

©DISSIDENCES

Hispanic Journal of Theory and Criticism

De lo natural a lo histórico. De lo ético a lo político: Temporalidades violentas en Delibes y Camus

Cristina Moreiras-Menor/ University of Michigan, Ann Arbor

Cambios políticos, mutación en las formas del gobierno, leyes novísimas, todo será perfectamente ineficaz si el temperamento del español medio no hace un viraje sobre sí mismo y convierte su moralidad. Por el contrario, creo que si esta conversión se produce puede España en breve tiempo restaurarse gloriosamente, porque la sazón histórica es inmejorable. ¿Cuál es, pues, la condición suma? El reconocimiento de que la misión de las masas no es otra que seguir a los mejores, en vez de querer suplantarlos. (Ortega y Gasset 114)

Las ideas de esta gente, se obstinan en que se les trate como a personas y eso no puede ser, vosotros los estáis viendo, pero la culpa no la tienen ellos, la culpa la tiene ese dichoso Concilio que les malmete. (Los santos inocentes 52)

History is the subject of a structure whose site is not homogeneous, empty time, but filled by the presence of the now. (Walter Benjamin 261)

Reconocerse masa. Y actuar como tal. Esa es la idea orteguiana por la que pasa la posibilidad de la restauración ‘gloriosa’ de España. Unas décadas después, ya muerto el dictador y cuando España se encuentra en camino de ser un país democrático, el escritor castellano Miguel Delibes ofrece al público una novela donde todavía parece pervivir una sociedad en la que la idea orteguiana no resulta en absoluto obsoleta y, además, es la que parece dirigir la sociedad: la vieja clase aristocrática está a cargo de la vida del pueblo y guía sus vidas de acuerdo a sus intereses. La novela Los santos inocentes (1981) narra la historia de ciertos personajes cuyas vidas están sometidas a una violencia de clase tan intensa y tan ineludible (dado el sistema del orden social imperante) que naturaliza el hecho de que el hombre campesino es, inevitablemente, masa a los pies de una aristocracia rural, dueña y señora de la tierra y de sus habitantes, de esa clase de “los mejores” a los que pertenece el destino de la nación. A lo largo de la novela, y de su posterior relato cinematográfico, una de las frases que se leen y escuchan repetidamente es “ae, a mandar, para eso estamos” cuando el peón Paco, el Bajo, o su mujer Régula, reciben órdenes de sus ‘señoritos’. Asimismo, en una escena central, fuertemente ideológica y crítica de la aristocracia rural y de la clase política dirigente, se cuenta cómo el Señorito Iván y su madre la marquesa, dueños del cortijo, presumen ante un francés sobre la inversión activa en la educación de sus ‘gentes’ que ahora, como pasan a demostrar, pueden firmar correctamente con su nombre en vez de con el pulgar: “Lo creas o no, René, desde hace años en este país se está haciendo todo lo humanamente posible para redimir a esta gente” (105).

Miguel Delibes, gran retratista de personajes y ambientes rurales, relata en Los santos inocentes la historia de una familia de caseros que vive bajo el imperio de la vieja aristocracia rural castellana. Pero sobre todo, ofrece una historia de acumulación de violencia cuya progresiva intensificación decantará de forma inevitable en un asesinato, en la muerte, a manos del ‘loco’ Azarías, del Señorito Iván y a la humanización (a través de la respuesta violenta a la violencia) de este personaje. De alguna manera, Los santos inocentes refleja, narra, la capacidad del ser humano de convertirse en masa, de perder su capacidad de autonomía y de alejarse, cada vez más, de toda posibilidad de libertad cuando el sistema social en el que vive se basa en la violencia de clase. Delibes, magnífico seguidor de las leyes realistas del relato, deja al lector en suspenso cuando finaliza su historia con el crimen. No

juzga, no castiga o perdona. Simplemente ‘cuenta’. Nada más. Da por finalizada la historia del cortijo y sus habitantes con el triunfo de la ley natural de justicia, según la cual Azarías atiende a su dolor y castiga al que se lo produce injustamente al matar a su milana. De este modo, el final que deja en el aire el futuro de Azarías (la novela termina exactamente cuando éste ahorca al Señorito Iván), da pie a una activa interpretación lectora que, libre de la sujeción del narrador, puede inventar posibles finales—posibles futuros—a la paralización narrativa a la que da lugar el crimen.

A una de estas interpretaciones le da vida Mario Camus en su versión cinematográfica de la novela (estrenada en 1984) quien, escogiendo una posibilidad entre muchas, decide encerrar a Azarías en un asilo, poniendo en evidencia con este encierro, no sólo su penalización social, sino también el fracaso absoluto al que la voluntad popular está abocada de antemano. En efecto, cuando la marquesa ‘descubre’ a Azarías y la incomodidad que le produce su presencia en el cortijo, le pregunta a Régula si no estaría mejor en un asilo. La hermana que “humilló la cabeza [...] dijo con resolución, ae, mientras yo viva, un hijo de mi madre no morirá en un asilo” (109). No hay posible salida, mantiene el pesimista relato de Camus. Los inocentes pagarán la culpa de su inocencia.

Tanto la novela como el film construyen lentamente, (se regodean en—y esto es lo que hace el relato profundamente ideológico) la insidiosa violencia cotidiana sobre la que las vidas de estos seres inocentes (los pobres, los locos y los niños víctimas de la pobreza—la Niña Chica) se va desarrollando. No hay temporalidades significativas que avancen a estos sujetos; no hay espacios sociales que los ubiquen y les permitan progresar socialmente. Ambos textos, ambos relatos de las mismas historias, muestran como únicas marcas de progresión temporal la llegada del Señorito Iván al cortijo para las temporadas de caza, o la llegada de la marquesa, que mantiene a Régula a la expectativa para abrirle puerta. La novela acompaña su ritmo al paso de las estaciones, de los días y los meses, unos iguales a los otros. Leemos repetidamente frases parecidas a: “y así un día y otro día, un mes y otro mes, un año y otro año, toda una vida” (15). Al mismo tiempo, ambos relatos marcan también narrativamente el afuera eterno en el que esos sujetos viven, su absoluta condición de sujetos abyectos: o viven en la Raya, aislados de todo contacto humano, o en el otro lado de la puerta

del cortijo, mirando siempre hacia el espacio donde la vida transcurre pero de la que no son parte.

El relato novelesco y el fílmico se separan, sin embargo y como veremos, en que este último modifica completamente la estructura del relato haciendo que la historia del asesinato de Iván se enmarque en un flash back de Quirce y Nieves, los hijos de Paco y Régula. Mientras que la novela se compone de seis libros (Azarías, Paco, el Bajo, La milana, El secretario, El accidente y El crimen), el relato fílmico reduce los capítulos (o los libros) a cuatro: Quirce, Nieves, Paco, el Bajo y Azarías. Introduce, sin embargo, un prefacio (las tres primeras escenas) en las que se ve a Quirce bajándose del tren en Zafra, vestido de militar y escribiéndole una carta a su hermana, a Nieves trabajando en una fábrica, y a Quirce, otra vez, mirando la pobreza de las calles. Es entonces cuando comienza el primer libro, bajo el nombre de Quirce y el relato de la vida del cortijo.

Esta estructura tiene cambios organizativos fundamentales para la historia. Camus decide que Azarías en el asilo sea el presente narrativo y, en consecuencia también, el final del relato, mientras que en la novela el presente de la narración viene dado por los momentos que anticipan el crimen. Es decir, el crimen es resultado y conclusión en la novela mientras que es causa en el film. En la novela el tiempo, de esta manera, resultará congelado en un puro presente incapaz de abrirse al futuro. La película, por su lado, al hacer entrar la perspectiva narradora de Quirce y Nieves, a través de su memoria, descongela la temporalidad delibea dando espacio al futuro a través de estos dos personajes. El ritmo natural del tiempo (estaciones, días y meses iguales unos a otros, etc.) se transforman en la temporalidad que viene dada por el tren, la fábrica y la mirada al pasado de Quirce y Nieves. Naturaleza versus Historia. Obviamente, esto le permite a Camus situar la historia dentro de unas coordenadas temporales muy específicas (las de una modernidad tardía) mientras que desvela, simultáneamente, cierta otra intencionalidad poco visible en el relato de Delibes, pero insinuada en la marca de una temporalidad residual, cuyo énfasis se sitúa en mostrar una historia contemporánea que podría, sin embargo, pertenecer también a remotos tiempos pasados. Camus da entrada a lo que Jameson comenta con respecto a la ‘nueva’ novela histórica posmoderna, esa novela “with all its false chronologies and made-up chronicles and

genealogies” (182), una de cuyas características es la institución, en sus narrativas, de una simultaneidad de mundos múltiples (183). Delibes parece preguntarse desde su relato si la España del cortijo es realmente la España actual o es la España de los cuarenta; si es, todavía, aquella que narraban en sus cuentos Pardo Bazán o Clarín en las últimas décadas del siglo diecinueve. Esa España del cortijo, ¿es, finalmente, la España de los setenta y los ochenta o es la misma que encontramos en un cuento como “¡Adiós, Cordera, adiós!” o “Las medias rojas”? Desde luego, juzgando por el orden social similar que reina en todos estos relatos, en las relaciones que dirigen las vidas de estos sujetos, en los personajes que perfilan plumas tan distantes en el tiempo, nada parece haber cambiado. Delibes congela el tiempo en un presente eterno para guiar nuestra mirada a una historia que no ha progresado, que no se ha inmutado desde los viejos tiempos feudales. Camus, por otro lado, al descongelar la temporalidad del relato, al hacerla intervenir directamente en la vida de los personajes, parece estar más interesado en concretizar su crítica a una más contemporánea modernidad, aquella que viene representada por el progreso (el tren que abre el film, y del que se baja Quirce vestido de soldado), la fábrica (en la que trabaja Nieves) y la ciudad, donde los personajes van a continuar su vida, abandonando para siempre el pueblo, ya dejado atrás.[1] Progreso (típicamente moderno—el tren), producción y labor como temporalidad moderna (la fábrica), violencia estatal (Quirce uniformado), y espacio urbano como utopía (educación, libertad dada por el trabajo, etc.) son los elementos que aparecen centrales en la mirada del director. [2]

Pero si hay algo que conservan en común los dos relatos es que Los santos inocentes muestra, historiza en sus narrativas, el estallido del sujeto-masa, el grito humanizante de un sujeto convertido socialmente en un no-sujeto, Azarías; muestra la culminación de su historia de víctima, que vive, con el resto de su familia y de su clase social, en perpetua agonía bajo un despiadado ejercicio de violencia cotidiana, insidiosa, progresivamente creciente, velada bajo la careta de la caridad cristiana y el paternalismo (que muestra ejemplarmente la marquesa repartiendo dinero entre sus súbditos y saludándolos, al modo en que lo hacía Franco, desde el balcón del cortijo) y que los personajes sobrellevan pacientemente, en silencio, porque ellos sí se saben masa. El grito humanizador (el grito que señala la conciencia de injusticia y de dolor) estalla cuando el Señorito Iván mata a la ‘milana, querida’

de Azarías. En ese acto de suprema crueldad termina un relato (el de Delibes) y empieza el relato de Camus. Por ese grito, ese crimen, por esa respuesta violenta hacia la violencia, el sujeto-masa (el santo inocente) deja de ser masa para convertirse en animal-humano, poderoso, ejerciendo una conducta de suprema libertad. Delibes termina su relato con el triunfo de la ley natural. Camus lo retoma para enfatizar, no el minuto de libertad del sujeto, sino la doblegación a la que el sujeto de ese acto es sometido inevitablemente por la ley social; es decir, Camus nos da como final un hombre dominado y encerrado bajo el también violento sistema de las instituciones disciplinarias del estado. Delibes ofrece el testimonio de una modernidad que pasa, “aparentemente”, sin tocar. Camus, revelando la falsedad de esa “apariencia” reflexiona sobre los efectos violentos que el rastro de esa modernidad va dejando en los sujetos sociales.

Partiendo de este doble final al que la historia de Azarías da lugar, resulta interesante recordar que, sin duda alguna, Miguel Delibes es uno de los novelistas cuyos textos han sido llevados al cine, o al teatro, con más frecuencia. Sus relatos parecen ser especialmente interesantes y propicios para ser trasladados a otros sistemas artísticos y semióticos. El autor vallisoletano parece escribir desde unas estrategias narrativas perfectamente asimilables por la estructura del relato fílmico. ¿Cuál podría ser la razón de ello? ¿Por qué relatos como Cinco horas con Mario, El disputado voto del Señor Cayo, El camino o Los santos inocentes producen ese interés en convertirse en otros relatos, en otras historias, en abrirse a otros contextos y a otros puntos de vista? Quizás, como se ha dicho, por el uso de un lenguaje intensamente visual y oral; por la utilización en la mayoría de sus obras de una estrategia narrativa fuertemente realista, sea ésta de tono existencialista o social (Sobejano); por el gusto de un relato de vidas y sujetos sencillos, fácilmente identificables; por la presentación y descripción de ambientes familiares a nuestra cotidianeidad; finalmente, sobre todo, por la intensa carga social y ética que todas sus historias tienen.[3] Todos estos elementos son los que podrían hacer que Mario Camus, Ana Mariscal, Josefina Molina o Antonio Giménez Rico encuentren desafiante llevar a la pantalla los textos de Delibes.

Sin embargo, así como estos textos novelescos son traducidos al lenguaje visual del celuloide, así también son, en ese gesto traductor, transformados, distorsionados e interpretados por

los directores. En este sentido, lo que me interesa destacar en este trabajo es el hecho de que un director de cine comprometido con la realidad contemporánea y un escritor con una larga trayectoria de relato social a sus espaldas piensan la violencia social pero ambos lo hacen desde razones críticas diferentes. Mientras Delibes busca una entrada ética, enfatizando una intensa admiración por la posibilidad de una justicia natural, Camus se decanta por una entrada histórico-política que pone en evidencia la in-justicia social y la condición residual sobre la que se construye la contemporaneidad. Desde este punto de vista, lo interesante de las intersecciones y de las diferencias de estos dos sistemas de narrar (la novela y el cine) no está tanto en lo que la adaptación fílmica mantiene de su inspiración original, sino en aquellos elementos nuevos introducidos por esa otra mirada, la de la cámara, que, aunque fundada en una historia ya narrada novelísticamente, modifica radicalmente—y no necesariamente para inspirar antagonismos con el original—el sistema de valores al que nos habíamos acercado con el texto narrativo. Es decir, el nuevo relato surgido de la traducción es también un relato eminentemente original puesto que presenta, por su traducción y en su interpretación del texto base, una novedosa posición ideológica (y/o estética) que complementa y suplementa el texto original. Posición ideológica que señala a diferentes miradas hacia la realidad histórica y social contemporánea construyendo, en su señalamiento, un engranaje en el cual original y suplemento se apoyan para ampliar la significación narrativa.

Así es, entonces, como veo la lectura que hace Camus de la novela de Delibes. Si el último está presentando en su historia una España anclada en un sistema social feudal (muy apropiado para pensar, por ejemplo, la experiencia de vida bajo el franquismo), Camus presenta la suya desde una mirada posada en una sociedad moderna donde la fábrica y la ciudad pueden llegar a ser espacios de liberación sin por ello, no obstante, anular una crítica demoledora a los principios que rigen esa misma modernidad. El énfasis en la transición a una sociedad moderna—de la mano de Quirce y Nieves en el film—en contraste con el congelamiento temporal que convierte a cualquier época en un remanente del sistema feudal pre-moderno, como se muestra en la novela, modifica, incluso, la postura ética ante la historia, en la medida en que ésta se suplementa con una mirada activamente política ante la (misma) historia. Camus, de este modo, convierte lo político en un suplemento necesario a

la razón ética, capaz de proyectar un reflejo devastador de lo que una sociedad en transición puede producir en sus sujetos. La modernidad liberadora que aparece como deseo del sujeto bajo el yugo feudal (los deseos de Paco y Régula de que sus hijos se eduquen y puedan tener un futuro mejor) se desdibuja para dejar ver sus efectos violentos. Quizás, de hecho, esta suplementación es lo que le da a un texto desesperanzador (el de Delibes) una posibilidad de apertura, aunque esta sea de tinte melancólica (Camus).

La reflexión sobre una mirada ética (Delibes) y ético-política (Camus) a la realidad es, por tanto, lo que ofrecen estos dos textos de una misma historia. Para llegar a ellas, sus autores indagan en la violencia social (violencia de clase, más concretamente) como eje para pensar la realidad contemporánea: la realidad, en definitiva, de la transición de una dictadura a una democracia; es decir, representan y piensan la realidad de un país que se encamina hacia una democracia plena pero cuya andadura hacia el futuro todavía arrastra las ruinas, y más fundamentalmente, los residuos, de un pasado activamente presente en la experiencia contemporánea.

Con esta intención de mostrar y pensar la violencia a la que el campesino (castellano) español está sujeto en el presente, Delibes y Camus ubican desde ángulos temporales diferentes la historia de Azarías en Los santos inocentes, un personaje que para el escritor triunfa de la mano de la fuerza/ley natural (no se juzga el crimen; sólo se le presenta como respuesta a la violencia del amo) y que para Camus fracasa a manos de la fuerza/ley social. Dos finales, el del asesinato y el del encierro en el manicomio que modifican también el espacio hacia donde la razón crítica de los textos se dirige.

La posibilidad de dar dos finales diferentes a la misma historia viene de la mano de la adaptación cinematográfica, de una nueva, y moderna, tecnología. En este sentido, es interesante recordar que, si bien es cierto que cuando nos acercamos al fenómeno de la adaptación cinematográfica de obras literarias lo hacemos, casi siempre, bajo la intención de indagar si tal adaptación ha sido fiel al relato literario, en general tal adaptación suele producirse bajo el impulso de la diferencia. Es decir, partiendo de una misma historia, la

adaptación fílmica siempre y necesariamente traduce el texto original en un texto que cuenta otra historia o, al menos, al contarla desde un marco o una perspectiva diferente, la modifica radicalmente de significación. El mismo relato se convierte así en otra historia que ofrece una nueva interpretación y una nueva mirada crítica. Podríamos entonces afirmar que el texto literario sirve como excusa, como narración original, para desde ella construir un nuevo espacio de significación añadiéndole ‘algo’ que lo convierte en otra historia. A este respecto, Antonio Monegal afirma, cuando habla de lo que él llama la economía del préstamo refiriéndose a las adaptaciones fílmicas:

Pero como cada texto [el literario y el fílmico] está hecho de su propia textura, y el sentido no preexiste al texto, sino que es producido por éste, podemos anticipar que en el proceso de traslación (énfasis del autor) de la literatura al cine el sentido del texto ha de distorsionarse necesariamente . . . En la mayor parte de los casos lo que se está adaptando no es el texto literario, sino un relato extraído de éste, una especie de esqueleto narrativo que sirve de paráfrasis. (186)

Miguel Delibes, escritor que vive bajo el signo de la modernidad, escribe novelas especialmente adecuadas para ser traducidas al lenguaje cinematográfico. Parece producirse una perfecta simbiosis entre el lenguaje delibeano y el lenguaje cinematográfico. Y esta adecuación delibeana dice tanto de la novela y del sistema de valores que incorpora (ideológicos, poéticos) en una narración que representa el mundo desde un intenso realismo social, como del texto fílmico que la traduce y la modifica en su puesta en escena, (por muy fiel que sea a su original) para representar también el (mismo) mundo y la (misma) realidad pero desde otra mirada y otro ángulo. De hecho, es muy interesante notar que Camus es muy fiel al relato de Delibes. No añade prácticamente nuevos elementos a la historia, con la excepción de fantasear—a partir de los deseos en el relato novelesco de Paco, el Bajo y Régula— sobre el futuro de Quirce y Nieves. La transformación más profunda de la historia viene dada, en realidad, por la modificación estructural de la historia en el film. En éste se sustituye al narrador omnisciente y desconocido, ajeno a la historia por tanto, por lo que parece ser, de acuerdo a la focalización de la cámara sobre los personajes y sus rostros, por los recuerdos de los dos personajes. La memoria es, entonces, el texto narrativo de la

película. Ellos, sus recuerdos, dan entrada a los diferentes espacios sociales del relato y a la relación entre los personajes. Por otro lado, las palabras de los personajes de Camus son extraordinariamente fieles a las de los personajes de Delibes.

Delibes elige casi siempre el realismo como modo de contar, un realismo que le sirve para realizar, como afirma Gonzalo Sobejano, “una exploración crítica de las circunstancias histórico-sociales de la España actual” (217). O, como dice Darío Villanueva, escoge el realismo socialista que surge, en España, durante los años cincuenta. Miguel Delibes, se hace partícipe de esa “literatura comprometida, políticamente militante, según pautas de una poética precisa: el realismo socialista” (159), al que añade, según el mismo crítico, un “inequívoco fundamento cristiano” (160). Este realismo, de fuerte corte neorrealista al estilo del cine italiano, y con un gusto claro hacia lo visual, es quizás uno de los factores más importantes que permite que sus textos sean tan favorables para la traducción fílmica. La influencia del cine contemporáneo de la que Delibes es objeto, como nos recuerda Gonzalo Sobejano, se refiere sobre todo “a una asimilación de la enorme capacidad del séptimo arte para plasmar la realidad exterior y la más íntima” (433). Es decir, Miguel Delibes escribe desde una estética realista muy cinematográfica (Hérendez García 241).

En su película, Mario Camus es capaz de conservar ese realismo poético tan marcadamente delibeano y trazar la crónica social devastadora que ya había trazado el novelista, donde las relaciones humanas están marcadas por la violencia de clase, la incomunicación, el primitivismo (la falta de educación) y el aislamiento. La novela, cuyo final nos deja, como mencioné, con un acto de justicia natural y con, de alguna manera, la aceptación moral de la venganza (desde pautas naturalistas), supone una reflexión sobre la relación de las clases sociales en una sociedad contemporánea todavía basada en un sistema social y económico feudal, y una mirada poético-ética a las relaciones entre la ley de la naturaleza y la ley social. [4] Sin circunscribir el relato a un marco histórico específico, más interesado en el desarrollo pausado de unos sucesos que van a llevar al desenlace trágico, Delibes construye su relato en base a una temporalidad eternificada, apresada en el presente, donde España se muestra no como una nación moderna, europea, democrática, sino como una sociedad premoderna, aislada, autoritaria, donde las relaciones entre los sujetos se basan y se estructuran a partir de

la fuerza de un poder feudal que mantiene a sus súbditos en una posición de esclavos vital, laboral y afectivamente enlazados a los deseos y a la voluntad del Señor amo. Por su lado, Camus, en una interpretación en la que lo político se privilegia sobre lo ético al situar el relato en unas coordenadas histórico-sociales específicas (las que, como decíamos al comienzo del trabajo, enmarcan una modernidad salvaje—el tren, el ejército, la fábrica) modifica radicalmente la razón crítica del relato abriéndolo a una temporalidad moderna; es decir, a una temporalidad posfeudal donde el presente adquiere sentido únicamente en su relación con el futuro, puesto que marca violentamente las vidas de los sujetos es su relación a una sociedad que se define por su apertura al progreso y al desarrollo industriales y con él al desamparo del individuo, a su alienación de la comunidad y, finalmente a la pérdida del lugar comunitario. Este es, sin duda, el final que se refleja en las caras de Quirce y Nieves cuando dejan el pueblo, salen de la fábrica o miran a los niños pobres jugar en la calle. El protagonista de Delibes, Azarías, cede así su protagonismo en el texto de Camus a sus sobrinos Quirce y Nieves quienes dominan la narración desde su recuerdo, una vez que finaliza, el primero, sus quehaceres patrióticos en el ejército y se dispone a hacerse parte de la vida urbana, lejos de su familia y, la segunda, decide—y así se lo comunica a su hermano—quedarse en la ciudad trabajando en la fábrica. Es desde sus memorias, presentadas a modo de flash back, desde las que se presenta la historia de su tío Azarías y de su “milana, bonita”. En este relato de Quirce y Nieves, el cortijo queda atrapado entre el pasado (allí sigue anclado, en sus modos premodernos) y el futuro (hacia el que caminan los hijos de Paco y Régula dejando atrás todo lo anterior). El narrador de Delibes, por el contrario, se concentra en el pasado o mejor aún, en un presente residual que marca a fuego la presencia del pasado en el sistema del orden social, cerrando toda posibilidad a un afuera de ese pasado/presente en el crimen como punto final del relato. El cambio de narrador en el film subjetiviza la historia y da entidad de sujeto a quien la narra—a quien tiene el discurso—produciéndose así la entrada de ese sujeto, ahora como sujeto identitario, y no como representante de una clase (el loco, el pobre, etc.) en la historia.

De este modo, con el cambio de la estructura narrativa, y con el cambio de un narrador en tercera persona a una memoria personal, el asesinato del Señorito Iván como desenlace novelesco es sustituido por la posición melancólica de Quirce y su hermana Nieves en la vida

moderna y, además, por la inclusión de Azarías en una de las instituciones de control más alienantes de las sociedades modernas, el manicomio. La película ha dado, como dice Susan Martín-Márquez, un futuro a los santos inocentes (500) y muestra, al mismo tiempo, las consecuencias del asesinato, mientras revela simultáneamente el futuro al que se encamina la generación joven. Siguiendo un ya bien conocido pesimismo de Camus, la historia no deja al espectador de la mano de un acto de justicia, sino con la anticipación de un futuro triste y desolado, con un paisaje ocupado por las fábricas, el ejército y la alienación del sujeto. Tal modificación en el final hace que la ley natural, vencedora en la novela (como ya se nos anticiparía que pasaría en esa dedicatoria al naturalista Félix Rodríguez de la Fuente), sea sustituida por la ley histórica, que arrasa a los sujetos de la modernidad y les impone una temporalidad basada en la producción, como vemos en las caras y en las vidas de los distintos miembros de la familia. Caras que reflejan las consecuencias, precisamente, de esa ley histórica a la que el sujeto se ve doblegado: soledad, silencio, incertidumbre y, sobre todo, la muerte de la familia (de esa familia que, a pesar de ser pobre, posa orgullosamente para la foto) y de la comunidad (Paco y Régula son devueltos a la Raya, donde envejecerán sin su prole—la Niña Chica ha muerto, Azarías está en el asilo y los hijos se los ha llevado la ciudad. El texto de Camus se hace eco de las palabras que Foucault pronunciaba en 1976 ante su auditorio del Colegio Francés:

The egalitarian law of nature is weaker than the nonegalitarian law of history. It is therefore natural that the egalitarian law of nature should have given way on permanent basis to the nonegalitarian law of history. It was because it was primal that natural right was not, as the jurist claim, foundational; it was foreclosed by the greater vigor of history. The law of history is always stronger than the law of nature. (157-8)

La ley igualitaria de la naturaleza, que nos presenta a Azarías como el único personaje libre de la novela sucumbe, sin embargo, en la versión cinematográfica, a la ley no-igualitaria de la historia al hacer que éste ingrese en el asilo. Ya mencionamos antes que Delibes hace afirmar de forma rotunda a Régula: “ae, mientras yo viva, un hijo de mi madre no morirá en un asilo” (109). Y efectivamente, el narrador, fiel a la ley natural, termina su relato antes de que ello suceda. Los narradores de Camus, al contrario, niegan la posibilidad de éxito de la

voluntad de Régula en esta entrada al asilo y así privilegian la fuerza de la ley social al ingresar a Azarías, más alienado que nunca, en un manicomio. Al hacerlo así el relato se cierra, contrariamente a lo que ocurre en la novela, a cualquier posibilidad de redención para los personajes. Azarías acabará, ahora sí, como un animal silenciado, sin voluntad, detrás de unas rejas, mirando sin mirar ese crucifijo que le envía la Régula. Ésta, junto a su marido, completamente aislada y alienada en una choza situada en el afuera del mundo (la Raya) y, finalmente, Quirce y Nieves, en una urbe industrializada, donde el imperio de la producción los alienará, a ellos también, de la comunidad. El vigor de la historia, el vendaval de su Ángel, arrastra a sus sujetos, dejando los destrozos apilados a sus pies (Benjamín, 257-258). Régula, Paco, el Bajo, Azarías, pero también Quirce y Nieves, sujetos que ahora entran en la historia, son parte de esos destrozos que el paso del Ángel de la Historia acumula a sus pies y a sus márgenes. Estos personajes, entonces, pasan a convertirse, desde la subjetivización narrativa en el relato fílmico, en las ruinas que la historia del progreso y el desarrollo deja a su paso. Son estas ruinas lo que a Camus le interesa enfatizar en un relato intensamente temporalizado por la presencia de la memoria, única capaz de dar entrada a la fábrica y a la ciudad (como representantes fieles de la modernidad) y a manos de cuya presencia se hace evidente el dominio de la salvaje temporalidad que domina la modernidad. De esclavos en Delibes, de una deshumanización que les convierte en animales caseros (de compañía, de trabajo), pasan a ser sujetos modernos en Camus.

La crítica política, entonces, devia el énfasis puesto en una mirada ética hacia la tradición (el feudalismo) como sistema de vida, a los efectos que el ‘tempo’ moderno, coincidiendo todavía con el anterior, causa en los sujetos sociales. De este modo, la inscripción de la memoria de Quirce y de Nieves en el relato cinematográfico varía el enfoque de la reflexión para, como diría Martín-Márquez, darle a Camus la posibilidad de “ofrecer, desde su propio contexto y su personal visión no solo su idea del texto sino también una radical elaboración del original que idealmente le llevará a exhibir su integridad artística” (“The Spectacle of Life” 469). En este sentido, mientras Delibes se interesa en mostrar los acontecimientos desde una posición distanciada para desde ella dejar que, a través de la conducta de los personajes, la fuerza de la ley natural inscriba una contundente posición ética ante la violencia social ejercida sobre los “santos inocentes”, Camus, desde una nueva intensidad

política añade a la mirada ética del escritor una visión pesimista y demoleadora del poder de la Historia sobre los sujetos y sobre todo, una crítica devastadora al proceso de modernización que deja en su afuera a partes de su comunidad, todavía anclados en la premodernidad (Paco y Régula), o incomunica y aísla a los que pasan a ser parte de su centralidad (los hijos). Mientras Delibes nos deja con el triunfo de Azarías, con el triunfo de la Naturaleza, Camus nos lleva un paso más allá y nos sitúa en una temporalidad histórica (el tiempo de la modernidad) que no perdona la violencia primordial de la naturaleza. Mientras que Delibes articula una historia paralizada en el tiempo (las vidas de Paco, el Bajo y su familia, vagamente situada en la década de los sesenta/setenta, podría fácilmente pertenecer a cualquier momento histórico), Camus la hace avanzar al futuro, trayendo, de este modo, una abierta reflexión sobre, no solo la historia como experiencia, sino sobre la experiencia de la historia del presente entendido como ‘pura’ transición.

Sería interesante pensar que quizás ambas posturas tengan que ver con la percepción, y la crítica, específica que los dos autores tienen sobre los procesos de modernización que están ocurriendo en una España que transita de la dictadura a la democracia. Tal posibilidad, aun siendo muy tentadora para una reflexión sobre los relatos, no parece dejar, sin embargo, marca trazable en las narrativas de los dos textos. De hecho, quizás sea incluso más interesante pensar que la reflexión se dirige a España en su historia, y no ya a España en un momento específico de su historia. En este sentido, sí es interesante notar que ambos relatos parten en la construcción del mundo del cortijo castellano y de las vidas de sus habitantes, de una idea similar muy orteguiana. Me refiero a aquella sobre la que José Ortega y Gasset estructura su interpretación de la historia de España como la historia de una decadencia: “La decadencia española no fue menor en la Edad media que en la moderna y contemporánea. Ha habido algún momento de suficiente salud; hasta hubo horas de esplendor y de gloria universal. Venimos, pues, a la conclusión de que la historia de España entera, y salvas fugaces jornadas, ha sido la historia de una decadencia” (104). En efecto, en su España invertebrada Ortega mantiene que una de las razones más poderosas por las que España es una nación en permanente decadencia tiene que ver con la ausencia en el Medievo español de un feudalismo fuerte (similar al que hubo en Inglaterra o Francia) y la falta, en consecuencia, de hombres egregios, de aquellos aristócratas que hubieran podido ser los

únicos capaces de conducir (egregiamente) a las masas. Un feudalismo débil que ha constituido una España enferma, o que ha logrado que España, enfatiza el filósofo, sea enferma (76). Delibes primero y Camus después parecen pensar sus historias sobre la estructura de una sociedad contemporánea feudal, de una España anclada en el pasado (para Delibes) o en camino hacia un futuro moderno desolador (para Camus) pero, en ambos casos, gobernada por una clase aristocrática no-egregia, en decadencia: “Las épocas de decadencia son las épocas en que la minoría directora de un pueblo—la aristocracia—ha perdido sus cualidades de excelencia, aquellas precisamente que ocasionaron su elevación” (Ortega y Gasset 80).

En este marco social, donde se representa una sociedad basada en un feudalismo débil—pero no por ello menos violento—se desarrolla la historia de Los santos inocentes, en la que se muestra a través de la representación de una cercana convivencia entre amos y esclavos, bajo un sistema económico y social feudal, la violencia a la que los pobres inocentes son sometidos. Para Delibes esto ocurre en una sociedad donde los procesos de modernización no han sacado al pueblo y al campesino de su absoluto abandono y animalización como lo demuestra la escena, ya citada en el epígrafe, en la que el Señorito Iván afirma, delante de los egregios hombres de la vida política y diplomática: “las ideas de esta gente, se obstinan en que se les trate como a personas y eso no puede ser, vosotros lo estáis viendo, pero la culpa no la tienen ellos, la culpa la tiene ese dichoso Concilio que les malmete” (52). Palabras que ponen en evidencia la inferioridad del sujeto campesino bajo el dominio del marqués y la crítica de éste hacia los dirigentes (en este caso la Iglesia) que les están ‘permitiendo’ entrar en el mundo civilizado a través de la educación.[5] A ello se añade la permanente animalización de los personajes asignándoles rasgos identitarios animalescos; rasgos estos, por otro lado, que serán los que los muestren de un modo más intenso su humanidad: el olfato perruno a Paco, la comunicación entre Azarías y los pájaros, los chillidos bestiales de la Niña Chica, la analfabetización y sumisión de todos ellos. Para Camus, por otro lado, la historia de la familia de Paco ocurre en una sociedad en transición, donde el mundo tradicional y natural está desapareciendo bajo el peso del mundo moderno e industrial; un mundo en el que los árboles son sustituidos por las fábricas, la comunicación con la naturaleza por la incomunicación, los espacios abiertos por las instituciones represoras y la

familia unida por la disgregación de sus miembros. Así, vemos a Quirce marcharse de casa de sus padres sin mirar atrás y a estos, cada uno en un ángulo diferente de la escena, separados y sin ninguna posibilidad de ofrecerse compañía.

No es, por tanto y en definitiva, una historia muy diferente la que escribe Delibes y escenifica Camus; es esta última, sin embargo, una historia que cambia el énfasis sobre lo ético-social delibeano para ponerlo en lo político-histórico, dándose así la posibilidad de reinterpretar en un medio tan diferente como el de la pantalla una historia escrita desde el dolor de los oprimidos. El puro testimonio del dolor de los oprimidos que encontramos en Delibes, y quizás, también ese cristianismo delibeano que mencionaba Villanueva, son sustituidos en Camus por una puesta en escena de los efectos que la historia tiene en los sujetos: del testimonio al activismo; de lo ético a lo político; de la justicia natural a la violencia social.

La literatura de Delibes, el cine de Camus; la novela Los santos inocentes, el film Los santos inocentes, alcanzan en y por su suplementación mutua, uno de los rasgos que hacen de esta historia delibeana un relato imperecedero: la posibilidad de potenciar una razón ética y una razón política que funcionan siempre e inevitablemente como fundación para una reflexión sobre el sujeto humano universal, sobre las condiciones de vida a las que su experiencia está sujeta—que articula nada menos que una crítica a la justicia universal—en el marco de unas coordenadas temporales que lo ubican, siempre e inevitablemente, en el vendaval de la Historia. El texto de Delibes se hace así patrimonio de la comunidad perdiendo, en su traducción fílmica, su carácter de obra de *un* autor, en y por su disponibilidad ética y política de constituirse al mismo tiempo como testimonio y grito de denuncia no sólo sobre la injusticia social, sino también sobre la injusticia histórica de la que es objeto tanto el individuo como la colectividad. Mario Camus, pero también Josefina Molina, Ana Mariscal o Antonio Giménez Rico han sabido ver esta posibilidad a la que da pie la obra de Miguel Delibes y han sabido abrirla a sus múltiples lecturas.

Notas

[1] Una de las escenas más desgarradoras, junto con la que acerca el terrible dolor de Azarías al perder a su milana y del consecuente ahorcamiento de su señor, es aquella que muestra a Quirce abandonando la choza de la Raya, donde ahora viven sus padres, sin haber probado la caza con la que Paco deseaba obsequiarle. Vemos como sus padres se quedan solos, separados el uno del otro por sus íntimos aislamientos (aún cuando ocupan el mismo espacio), mirándole partir y viendo como el hijo no mira atrás ni una sola vez. El vendaval de la historia arrasa su propia historia, llevándola, de nuevo, al afuera de la Raya

[2] Es interesante notar que el cuento de Clarín, “¡Adiós, Cordera, adiós!” termina con una escena en la que el tren se lleva al niño al ejército, a luchar en guerras que no son las suyas. Vestido de soldado, el narrador describe la partida del niño como si éste fuera, junto con sus compañeros, animal llevado al matadero.

[3] Alguno de los trabajos que se han dedicado a esta novela y/o a la traducción de la novela al cine se deben, entre otros—la bibliografía es amplia—a Carmela Hernández García, Yvette Márquez-Pribitkin, Susan Martín-Márquez, María Luisa Martínez, Patricia Santoro. Véase también el dossier dedicado a Delibes de la revista Siglo XXI donde aparecen interesantes trabajos de Sobejano, Pope, Villanueva y Navajas, algunos de los participantes en la inauguración de la Catedra Miguel Delibes celebrada en el Graduate Center de la City University of New York.

[4] La dependencia económica basada en una ética de la caridad (feudal) se pone de manifiesto a lo largo de toda la novela. Dos son las ocasiones más evidentes: cuando la marquesa reparte dinero a sus empleados el día de la primera comunión de su nieto y cuando Paco discute con el Señor de la Jara el empleo de Azarias.

[5] El Concilio al que se refiere Iván es, obviamente, el Concilio Vaticano II en el que se promulga el derecho universal a la educación. Véase, sobre todo, “Declaración ‘Gravissimum Educationis’ (Sobre la Educación Cristiana)”, en Documentos del Concilio

Vaticano II.

<http://www.archimadrid.es/princi/princip/otros/docum/magigle/vaticano/vati.htm>

Obras citadas

Alas 'Carín', Leopoldo (1993) '¡Adiós, Corderal!', El Señor y lo demás, son cuentos (Madrid: Espasa Calpe). 67-79.

Benjamin, Walter. Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." Illuminations. Essays and Reflections. Nueva York: Schocken Books, 1968.

"Declaración 'Gravissimum Educationis' (Sobre la Educación Cristiana)", en Documentos del Concilio Vaticano II.
<http://www.archimadrid.es/princi/princip/otros/docum/magigle/vaticano/vati.htm>

Foucault, Michel. Society must be defended. Lectures at the College de France 1975-1976. New York: Picador, 2003.

Hernández-García, Carmela. "Dos acercamientos a la fábula de Los santos inocentes." Letras Peninsulares. 9.2-3 (1996-1997): 239-54.

Márquez-Pribitkin, Yvette. "Los santos inocentes visto por Mario Camus años más tarde." Anuario de Cine y Literatura en español: An International Journal of Film and Literatura Vol. 1, 1995: 55-64.

Martín-Márquez, Susan L. "La óptica del optimismo en Los santos inocentes de Mario Camus." Romance Languages Annual 3 (1991): 500-04.

———. "The Spectacle of Life: Ana Mariscal's Vision of Miguel Delibes' El camino." Romance Languages Annual 2 (1990): 469-73.

Monegal, Antonio. "La pantalla de papel: Proyecciones intertextuales: O, La economía del préstamo." Letras Peninsulares, 7. 1 (Spring 1994): 185-92.

Ortega y Gasset, José. España invertebrada. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Pope, Randolph D. "Miguel Delibes y el genio de una realidad imaginada." Siglo XXI. Literatura y cultura españolas 1 (November 2003): 203-13.

Santoro, Patricia. Novel into Film: The Case of La familia de Pascual Duarte and Los santos inocentes. Newark, DE; London, England: University of Delaware Press, 1996.

———. "The Cinematic adaptation: The Case of Los santos inocentes. In Simons, John D. (ed.): Literature and Film in the Historical Dimension. Gainesville: UP of Florida: 173-81.

Soberano, Gonzalo. "El lugar de Miguel Delibes en la narrativa de su tiempo." Siglo XXI. Literatura y cultura españolas 1 (November 2003): 175-87.

Villanueva, Darío. "Seis claves para Delibes." Siglo XXI. Literatura y cultura españolas 1 (November 2003): 151-73.