

Miguel Delibes

y los santos inocentes:

El desalmado rostro de una sociedad

Luis Carlos Muñoz Sarmiento
Escritor y crítico de cine y jazz

A Valentina in memoriam...santo inocente
de quien nunca lograré desprenderme.
Y a Santiago, de quien tampoco quiero...

Basada en la novela homónima de Miguel Delibes publicada en 1981, tres años después se estrenó en España una de las películas más reveladoras de cuantas se hayan proyectado, luego en Colombia, país en el que fue conocida en 1986. Con motivo de la muerte el 12 de marzo de 2010 del autor literario y de un aniversario más del cineasta, se intentará desentrañar parte del espíritu de esta obra removedora que hace énfasis en la voz de los sin voz a través de la oralitura, o sea, de la literatura basada en lo oral, más que en la escritura auto consciente. El mismo ejercicio se propone para la adaptación dirigida por Mario Camús (sic), cuya lucidez, humanismo y tratamiento de la parábola política, referida a un grupo de desheredados de la tierra, difícilmente encuentra un equivalente dentro del panorama cinematográfico contemporáneo; así como

tampoco es fácil hallarlo dentro de la relación literatura y cine específicamente en cuanto tiene que ver con la libertad de abordaje, que llega hasta la transgresión, la capacidad para modificar personajes, hechos y situaciones y la destreza en el manejo del lenguaje en imágenes.

A través de este, Camús logró transformar el original literario en una pieza fílmica de alto vuelo poético, sin traicionar en ningún momento la idea central del argumento, objetivo de toda buena adaptación. De un denso contenido realista, inmerso en el lodo de la ignominia, pero también en el de la política, sin caer en el manido recurso al *mamertismo*, calamidad de frecuente uso en ciertas latitudes. En las que aún se piensa que cualquier expresión artística debe retribuir los favores políticos y que el cine debe llevar una fuerte carga ideologizante: como en los casos del estalinismo, del *parnellismo*, mal llamado *maccarthysmo*¹, y, en

¹ Lo que hoy se conoce como *maccarthysmo*, a causa del republicano Joseph McCarthy, es un cuento mal contado que comenzó como *parnellismo*, por J. Parnell Thomas, senador *demócrata*, el verdadero autor de la *Caza de Brujas* del tristemente célebre Comité de Actividades Antiamericanas (debería ser *Anti-estadounidenses*, pero las pretensiones de los gringos siempre son grandes...), fundado en 1938 y a través del cual se persiguió, a partir del 47 y hasta el 51, sin tino pero con sevicia, a guionistas y directores que pudieran tener vínculo alguno con el espectro del comunismo: McCarthy, cuya contribución a la furia persecutoria fue limitada, terminó siendo quien por ventanilla cobró los dividendos

el plano nacional, del otrora poderoso PCML, de descarado proselitismo. Y no, como tiene que ser para que la intolerancia sea minada, una ideología sin tintes proselitistas cercana a las relativas verdades del arte y lejana de las absolutistas mentiras del poder. *Los santos inocentes*, texto autocrítico en tono de oralidad, es la posibilidad de expresarse que Delibes les concede a quienes usualmente se les niega. También él es un cazador: de fulanas y de milanas, del horror y de la belleza, de demonios y de santos. Una metáfora de lo que es el arte, la mezcla entre infierno, abismos y atavismos del artista y los estrechos pasadizos de su memoria, su lucidez y su razón.

Como no todos los días alguien muere a los noventa años bien cabe saber quién era Miguel Delibes. Nace el 17 de octubre de 1920 en Valladolid, capital de la comunidad autónoma de Castilla y León y de la provincia de Valladolid, una ciudad cuya expansión se ha dado sobre la destrucción de buena parte de su recinto histórico si bien conserva importantes monumentos de estilo gótico tardío, renacentista y barroco; entre ellos el Museo Nacional de Escultura; los palacios del Marqués de Villena, de los Pimentel y de Fabio Nelli; la plaza Mayor; la inacabada catedral, iniciada por Juan de Herrera y en la que trabajaría después José de Churriguera; la universidad y gran cantidad de iglesias y conventos: lo que significa un espacio conservador, contra el cual se rebelará la pluma de Delibes.

La población actual de Valladolid no supera los 500 mil habitantes. Allí, dice Francisco Umbral en su *Diccionario de Literatura* (Planeta, 1995), es adonde “hay que verle, sorprenderlo en su rincón. [Pues] Delibes, en Madrid, anda siempre como huido, escondido, de particular, con prisas, de provinciano deliberado, haciendo el mismo papel que hacía en Manhattan, por consejo mío entre otras cosas. [...] De modo que he ido a

Valladolid, mi *ciudad del paraíso* y, en seguida, claro, me he encontrado con Miguel, que sigue de cazadora, alto y derecho, y en sus bellos ojos claros, nobles e irónicos, hay ahora un leve inyectado en viejo que es el estigma único del tiempo en su tiempo. El otro día, Paco, tuve así como un relámpago en un ojo, pero se pasó en seguida, y el médico dice que no encuentra nada, que eso no es nada. Yo le cuento mis dolamas [dice Umbral] y, en conclusión, la vejez nos une cuando la vida nos había separado un poco. Miguel en Valladolid es el único que ha conseguido no ser fuerza viva, que le dejen en paz, aunque le saluden mucho los guardias de la porra. Conoció la fama en seguida, con su premio Nadal [en 1947, con *La sombra del ciprés es alargada*], pero esto no le trastornó la cabeza ni la conciencia, como a tantos, que se vienen a Madrid con un accésit del Adonais. Miguel, que es hombre sereno y que se piensa las cosas, siguió con su Valladolid, con su periódico, con su cátedra, sus artículos y novelas, con su mujer y sus hijos, que hoy tienen nietos, de modo que él se ha convertido en un gran patriarca, algo así como su señor Cayo en delgado, con boina y sin barba de patriarca bíblico. [Cayo, personaje de *El disputado voto del señor Cayo* (1978), obra llevada al cine en 1986, por Antonio Giménez, con un Rabal “tan lleno de vida y poesía” como Azarías]

“Su otra gran obra, aparte de la literatura, es su familia, que seguramente hoy le acompaña más que los libros y los premios. Porque Miguel, en estos tiempos que van contra la familia o a favor de su disgregación o reducción, ha conseguido tramar, tejer una familia que es una saga, y que todos, hijos y nietos, yernos y nueras, sobrinos y gentes, se muevan en torno a él con camaradería y compañía. Este hombre y su humildad han hecho el milagro de que unos hijos muy modernos y al día sigan siendo ante todo los Delibes [...]. Pero el patriarca, ya digo,

políticos de tan sucia jugada gubernamental. Y Parnell, presidente del Comité, fue más tarde encarcelado por estafa, al descubrirse que se había lucrado con pagos de inexistentes secretarios: dentro de esta atmósfera enrarecida surgió luego lo que dio en llamarse el *cine negro*, la corriente más densa y homogénea del cine gringo de posguerra. Así es la historia... oficial, una comedia de equivocaciones, de timos, de latrocinios. O como diría el *Che* de la historia... en general: “Había una cosa llamada historia que se compone a partir de muchos datos fragmentarios y puede ser tergiversada” (Anderson, Jon Lee. *Che – Una vida revolucionaria*, Emecé Editores, Bs. Aires, 1997, 666). Tergiversada, se agrega, sobre todo por quienes se mueren por tergiversarla y viven de, por y para ello.

Miguel Delibes es novelista de los hombres y las cosas, del paisaje castellano, y todo ese mundo lo mueve sobre cuatro ideas elementales y sinceras, vivas y casi eternas, con lo que siempre tiene razón y hace un pan como unas hostias, que luego nos reparte a los amigos de la ciudad y a los lectores del mundo entero

va de boina o de progre de los sesenta, y parece uno más en el gran retablo vivo de la familia. Esto quiere decir que tiene el don humano de la vida, eso que se llamaba don de gentes, y que en él es una capacidad de otorgar el don a la gente, de elevar espiritualmente a quien le conversa.

Esta capacidad de entenderse hombre a hombre, por encima y por debajo de las generaciones, explica bien al novelista de los tipos, de la gente corriente, de las cosas que pasan, de los furtivos de Valladolid y los castellanos de panllevar. Miguel en sus libros habla poco de hidalgos o de escudos, le interesa el obrero, el campesino, el profesional de la otoñada, el hijo de la espiga, el hombre que no es lobo para el hombre, sino solamente lobo para el lobo. [...]

Miguel Delibes es novelista de los hombres y las cosas, del paisaje castellano, y todo ese mundo lo mueve sobre cuatro ideas elemen-

tales y sinceras, vivas y casi eternas, con lo que siempre tiene razón y hace un pan como unas hostias, que luego nos reparte a los amigos de la ciudad y a los lectores del mundo entero. Una vez me lo dijo: —Mira, Paco, la provincia es mejor que Madrid para escribir novelas. Aquí se ven las vidas redondas, empezar y terminar, y eso es bueno para el novelista. En Madrid, en una ciudad grande, la gente se te pierde de vista y es más difícil terminar el retrato. [...] Oye, Miguel, tú haces muy bien el paisaje campesino, pero en tus novelas, incluso en las que ocurren en Valladolid capital, se echa de menos el paisaje urbano. —El paisaje urbano no me interesa nada, no me dice nada [señala Delibes]. —Después de jubilarte a ti mismo, has sacado otra novela, y precisamente la novela de un jubilado. [*Diario de un jubilado* (Destino, 1995)] —Nada, yo ya no sirvo para eso [concluye Delibes].

“Como alguien dijera de alguien [concluye por su parte Umbral], Miguel ha sido siempre un *fanfarrón inverso*, un hombre que presume de su incapacidad, su acabamiento, sus limitaciones y enfermedades, mientras le siguen llegando premios y sigue sacando libros. Eso es bueno. He pasado con él una tarde vallisoletana, primaveral y melancólica, entre la ruina y el plateresco, entre el gótico mudéjar y la conversación. Una conversación que entre nosotros va siendo ya, también, neo mudéjar, por lo sabia, repetida, crítica, ilustrada, llena de figuras y de chismes antiguos. El encuentro más fértil de la edad tardía es un viejo amigo. Un hallazgo casi antropológico. Una intimidad con temperatura de mito”.

Este retrato filo cultural de Umbral sobre Delibes lo expone de forma inmejorable frente a cualquier suspicacia. Un retrato intimista, respetuoso, de un amigo de su prosa, su poesía, su concepción humana e intelectual del mundo. Que muestra a un hombre humilde, fanfarrón al revés, con el don humano de la vida, que eleva espiritualmente a quien habla con él, en este caso sus lectores, ya no Umbral. Basta citar tres de sus obras y ya tiene el lector ante sus ojos y su percepción una mirada amplia, generosa, entre tímida y atrevida, del género humano, desde la perspectiva de un cazador de animales y de hombres y de mujeres y de figuras desvalidas que nos muestran lo mejor y

lo peor, a un tiempo, de la condición humana. Esas tres obras son: *Un mundo que agoniza*, *Diario de un jubilado* y *Los santos inocentes*, las dos primeras a las que se hará una breve alusión para invitar a su lectura, pues únicamente se abordará, por razones de espacio, la tercera.

El siguiente fragmento de *Un mundo que agoniza* (1979, 7ª Ed., junio 1997, 41-46), resume el espíritu de esta obra que aborda el supuesto progreso y el deterioro real de la naturaleza por acción del hombre, lo mismo que resume el de *Diario de un jubilado*, relato que describe la historia de Lorenzo, al que arrastra la sociedad de consumo y un adorador más del ídolo con pies de barro llamado dinero... He aquí la radiografía del mundo con un nuevo tipo de esclavos en el que la tecnocracia mata a la ética, al humanismo, a los sentimientos. Menos mal que Delibes habla de los países adelantados, no de los atrasados, aunque, eso sí, la corrupción se enseñoree de unos y de otros. Ya advirtió Sabina que amor se llama el juego en el que un par de ciegos juegan a hacerse daño; ahora Delibes recuerda que ese juego, que nada tiene que ver con el amor, consiste en producir y consumir.

Capítulo 2, *Hombres encadenados*: “Para nuestra desgracia, el culatazo del progreso no sólo empaña la brillantez y eficacia de las conquistas de nuestra era. El progreso comporta —inevitablemente, a lo que se ve— una minimización del hombre. Errores de enfoque han venido a convertir al ser humano en una pieza más —e insignificante— de este ingente mecanismo que hemos montado. La tecnocracia no caza con eso de los principios éticos, los bienes de la cultura humanista y la vida de los sentimientos.

“En el siglo de la tecnología, todo eso no es sino letra muerta. La idea de Dios, y aun toda aspiración espiritual, es borrada en las nuevas generaciones —seguramente porque la aceptación de estos principios no enalteció a las precedentes—, mientras los estudios de Humanidades, por ceñirme a un punto concreto, sufren cada día, en todas partes, una nueva humillación. Es un hecho que las Facultades de Letras sobreviven en los países más adelantados con las migajas de un presupuesto que absorben casi íntegramente las Facultades y Escuelas técnicas.

“En este país se ha hablado de suprimir la literatura en los estudios básicos —olvidando que un pueblo sin literatura es un pueblo mudo— porque, al distraer unas horas al alumnado, distancia la consecución de unas cimas científicas que, conforme a los juicios de valor vigentes, resultan más rentables. Los carriles del progreso se montan, pues, sobre la idea del provecho o, lo que es lo mismo, del bienestar. Pero, ¿en qué consiste el bienestar? ¿Qué entiende el hombre contemporáneo por ‘estar bien’?

“En la respuesta a estos interrogantes no es fácil el acuerdo. Ello nos desplazaría, por otra parte, a ese otro complejo problema de la ocupación del ocio. Lo que no se presta a discusión es que el *estar bien* para los actuales rectores del mundo y para la mayor parte de los humanos, consiste, tanto a nivel comunitario como a niveles individuales, en disponer de dinero para cosas. Sin dinero no hay cosas y sin cosas no es posible *estar bien* en nuestros días.

“El dinero se erige así en símbolo e ídolo de una civilización. El dinero se antepone a todo; llegado el caso, incluso al hombre. Con dinero se montan grandes factorías que produ-

El *estar bien* para los actuales rectores del mundo y para la mayor parte de los humanos, consiste, tanto a nivel comunitario como a niveles individuales, en disponer de dinero para cosas. Sin dinero no hay cosas y sin cosas no es posible *estar bien* en nuestros días

cen cosas y con dinero se adquieren las cosas que producen esas grandes factorías. El hecho de que esas cosas sean necesarias o superfluas es accesorio. El juego consiste en producir y consumir, de tal modo que en la moderna civilización, no sólo se considera honesto sino inteligente, gastar uno en producir objetos superfluos y emplear noventa y nueve en persuadirnos de que nos [sic] son necesarios.

La obra del cineasta y guionista Mario Camús [...] se movió en adelante por un deseo de comunicación popular dentro de obras de temática social sencillas aunque bien contextualizadas

“Ante la oportunidad de multiplicar el dinero –insisto, a todos los niveles– los valores que algunos seres aún respetamos, son sacrificados sin vacilación. Entre la supervivencia de un bosque o de una laguna [o de la de una familia] y la erección de una industria poderosa, el hombre contemporáneo no se plantea problemas: optará por la segunda. Encarados a esta realidad, nada puede sorprenderos que la corrupción se enseñoree de las sociedades modernas. El viejo y deplorable aforismo de que cada hombre tiene su precio alcanza así un sentido literal, de plena y absoluta vigencia, en la sociedad de nuestros días”.

Otras obras de Miguel Delibes: su opera-prima, ya citada, *La sombra del ciprés es alargada*, que se publicó en 1948 y fue llevada al cine por Luis Alcoriza en 1990, *Cinco horas con Mario* (1966, adaptada al teatro en 1979) y *Parábola del naufrago* (1969), estas dos que al decir de un *solapero* “parecieron indicar un cambio de

orientación en su narrativa”. También son reconocidas, *Diario de un cazador* (Premio Miguel de Cervantes, 1955), *Las ratas* (Premio de la Crítica, 1963), *La primavera de Praga* (1968).

Es miembro de la Real Academia Española desde 1975 y por el conjunto de su obra ha recibido los premios Príncipe de Asturias, 1982, Nacional de las Letras Españolas, 1991, Cervantes, 1993, y Nacional de Narrativa, 1999, por la novela *El hereje*.

Por su parte, la obra del cineasta y guionista Mario Camús (Santander, 30.IV.1935), quien abandonó el derecho para ingresar en la *Escuela Oficial de Cinematografía*, al diplomarse con la práctica *El borracho* (1963), se movió en adelante por un deseo de comunicación popular dentro de obras de temática social sencillas aunque bien contextualizadas (*Los farsantes*, 1963, su *opera-prima*; del mismo año, *Young Sánchez*), comerciales mas no indignas ni que dejen de cuestionar, así se trate de un *spaghetti western* (*La cólera del viento*, 1970), o relacionadas con la tragedia o el drama: *Con el viento solano*, 1965, *Los pájaros de Baden-Baden*, 1975, *Los santos inocentes*, 1984. Con esta última, se dio a conocer en América Latina de forma más amplia y de paso se mostró en la plenitud de sus conocimientos teóricos, técnicos y de realización, con una mayor dosis de riesgo, valor e imaginación.

Entretanto realizó *Muere una mujer* (1964) y filmes de encargo, como los musicales *Cuando tú no estás* (1966), *Al ponerse el sol* (1967) y *Digan lo que digan* (1968), para Raphael, y *Esa mujer* (1969), para Sara Montiel. Su estilo se definió con *Fortunata y Jacinta* (1979), sobre la obra de Pérez Galdós, una interesante serie televisiva que supuso su consagración como adaptador. Dentro de este campo realizó con gran éxito *La colmena* (1982), *Oso de Oro* en Berlín; *Los santos inocentes*, por la que el actor Alfredo Landa fue premiado en Cannes por Mejor Actor, *ex aequo* con Paco Rabal; y *La casa de Bernarda Alba* (1987), adaptación de la pieza teatral de García Lorca.

En otras obras su enfoque social tiene un tono más intimista, como en *Sombras en una batalla* (1993), con Carmen Maura, la veterinaria Ana, y Joaquim de Almeida, su compañero, obra promocionada bajo el lema *el olvido es la única*



Miguel Delibes Setién (Valladolid, 17 de octubre de 1920 - 12 de marzo de 2010) fue un novelista español y miembro de la Real Academia Española desde 1975 hasta su muerte,

Foto. http://elforodemanrique.blogspot.com/2010_03_01_archive.html

venganza y el único perdón, o *Amor propio* (94), que con cada vez mayor complejidad describen la historia de un regreso. Otras películas: *La vieja música* (1985), *La rusa* (1987), sobre el texto de J. L. Cebrián, *Después del sueño* (1991), *Adosados* (1996), *El color de las nubes* (1997), *La ciudad de los prodigios* (1999), que participó en Mar del Plata, y *La playa de los galgos* (2002).

Los santos inocentes es una muestra de cine depurado, libre de manierismos y de lastres literarios, entendidos como yugos retóricos que hubieran podido incidir en la calidad plástica del filme. Partiendo de una novela de “166 páginas de letra grande y abierta” (Miguel Delibes)², el cineasta Mario Camús escribió un guión fiel y, no obstante, libre, en compañía de Antonio Larreta y de Manuel Matji, en el que se eliminaron personajes y escenas que restaban fluidez al relato y cuya asunción hubiera representado un enriquecimiento vital, quizás, pero también un desequilibrio de la puesta en escena, lo mismo

que un peligroso incremento en la duración del filme, preciso hasta en su extensión. Así, Rogelio, el otro hermano de Nieves y Quirce, no encuentra sitio en la película, como tampoco lo van a tener Ireneo, el hermano muerto de Azarías y Régula, ni Dacio, el porquero.

Otro episodio que se suprimió en la adaptación y que en el texto tiene su importancia fue el del deseo de Nieves por hacer su Primera Comunión: su inclusión, si no inoportuna, pues iría en contravía del nuevo carácter que el cineasta le imprimió al personaje, hubiera forzado otra secuencia con su correspondiente extensión. A esto se suma la capacidad de Camús para aportar sus propias ideas, con el fin de hacer una recreación de la obra primigenia o de enriquecer el discurso fílmico y no traicionar el sentido del referente literario, aun con la transgresión. Entonces, a la original, tal vez por una necesidad de equilibrio, le insertó otra historia de su propia invención: la de Quirce y Nieves redimidos, una

2 En la edición de RBA Editores, de 1993, pues la 1ª Edición, de Planeta, setiembre (sic) de 1981, tiene 176 páginas.

Aunque la idea básica de *Los santos inocentes* sea la explotación del hombre, dicho tema no determina el valor ético del filme, pues este es consecuencia lógica de la honesta mirada que Camús lanzó sobre los protagonistas sin juicios de valor

réplica a la manifiesta sumisión de Paco *El Bajo* y de Régula: el primero, con su inocultable comportamiento perruno y la segunda con su recurso al vicio verbal-actuante “a mandar, para eso estamos”. Con aquella historia de redención que simboliza la justicia y ecuanimidad que reclama el ser humano, el cineasta autor de *La colmena*, sobre la obra del Nobel que nunca debió ser, demostró que, operando sobre una obra literaria de regular extensión, el tema no obliga al cineasta; lo deja en libertad y le permite quitar o añadir de acuerdo con su capacidad de crear e incluso de transgredir: no hay obras literarias sagradas, esto es, que no se puedan adaptar, pues eso habla más de la incapacidad del adaptador que de la dificultad del referente.

Cuando se ha logrado una buena adaptación, se siente que el cine está cerca, como en el juego infantil en el que se busca a quien se esconde: se siente su presencia, aunque contenga su respiración. Eso sucede con el filme de Camús, que contiene la idea al fondo del argumento de *Delibes*, dejando al margen lo ajeno, superfluo e impreciso. Y permite concluir que el arte es una ciencia que no permite experimentos, pues si se queda a ese nivel, no alcanza su propósito final como arte.

Los santos inocentes, la película, narra la historia de una familia campesina que, tal como ocurre aún, vive subordinada a la clase que domina la tierra, usufructúa los recursos y maneja a su antojo el destino de sus integrantes Paco *El Bajo*, Régula, su hermano Azarías, Quirce y Nieves, hijos de los dos primeros... sin contar el de su tullida hermanita la Niña Chica, alegoría de la tragedia que a dicha familia le toca soportar, metáfora del estatismo existencial que rodea sus vidas, de la incomunicación imperante entre sus miembros y que, a manera de llamado de atención, sólo se ve alterada por sus escalofrantes berridos, los de aquel santo inocente sin nombre aunque en la novela se sepa que es Charito.

De ahí la atmósfera del filme, en bruma, frío y silencio, que se percibe especialmente cuando la familia se encuentra en la *Raya*, otro símbolo utilizado para determinar diferencias de clase entre súbditos y patronos. Diferencias que estos les seguirán haciendo notar a aquellos cuando en un gesto de engañosa nobleza (que más bien representa un insoportable complejo de culpa y la urgente necesidad de expiarla), don Pedro le diga a Paco que *ya es hora* de que junto a su familia pase a vivir en *El Cortijo*, lo que en realidad significa fuera de él y así lo señala un portón.

En ese espacio de opresión, apenas Quirce y Nieves abrigan el sueño de liberación (el que no puede excluir a Azarías y su coprológica rebeldía, pues él encarna la esencia liberadora), aprendiendo a leer y a escribir y buscándose su propio empleo, lejos de un espacio patronal en el que apenas caben la renuncia y la obediencia, caldo de cultivo del servilismo, si no de la indignidad. A dicha servidumbre Camús contrapone una aristocrática familia de clara estirpe franquista compuesta por la Marquesa, Myriam (la hija sensible), el mayordomo don Pedro (el cornudo), su *casta* esposa Purita y el señorito Iván (emblema de la maldad), quien a hurtadillas o de frente corteja a la anterior.

La historia de esa familia que se debate entre la crueldad y la perversión de aquellos, no encuentra con facilidad un referente en la ternura mostrada por la primera ni en la violencia ejercida por los segundos, si se exceptúan filmes sobre el esclavismo como *Mandinga*; el racismo, *Missis-*

sippi en llamas; o la explotación, *De ratones o de hombres*, retitulada *La fuerza bruta*. Campesinos y neo feudales representados por personajes penetrantes en su lealtad y solidaridad: recuérdese la resistencia de Régula a que Azarías sea llevado a un centro benéfico; pero también en su infidelidad e indiferencia: véase la relación don Pedro-Purita-señorito Iván, así como la actitud de este frente a los accidentes de Paco.

Hay que advertir que aunque la idea básica de *Los santos inocentes* sea la explotación del hombre, dicho tema no determina el valor ético del filme, pues este es consecuencia lógica de la honesta mirada que Camús lanzó sobre los protagonistas sin juicios de valor; de la soberbia actuación de ellos como de la verosímil recreación vital, como hasta ahora sólo se había hecho en ese otro fresco en movimiento, *El árbol de los zuecos*, de Ermanno Olmi, o en aquella parábola sobre a quién pertenece la tierra, *El campo*, de Jim Sheridan o en aquella síntesis sobre la alegoría de las estrellas-hombres, *La historia sencilla*, de David Lynch, hasta ese momento un *retorcido* cineasta: apenas tres ejemplos, una prueba más y

no irrelevante, sobre cómo el arte no obedece a intenciones, cómo el tema manda sobre el artista y no... Gracias a tales aspectos, el filme de Camús permitió corroborar que los explotadores no son fantasmas del pasado, que el feudalismo o, más bien, el régimen señorial no se acabó en la Alta Edad Media y que hubo en España una mezcla de ambos: aquí, se contemplan en conjunto, ya que la mayor parte del campesinado cayó en una situación de dependencia respecto a los grandes terratenientes. Así que aún es posible asistir a execrables faenas de crueldad humana.

Decía Nietzsche: "La crueldad es uno de los placeres más antiguos de la humanidad"; o, según se mire, recientes. Una de esas execrables faenas en la que si no fuera por la mesura y la compasión con que Camús asume la narración, aquella atmósfera de melancolía, sordidez y privaciones, resultaría insoportable. Atmósfera que, dicho sea, no es lenta sino grave y a vuelo de pájaro sólo se puede abordar lo superfluo. Ya decía Schiller: "Hay que detenerse en las cosas con amor".

Descrito desde la perspectiva de Quirce, Nieves, Paco y Azarías (con excepción de Ré-



El papel de Azarías le permitió al actor Francisco "Paco" Rabal obtener el premio a mejor interpretación masculina en el Festival Internacional de Cine de Cannes de 1984.

Foto. <http://www.larazon.es/albums/asi-fue-la-vida-sencilla-de-un-escriptor-genial>

gula, personaje estático y no dinámico como los otros y a la que le está dado estar en el centro del hogar, que tiene una mirada más endógena que exógena... y de la niña tullida: un grito sordo de protesta contra la iniquidad del mundo), de aquel núcleo sobre el que se cierne la injusticia del señorito Iván y de su cíclica ascendencia, *Los santos inocentes* tiene la forma de la parábola política ajena al panfleto, el aspecto de la denuncia no maniquea y el rostro de la verdad desnuda no sujeta a manipulaciones. En ella, el espectador parece recibir las impresiones de la cámara en forma de sensaciones, producidas por luz, sombras, imagen y sonido, que a su vez parecen desprenderse de cada intérprete, secuencia o situación, en especial cuando mediante el recurso del *flashback* se cuentan las peripecias de Paco *El Bajo* y de Azarías, encarnados de manera indeleble, por Alfredo Landa y Francisco Rabal: aquel, nacido en Pamplona en 1933 y quien a fines de 1950 dio origen al *landismo*, estilo entre lo erótico y lo cómico; este, fallecido el 29 de agosto de 2001 en la misma ciudad que vio morir a Goya, poco después de haber hecho esa suerte de *déjà vu* de luz y sombras, *Goya en Burdeos*, de Carlos Saura. Paco *El bajo* las proyecta a través de una sorprendente y al parecer hereditaria debilidad, una eficaz pero lamentable sumisión, una aparente vocación por el maltrato: conviene recordar su olfato *canino*, el que casi lo convierte en un perro que habla y que le permite saber dónde cayó una paloma, cuándo se acerca Azarías, viene el señorito Iván o hará buen o mal tiempo. Azarías, en sí mismo un símbolo, por el contrario, las envía en forma de metáforas de defensa, burla y sobre todo rebeldía, actitud que se relaciona con la de Quirce y Nieves: desde el inicio de la novela señala a Régula que la ilustración de ellos es un error porque *luego no te sirven ni para finos ni para*

bastos; ya en el filme, orina en sus manos para que *no sangrienten* y con ellas mismas despluma a las *pitorras*, cuenta (mal) las mazorcas y las habichuelas (1, 2, 3... 11, 43, 44) y arrastra a la señorita Myriam hacia los objetos de su amor y a la vez de su desgracia; por otra parte, defeca en cualquier parte de la casa señorial; mucho más que el animalito que con tanto esmero cuida y del que con tanto dolor se tiene que desprender por causa del señorito Iván, defensor a ultranza de la godarria y la reacción, de las jerarquías y estructuras de poder.

De no mediar el tacto y la estética de Camús, *Los santos inocentes* hubiera podido caer en la red de lo que algunos *señoritos* de la crítica llaman cine *desalmado*³, sin pensar que desalmado no es el cine ni quienes lo hacen sino el universo a partir del cual han surgido filmes como *Cabo de miedo*, *Ciudad de Dios*, *Petróleo sangriento*, *Solo contra sí mismo*⁴ y, cómo no, *Los santos inocentes*, uno de los episodios de la historia del cine más tiernos y a la vez brutales y por qué no desalmados: adjetivo que apunta a quienes ejercen la violencia, no a quienes no les queda otro remedio que padecerla. A los amos de la guerra, no a los que quieren evitarla. Desalmados como el señorito Iván, tirano que al final halla lo que con tanto ahínco inconsciente había buscado, a manos de otro presunto desalmado que, pese a parecer *corto de entendederas* para cierto tipo de cacería, la de los palomos, representa la lucidez en medio de tanto odio ciego que pasa por comportamiento innato, y es tan inocente como Paco y su familia de toda la violencia física y moral que sus amos les imponen con los guantes de seda de la hipocresía. Así se le encierre por locura. Pero, lo último que pierde el loco es la lucidez, la locura es la sal que evita que se pudra la sensatez. Como muestra la escena final, cual si Burmann⁵ encarnara al per-

3 Corriente que surgió dentro de la crítica de cine en Colombia durante el primer lustro de la década de 1990 y que echó a andar la revista *Kinetoscopio* a través de los epígonos de Luis Alberto Álvarez. ¿Cuándo se entenderá que las auténticas obras de arte no hacen juicios de valor, condenas morales, panfletos ideológicos, tampoco análisis, que se limitan a hacer la síntesis de un problema y luego lo muestran pero no demuestran o sacan conclusiones ni menos ofrecen soluciones, pues ni siquiera lo pretenden?

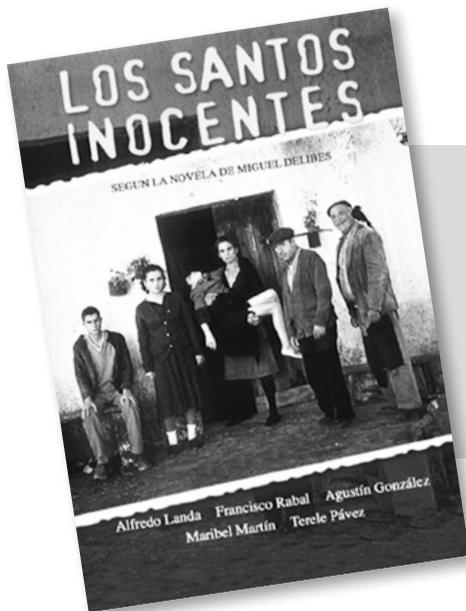
4 Filmes dirigidos, en su orden, por Martín Scorsese, Fernando Meirelles, Paul Thomas Anderson y Mikhael (sic) Hälstrom.

5 Hans Burmann es el director de fotografía de *Los santos inocentes*, como se ve en la ficha técnica.

sonaje, al recibir Azarías el crucifijo que le envía Régula. Toma en *ralentí* mezclada con un fundido encadenado en la que su mirada a la par que advierte el sosiego interno oculta al actor tras el personaje, para de paso activar en el espectador el tábano del llanto ante los milagros del arte: los que no engañan. Tampoco, los inocentes lectores de aquellos críticos ajenos a la crueldad, la

ignominia y la deshumanización de una sociedad tan próxima como la descrita en palabras por Miguel Delibes o en imágenes por Mario Camús en *Los santos inocentes*.

Sociedad de la que dichos críticos no se percatan quizás porque la espuma en que se hunden, para estar cómodos, les viene ocultando desde hace rato su desalmado rostro... ■



FICHA TÉCNICA: Título original: *Los santos inocentes*. País: España. Año: 1984. G: Mario Camús, Antonio Larreta, Manuel Matji. D: Mario Camús. F: Hans Burmann. Mús.: Antón García Abril. I: Paco *El Bajo* (Alfredo Landa); Régula (Terele Pávez); Azarías (Francisco Paco Rabal); señorito Iván (Juan Diego); Purita (Ágata Lys); don Pedro (Agustín González). P: Julián Mateos, en colaboración con TVE. Distribución local: Cine Colombia.

Ernesto Sabato
Apologías y rechazos

Savia Barraf X. Bibliotecas Brusas

Los romanos, los primeros académicos de Europa, legisladores natos, no resistieron la tentación de legislar también el idioma, y desde entonces sufrimos la calamidad. Calamidad relativa, es cierto, porque nunca la gramática ni la retórica pudieron impedir la aparición de grandes creadores.

Ernesto Sábato, *Apologías y rechazos*, 1979