición desde una perspectiva cualitativa, en cuanto a su diégesis. El mundo ficcional de la novela ha sido trasladado, sin apenas modificaciones, a la pantalla; mientras que el carácter de parcialidad responde a un punto de vista cuantitativo, en función de la intriga. Debido a exigencias propias de la Semiótica Visual, no se puede establecer una transposición de la intriga de carácter integral debido a su complejidad.

4. Factores de Transposición

Como anticipé en el anterior apartado, determinar el tipo de transposición que resulta entre una novela y un film no es una decisión arbitraria, sino que responde a tres factores a tener en cuenta para poder establecer, en la medida de lo posible, esa tipología. Estos factores son la diégesis, o mundo ficcional de la novela; la intriga, la estructura narrativa en que se dispone la obra; y los personajes.

4.1. Diégesis

La *diégesis* como ya he comentado, es el mundo de la historia de la novela, el ambiente en el que se desarrolla el texto narrativo. Como comenta Metz

“Hablar directamente de la diégesis (...) no nos permitirá nunca analizar el filme, porque ello equivaldría a examinar significados sin tomar en cuenta sus significantes. A la inversa, pretender segmentar unidades sin tomar en absoluto en consideración a la diégesis (...) equivale a operar sobre significantes sin significados, ya que lo propio del filme narrativo es narrar”. (Metz, 2002: 164-165)

Hablar de la diégesis no es, por tanto, hablar de elementos independientes que configuran una obra; es, más bien, hablar de una fusión de elementos que constituyen ese mundo ficcional. En torno a esto, y teniendo en cuenta de qué manera se basa el director en el mundo previo que el escritor ha creado, se establece el carácter cualitativo de la transposición.

Para establecer el carácter de la diégesis, es preciso tener en cuenta dos fenómenos: la *proximización* y el distanciamiento, tanto espacial como temporal, con respecto al contexto en que se mueve el cineasta.

La diégesis presenta una doble problemática para el lector/espectador, como establece Metz en su estudio. Por una parte, está la “impresión” de la realidad, provocada por ese mundo ficticio que el escritor crea y el director recrea; y por otro la “percepción” de la realidad, a través de la representación, “todo el problema de los índices de realidad incluidos en el material de que dispone cada una de las artes de representación” (Metz, 2002: 40).

En el hipotexto novelístico, Delibes recrea, conforme al realismo social en que se encuentra como novelista español, un ambiente rural en los campos castellanos de la década de los sesenta. Los personajes de esta novela se corresponden con la pervivencia de **la** sociedad feudal originaria en la Edad Media, todavía vigente en aquella época ~~en~~ en algunas partes de la España rural.

Hay diversas referencias, tanto temporales como espaciales, que ayudan al lector a ubicar en un contexto concreto la historia, a pesar de la decisión de Delibes de no determinar una localización exacta.

En cuanto a la temporalización de la historia, es posible limitar el radio de contextualización. En un primer momento, y debido a referencias reiteradas en mayor o menor medida, la historia ha de ser contemporánea o inmediatamente posterior a la dictadura franquista en España. Azarías, en sus alucinaciones, recuerda a su hermano de quien dice “Franco me lo ha matado”.

Si el lector profundiza en su lectura, no le pasará desapercibida la referencia que el señorito Iván hace hablando del interés de los sirvientes en la comunión. Con esto, relega la responsabilidad de tal idea en el “concilio”. El Concilio del Vaticano II fue convocado por el Papa Juan XVIII en 1962 con el fin de promover la fe católica. Por la cercanía con la que el señorito Iván habla de este cónclave, no es complicado reducir el contexto temporal a los años sesenta.

En cuanto a la ambientación espacial, al igual que sucede con la temporal, no se dan referencias muy concretas sobre en qué localización rural de España se encuentra esta historia. Sin embargo, estudiosos tanto de la lengua castellana, como de la producción de Delibes en particular, pueden alegar que se trata de Castilla y León, y más precisamente de la Provincia de Valladolid. Miguel Delibes es un escritor muy comprometido y fiel a su tierra, tierra en la que creció y se aficionó a una de sus pasiones, después de la escritura, la caza. Había despertado una gran pasión en el escritor vallisoletano y esto es evidente en sus escritos, debido a la riqueza léxica en esta este campo semántico.

En torno a esto, ha ido formando y forjando un léxico muy preciso sobre las distintas especies de aves, maneras de cazar, expresiones coloquiales sobre la cinegética. Tanto es así que, cuando fue elegido miembro de la Real Academia Española en 1973, dedicó su tiempo a introducir léxico venatorio en el diccionario, hasta que algunos compañeros de la Academia se vieron en la obligación de cesar esta actividad por su impropiedad.

Con todo, se vuelve indiscutible que la evidencia más fuerte de ubicar *Los santos inocentes* en Castilla sea el vocabulario relativo a la cinegética. En este ámbito el escritor se sentía cómodo, conocía diferentes términos relativos a este léxico tanto para designar las acciones como identificar diferentes especies-de aves.

En cuanto la diégesis de la transposición cinematográfica, Camus mantiene el contexto temporal, en tanto que la referencia del Concilio del Vaticano II permanece, a pesar de la supresión de las alucinaciones de Azarías con su hermano.

Sin embargo, el cambio aparece en el marco espacial. La diégesis del hipertexto fílmico se ubica en Extremadura. La película es trasladada a Albuquerque y la motivación del director cántabro por esta modificación se reduce a dos razones. Por un lado, siguiendo en la línea venatoria, esta localización rural española es ideal para la observación de aves. Por una cuestión de exigencias de guión, es importante tener una gran variedad de material aviar en la cámara, para que la planificación de las escenas de campo adquiera mayor riqueza.

Por otro lado, y metiéndonos más en cuestiones sociales, en Albuquerque, en la década de los ochenta todavía estaba vigente el caciquismo. Entre los habitantes del pueblo no era extraño seguir hablando del señorito y el amo en términos de trabajo. Esto se inscribía perfectamente en la atmósfera recreada por Delibes en su novela.

Como indico, el sistema social establecido en *Los santos inocentes* es un sistema feudal, en el que los señoritos ofrecen sus tierras a los campesinos para que las trabajen; así como la limpieza del cortijo por parte del sector femenino de las familias. Las diferencias entre estos dos mundos, debido a las limitaciones literarias, son descritas a través del lenguaje en la novela. Sin embargo, gracias a las licencias del lenguaje cinematográfico en la película, son mucho más tangibles.

Camus opta por una iluminación más clara en las escenas de los señoritos.



Las habitaciones dentro del cortijo son espacios amplios, diáfanos, con un decorado propio de la época y mobiliario correspondiente a las viviendas de las altas capas de la sociedad.

En contraste con esto, están las escenas de los campesinos.



La casa donde vive Paco el bajo y su familia tiene una iluminación oscura, en penumbra, que produce una sensación en el espectador de pobreza y angustia por la limitación de espacio. La cama que comparten Paco y Régula apenas puede ser ocupada por una persona, la Niña Chica duerme en el mismo cuarto, en una especie de cuna de grandes dimensiones. La cocina es austera, apenas tiene un fuego para poder cocinar, una mesa y una chimenea que les proteja un poco del frío que puede entrar por cualquier grieta del habitáculo. Las paredes respiran humedad, las ventanas sin sellar dejan entrar cualquier de corriente. Desde fuera, la luz natural ilumina sus desgracias.

Sin embargo, la iluminación de las escenas exteriores evoca cierta nostalgia y ternura.



Mario Camus, con una mirada fotográfica meticulosa, decide utilizar la luz del ocaso otoñal para las escenas exteriores de los campesinos. La sensación que transmite esta iluminación, como comentaba, es de nostalgia, de ternura, hogar. La familia de Paco y Régula, a pesar de las adversidades que les ha tocado vivir, viven en un campo que les proporciona más que sustento. Son sus raíces. Azarías, un personaje que se presenta un poco instintivo, sin control de sus impulsos, que realiza sus necesidades en el lugar menos oportuno; es también el que más corazón tiene. La capacidad de amar la desarrolla en el campo, encuentra en las aves el cariño que los humanos, desde su falta de empatía, no son capaces de transmitirles. Y todas estas ideas pueden estar bajo la luz del atardecer, un minuto mágico que provoca sensaciones inocentes y tiernas.

4.2.Intriga

La intriga es la disposición de las acciones de la historia en el relato. En el análisis de dos textos, narrativo y fílmico, como es el caso, podemos observar de qué manera los elementos del hipotexto son retomados o eliminados en el texto fílmico y cuáles han sido las motivaciones del director para dichas modificaciones. Para comprender mejor la intriga es conveniente diferenciar entre historia y relato. El primer concepto se refiere a las acciones de la historia,

dispuestas en orden cronológico, mientras que el segundo, se corresponde con el orden en que las acciones son presentadas la novela.

Antes de determinar la transposición desde el punto de vista cualitativo, estableceremos la estructuración de las *funciones* de la novela, las acciones pertinentes para el desarrollo de la intriga. Dichas funciones se desarrollan en secuencias narrativas.

Los fenómenos a los que está expuesta la intriga de la novela son las supresiones, las adjunciones y los cambios de orden, como *flash backs* y *flashforwards*, en la película resultante.

Como comentaba al principio de este epígrafe, a la hora de trasladar una novela al sistema semiótico visual hay ciertas modificaciones que el director se ve obligado a hacer para darle un sentido a su película, adaptándose al contexto pertinente. Las estructuras narrativas novelísticas han de ser modificadas en la medida que el director de la versión cinematográfica considere oportuna.

En el hipotexto, la novela está dividida en seis libros que a su vez se podrían dividir en dos partes, respondiendo a unos criterios que comentaré a continuación.

Una primera parte sería la correspondiente a los cuatro primeros libros. Lo que nos hace determinarlo de esta manera y no de otra es el título de estos cuatro libros, en relación con el título de los dos siguientes y el objeto de narración en los mismos. Estos cuatro primeros libros se llaman “Azarías”, “Paco, el Bajo”, “La milana” y “El secretario”.

En esta primera parte, el **narrador** nos ofrece un panorama de los personajes de la novela, se presentan, principalmente, los miembros de la familia de Paco y él mismo, de manera descriptiva, contextualizando sus situaciones personales. El cuarto libro, que hace mención al secretario, el secretario del señorito en sus jornadas de caza; constituye un punto de inflexión en la novela. El mundo de los señoritos es introducido directamente. Conocemos a través del narrador heterodiegético lo que sucede en la casa de los señoritos, cómo son los personajes, sus burlas hacia los campesinos cuando ellos no están presentes, etc.

La segunda parte de la novela se corresponde con los dos últimos capítulos: “El accidente” y “El crimen”. Delibes, con estos títulos ya está reflejando la intención narrativa. Haciendo mención a sucesos y no a personajes, como en los libros anteriores, se presenta esta segunda parte, de carácter más argumental. Con los conocimientos previos de los personajes, el

novelista le facilita el camino al lector en cuanto a la comprensión de las acciones de los personajes.

Cabe destacar la decisión de Delibes a la hora de ofrecer tanta información en el título del último libro. Sin todo el contexto previo de los personajes, sin comprender la inocencia de Azarías, la opresión de “los poderosos”, el ahorcamiento del señorito Iván a manos de Azarías sería interpretado de una manera completamente diferente. Sin embargo, el lector, con todo el bagaje que tiene consigo en el momento en que lee este último capítulo, acepta el crimen, convirtiéndose en un acto de redención histórico.

En el hipertexto fílmico la historia empieza *in medias res*, una breve escena de Azarías jugando con la milana en el campo, que el lector puede identificar con el momento a mitad de la novela en que Paco lleva a Azarías a que haga sus necesidades fuera de la finca del cortijo. A continuación, un cambio de escena muestra la llegada de un tren. Se presenta Quirce, vestido con un uniforme militar. Esto no se corresponde con ~~ningún momento~~ de la novela, puesto que el director Mario Camus decidió introducir una historia respecto al futuro de tres personajes de la novela, que sufren una modificación.

En la novela de Delibes, los hijos parecen presos de un futuro como el de sus padres, sin posibilidad de escapar de la opresión de las clases más altas. Sin embargo, Camus ofrece una perspectiva esperanzadora.

Esta historia se intercala en la historia correspondiente al hipotexto en cuatro ocasiones. Camus hace un guiño a la estructura narrativa novelística de Delibes y divide la película en cuatro partes que se suceden, cada una con el nombre de un personaje.



La primera parte, “Quirce” abarca escenas de los tres primeros libros de la novela. La estructura novelística se modifica mediante elipsis y prolepsis (saltos hacia adelante). Siguiendo una línea temática, en la presentación de los personajes, mucho más continuada en el hipotexto, Camus juega con saltos temporales para crear dinamismo en el hipertexto.

La segunda parte va adquiriendo un ritmo más rápido y entran en escena con más asiduidad los personajes correspondientes a las capas más altas de la sociedad. En esta parte, bajo el nombre de *Nieves*, en el cortijo se inician los preparativos para la comunión y la llegada de la marquesa, al igual que la visita de esta con su hija Miriam.



La tercera parte recoge las escenas dedicadas a la caza, principalmente, así como retoma las intercalaciones entre la historia original y la historia introducida por Camus. Se ve a Quirce arreglándose en casa, antes de partir de nuevo a la ciudad. En su camino, pasa por el asilo donde está Azarías y le lleva un rosario de parte de Régula.

Con un primer plano de Azarías mirando el rosario en la ventana, se incluye en la escena el nombre de la última parte, *Azarías* y, mediante una transición, la historia sufre una analepsis.



La decisión de Camus de resaltar un futuro esperanzador para Quirce y Nieves, escapando de la vida esclava del campo, responde a una necesidad de ruptura con el sistema establecido en favor de los adinerados.

Quirce y Nieves, simbolizando las nuevas generaciones, presentan un carácter poco compatible con la opresión de los señoritos. Los jóvenes, por su sangre y un poco por inconsciencia, en el sentido en que carecen de responsabilidades - a diferencia de sus padres -, no tienen tan interiorizada esa sumisión propia de su “clase social”.

Por su parte, Azarías, debido a su carácter impulsivo, de instintos primarios básicos, necesita de atención más especializada que la que podían ofrecer Paco y Régula. Es por eso por lo que en la transposición, el inocente acaba ingresado en un centro psiquiátrico, a pesar de la insistencia de Régula en que, mientras ella viviera, un hijo de su madre no iría para un asilo.

4.3. Personajes

Los personajes son el tercer elemento que influye en la tipología de la transposición. La elección del reparto que debe dar representación físicamente a las entidades ficcionales de la novela es una parte integrante de la transposición.

“La elección de un actor o actriz, a veces impuesta por imperativos de financiación, puede condicionar el resultado final, por el hecho de no funcionar en relación con el resto de los elementos de la puesta en escena”. (Carmona, 1996: 133)

En una transposición fílmica, los papeles de los personajes pueden dar un giro de 180°. El director puede incluso cambiar el papel protagonista de la novela en su obra fílmica para dar un nuevo enfoque a una misma obra.

Teniendo en cuenta todos estos condicionantes, es cuando se procede a la determinación del tipo de transposición con el que estamos trabajando.

En cuanto a los personajes, como comentaba se disponen en dos grupos diferenciados, conforme a su “clase social”. El sistema feudal, como ya había analizado Hegel en su “dialéctica del amo-esclavo”, se divide en los amos, los señores; y los esclavos, los campesinos. Paco, el bajo es el representante principal del esclavo en los *Los santos inocentes*. Es el patriarca de una familia pobre que vive de servir a los señoritos del cortijo. Paco es un hombre

inocente, resignado a las obligaciones que le supone su compromiso con el señorito Iván. Régula, su mujer, se muestra con más carácter, bien es cierto que se resigna a las órdenes del señorito Iván y doña Lupe, sin embargo, su actitud es más desganada -menos comprometida- y a veces irónica con respecto a los señoritos. Esto podemos verlo en su reiterada respuesta “a mandar, señorito, que para eso estamos”. En la novela, la interpretación del lector es más subjetiva, interpretando el relato en un tono irónico, en esa frase en concreto, o por lo contrario, la lea de manera sumisa. Terele Pávez en la película opta por el carácter más severo, obedece con actos y palabras, pero la mirada es de rebeldía, de incompreensión hacia las injusticias.

Hay una diferencia notoria en cuanto a la familia de este matrimonio entre el hipotexto novelístico y el hipertexto fílmico. En la novela, Delibes dibuja una familia de cuatro hijos: Charito - la niña chica -, Quirce, Rogelio y Nieves. Así se lo especifica Paco al señorito de la Jara “si me hago cargo, señorito, pero ya ve, allí, en casa, dos piezas, con cuatro muchachos, ni rebullirnos...” (Delibes, 1984: 67) cuando Paco intentaba que el señorito no despidiera a Azarías, porque significaba que tendría que vivir en casa con Paco y la familia.

Delibes contrapone el carácter de los dos hermanos, Quirce y Rogelio:

“[...] el Rogelio, el muchacho, ya se manejaba solo, y andaba de aquí para allá con el tractor, un tractor rojo, recién importado, y sabía armarle y desarmarle y cada vez que veía a la Régula preocupada por el Azarías, la decía, / yo me llevo al tío, madre, / porque el Rogelio era efusivo y locuaz, todo lo contrario que el Quirce, cada día más taciturno y zahareño, que la Régula, / ¿qué puede ocurrirle al Quirce de un tiempo a esta parte? / se preguntaba, / pero el Quirce no daba explicaciones y, cada vez que disponía de dos horas libres, desaparecía del Cortijo y regresaba a la noche, un poco embriagado y grave, que nunca sonreía, nunca [...]” (Delibes 1984: 70-71).

Quirce encarnaba la sensibilidad y la inestabilidad emocional, propias de la edad adolescente, los conflictos personales y existenciales que permanecen cerrados en el interior del personaje (“Mediado junio, el Quirce comenzó a sacar el rebaño de merinas cada tarde, y, al ponerse el sol, se le oía tocar la armónica delicadamente de la parte de la sierra” [Delibes 1984: 91]). Mientras que Rogelio era el espíritu práctico, pura energía que había nacido para dedicarse al campo, extrovertido y alegre, que le regala a su tío una milana para animarlo al perder a la anterior “[...] se presentó el Rogelio con una grajeta en carnutas entre las manos, / ¡tío, mire lo que le traigo! / y todos salieron de la casa y al Azarías, al ver el pájaro indefenso, se le

enternecieron los ojos, le tomó delicadamente en sus manos y musitó, / milana bonita, milana bonita” (Delibes 1984: 78-79) . Rogelio representa la juventud que acepta sin mayor crítica la sociedad que le ha tocado vivir, se entretiene con sus labores y sus pensamientos no van más allá.

En contraste a esto, los silencios de Quirce tienen una lectura mucho más profunda que la simple relegación a un carácter introvertido. Quirce es un joven que, como Régula, guarda en su interior la rebeldía frente al sistema. Sus silencios muestran la preocupación por el porvenir, el futuro que le puede esperar a esta nueva generación de familia sin recursos económicos, ni aspiración o posibilidades de tenerlos.

En alguna ocasión, tras el accidente de Paco, el señorito Iván ha tenido que recurrir al Quirce como secretario, pero el carácter pasivo-rebelde del Quirce hacía imposible una conexión entre este y el señorito en la jornada de caza.

“[...] el señorito Iván se internó en el encinar con el Quirce, tratando de conectar con él, mas el Quirce, chitón, sí, no, puede, a lo mejor, hosco, reconcentrado, hermético, que más parecía mudo pero, a cambio, el jodido se daba maña con el cimbel, era un virtuoso, menuda, que bastaba decirle, recio, suave, templa, seco, para que acatara rigurosamente la orden” (Delibes 1984: 126).

Estos dos personajes, Camus los fusiona en uno, Quirce. Quirce es, en la película, el único hijo varón de Régula y Paco. En su carácter se sintetizan los dos personajes de Delibes, con una marca fuerte del Quirce del hipotexto, caracterizado por sus silencios y su rebeldía frente al poder opresor de los señoritos. Sin embargo, se le ve trabajando con el tractor que se menciona en la novela, le regala la milana a su tío y se burla de él por su analfabetismo, contando las mazorcas.

Queda abierta la posibilidad de que Mario Camus se influenciara por el carácter silencioso pero rebelde del Quirce original, frente a la opresión de los señoritos, para darle una vuelta a la versión novelística, añadiendo en su película una historia esperanzadora para el futuro de los jóvenes, que se buscan trabajos fuera del mundo campesino, ya sea por la rama militar, como Quirce, o por la rama industrial, como Nieves.

5. Microanálisis comparativo

Una vez determinados todos los puntos anteriores, siguiendo con el Método Comparativo Semiótico-Textual, procedemos al microanálisis comparativo de algunas secuencias.

Para la realización de dicho análisis, seleccionamos previamente el fragmento de la novela y su correspondiente escena en la transposición fílmica y, atendiendo a los factores previamente comentados, realizamos un análisis detallado.

Para dicho análisis es preciso tener en cuenta algunos conocimientos y conceptos del lenguaje fílmico sobre planificación de escenas y perspectivas.

La perspectiva, como comenta Carmona (1996:91) “queda claramente situada como un método de representación que aspira a representar de forma eficiente la profundidad del mundo real, a través de la producción de un *display* bidimensional capaz de generar una imagen retínica *lo más comparable posible al display* tridimensional formado por el tema objeto del mensaje visual”.

La planificación de las escenas no es arbitraria sino que responde a una estrategia narrativa determinada, la utilización de un gran plano general o un primer plano tiene una justificación más allá de la estética y tiene un decisivo valor narrativo.

El director, de manera subjetiva puede elegir qué elementos tienen más relevancia en una escena y cuales carecen de ella. Para esto puede alternar entre un gran plano general, “que incluye una figura humana en su totalidad dentro del encuadre”; plano americano, en el que “la figura ocupa el encuadre desde las rodillas hacia arriba”; plano medio, en el que “la figura ocupa el encuadre desde la cintura hacia arriba”, primer plano, que encuadra “una vista cercana de un personaje, concentrándose en una parte de su cuerpo”, o incluso, un primerísimo primer plano, que presenta un “encuadre centrado en una cercanía mayor que en el caso anterior”, como puede ser una mirada o una sonrisa (Carmona, 1996: 96). Cada plano cumple una función narrativa en la secuencia.

A través de la perspectiva, el director focaliza en aquello que quiere resaltar. Mientras que al escritor le basta con escribir sobre lo que quiere, el director tiene que llevar al espectador a olvidar los objetos representados en la escena que no sean relevantes para la secuencia.

Para esto es muy útil la figura que Paz Gago denomina *cinerrador*, para hacer referencia a esa ocularización que lleva al espectador a ver a través de los ojos de la cámara y así percibir la historia narrada.

“Se trata de una entidad textual, ficcional y visual, que debe entenderse en paralelismo con la noción de narrador verbal, pero sin confundirse con ella: el narrador de la novela es una proyección ficcional del autor real, de su voz integrada en el mundo de la ficción narrativa, mientras que el cinerrador es 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 sería una mirada sobre la historia contada en la película” (Paz Gago, 2004:219)

Para comprender mejor esta figura, veamos primero los conceptos de focalización y ocularización.

Se define la focalización como la “transferencia del saber a través de los procedimientos enunciativos del film, sea de forma directa, en procesos de transparencia enunciativa, o mediante el sistema de narradores” y la ocularización como las “estrategias de mostración de la cámara, que genera conexiones determinadas con la estructura del relato y la posición del espectador.” (Fuente en línea - <http://www.analisisfilmico.uji.es/web/author/ivanbortgual/>).

Simplificándolo más, la focalización responde a un criterio cognoscitivo, es el saber de un *film* y la ocularización responde a un criterio de percepción visual, es el ver. La focalización presenta dos tipos, interna cuando “el narrador nos hace acceder a los pensamientos y sentimientos del personaje”; y externa cuando “ubicar el foco narrativo en el exterior del personaje entraña una incertidumbre sobre sus pensamientos, objetivos e, *ipso facto*, una falta de conocimiento sobre él o las acciones que realiza” (Jost, 2002:148-159).

En el microanálisis que realizaré en la última parte de este estudio, podremos observar cómo Camus realiza alguna ocularización interna primaria, en que “la descripción queda estrictamente restringida a lo que se considera que el narrador o un personaje ve, y el hecho de que el ‘foco’ esté en el exterior del personaje” (Jost, 2002: 166), según lo cual, en la ocularización interna primaria el objetivo de la cámara se identifica con el ojo del personaje y en la secundaria sólo con la posición de su mirada.

Con todos estos conceptos expuestos, podemos proceder al análisis de la transposición.

Secuencia 1

Por último, me dispongo a realizar el microanálisis comparativo de dos fragmentos de la película. El primero que he seleccionado y con el que procederé a continuación se corresponde con el capítulo tercero de la novela y el minuto 57:24 de la película.

Antes de empezar, me gustaría contextualizar el fragmento tanto en la novela como en la película. En primer lugar, en la novela, este capítulo está dedicado a la milana y por lo tanto los personajes que se describen en este libro son principalmente los llamados “inocentes”, más concretamente, una ampliación del personaje de Azarías que Delibes introdujo previamente en el primer libro.

Como comentaba en el análisis de los personajes, Rogelio le regala a Azarías una milana “¡tío, mire lo que le traigo! y todos salieron de la casa y al Azarías, al ver el pájaro indefenso, se le enternecieron los ojos, le tomó delicadamente en sus manos [...]” (Delibes 1984: 79). Azarías, en una de sus salidas con Paco para hacer de vientre, apura a su cuñado porque la milana le esperaba. Mediante una de las recurrentes elipsis en la novela “tres semanas más tarde”, Azarías salía a pasear con la grajeta cuando ésta emprendió su vuelo. Aquí empezaría el fragmento novelístico a analizar. Sin embargo, el contexto fílmico es ligeramente modificado. Ya finalizada la visita de la marquesa en el cortijo, comienza esta secuencia en el minuto 57:24



con un plano general de la casa de Paco y Régula y el cinerrador visualiza la escena situado al otro lado del camino, viendo pasar los coches de los señoritos que abandonan el cortijo.

De todos los coches que pasan de largo, uno observa la vivienda. Desde un plano medio corto, vemos a un hombre en el interior de su vehículo.



En la secuencia no se escucha más que el sonido de un viejo coche frenando, y acto seguido cómo el conductor retira las llaves y abre la puerta. Identificándose con la mirada enunciativa del cinerrador de nuevo, el espectador se queda al otro lado del camino viendo cómo el hombre se va aproximando a la familia. Tras el sonido de las pisadas del hombre, este revela sus intenciones al pronunciar “una foto, por favor”. Les pide que se junten, y Régula se ve obligada a llamar a Azarías ante su pasividad.



Con este plano general, vemos a la familia en la escena, que se prepara. El desconocido, a través de una voz en off les ordena juntarse y Régula llama a Azarías, para que haga caso. En una cadena de escenas entrelazadas, los planos que se intercalan son el plano general de la familia y un plano medio de la familia.



A través de una ocularización interna primaria, al plano del fotógrafo sucede un contraplano a través del cual el espectador observa lo mismo que el fotógrafo con su cámara.



De nuevo, gracias al plano general, podemos ver a la familia al completo: Quirce, Nieves, Régula sosteniendo a la Niña Chica, Paco y Azarías, con la milana subida a su hombro.

Tras el sonido de obturador al realizar la fotografía, se escucha el del carrete al volverlo a preparar, que indica que el fotógrafo va a repetir la estampa.

Es en ese momento en que se escucha el graznido de la milana y antes de que el fotógrafo acabe de decir “quieto, un momentito”, la grajeta ya había echado a volar. Azarías, nervioso corre tras ella. La cámara le sigue con un travelling, mientras él va repitiendo “yo no quiero que la milana me se vaya” y su famosa frase “milana bonita, milana bonita”.



Azarías corre tras la milana, entrando en la finca de los señoritos, mientras el cinerrador opta por quedarse fuera. Con un movimiento vertical de grúa, el cinerrador va observando la situación desde el el otro lado del cerco.



Se da en la secuencia un cambio de escena, y a través de un plano estático frontal, vemos ahora como Azarías se aproxima a la cámara, que se corresponde ahora con una ocularización interna primaria de la milana.



Hasta ahora, el único sonido que entraba en la secuencia era la voz, a veces over y a veces en off, de Azarías llamando a la milana. Sin embargo, en el minuto 58:29 entran en la secuencia las voces del resto de los campesinos, llamando al ave. En el lenguaje literario, esta barahúnda de voces Delibes las refleja citando personajes “en éstas, se presentó el Crispulo y, luego, el Rogelio, y la Pepa, y el Facundo, y el Crespo, y toda la tropa, los ojos en alto, en la veleta de la torre” (Delibes 1984: 83).



En este plano medio, la mirada confusa y desolada de Azarías se mezcla con las risas y voces de los vecinos de fondo.



En un plano general del campanario y gracias a un movimiento de cámara en mano, seguimos el vuelo de la milana mientras de fondo las voces en off de los campesinos envuelven la desesperanza de Azarías, a quien escuchamos también, entre sollozosa, con voz en off “no estaba a gusto conmigo”.

En el hipotexto novelístico el narrador dice “según hablaba, se iba apartando del grupo, apretujado a la sombra caliente del sauce, los ojos en la veleta, hasta que quedó, mínimo y solo, en el centro de la amplia corralada” (Delibes 1984: 83-84). Esto se traduce en el lenguaje fílmico mediante la planificación de las escenas. Camus ofrece un primer plano de Azarías para expresar el aislamiento del personaje que Delibes va dibujando en su texto.



La imagen que ve el espectador es de perfil, y de nuevo, la figura enunciativa del *cinerrador* se va alejando del personaje, quedándose detrás de los árboles.



Mientras el *cinerrador* continúa alejándose de Azarías, retomando la ocularización interna primaria, la voz en off de un niño le grita: “¡cría cuervos, Azarías!”



A continuación, se incrementa la expectación, “de pronto, alzó la cabeza, afelpó la voz y voceó”, descripción visual y sonora de la novela ~~tanto en la novela como~~ que es seguida en la película. En la novela hay una sucesión de párrafos, intercalados por invocaciones de Azarías a la milana con un “¡quiá!”. Esta sucesión, que consta de tres párrafos, va provocando en el lector mayor intriga acerca de la respuesta de la milana.

Esta intriga narrativa, traducida de nuevo al lenguaje fílmico, se realiza a través de una sucesión de primeros planos de Azarías/Paco Rabal, en una soberbia interpretación, para crear ese ambiente de suspense.



En este momento, comienza a sonar la música de los tambores con la que empieza la película, en la escena comentada en el apartado anterior.

La banda sonora de la película, de la mano del compositor Antón García Abril, está constituida por dos piezas principales, ambas caracterizadas por su sobriedad y ruralidad, que se encuadran la historia en el mundo popular. La primera pieza, una composición desarrollada a partir de percusiones suena en esta escena que, al igual que la primera de la película, destaca el protagonismo de Azarías y la milana.



El primer plano de Azarías se intercala con planos medios de otros personajes que se encuentran en la escena, todos igual de expectantes ante la milana en el campanario.



Entre los planos de los personajes, se intercala el plano que ~~alguna secuencia le~~, a través del ojo del cinerrador, muestra al espectador lo que están viendo los personajes, esa grajeta inmóvil en lo alto de la iglesia.



En un plano general observamos la totalidad del pueblo, estáticos, con la mirada alzada, inquietos. En este plano general se puede observar que todos miran hacia el sol, dibujando sus sombras en el suelo, alargadas. El narrador de la novela menciona “bajo el sol despiadado de Julio, su propia sombra como una pelota negra, a los pies” (Delibes 1984: 84).





Tras la contextualización de la situación y la creación de tensión, vemos un Azarías, en un primer plano, rendido, con la mirada hacia el suelo. Un gesto interpretativo magistral de este Paco Rabal en una de las mejores interpretaciones de su carrera.



En ese momento, el graznido de la grajeta despierta su mirada, que va recuperando el brillo en el mismo primer plano estático.



El ritmo musical va incrementándose y con él, el volumen del sonido. Al primer plano de Azarías le sucede un plano detalle de la milana, que por fin resuelve la tensión abriendo las alas hacia el inocente.



El vuelo del pájaro es seguido por la cámara en un movimiento guiado, con cámara en mano, como en su anterior vuelo.



Finalmente, tras este movimiento de cámara, la grajeta vuelve a posarse en el hombro de Azarías y en un primer plano, vemos a la pareja unida de nuevo, en una escena fílmica con evidente dificultad para su rodaje.



La música sigue *in crescendo* mientras Azarías repite su mantra “milana bonita, milana bonita”. La escena finaliza con una transición fundida a blanco y la música cesa. Este reencuentro es llevado a la pantalla literalmente según es narrado en la novela:

“se hizo un silencio expectante y, de improviso, el pájaro se lanzó hacia delante, picó, y ante la mirada atónita del grupo, describió tres amplios círculos sobre la corralada, ciñéndose a las tapias y, finalmente, se posó sobre el hombro derecho del Azarías” (Delibes 1984: 84).

Secuencia 2

El siguiente microanálisis presenta una peculiaridad con respecto al análisis previo, una alteración de la diégesis entre la escena del hipotexto novelístico y el hipertexto fílmico. La escena se contextualiza en el campo, durante la gran batida. El señorito Iván, como cada año, participa en ella y se lleva a Paco, el bajo, como mano derecha, a pesar de la cojera de este.

En el hipotexto novelístico, la escena se encuadra en un momento en que el señorito Iván presume de sus dotes de tiro. Este se remonta a sus trece años, durante el ojeo inaugural del Día de la Raza, en que se empezó a rodear de “las mejores escopetas” y desde entonces, con Paco el Bajo, como mano derecha y olfato privilegiado. Ambos habían formado siempre un equipo, entre la buena mano del señorito y el buen olfato de Paco.

Este relato, en el hipertexto, se lo cuenta Paco a su hijo ante la luz cálida y anaranjada del atardecer, mientras limpian cuidadosamente las escopetas sentados en el bordillo de la casa. Cómo había dicho, en el hipotexto es el conducto hacia la siguiente escena, durante la gran batida. Esta secuencia se encuentra en el libro cuarto, enfocado en el “Secretario”, es decir, en Paco; mientras que en la película se corresponde con el minuto 1:03:20.

Comienza la escena con un gran plano general del campo, que permite al espectador ubicar a los personajes dispuestos en tres grupos separados, a lo largo de la llanura y el movimiento nervioso de las aves.



Durante el transcurso de esta escena, el sonido de los tiros se presenta como un sonido diegético, que dependiendo del plano puede ser *en campo* o *fuera de campo*.

Tras este plano contextualizador, el *cinerrador* nos muestra con un plano general a Paco y al señorito Iván [1:03:25] tras los matorrales; mientras el señorito apunta a las perdices y Paco las cuenta una a una hasta el último pájaro caído.



Comienza aquí una intercalación de planos, entre los planos generales o medios que localizan a los personajes en la escena y los primeros planos de las aves abatidas en el cielo [1:03:26].



En el minuto 1:03:39, la tensión del momento va *in crescendo*, con un primer plano de Paco mientras le ruega al señorito que le suelte “¡suélteme, por su madre se lo pido, señorito! cada vez más excitado, y el señorito Iván, sin cesar de disparar” (p. 100).



La alternancia de planos y contraplanos es cada vez más acelerada, siguen combinándose los planos de las aves en el cielo con los primeros planos de Paco, cada vez más nervioso por-a ir a recoger todas las aves caídas. A través de esta disposición de los planos, y la voz de Paco, el espectador entra en esta atmósfera de tensión que el director ha sabido crear.



En el minuto 1:03:49 tenemos por primera vez en esta escena un movimiento de cámara, el dispositivo enunciador constituido por el *cinerrador* se mueve con un travelling trás el señorito, ofreciendo así en el mismo encuadre al tirador y a las aves.

Tras estos segundos, el sonido en *off* de un silbato y un gran plano general de los secretarios en fila anuncia el momento de la recogida de perdices.



Antes de salir corriendo, con un primer plano de Paco, el Bajo, [1:04:05] el señorito le pregunta cuántas aves ha tumbado y Paco, con una seguridad pasmosa, contesta “Cuarenta, cabalmente”. En el hipotexto, la cantidad de aves abatidas es diferente, Paco cuenta hasta sesenta y dos.



Acto seguido, el secretario sale en busca de la caza [1:04:16]. Una vez más, nos identificamos con el *cinerrador* persiguiendo con un travelling a Paco, que corre ansioso entre los demás participantes recogiendo toda la caza del señorito.



Mientras los secretarios de los señoritos desempeñan su labor, los señoritos se encuentran en un paseo tranquilo después de su batida. Es en este encuentro, cuando uno de los amigos del señorito Iván le comenta las buenas dotes de Paco “ni el perro más fino te haría el servicio de este hombre Iván”.



La siguiente secuencia muestra en un plano general a Paco, sosteniendo las perdices con ambas manos, inmóvil en medio del campo, mientras los demás corren alrededor [1:04:28]. Durante

unos segundos, el espectador desconoce qué le sucede a Paco, quien solo señala a uno de los hombres.



Vemos entonces a Paco informando al señorito Iván de que le han robado una de las perdices que él había abatido. Esta vez el plano general se muestra desde una ocularización interna primaria, en la que tanto los señoritos expectantes a la información de Paco, como Paco salen en el encuadre [1:04:33].



Se muestra entonces a Paco, el Bajo, en un plano medio [1:04:38] con el rostro indignado, y las perdices todavía sostenidas en las manos. Le cuenta al señorito que Facundo le ha robado una de las aves, diciendo que es de su señorito.



Con un primer plano del señorito Iván [1:04:39], este se aparta el cigarro de la boca, y con expresión de enfado, suelta un grito autoritario y seco “Facundo!”.



Facundo entra en escena, con un plano medio junto a Paco, para solucionar el litigio. Y a partir de aquí, vuelve a darse una sucesión de planos medios durante esta conversación.



Paco da fin a este altercado con una frase tajante en tono apaciguador “eso no es ley, Facundo”. El señorito Iván ejerce una vez más su opresión y Facundo accede a darle la perdiz a Paco. Por no quedar este sin la que bajó su señorito, Paco se ofrece a buscar con su buen olfato el ave que falta. En este momento, la dinámica de las secuencias aumenta su ritmo.



En este plano general de los personajes, Facundo le indica a Paco la dirección del pelotazo que ha dado su señorito. y este emprende camino guiándose por el olor del ave abatida.



Desde este plano contrapicado vemos a Paco, a cuatro patas, olfateando el suelo y las alas que perdió el ave al ser abatida. Esta técnica devuelve al espectador el recuerdo del comentario que aquel hombre le había hecho al señorito Iván “ni el perro más fino”. Y tras este primer momento, seguimos a Paco desde un plano de perfil, a través de un travelling, como va rastreando el campo [1:05:45]



Para aumentar la expectación, vuelven a alternarse los planos de Paco y los planos medios de los señoritos, seguidos por la cámara con un travelling frontal.



La cámara se acerca más a Paco, a medida que este agita su respiración, hasta que se levanta del suelo, anda unos pasos alerta, se gira, e indica a Facundo la junquera tras la que se encuentra la perdiz caída.



Facundo emprende camino, siguiendo la dirección indicada. A través de una ocularización interna primaria, finaliza la secuencia, viendo a Facundo alzar el pájaro abatido.



6. Conclusión

Los santos inocentes de Miguel Delibes es una de las obras maestras de la literatura realista de nuestro país. El escritor vallisoletano retrata de una manera cruda y al mismo tiempo, desde una perspectiva con cierta ternura, la vida de la España rural de los años sesenta. Delibes, con una carrera impecable y una extensa producción literaria, describe con sumo cuidado la sociedad feudal, retratando el mundo de “los poderosos” y el de los sirvientes. La obra es crítica por sí misma, dejando al lector la libertad de interpretación y despertando en él una rebeldía con los silencios sumisos de los protagonistas más desfavorecidos.

La transposición cinematográfica es exquisita, cabe destacar la mano de un profesional con experiencia en llevar al cine obras literarias de gran envergadura como las citadas en la introducción.

El resultado de unir a un escritor capaz de ver la belleza más allá de los sentidos y posicionarse desde esa perspectiva para criticar un sistema opresor, y un director de cine capaz de proyectar un texto literario en una pantalla, a través de una mirada profunda y sincera es esta obra de arte. Una película que despierta emociones en el espectador, que empatiza con los “inocentes” hasta el punto de “justificar”, en cierto modo, un crimen y convertirlo en un referente social.

7. Bibliografía

Carmona, R (1996) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Delibes, M. (1981). *Los santos inocentes*. Barcelona: Seix Barral.

Estébanez Calderón, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

Genette, G. *Palimpsestos* (1989): *La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Jost, François (2002). *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires: Catálogos S.R.L.

Metz, Christian (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine* (1964-1968). Barcelona: Paidós.

Paz Gago, José María (2004). *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. Método comparativo semiótico-textual*. UNED. *SIGNA* N°. 13, pp. 199-232.

Paz Gago, José María (2010), “*Sleuth*. La meta-reescritura fílmico-teatral (Más sobre el método comparativo semiótico-textual)”, *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca: Universidad De Salamanca, pp. 177-190