

MIGUEL DELIBES Y EL GUION DE LA PELÍCULA *LOS SANTOS INOCENTES* (1984), DE MARIO CAMUS

José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN
Universidad de Santiago de Compostela
ORCID: 0000-0001-9049-2296

Resumen:

Si comparamos la película de Mario Camus *Los santos inocentes* (1984), no con la novela homónima de Miguel Delibes (1981), sino con el guion correspondiente (firmado por M. Camus, A. Larreta y M. Matji), que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, advertimos abundantes diferencias, tan leves como significativas, que obedecen a correcciones, propuestas y sugerencias del propio Delibes, según demuestra la copia de aquel guion, con anotaciones manuscritas del novelista, que se conserva en el Archivo de la Fundación Miguel Delibes, en Valladolid.

Palabras clave:

Los santos inocentes. Novela. Guion. Película. Miguel Delibes. Mario Camus.

Abstract:

If we compare Mario Camus's film *Los santos inocentes* (1984), not with the homonymous novel by Miguel Delibes (1981), but with the corresponding script (signed by M. Camus, A. Larreta and M. Matji), preserved in the Biblioteca Nacional de España, we notice abundant differences, as slight as they are significant, which are due to corrections, proposals and suggestions by Delibes himself, as demonstrated by the copy of that script, with handwritten

annotations by the novelist, which is preserved in the Archive of the Miguel Delibes Foundation, in Valladolid.

Keywords:

Los santos inocentes. Novel. Script. Movie. Miguel Delibes. Mario Camus.

Los santos inocentes (1984), de Mario Camus, está considerada no solo como una de las más valiosas películas del director santanderino, sino como muy acertado ejemplo de versión cinematográfica de una novela; en este caso, la homónima de Miguel Delibes, publicada en 1981. Acaso por esa doble razón (una excelente película, basada en una novela de uno de los más reconocidos autores de las letras españolas contemporáneas), son muy abundantes los estudios dedicados a analizar la dimensión cine/literatura en el título que aquí nos ocupa¹. Pero esa tan abundante como desigual bibliografía crítica ha limitado su atención a los dos productos artísticos que sustentan la comparación -la novela, el film-, orillando el elemento textual que sirvió de vehículo o eslabón intermedio para aquella traducción audiovisual del texto novelístico; me refiero al guion, que, según indican los créditos de la película, es de Antonio Larreta, Manuel Matji y Mario Camus; y así consta en la portada de la copia mecanografiada que se conserva en la Biblioteca Nacional de España²: «Guion Cinematográfico / basado en la novela / del

¹ Cito los que he consultado con más provecho: Bellido Navarro: 2010; Domínguez Pérez: 2005; Faulkner: 2004; García Domínguez: 1993; García García-Herreros: 2009; Gil-Albarellos Pérez Pedrero: 2021; Isla García: 2008; Jaime: 2000; Montes Huidobro: 1994; Paun de García: 1992; Rey: 2019; Sánchez Noriega: 2002 y 2011; Santoro: 1996; Schlickers: 2004.

² Biblioteca Nacional de España, Signatura 15745-1. He podido consultar dicha copia en la reproducción digital que me han proporcionado los servicios correspondientes de la BN, cuya autorización aquí reconozco y agradezco. En dicha portada el título *Los santos inocentes* está escrito a mano. Pero en la copia de ese guion que se conserva en el Archivo la Fundación Delibes (copia a la que luego me referiré con más detalle), a esa hoja la precede otra (con el membrete «GANESH/ Producciones Cinematográficas» impreso en el ángulo superior

mismo título, de / MIGUEL DELIBES / Versión de / ANTONIO LARRETA / MANUEL MATJI / y MARIO CAMUS». Aunque en la portada no consta lugar ni fecha, una nota manuscrita indica: «Depósito Legal: [cifra ilegible en la reproducción] – 1984»; y en la última página está mecanografiado: «Madrid – Julio – 1983».

Sabemos (por los testimonios, que aquí citaré, del novelista vallisoletano, del cineasta santanderino y de uno de sus coguionistas, Manuel Matji) que Miguel Delibes tuvo una parte muy activa en la preparación de aquel guion: determinante, en lo que se refiere a la perspectiva narrativa, estructura y cronología del relato; pero también en detalles menores, como la supresión de alguna escena, la modificación de otras, o determinadas correcciones y precisiones de detalle en los diálogos.

Por lo que se refiere a lo primero (supuestamente, lo más importante), es bien conocido, porque todos los que en ello intervinieron lo han declarado repetidamente, que la principal novedad o diferencia del film respecto a la novela –«poner en perspectiva la historia (...), incluyendo un segundo nivel narrativo, el del relato evocado desde el recuerdo» (Jaime: 2000: 156-157)- es consecuencia de algo que Delibes contó a los guionistas Larreta y Matji. Mario Camus lo ha explicado muchas veces y de diferentes maneras, pero acaso la mejor versión sea esta (que supongo transcripción de una intervención hablada); lo importante del asunto justifica la extensión de la cita:

... yo tenía allí a dos guionistas de prestigio [Antonio Larreta y Manuel Matji] que se pusieron inmediatamente a trabajar en el texto (...) y durante algún tiempo estuve alejado del proyecto. Cuando llegué, pude leer la primera versión que se había hecho. En aquella versión se había llevado íntegramente el relato al papel, no tenía demasiada consistencia lo que había que hacer, le faltaba algo, no sabíamos el qué (...) no estaban los materiales ordenados y faltaba algo que no sabíamos bien qué era.

Dejamos el guion a un lado y empezamos a repasar por donde intuíamos que podríamos dar con aquello que

izquierdo, y en la parte inferior el domicilio «Poniente 25 –Madrid 16») en la que el título está mecanografiado, en mayúsculas y subrayado.

echábamos en falta. Así llevábamos varios días, repasando todo el trabajo y criticando lo que habían hecho, cuando los guionistas, que habían estado trabajando durante dos o tres meses, me hablaron de una conversación que habían tenido con Delibes (...) se les escapó una cosa reveladora, no pensaban que allí estaba la solución. Delibes les dijo que ese personaje, que era Azarías, era real y que tenía cierta presencia en su recuerdo y que había muerto en un manicomio (...) A partir de ese punto construimos una historia que corresponde a un tiempo más adelantado, es decir, si la película discurría allá por los años 64 o 65, esta historia estaba colocada en el año 1970, era una historia muy leve, era la dispersión de la familia, es decir cuando el chico se va a hacer el servicio militar, sale de su casa, la chica sale a trabajar a un población cercana» (Camus: 1997: 158-159)³.

En esa leve invención se basa tanto el comienzo como el final de la historia filmada (en el guion y en la película): Quirce, ya licenciado del servicio militar, tras un breve encuentro con su hermana, vuelve a la Raya para despedirse de sus padres, pues va a buscar trabajo en la capital, y Régula le encarga que lleve algunas cosas a Azarías, recluido en un manicomio. «A partir de esta historia -añadía Camus en aquella misma intervención- se lanzaban cinco o seis cables hacia el pasado y en esos trozos

³ Ya lo había contado en la entrevista que le hacía José Ruiz para el programa de TVE *De película*, en 1984. Y en otra, en *Fotogramas*, de manera muy resumida: «existe en la película una historia que no está en la novela, la de los personajes cuatro años más tarde y es, precisamente, la que nos sirve de plataforma narrativa (...) Entonces inventamos, incluso a una sugerencia de Delibes, que, después del crimen (...), los chicos habían salido de su casa a trabajar y que a los padres les habían confinado de nuevo en aquel lugar ya que eran parientes del que había cometido el crimen y que el responsable estaba en una especie de cárcel manicomio. Exactamente eso fue lo que contamos por añadidura» (Inurria: 1984: 20). Cfr. con esta otra explicación, en una conversación sin datar, pero que el periodista recuerda en un artículo de 2021: «La clave para desatascar vino de una conversación con Miguel (...) Nosotros habíamos levantado el guion en torno a los dos chicos jóvenes. Así podíamos llegar a ese final, a ese contar lo previo a lo que está escrito. Que Azarías existiese y fuera como un vestigio del pasado fue lo que relanzó la historia y nos hizo verla de otra manera. Terminamos en el manicomio para ganar en realismo» (G. Rebolledo: 2021).

grandes, cuatro trozos de *flash-back*, en esos cuatro cuentos largos se contaba esta historia» (Camus: 1997: 159)⁴.

Queda fuera de mis objetivos discutir cómo esa perspectiva añade un nuevo sentido al relato de Miguel Delibes: la mayor parte de quienes han estudiado la relación entre aquel y la película de Camus se han ocupado de ello, sosteniendo opiniones discrepantes⁵; debate en el que aquí no entraré, pues lo que ahora me importa recordar es cuánto debe tal modificación a una confidencia del propio novelista. Aunque, como me propongo mostrar, no fue su única intervención -ni tampoco la más importante- en el proceso de gestación y realización de aquella película.

La cual, por otra parte, debe uno de sus más destacados -y persistentes- rasgos a una petición (casi exigencia) del escritor vallisoletano, que Camus recordaba, de manera tan sistemática

⁴ Uno de los guionistas, Manuel Matji también lo ha contado, con alguna diferencia: «de pregunté [a Delibes]: «¿Esta historia es verdad?» «Todo es verdad». «¿Y qué pasó con Azarías?» «Lo metieron en el frenopático de Zafra, todavía debe estar allí». Y Taco [A. Larreta] y yo nos miramos y vimos que la coda final que necesitaba la película era ésa» (Aranzubia: 2013: 80).

⁵ Sirvan como muestra estas: «En la película hay un agregado que da noticia final de los personajes, destino cerrado para algunos como Paco, Régula y Azarías, abierto para los hijos. Pensamos que dicho agregado, muy fácil de presuponer sin necesidad de hacerlo explícito, le quita algo de fuerza a la impresionante escena del ahorcamiento del señorito» (Huici: 1999: 144). «Cabe señalar, sin embargo, la existencia de una diferencia fundamental entre las dos versiones en cuanto al final abierto que, en la novela, permite la participación del lector y su libre interpretación del desenlace. Delibes llega hasta el acto redentor cuidándose de anticipar una esperanza (...) En la versión cinematográfica, Camus afirma que el camino de esa redención ha sido cumplido en cuanto que los hijos han logrado su libertad, lejos del Cortijo, lejos de la sumisión de los padres, dispuestos a participar de una sociedad más igualitaria» (García García-Herreros: 2009: 52-53). «Los acontecimientos añadidos por el realizador y los guionistas modifican el final de la historia cambiando su mensaje. El film no acaba con la muerte de Iván. Su prolongación en el tiempo anula los contenidos utópicos y esperanzadores que descubrimos en la novela. La última escena de Camus no es tan optimista como la de Delibes (...) Mario Camus propone, como única salvación posible, la huida del Cortijo y de la Naturaleza por parte de aquellos personajes que todavía tienen un futuro (...). La película termina también con la bandada de palomas surcando el cielo, pero, en este caso, no es vista por el ser edénico que era Azarías sino por Quirce (...) Desde mi punto de vista, esto contradice el significado último de la novela» (Bellido Navarro: 2010: 342-343).

como casi obligada, cada vez que tenía ocasión de hablar de este asunto. Hasta el punto de que la expresión *milana bonita* (que él mismo ha elegido para alguno de sus textos) se ha convertido casi en el lema del film.

Así lo contaba cuando, recién estrenada la película, le preguntaron: «¿No tuvisteis la tentación de titularla *Milana bonita*?», y respondió: «*Milana bonita* es una cosa maravillosa. Fíjate, nos pareció excesivo el número de veces que en la película decía Azarías *milana bonita*, pero cuando Delibes revisó el guion, (...) observó que habíamos suprimido muchas veces *milana bonita*; entonces él volvió a incluirlos y hemos constatado que con gran acierto pues luego es fundamental» (Inurria: 1984: 20). Lo reiteraba en declaraciones a *El País*, dos años más tarde: «Yo quité del guion de *Los santos inocentes* tanta repetición de la frase *Milana bonita*. Cuando Delibes lo leyó me dijo muy seguro: «Si hay veinte *Milana bonita*, veinte veces se repite, si acaso se le añade alguno» Y tenía razón. Cinematográficamente, aquella frase funcionaba y yo no lo vi en su momento» (G. C.: 1986). En una nota de 1993, precisamente titulada «*Milana bonita*», añadía una interesante consecuencia (que no sé cuánto tiene de verdad o de leyenda): «Su insistencia en que la expresión *milana bonita* fuera repetida bastantes veces a lo largo de la historia, tuvo una firmeza y seguridad que no daba pie a discusión alguna. Más tarde, cuando salieron grandes pintadas en diversas capitales de provincia con las dos palabras, ya inseparables, jamás se jactó ni recordó, por lo menos a mí, su sabio empeño». (Camus: 1993: 173-174). Todavía en la breve necrológica que dedicó a Delibes en *El País*, significativamente titulada «La milana de Azarías», recordaba: «Leyó cuidadosamente el guion de la película que íbamos a intentar llevar a término con sus historias y sus personajes. «Deberían incluir más las palabras *milana bonita*, que repite el viejo Azarías». Tenía razón. Las dos palabras crean una consigna, una especie de leyenda» (Camus: 2010).⁶

⁶ Más testimonios, recientemente publicados: en unas declaraciones de Camus, que el autor del reportaje no fecha: «Ni con el guion terminado ni cuando vino sin avisar al rodaje nos corrigió nada. Lo único en lo que insistió, pero además con bastante gracia, es que utilizáramos más lo de la condenada milana (...) Solo te pido que uséis más lo de milana bonita, es importante para mí, más allá de la metáfora» (G. Rebollo: 2021). También lo ha repetido su coguionista Manuel Matji: «cuando leyó el guion, Miguel le dijo a Mario que había que repetir

Aquella consigna o leyenda alcanzó una dimensión internacional con el pase de la película en el Festival de Cannes de 1984, cuyo jurado, que presidía el actor Dick Bogarde, concedió el Premio de Interpretación a Francisco Rabal y a Alfredo Landa: cuando ambos subieron al escenario a recoger el premio, el primero «saludó con una frase, «Milana, bonita», que fue entendida y aplaudida por todos» (G.C.: 1984)⁷. Por su parte, el director santanderino, en su libro de relatos *Apuntes del natural* (2007), ha contado, con su probado talento literario⁸, esta anécdota, que transcribo sin más comentario:

Le había visto la noche anterior, en el mismo rincón, solo, cenando sin prisa, mientras ojeaba un libro que tenía abierto sobre la mesa. «Chez Joseph» estaba abarrotado, pero él no parecía apreciar el entorno de mujeres enojadas y hombres parlanchines vestidos con ropa oscura. Se saludaban de mesa a mesa, satisfechos de encontrarse donde estaban y de exhibir su clase, su dinero y su poder. Él no tenía nada que ver con aquello. Era un actor. Uno de los mejores del mundo. Había presidido el Jurado del Festival de Cannes donde se había exhibido el último de nuestros trabajos. Siempre que me encontraba con alguna entrevista suya en los periódicos dedicaba elogios efusivos a la película que habíamos presentado en el citado festival. Por eso, después de pensármelo un rato, le mandé una nota por el camarero, en francés, donde le decía quién era y le agradecía sus buenas palabras. Vi que la leía con atención, me buscaba con la mirada e inclinaba la cabeza. Yo hice lo mismo. Bogarde encendió un cigarro y nosotros -éramos tres en la mesa- nos dedicamos a terminar la cena. Al levantar la cabeza, unos minutos más tarde, vimos su rincón vacío. Estaba abandonando el local. Antes había respondido a mi agradecimiento. El camarero trajo su

muchas veces «Milana bonita» (Reguera Pascual: 2021).

⁷ Delibes declaraba en *Diario 16*: «de vi por televisión, aquí, en casa. Quedó muy simpático» (Losada: 1984); en el monográfico del programa de TVE *La mitad invisible*, dedicado a *Los santos inocentes* (diciembre de 2015), se recoge ese momento. Cfr. también Alonso: 1997.

⁸ Cfr. González Herrán: 2012; Sanz Villanueva: 2018.

respuesta a la mesa cuando la puerta giratoria que le alejó definitivamente de nosotros aún se estaba moviendo. En la tarjeta blanca solo dos palabras: «Milana bonita» (Camus: 2007: 115)⁹

Con todo, además de las dos intervenciones hasta aquí comentadas (la información sobre el modelo real de Azarías, la insistencia en que se reiterase la frase referida a la *milana*), sabemos que Miguel Delibes leyó cuidadosamente el guion de la película, antes de que esta se filmase, haciendo en él numerosas correcciones y algunas recomendaciones o propuestas. De ello tenemos los varios testimonios que aquí recordaré, pero, sobre todo, documentación muy precisa, que nos permitirán formular interesantes conclusiones.

En cuanto a los testimonios, los más tempranos que conozco datan de 1984, en entrevistas con el director del film; a Inurria le decía: «cuando Delibes revisó el guion, hizo una serie de cambios referentes al lenguaje y a los diálogos, en ese aspecto se fija mucho» (Inurria: 1984: 20), y a Weinrichter: «al terminar el guion se lo dimos a leer a Delibes, quien dio el visto bueno e hizo algunas correcciones sobre todo en materia de diálogos y en cuestiones relacionadas con la caza, pues es un experto» (Weinrichter: 1984: 99). Y lo confirmaba el novelista, en una entrevista de ese mismo año, con una precisión que conviene citar en su integridad:

Camus es un hombre delicado y puso con tiempo en mis manos el guion para que yo actuara sobre él. Yo, a la vista del guion, suprimí algunas cosas que entendía que no casaban bien, que estaban un poco forzadas. Pero sobre todo lo que hice fue adaptar aquellos diálogos que no se tomaban de la novela para adecuarlos a los que sí venían de la novela. Intervine también en las escenas de animales o de caza (...) Son escenas que modifiqué de acuerdo con mis conocimientos, para que fueran los más fieles posible a la realidad.

⁹ Camus volvía a referirse a esta cuestión en una de las últimas ocasiones en que habló sobre esta película en TVE, en el programa *La mitad invisible* (2015).

Una vez hechos estos retoques apareció el verano pasado por Sedano (...) y fuimos viendo punto por punto las modificaciones que había sugerido, y Camus, que es hombre abierto, asumió mis observaciones, y ellos ha influido en que la película esté muy ajustada a lo que debe ser» (Losada: 1984).

Más categórico se mostraba en una conversación con Francisco Umbral, publicada el mismo año de la película: «tuve que ocuparme de los diálogos, que eran un horror» (Umbral: 1984). En 1986 declaraba: «Yo leí el último el guion, y como había añadidos que no eran hechos por mí, los pulí, los peiné y adecué a los otros diálogos (...) Así es que hubo un gran respeto a la novela, ya que incluso lo que no se ajustaba lo retoqué yo mismo» (Rodríguez: 1986). Pero en otras ocasiones parece haber minimizado su intervención: «Mario Camus -comentaba en su momento Delibes, en una entrevista en televisión- ha tenido un gran respeto por la palabra. Incluso después de hacer el guion me dio a revisar los diálogos. Y yo lo único que hice fue comprobar que tuvieran la eufonía que quise darles.» (García Domínguez: 1993: 169). Con todo, la explicación más completa de hasta qué punto intervino sobre el guion de la película constan en la nota «Milana bonita», que firmaba en el suplemento *El Cultural*, del diario *La Razón*, en 1996; allí hacía esta importante declaración, que sintetiza lo que aquí venimos discutiendo: «La mitad del guion estaba ya hecho por mí y entre los dos [se refiere a Camus y a él mismo] modificamos alguna cosa: textos y adaptación de nuevos diálogos, sobre todo. Pero Camus aceptó la historia, prescindió el algún personaje, y la puso en pie»¹⁰.

En consecuencia y resumen de todo lo hasta aquí recogido, parece haber una cierta discrepancia respecto a la postura e

¹⁰ Y añadía lo que ya conocemos, a propósito de la jaculatoria de Azarías: «Al principio, recuerdo, Mario quería eliminar algunas reiteraciones de mi querido Azarías y algunas otras frases que podían cortar el ritmo del relato. Y yo no quería. Me estoy refiriendo a ese «milana bonita», tantas veces repetido en el guion y que acabó convirtiéndose en el grito de guerra del bueno de Rabal, que coreaba todo el mundo en Cannes, en aquel Festival que nos concedió el premio. «Que razón tenías, Miguel», me decía Camus, encantado de hacerme caso». (Delibes: 1999).

intervención de Miguel Delibes en el guion de la película que se preparaba sobre su novela *Los santos inocentes*: desde sostener que «la aportación ulterior del novelista es escasa; por deferencia, le muestran el guion y hace algunas sugerencias sobre los diálogos» (Sánchez Noriega: 2002: 104), hasta considerar que su labor fue mucho más allá: «Delibes en persona retocó cuidadosamente el guion, sugiriendo la supresión de añadidos no sólo superfluos sino contrarios a la lógica interna de los personajes y a la fluidez del ritmo narrativo, reescribiendo las contribuciones de los guionistas para asegurar la unidad de estilo, así como la coherencia de la estructura global» (Jaime: 2000: 156).¹¹

Como en las páginas que siguen me propongo demostrar, esto último es lo más próximo a lo que realmente sucedió. Además de lo dicho al respecto por tres de sus protagonistas (Delibes, Camus, Matji), hay constancia documental de cuál fue el grado de aceptación o discrepancia del novelista respecto a aquel guion. En la Fundación Miguel Delibes, en Valladolid, se conservan dos importantes documentos (por lo que sé, hasta ahora inéditos), de los que -merced a su generosa colaboración y permiso, que aquí reconozco y agradezco- he obtenido las copias digitalizadas, que utilizaré y citaré en las páginas que siguen.

El primero y más importante de ambos es una copia del original mecanografiado de ese guion (copia idéntica a la que se conserva en la Biblioteca Nacional), con anotaciones manuscritas y autógrafas -a pluma y con tinta azul- del novelista vallisoletano; documento que el Archivo de la Fundación M. D. denomina **Guion cinematográfico, mecanografiado y corregido de *Los santos inocentes*** (referencia: AMD, 64, 5). Complemento -tal vez consecuencia- de este son las dos cuartillas manuscritas por una

¹¹ En respuesta a mi consulta por correo electrónico sobre las fuentes de esas categóricas afirmaciones, Antoine Jaime aduce tanto sus entrevistas con el novelista y con el cineasta, como -sobre todo- el artículo «Milana bonita» (Delibes: 1998), que interpreta así: «Las precisiones tajantes del académico suenan como indispensables aclaraciones, por no decir advertencias, para quienes pudieran haberse olvidado de su papel atento y determinante en la creación del film (...) En resumidas cuentas, Delibes y Camus cruzaron opiniones antes de ponerse de acuerdo sobre modificaciones, correcciones, añadidos y opciones artísticas del guion, que el director finalizó con toda la confianza del novelista» (Jaime: 2023).

sola cara, también autógrafas, que el Archivo cataloga como **Objeciones de Miguel Delibes al guion cinematográfico de *Los santos inocentes*** [referencia: AMD, 64, 6].

El hecho de que ambos formen parte del legado del novelista, ahora en el Archivo de su Fundación, me parece un dato significativo, que merece alguna explicación, por lo que afecta al asunto que nos ocupa. Aunque en un primer momento consideré, precipitadamente, que aquellos eran documentos privados, que Delibes habría preparado para su propio uso, sin intención de hacerlos llegar en esa forma al director y sus coguionistas (de haberlo hecho -me argumentaba yo-, no estarían en su poder, pues aquellos muy probablemente no los habrían devuelto), la detenida revisión de la película me demostró, como luego explicaré, que el director sí conoció y atendió escrupulosamente aquellas correcciones y propuestas.

Comenzando por las anotaciones en la copia mecanografiada del guion, importa señalar que, independientemente de su importancia, son muy abundantes: de las 117 páginas que tiene el volumen, hay anotaciones en 76 de ellas; a veces, varias en una misma página. La mayor parte, son de pequeños detalles: añade o tacha palabras, y ocasionalmente escribe otras en su lugar o interlineadas..., pero también corrige erratas¹². Importa advertir, además, que si bien la mayoría afectan a los diálogos, hay bastantes en las didascalías.

Me propongo pasar revista y comentar aquí las más interesantes; no sin adelantar algo que iré precisando más adelante, y que constituye la fundamental constatación de este análisis: casi todas las anotaciones que señalaré (sean correcciones, añadidos, supresiones, sugerencias, peticiones...) se siguieron fielmente en la

¹² A este respecto, conviene advertir que el guion mecanografiado que leyó y anotó Delibes ya tenía algunas correcciones manuscritas (que también constan en la copia de la Biblioteca Nacional), que se distinguen fácilmente porque están en tinta negra. Casi todas se limitan a reparar erratas; aunque hay alguna que merece ser comentada, pues se diría que obedece a una intención de mayor fidelidad al texto novelístico, aun en detalles nimios. Así, en una didascalía de la página 24 estaba mecanografiada la palabra «defecación», referida a una de Azarías; la corrección sustituye 'f' por 'y', además de tachar la 'a', con lo que la palabra resulta ser «deyección». Que es como lo escribiría Delibes, en cuya novela leemos que Azarías «se acuclillaba orilla de un chaparro y deyeataba» (Delibes: 1981: 81).

versión filmada. Dado que son la gran mayoría, solo comentaré los pocos casos en que no se han respetado, entendiéndolo que si no se indica otra cosa, la anotación se atendió.

En cuanto a la reclamación del novelista respecto a la frase de Azarías -casi una jaculatoria-, advertimos que motiva algunas correcciones repetidas; en la página 19, donde el guion decía «Milana, milana bonita», la anotación manuscrita añade el adjetivo tras la primera palabra, de modo que sea «Milana bonita, milana bonita»; lo mismo, en la página 61: donde decía «Milana, Milana bonita», Delibes corrige: «Milana, bonita; Milana bonita», como hacía la novela en no menos de catorce ocasiones. Volveremos a encontrar esta corrección en la última -acaso la más significativa- de las correcciones en el guion.

Sin duda alguna, las más abundantes son las que pretenden restituir al diálogo exactamente lo que decía el original novelístico. A veces, una sola palabra; así, en la página 10 del guion el Señorito le dice a Azarías: «¿Al Mago? Muy gastoso te sales tú. Si por un pájaro tuviéramos que llamar al Mago, ¿a dónde¹³ iríamos a parar?»; la corrección añade «Azarías», después de «Muy gastoso te sales tú», porque así figuraba en la novela: «¿al Mago? Muy gastoso te sales tú, Azarías, si por un pájaro tuviéramos que llamar al Mago, ¿a dónde iríamos a parar? (Delibes: 1981: 24). También por escrupulosa fidelidad textual se explica corrección tan mínima como la que encontramos en la página 35: cuando don Pedro anuncia los preparativos de «la Primera Comuni3n», se tacha el adjetivo, pues el texto de la novela sistemáticamente se refiere a «la Comuni3n» (cfr. Delibes: 1981: 47, 50, 51, 57). Otro tanto sucede en la página 21, donde encontramos dos correcciones que tratan de restaurar lo escrito en la novela: «un tío que se orina en las manos», decía el texto mecanografiado; la corrección restituye el texto original: «un tipo que se orina las manos» (Delibes: 1981: 66); idéntica corrección se reitera en la página 22, cuando en la frase «se orina en las manos» vuelve a tachar la preposición ‘en’. Y es que la novela, siempre que alude a este asunto, reitera la fórmula sin

¹³ También aquí el guion mecanografiado estaba previamente corregido, (como podemos comprobar en la copia de la B.N.) añadiendo a mano en la última frase el signo de apertura de interrogación, la preposición ‘A’ y la tilde en la palabra ‘dónde’.

preposición: «en un rincón se orinaba las manos (...) se orina las manos (...) el Azarías se orinó las manos» (Delibes: 1981: 15, 67, 165).

En aquella misma página 21, donde el guion decía «de chiquitín», la corrección recupera el diminutivo de la novela: «de chiquilín» (Delibes: 1981: 67). Lo mismo, en la página 69: disputando sobre las piezas cobradas en una batida, a la pregunta de Paco («¿Dónde pegó el pelotazo, vamos a ver?»), Facundo responde simplemente: «Allá»; la corrección manuscrita añade una precisión («Allá, junto a la retama»¹⁴), porque así constaba reiteradamente en la novela: «el pájaro perdiz que falta, señorito Iván, el que bajó usted orilla de la retama, me lo ha afanado el Facundo (...) el pájaro perdiz ese de la retama es mío (...) otro bajó mi señorito orilla de la retama» (Delibes: 1981: 101). En la página 78 Azarías dice «Apura Paco, la Milana me aguarda», pero la anotación manuscrita corrige la forma verbal «me está aguardando», como decía la novela (Delibes: 1981: 81).

La precisión en la fidelidad al texto novelístico alcanza extremos tales como el empleo o no del artículo: «el veintidós tenemos la batida», dice Iván en la página 86 del guion; la corrección tacha el segundo artículo, porque la novela decía: «el 22 tenemos batida» (Delibes: 1981: 130). En la página 109, Iván le dice a Pedro «el Mercedes es muy enorme»; el adjetivo aparece tachado, y en su lugar se ha escrito «grande», que se tacha y sustituye por «capaz», que era el término empleado en la novela («el Mercedes es muy capaz», Delibes: 1981: 160). En la página 110, Iván le explica a Paco su rechazo a que sea Quirce quien le sirva de secretario, sustituyendo a su padre: «con tu chico, El Quirce, no me gusta... ¡para qué mentir»; la corrección tacha las palabras de la exclamación y la sustituye por «vaya», como decía en la novela: «con tu chico, el Quirce, no me gusta, vaya» (Delibes: 1981: 162). Cuando en la página 114 Azarías exclama «¡La Milana se ha muerto!», el corrector añade «señorito» al final de la frase, como leemos en la novela: «¡la milana se ha muerto, señorito!» (Delibes: 1981: 172). No restituye exactamente el texto original, pero trata de aproximarse a él la otra anotación de esa misma

¹⁴ Excepcionalmente, aquí la versión filmada no acepta la propuesta, de modo que Facundo solo dice «Allá», como indicaba el guion.

página 114: «Carroña de esa es lo que sobra», dice Iván; la anotación añade «aquí...», porque el original decía «carroña de ésa es lo que sobra en el Cortijo» (Delibes: 1981: 172)..

En ocasiones se trata de recuperar alguna frase hecha que figuraba en la novela y que el guion había modificado: así, en la página 46, cuando Régula aconseja a su hija: «A ti esos pleitos ni te van ni te vienen. Tú, silencio»; la corrección tacha la palabra «silencio», y añade: «ya lo sabes, oír, ver y callar»; fórmula que empleaba la novela: «a ti estos pleitos de la Casa de Arriba, ni te van ni te vienen, tú, allí, oír, ver y callar» (Delibes: 1981: 55). También se recupera una frase hecha, más común en el habla popular que la propuesta en el guion, en la página 105, donde Régula, para confirmar la verdad de lo que esta diciendo, emplea la comparación «como que a estos mis ojos se los han de comer los gusanos»; sus palabras finales se sustituyen por «se los ha de comer la tierra»; que es exactamente la fórmula empleada en la novela (Delibes: 1981: 153).

Este afán por respetar la literalidad del texto novelístico le lleva incluso a recuperar en algún momento frases que correspondían a otro momento del relato; en la página 72, cuando Iván le dice al embajador francés que «aquí ya no hay analfabetos», la anotación manuscrita añade, después de ‘aquí’, la aclaración «por si te interesa saberlo»; precisión que la novela situaba un poco más adelante, cuando Iván dice de Régula: «esta mujer, por si lo quieres saber, hasta hace días firmaba con el pulgar (Delibes: 1981: 106). También cabría considerar de este tipo una corrección que advertimos en la página 50: a propósito del aspecto físico de Nieves, Miriam comenta: «Para mi gusto, una pizca de más de aquí... / (señala el pecho) / pero no está mal...» Estas últimas palabras se tachan, aunque reproducen las que decía Miriam en la novela, como previas a su observación «verdaderamente, la chica no está mal, / dijo, / si es caso, para mi gusto, una pizca de más de aquí, / y se señalaba el pecho» (Delibes: 1981: 49).

A veces, el interés por mantener la literalidad del texto novelístico afecta al empleo de determinados términos poco usuales en el lenguaje común, aunque característicos del habla campesina. Así, en la página 81 del guion, cuando se produce el accidente, Paco dice que su pierna «está machacada» y la anotación

corrige «está mancada», recuperando el término que empleaba la novela (Delibes: 1981: 125). En la página 103, Iván le dice a Nieves: «¿Sabes, niña, que te has hecho mujer de repente...?»; en esta situación la novela empleaba un término más popular («¿sabes, niña, que has empollinado de repente...?»), que la corrección manuscrita recupera¹⁵.

También pretenden fidelidad al original novelístico las correcciones en la página siguiente, para cerrar la secuencia; cuando Nieves le dice al señorito Iván que aún no tiene quince años, este replica: «No son muchos. Vete»; frase corregida como «No son muchos, la verdad. Puedes irte»; y con una raya marca lo que ha de seguir en su intervención, enlazando con otra frase suya, líneas más abajo (al tiempo que propone suprimir el diálogo que seguía, con la indicación «No», escrita al margen izquierdo): «... y dile a tu hermano que a la próxima no sea tan desabrido»; lo que se aproxima más al original: «verdaderamente no son muchos, puedes retirarte, / admitió, / mas cuando la Nieves alcanzaba la puerta voceó, / ¡ah! y dile a tu hermano que para la próxima no sea tan desabrido» (Delibes: 1981: 147).

A una mayor fidelidad a las formas del lenguaje popular se deben rectificaciones como esta de la página 23, cuando Azarías explica, refiriéndose a sus manos «Me las orino cada mañana para que no se me agrieten¹⁶»; el novelista tacha el pronombre «se», y escribe esa palabra después del pronombre «me», de modo que la frase sea «no me se», según es usual en el habla popular -no solo en

¹⁵ El término se emplea también en otros momentos del guion: «hay que ver cómo se ha empollinado la niña ésta en poco tiempo», dice Pedro a Régula en la p. 17, repitiendo literalmente la frase de la novela en este momento (Delibes: 1981: 45; también: «se ha empollinado de repente, Delibes: 1981: 49). En una entrevista con Manuel Hidalgo, Camus decía: «Hay mil expresiones que, desgraciadamente, no ocupan un lugar en nuestro lenguaje urbano, pero que son normales en un pueblo de aquí al lado (...) Es castellano, y no veo por qué regla de tres tengo que renunciar a que en *Los santos inocentes* se oiga, por ejemplo, que una chica ha «empollinado» -es decir, ha crecido- mucho» (Hidalgo: 1984). También Agustín González, que en la película hacía de Pedro, comentaba, recordando su frase en aquella secuencia: «Me encanta esa palabra, empollinar...» (Cañas: 1986).

¹⁶ El original mecanografiado decía «abran», pero una corrección manuscrita (con otra letra y en negro, también en la copia de la B.N.) escribe «agrieten»; corrección que Delibes respeta, porque era el término empleado en la novela.

Extremadura- y que la novela recogía fielmente: «me las orino cada mañana para que no me se agrieten» (Delibes: 1981: 72). Por cierto que, más adelante (página 38), el guion sí respetaba esa incorrección, en palabras de Azarías: «Me las orino todas las mañanas para que no me se agrieten...» También por precisión en el reflejo del habla popular se justifica la mínima corrección que advertimos en la página 69, cuando Iván exclama: «¡A mí qué coño me importa!» y la anotación lo pone en plural («coños», como encontramos en otro pasaje de la novela, también en boca de Iván: «¿dónde coños te metes?»¹⁷ Delibes: 1981: 107).

Dentro de este tipo de correcciones cabría señalar algunas que modifican o matizan algunas blasfemias, siempre en intervenciones del señorito Iván; en la página 68, donde el guion ponía su boca la frase «¡Me cago en Dios! No me calientes la sangre, Facundo», Delibes corrige: «¡Redios, Facundo!, no me calientes la sangre» (en la novela decía «mira, no me calientes la sangre, Facundo, no me calientes la sangre», Delibes: 1981: 101). Otro tanto vemos en la página 83, donde dice: «Cago en Dios...», sustituido por: «¡Me cago hasta en la leche que has mamado!» Y en la página 111, cuando reflexiona: «(para sí) ¡Cago en Dios, qué mañana llevamos!», la anotación corrige: «¡Rehostia, qué mañanita llevamos!». Y conviene advertir que el texto novelístico no empleaba la expresión tachada, ni en aquellas situaciones, ni en ninguna otra.

Sorprendentemente, en alguna ocasión se corrige algo que reproducía literalmente el texto novelístico. Así, en la página 21, Paco argumenta ante el Señorito de la Jara su extrañeza por que hayan despedido a Azarías («dice que Vd. le despidió, ya ve qué cosas, después de los años que el señorito...»); estas tres últimas palabras aparecen tachadas, de modo que los puntos suspensivos de la frase quedan después de 'los años', pero en el texto novelístico leemos: «dice que usted le despidió, ya ve qué cosas, después de los años, que el señorito...» (Delibes: 1981: 66). En la página 36, la frase que dice Paco («señalando a Azarías, como presentándolo) / Mi cuñado», se corrige con un mínimo añadido:

¹⁷ Manuel Matji lo ha recordado: «en la novela dicen "Qué coños" y Mario le había quitado el plural, pero Miguel se lo devolvió. Le dijo "No, no, esto es 'Qué coños', con *ese*. Es el lenguaje del campo"» (Reguera Pascual: 2021).

«Es mi cuñado»; pero el guion transcribía más fielmente el texto de la novela «Paco, levemente azorado, le señaló con un dedo formulariamente / aquí, mi cuñado, / dijo» (Delibes: 1981: 128). Algo parecido advertimos en la página 75, cuando Iván explica al embajador francés la deformación que le muestra en el pulgar de Régula («Los pulgares de las empleteras son así») y la anotación añade un adverbio: «son siempre así»; pero el texto de la novela es, como el guion, «los pulgares de las empleteras son así» (Delibes: 1981: 106)¹⁸. En la página 86 del guion, el médico don Manuel dice «Ni necesito radiografías. El peroné» (similar a la novela: «ni necesito verlas, el peroné», Delibes: 1981: 130), aunque la anotación lo corrige: «No hacen falta radiografías. El peroné». Otro caso similar advertimos en la página 91; Iván dice: «Venga, arriba, Paco; ya andaremos con cuidado, tú no te preocupes», repitiendo literalmente el texto de la novela (Delibes: 1981: 136); pero la corrección tacha el pronombre 'tú'.

Hay casos en que la corrección tacha una frase que tiene su fuente en otro momento de la novela, pero que el corrector no considera adecuada en este: después de que Iván es informado por el médico de la gravedad de la segunda fractura en la pierna de Paco, de modo que ya no podrá ayudarle en la cacería, el señorito dice: «Decidamos, Paco, después de esta mariconada que me has hecho, ¿quién viene conmigo mañana?»; se tachan las palabras «después de esta mariconada que me has hecho», proponiendo en su lugar «y no perdamos más tiempo»¹⁹. Aunque en la novela Iván solía emplear calificar así el accidente de Paco (tanto el primero como el segundo): «también es mariconada (...) menuda mariconada, oye (...) ya es mucha mariconería esto (...) también es mariconada» (Delibes: 1981: 128, 131, 142). En la página 113, Iván le dice a Azarías: «veremos si mañana hay mejor suerte...»; la forma verbal es tachada y sustituida por «a ver», aunque el original decía: «veremos si a la tarde cambia la suerte» (Delibes: 1981: 169).

Algunas correcciones podrían resultar injustificadas, salvo

¹⁸ Aquí la corrección no surte efecto, porque la versión filmada suprime tanto el gesto como el comentario de Iván a propósito del pulgar deformado de Régula.

¹⁹ También en este caso lo filmado no acepta la corrección, de modo que en la intervención de Iván se mantiene la frase «después de esta mariconada que me has hecho».

que tomemos lo dicho en la novela en un sentido de rigurosa fidelidad. Así, las primeras que encontramos, en la página 9: Paco responde a don Pedro, que le ha preguntado cómo va, «Bien, Don Pedro, bien»; al anuncio de este «quería decirte que cualquier día de éstos te mando liar el petate y vienes con la familia para el Cortijo. Llevas mucho tiempo en la Raya. Tú ya cumpliste», Paco responde: «La Régula y yo muy agradecidos, don Pedro. Los chicos también, porque aquí podrían ir a la escuela»; y don Pedro cierra el diálogo: «Pues cualquier día...» Las correcciones manuscritas son estas: en la primera intervención de Paco, tacha la repetición del adverbio, («Bien, don Pedro»); en la propuesta de don Pedro añade el pronombre 'te' («y te vienes con la familia») y sustituye 'mucho' por 'demasiado' («llevas demasiado tiempo en la Raya»; suprime 'muy' en la respuesta de Paco («La Régula y yo agradecidos»); y modifica levemente la imprecisión temporal de la propuesta, que queda así: «Pues el día menos pensado...» Puesto que en este caso no hay, como en otros, voluntad de respetar la literalidad del modelo novelístico, que refiere la situación de modo muy diferente («se presentó en la Raya, Crespo, el Guarda mayor, / Paco, lía el petate que te vuelves al Cortijo, / le dijo sin más preámbulos», Delibes: 1981: 41), parece razonable suponer que con esas leves modificaciones el novelista pretende mantener una cierta coherencia en el habla de los personajes.

Explicación similar cabe proponer para otras correcciones. En la página 16, cuando Paco le aclara a don Pedro quién es el que ha aparecido en la puerta del corral («Azarías...»), se tacha este nombre y se escribe: «Mi cuñado...»; consiguientemente, cuando Paco explica por qué está aquí («pasa unos días con nosotros. Es hermano de Régula...»), la corrección tacha esa última frase, pues resulta innecesaria si antes ha dicho que es su cuñado. En la página 20, cuando Régula le pregunta a Azarías cuánto tiempo va a quedarse con ellos, y añade un extraño comentario: «¿Qué te pasa? Habrás dejado obligaciones y llevas muchos días fuera...», esta última frase (acaso un comentario irónico, difícilmente aceptable en este personaje) aparece tachada. En la página 27 Azarías le pide a su sobrino Quirce «Tráete un poco de pienso y agua. Y una lata»; estas tres últimas palabras se tachan. Tal vez porque no reflejan exactamente lo que decía la novela en esta situación: «le pidió al

Quirce un saco de pienso, y en una lata herrumbrosa, lo mezcló con agua» (Delibes: 1981: 79), como si Azarías no hubiese necesitado la ayuda de su sobrino para conseguir esa lata herrumbrosa.

También parecen justificadas, para mantener cierta coherencia con el carácter y comportamiento del personaje, las tachaduras que aparecen en la página 96, cuando Paco informa al señorito Iván que «se ha vuelto a tronzar el hueso... Duele, duele...», el corrector tacha estas dos últimas palabras (que no estaban en la novela; Delibes: 1981: 140), y vuelve a tacharlas en la sarcástica réplica de Iván: «¡Que duele y que duele!». Por la misma razón, líneas más debajo de esa misma página, escribe «no» al margen izquierdo, marcando dos párrafos en los que Paco insistía («Duele, duele mucho, señorito...»). Es evidente que el corrector no quiere hacer tan reiterada y explícita la alusión de Paco a su dolor (aunque, en la novela, al producirse el accidente había dicho: «de que poso el pie es como si me lo rebanaran por el empeine con un serrucho, no vea el dolor, señorito Iván»; Delibes: 1981: 136), en correspondencia con su actitud sumisa ante el patrón.

El lógico afán del novelista por mantener la fidelidad a su texto le lleva en varias ocasiones a intervenir en algunos de los episodios inventados por los guionistas y ajenos a la novela, buscando que resultasen coherentes con lo expresado en ella. Así sucede en alguna de las secuencias correspondientes a la visita de la Marquesa, con motivo de la Primera Comunión de su nieto; asunto que en la novela ocupaba escasas páginas, pero a la que el guion dedica varias secuencias. En una de las escenas más significativas, el reparto de limosna entre los colonos (acción que no se producía en la novela)²⁰, cuando en la página 48 la Marquesa pregunta a uno de ellos si ha aumentado su familia, este responde: «seguimos teniendo los ocho»; frase corregida como: «seguimos con los ocho».

En otra secuencia, la 50 (páginas 42-43), que tampoco tiene correspondencia en la novela, dialogan Iván, Pedro y su esposa, Purita; el primero se dirige a ella tratándole de usted («¿no le parece, Purita?»), pero la corrección prefiere un trato más próximo

²⁰ «Mario Camus subraya con ella la sumisión de los trabajadores a su ama» (Martínez Aguinalde: 1996: 617).

(«te»), y lo mismo hace ella: «¿De qué se ríe?» cambia a «¿De qué te ríes?». Luego, ante un comentario irónico de Iván referido al órgano de la capilla, que está sonando, ella responde: «No sé qué decirle, Iván. Yo amo la música»; se tacha la primera frase, que suple con el gesto («encogiéndose de hombros») y se cambia el verbo: «Yo adoro la música». En coherencia con ello, en el comentario de su marido («¿Qué manera de hablar es ésa. ¡Yo amo la música!») se cambia 'amo' por 'adoro'. La secuencia termina con una orden de Iván, referida al organista («Anda, Pedro, hazlo callar»), que se completaba con unas frases que el corrector tacha: «y vete a tus quehaceres, que te veo mirar el reloj, y yo me quedo hablando de música con Doña Purita».

También en la secuencia 52 (páginas 43-43), en la que don Pedro sorprende a Azarías robando pienso de un saco para alimentar a su *Milana* (algo que ni siquiera sugería el relato original²¹), las correcciones son tan abundantes como minuciosas. A la pregunta de quien le ha sorprendido («¿Qué haces ahí?»), Azarías, «asustado y balbuceante», responde con otra pregunta («¿Quién es?»); palabras que aparecen tachadas y sustituidas por la justificación «Es para la Milana»; que se repite luego, en lugar de lo que constaba en el guion: «Se había acabado el pienso». También se tachan las intervenciones que siguen en el diálogo: «¿Y desde cuándo te ocupas tú de dar de comer a los animales? / Para la milana, don Pedro... / ¡Anda, fuera de aquí» (réplica sustituida por: «Anda, subnormal, largo de aquí!»). Como también se corrige la última intervención de Pedro: la frase «No faltaba otra cosa» se sustituye por «¡Solo faltaba esto!», y los insultos con que le despiden (»¡Anormal! ¡Desgraciado! ¡Piojoso! ¡Fuera! ¡Fuera!») se reducen a un simple «desgraciado».

Otra curiosa corrección encontramos en la página 53, también en una secuencia que no se corresponde con el texto novelístico, cuando la Marquesa («señalando con la sombrilla las

²¹ Huici comenta así este añadido, que en el film va inmediatamente después de un enfrentamiento de don Pedro con su esposa Purita: «Esta escena, en la novela, acaba con Pedro llorando en la cama, pero en la película, el capataz sale al patio, fusta en mano, con la cada desencajada de furia y descubre al pobre Azarías, que está "robando" unos pocos granos para alimentar a la milana; comienza entonces a descargar sobre él los violentos golpes que nunca se atreverá a dar (aunque lo desee) a su mujer» (Huici: 1999: 123).

tijeras que ha dejado Azarías en el arriate)» ordena a Régula: «Recoge eso. Son buenas tijeras»; ese último comentario se modifica, acaso por coherencia con la manera de ser y actuar la señora: «Luego se pierden las cosas.»

En cuanto a los episodios que el guion sitúa años después de lo contado en la novela, encontramos también varias intervenciones. En la página 28, Quirce, licenciado del servicio militar, le anuncia a su hermana que va a visitar a sus padres en la Raya: «Voy a saludarlos, y a decirles que me voy a trabajar a Madrid»; la corrección abrevia la frase en: «Voy a saludarlos. Quiero trabajar en Madrid». En la página 64, Régula le cuenta a su hijo la inesperada muerte de la Niña Chica: «Cuando él se levantó, ya se había ido lejos de nosotros...», estaba escrito en el guion; la corrección emplea una fórmula que considera más propia del personaje: «Cuando él se levantó, la criaturita ya estaba muerta.» Menos justificadas parecen las dos correcciones en la página siguiente de la misma secuencia: «Vine sólo a verles», se modifica como «Vine sólo a despedirme»; «Mañana saldré a pegar unos tiros temprano», se corrige «Mañana saldré un rato con la escopeta». Páginas más adelante (97), en la secuencia que continúa esta situación, Régula le ofrece a su hijo los pájaros guisados que acaba de cazar Paco; ante el rechazo de Quirce ella le dice: «Los buscó tu padre, muy temprano», que la anotación manuscrita corrige: «Las cazó tu padre muy temprano, no le desaires».

Y también afecta a una de estas secuencias creadas por los guionistas la última e importante corrección que se hace en el guion (página 117): en su celda del manicomio, donde ha recibido la visita de Quirce,

AZARÍAS -en su tristeza- no hace ningún ademán. Sus labios se mueven, hablando ininteligiblemente, como siempre. Musita:

AZARÍAS
¡Quiá, quiá, quiá...!

La corrección tacha esas onomatopeyas y las sustituye por la conocida jaculatoria: «Milana bonita, bonita...» Estas palabras,

que serán las últimas que se digan en la película, eran también las últimas de Azarías, al final de la novela:

Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada,
milana bonita, milana bonita,
repetía mecánicamente,
y, en ese instante, un apretado bando de zuritas batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba (Delibes: 1981: 176).

Imagen de cierre, que, por cierto, también recuperan los guionistas, aunque situándola en otro lugar y momento (secuencia 114, página 117):

QUIRCE abandona el manicomio, cruza el jardín, Alza la mirada al cielo.
Un apretado bando de zuritas vuela, batiendo el aire sobre su cabeza.

A propósito de ese final, uno de los guionistas, Manuel Matji recordaba que «la novela acaba con la muerte de Iván, colgado del árbol, mientras unas palomas pasan sobre la encina. Pero nosotros sabíamos que ese no podía ser el final, porque la historia quedaba inconclusa (...) Decidimos que Quirce fuera al manicomio a visitar a Azarías y que le llevara la cruz de la Niña Chica... Y eso lo escribí en un ratito» (Aranzubia: 2013: 80-82); y, tras citar el párrafo final de la novela, añade:

Todavía se me ponen los pelos de punta. Yo estaba escribiendo el final de la película y leía lo del «bando de zuritas»... Ésa es la diferencia entre novela y película. En la novela tiene un sentido trágico. Pero en la película cambia, está lleno de esperanza, porque cuando Quirce sale del manicomio, y va por la calle, levanta la cabeza y los ve... La vida fluye y todo cambia (Aranzubia: 2013: 82)²².

²² «Es un vuelo de palomas el que clausura la novela, y también la película, aunque en otra escena, es el tema de la libertad visto, ahora, con un signo

Además de las correcciones y añadidos que hasta aquí hemos analizado, en el guion encontramos anotaciones manuscritas, en forma de nota a pie de página, cuyo comentario explica o justifica la corrección: así, en la página 12, el guion decía: «la Niña Chica, que llora»; Delibes tacha esta última palabra, añade una llamada a nota (1), que a pie de página explica: «La Niña Chica solo berrea; emite gritos inarticulados». Consiguientemente, cuando en la página siguiente el guion reitera que la Niña Chica «vuelve a llorar de nuevo con fuerza», la corrección tacha «llorar de nuevo» y escribe «brama». Y más adelante (página 84), donde el guion decía «La Niña Chica berrea suavemente», el corrector ha subrayado el adverbio y escribe sobre la línea: «(no)». Y así sucede en la película, cuya banda sonora reitera un alarido estremecedor, que suponemos profiere la Niña Chica.

Una anotación similar, en nota al pie, la encontramos en la página 71, en la didascalia que describe la secuencia 70. Inmediatamente después de la frase «Cae un sol de justicia», una raya hacia abajo remite a esta anotación: «El sol ya no puede ser tanto. Las comidas de los ojeos suelen ser ya de noche. Tened en cuenta que únicamente puede cazarse a partir 12 octubre». Y por cierto que ese imperativo en segunda persona de plural confirma que la frase, como todo lo manuscrito en esta copia del guion, va dirigida tanto al director como a quienes con él lo han escrito.

Otras veces las anotaciones están escritas al margen, generalmente para mostrar un cierto grado de duda o disconformidad con lo escrito en el guion. Así, un signo de interrogación (?) escrito al margen izquierdo de varios párrafos de la página 50 ponen en duda la pertinencia de un breve diálogo entre Iván y el Obispo acerca de «una de las benditas novedades del Concilio», como califica el prelado la posibilidad de «decir la Misa por la tarde». La versión filmada acepta la duda del novelista y la secuencia desaparece de la película; no sabemos si no se llegó a

positivo: la bandada puede cursar el cielo, libre de uno de sus más tenaces enemigos (...) la última escena conjuga todo el valor que hemos atribuido al vuelo de la bandada con una mirada joven, la de Quirce, que alza la vista para ver las aves volar en libertad, y, tal vez en ellas, un futuro mejor para el y los de las generaciones venideras» (Huici: 1999: 144).

rodar, o se eliminó en el montaje final. También con el mismo signo de interrogación se marcan dos párrafos en la página 55 del guion, cuando Régula le entrega a Azarías unas camisetas que le ha comprado y le advierte: «El Quirce me llevó a Cordovilla. Te compré estas tres camisetas. Te pones una cada semana, ¿me has entendido?». Como lo que dice Régula tiene clara correspondencia con el texto de la novela («se fue a Cordovilla, donde el Hachemita, y compró tres camisetas y, de vuelta a casa, se encaró con el Azarías, / te pones una cada semana, ¿me has entendido?») (Delibes: 1981: 73) podemos suponer que la duda manifestada por el corrector se refiere a la pertinencia del momento en que se sitúa esa escena y lo que en ella se dice. En todo caso, la breve acción de Régula y lo que dice a su hermano también desaparecen en la versión filmada.

En cambio, no nos puede caber duda respecto a la razón que justifica otros rechazos del corrector. En las páginas 57 y 58, una marca en el margen izquierdo afecta al diálogo entre Nieves, Purita, y luego Pedro, cuando la muchacha manifiesta su deseo de «hacer la Primera Comunión», lo que provoca la extrañeza de aquellos. En la página 57 la anotación dice «Aquí y así, yo creo que no. Forzado», y en la página siguiente «Aquí, no». Deducimos que el corrector acepta lo que en la secuencia se dice, pues tiene correspondencia en el texto literario: «¡Qué ocurrencias, niña! ¿No será un zagal lo que estás necesitando?», «La Comunión no es un capricho. Es un asunto demasiado serio como para tomarlo a broma», dicen Purita y Pedro, respectivamente, en el guion, repitiendo literalmente palabras de ambos personajes en la novela (Delibes: 1981: 51-52), pero no en la misma situación. En la novela, Nieves no se lo dice directamente a la señora (y a su marido), sino que antes se lo ha propuesto a su padre, quien se lo traslada luego al matrimonio. La misma objeción y con similares palabras («Creo que aquí, no», escrito al margen izquierdo de una raya que marca los párrafos iniciales de la secuencia siguiente, en la página 58, seguido de una marca similar, con el signo de interrogación a lo largo de todo el margen izquierdo de la 59, y la palabra «no» anotada en el mismo margen de la 60) indican de manera inequívoca el rechazo de toda esta secuencia, correspondiente a un momento del banquete que celebra la

primera comunión del nieto de la marquesa «y sus treinta invitados». Mientras los criados «sirven el cochinito y los otros manjares apetitosos y toscos de la buena cocina rural», hablan Iván, Pedro, el Obispo, la Marquesa, Miriam; entre otras cosas, comentan que «ya la niña le ha dado ahora por hacer la Primera Comunión!», lo que provoca este comentario de Iván: «La culpa de todo la tiene este dichoso Concilio». Frases ambas tomadas de la novela («ahí tienen a la niña, ahora le ha dado con que quiere hacer la Comunión», anuncia Purita; «la culpa de todo la tiene este dichoso Concilio», concluye Iván; Delibes: 1981, 51), pero no dichas en aquel banquete, sino de forma reiterada «desde entonces, el deseo de la Nieves se tomó en la Casa de Arriba y la Casa Grande como un despropósito, y se utilizaba como un recurso, y cada vez que llegaban invitados del señorito Iván y la conversación, por pitos o por flautas, languidecía o se atirantaba» (Delibes: 1981: 51).

La duda indicada por el novelista respecto a la inadecuada inclusión, «aquí» (en ese banquete posterior a la Primera Comunión), de todo lo relativo a la aspiración de Nieves se resolvió en la película de la manera más radical, pues se suprime cualquier alusión a ese asunto²³. Algo de lo que Delibes probablemente se sentía especialmente satisfecho, a juzgar por lo que recordaba en una de las entrevistas que antes citábamos: «Incluso sugerí la supresión de una escena (en la que la Niña Chica quiere hacer la primera comunión como el nieto de la marquesa²⁴), que efectivamente Camus quitó y que yo creo que rompía el ritmo de la narración y la estructura interna de los personajes» (Rodríguez: 1984).

²³ «La película elimina por completo esta cuestión (...) el texto filmico radicaliza aún más la dicotomía ricos-pobres, explotadores-explotados, etc., por lo que un personaje que perteneciendo inequívocamente a los pobres pretenda «cruzar» la frontera, debilitaría la línea que tan tajantemente se traza» (Huici: 1999: 92). Por su parte Sánchez Noriega (2002: 108) incluye estas secuencias entre las varias supresiones de episodios de la novela ausentes de la película que considera significativas y que, a su juicio, «tienen por objeto reducir el material original que daría lugar a un texto filmico de mayor duración que la estándar y elementos que, eventualmente, pueden distorsionar el talante y/o el contenido del relato».

²⁴ Parece que el periodista no entendió o transcribió erróneamente las palabras de Delibes, porque quien quiere hacer la primera comunión no es la Niña Chica, sino Nieves.

Este tipo de comentarios marginales se repite en otros lugares del guion: «impropio del momento», dice una anotación junto a una marca al margen izquierdo de la página 70, a la altura de un breve diálogo entre Paco e Iván a propósito de la habilidad del primero para oler la caza. Aunque las frases afectadas por la marca reproducen literalmente las de la novela («¿a qué diablos huele la caza, Paco, maricón? / ¿de veras no la huele usted, señorito? / si la oliera no te lo preguntaría / ¡qué cosas tiene el señorito Iván»; Delibes: 1981: 92), ese fragmento del diálogo no se reproduce en la versión filmada.

En la pagina siguiente, cuando al finalizar esa batida de caza, Iván «rebusca en los bolsillos de su chaleco canana y le entrega ostentosamente [a Paco] un billete de veinte duros», la anotación «impropio momento. Al final de la cacería» figura al margen de las palabras que ambos intercambian: «IVÁN: Toma, y que no te sirva para vicios, que la vida anda muy achuchada... Pero te has portado... (enfático) hoy te estás portando. / PACO: (embolsándose el billete) Pues, por muchas veces señorito Iván...» Aunque también en este caso el guion repite lo que se hacía y decía en la novela (Delibes: 1981: 103), la versión filmada acepta el comentario del novelista, suprimiendo tanto la acción del señorito como el breve diálogo entre ambos²⁵.

Otro tanto sucede en la secuencia 87, breve escena que recoge el intercambio de frases entre Paco y su esposa, ya acostados, la noche anterior a la importante cacería del día 22: él no puede conciliar el sueño con el temor de que, a la mañana siguiente, el señorito Iván venga a buscarle para obligarle a ir con él, a pesar de su pierna fracturada; «Qué se te va a llevar, si no puedes andar un paso. Duerme», le tranquiliza Régula. En la novela no se produce tal situación, aunque la podemos suponer, pues inmediatamente después de un diálogo entre Paco e Iván a propósito de las consecuencias de la fractura («¿es que no puedes ayudarte con las muletas? / y Paco, el Bajo, / ya ve, a paso tardío, y por lo llano»), el relato novelístico nos sitúa en aquella temida

²⁵ Bien es verdad que el comentario del corrector parece que solo afecta al momento en que eso se hace y se dice. Y lo confirma cuando, entre las objeciones de Delibes al guion, reitera así esta de la página 72: «Impropia la propina en pleno ojeo».

mañana: «pero amaneció el día 22 y el señorito Iván, erre que erre, se presentó con el alba a la puerta de Paco, el Bajo, en el Land Rover marrón» (Delibes: 1981: 136). Al margen derecho de toda esa secuencia, en la página 91, se anota «no», y tampoco llega a aparecer en la versión filmada.

Ya hemos comentado anteriormente algunas correcciones y anotaciones referidas a cuestiones relacionadas con la caza. Volvemos a encontrarlo en la página 93, donde se sortean los puestos para los ojeos; cuando en la didascalia se alude a un estuche de cuero «que contiene las laminillas de nácar», la anotación añade, después de una coma: «con los números para el sorteo». Complementariamente, una raya marca con la anotación «no» los seis párrafos siguientes (en los que Iván vacía el estuche en el sombrero del Embajador, lo cubre con el del Ministro y lo ofrece a este que sea el primero en sacar su número), escribiendo al margen izquierdo esta explicación: «Las laminillas blancas están vueltas en el estuche. Los cazadores las toman de ahí. Al menos deben ser 10 puestos». Es evidente que el corrector pretende seguir fielmente el texto de la novela, donde claramente constaba que los cazadores «uno a uno, ceremoniosamente, como cumpliendo un viejo rito, cogieron una laminilla con un número oculto en el extremo» (Delibes: 1981: 138). La versión filmada también acepta el dictamen del novelista («experto» en asuntos de caza, como recordaba Camus), y suprime todo el ceremonial del sorteo.

Ya en plena cacería, las anotaciones vuelven a tachar acciones y palabras en el guion. En la página 95, la intervención de Iván («Ve por ellas, Paco... Cayeron cerca»), muestra tachadas las dos últimas palabras y anotado, entre paréntesis, cuándo ha de decirse: «terminado del ojeo». Vuelve a tacharse una frase de la didascalia siguiente («Desde el puesto y mientras continúa disparando contra la barra»), y, con la usual marca al margen y la anotación «no», se rechaza parte del diálogo entre Iván y Paco, después de que este advierta «me he vuelto a tronzar el hueso». Todo ello se suprime en la versión filmada, aunque cabe advertir que las réplicas del señorito rechazadas («Déjate de leches, llevo cinco pájaros menos que el Ministro [...] Nunca, nunca me ha pasado...») se corresponden con lo que se indicaba en la novela: «el señorito Iván, que por primera vez en la historia del Cortijo,

llevaba en la tercera batida cinco pájaros menos que el señor Conde» (Delibes: 1981: 140).

La última anotación marginal que me importa señalar es la que figura en la página 113, inmediatamente antes de que Iván mate con un disparo de su escopeta a la *Milana* de Azarías: «El cabreo del señorito Iván debe manifestarse antes, soltando tiros a cada animal vivo que se mete en su terreno. Luego, ya de retirada, aparecen las grajetas en la ladera. En la novela está explicado. Los tiros de antes explican el tiro a la Milana». Efectivamente, como recordaba su autor, el texto original de *Los santos inocentes* explicaba así la situación:

a media mañana, el señorito Iván, aburrido de tanto aguardo inútil, empezó a disparar a diestro y siniestro, a los estorninos, y a los zorzales, y a los rabilargos, y a las urracas, que más parecía loco (...) y, conforme bajaban la ladera soleada, camino del Land Rover, apareció muy alto, por encima de sus cabezas, un nutrido bando de grajetas (Delibes: 1981: 169).

En cambio, el guion abreviaba la escena, haciendo que, cuando Iván ordena a Azarías que abandone su tarea, pues ha decidido abandonar por hoy la caza («veremos si mañana hay más suerte...»), aquel «ve volar una banda de grajas hacia el alcornocal»; con lo cual se prescinde de los alocados disparos de Iván a cuanto pájaro se cruza en su camino, gesto que el novelista considera necesario para evidenciar su progresiva irritación, que culminará matando a la Milana.

Hasta aquí, lo relativo a las correcciones, adiciones, supresiones y comentarios manuscritos que aparecen en esta copia del guion, depositada en el Archivo de la Fundación Miguel Delibes. Que se completan o complementan, como ya indiqué, con las notas del documento que el catálogo de dicha Fundación denomina «Objeciones de Miguel Delibes al guion cinematográfico de *Los santos inocentes*». No parece necesario ponderar el interés que tiene ese documento, cuyo texto paso a transcribir, para añadir luego algunas explicaciones y comentarios.

Objeciones de Miguel Delibes al guion cinematográfico de *Los santos inocentes*

[cuartilla 1ª]

- Más viejo Azarías de 60

Quizá lo de la Raya induzca a confusión.
Son demasiados «cortijos» en pocos minutos

La interrupción de la marcha de la Raya es demasiado abrupta.
Azarías creo que debería aparecer en el Cortijo de la Marquesa.
(No sé. No lo veo claro)²⁶

21 - Azarías lleva 61 años en el Cortijo o Jara

46.- ¿No sería mejor que el espectador viese la escena entre el Périto y su mujer?

50 - Yo suprimiría esa escena traída por los pelos

55 - Suprimiría esa escena. No es trascendente ni definidora

(56) Yo creo que la relación Iván-Purita, sutilmente insinuada en la novela es demasiado ostensible en el guion

57-60 La escena Nieves-Purita no debe ir ahí y así

70 - Impropia la escena del olor de la caza en ese momento

71 - Impropia la propina en pleno ojeo

[cuartilla 2ª]

²⁶ Teniendo en cuenta que, según creo, estas cuartillas son un borrador, parece que Delibes comenzó a redactar sus observaciones de manera general, pero, después de escritos los tres primeros párrafos, consideró conveniente indicar, en cada una de sus observaciones, a qué páginas del guion se refería cada comentario.

91.- Sobra la escena. Es mejor la sorpresa

93.- Atención a la nota

95.- Ojo. Nunca se cobran las piezas mientras no terminen los ojeos. Y menos en un ojeo de campanillas

104.- Anular ese diálogo

104.- En esas casas no hay nada que decir de una copa rota

113.- Muy precipitado

Es claro que la primera de tales objeciones viene determinada por una frase de aquel en su página 1 (en la secuencia 0, o prólogo), que describe cómo Azarías, «enloquecido», corre perseguido por el cárabo; ahí se dice del personaje que «aparenta los sesenta años», dato que el novelista corrige -aunque sea tan solo en un año-, recogiendo un dato que la novela repetía en tres ocasiones: «mi cuñado echó los dientes aquí, que para San Eutiquio sesenta y un años, que se dice pronto, de chiquilín, como quien dice²⁷ (...) a tu cuñado le aguanté sesenta y un años (...) andaba en la Jara, ya ve, sesenta y un años» (Delibes: 1981: 67 y 109).

Para entender el sentido de la pregunta formulada a propósito de la página 46, es necesario precisar que se refiere a la confidencia que Nieves le cuenta, en «un susurro», a su madre: «Buena la armaron anoche. Él le quiso pegar con la fusta y ella le dijo «Si me tocas con ese chisme, ya me puedes echar los galgos». Lo que el autor sugiere es que la película recree la situación que la novela describía, con cierto detalle: «él, entonces, cerraba de un portazo, se arrimaba a la panoplia y agarraba la fusta (...) si un día me tocases con ese chisme, ya puedes echarme un galgo» (Delibes: 1981: 53-54).

En cuanto a la «escena traída por los pelos» que aconseja

²⁷ Frase que el guion recogía literalmente en su página 61: «sesenta y un años, que se dice pronto, de chiquitín, como quien dice».

suprimir en la página 50, se refiere al breve diálogo entre Iván y el Obispo (marcado con el signo «?» en el guion), acerca de las misas vespertinas, «una de las Benditas novedades del Concilio». Lo mismo sucede con la escena cuya supresión se sugiere en la página 55, cuando Régula entrega a Azarías las tres camisetas que le compró en Codovilla (marcada allí con el mismo signo de interrogación). Secuencias ambas que, como ya señalé antes, faltan en la versión filmada; sea porque no llegaron a rodarse, o porque cayeron en la sala de montaje.

Especial interés tiene la observación referida a la página 56, a propósito de la relación entre Iván y Purita, que considera «demasiado ostensible» en el guion, mientras que en la novela estaba «sutilmente insinuada». Parece que en esto el director no hizo mucho caso a la sugerencia del novelista, pues la película muestra algunas evidencias de aquella relación, como cuando les filma besándose apasionadamente. Algo que, por cierto, estaba no solo insinuado sino dicho en la novela: «Nieves (...) descubrió al señorito Iván y a doña Purita besándose ferozmente a la luz de la luna bajo la pérgola del cenador» (Delibes: 1981: 147); más adelante, la muchacha se lo contará a sus padres («doña Purita andaba anoche abrazándose en el cenador con el Señorito Iván, ¡madre, qué besos», Delibes: 1981: 154), y el guion lo transcribe literalmente en la página 105.

En las observaciones que vengo recogiendo se reiteran algunos comentarios que ya estaban anotados en el guion; así, las objeciones referidas a las páginas 57-60 (diálogo entre Nieves y Purita, que allí se consideraba «forzado»), 70 (diálogo entre Paco e Iván sobre el olor de la caza, que la nota marginal calificaba como «impropio del momento»), 71 (la propina en pleno ojeo, también «impropio momento», como allí escribía), 91 (diálogo entre Regula y Paco, en la noche previa al día 22): allí se limitaba a escribir «no»; aquí lo argumenta, prefiriendo la sorpresa. Lo convincente de tales argumentos motivan la supresión de todas estas acciones y diálogos en la versión filmada. Otro tanto sucede con la nota referida al modo de utilizar las laminillas para el sorteo de los puestos de caza, en la página 93 del guion: la versión filmada suprime la ceremonia del sorteo.

El diálogo que propone «anular» en la página 104 es parte

del que mantienen Iván y Nieves, cuando él le ha preguntado por su edad; seguidamente, y antes de ordenar la muchacha que se vaya, el señorito le pregunta si queda gente en el comedor, y si están borrachos, a lo que ella responde «Yo no sé de eso, Señorito Iván»; este reacciona riendo «estentóreamente» y «mira a la muchacha con simpatía»; tanto el diálogo como los gestos, que en el guion estaban marcados con la palabra «no» a margen izquierdo, desaparecen en la versión filmada. A esa misma página se refiere la observación de que «en esas casas» no importa una copa rota. En el guion aparecían tachadas algunas palabras de la mujer de Crespo («ya veré que digo mañana de esto»), cuando Nieves rompía una de las copas que estaba recogiendo: observación que Delibes considera impertinente. La solución que adopta la versión filmada es suprimir toda esa secuencia 102. Finalmente, lo que se considera «muy precipitado» en la página 113 es lo que ya comenté a propósito del «cabreo del señorito Iván» (como escribía al margen), previo a que mate con sus disparos a la Milana de Azarías.

Por todo lo hasta aquí analizado, en lo que se refiere al efecto que tuvieron en la versión filmada las observaciones de Miguel Delibes -tanto las escritas minuciosamente en su copia de aquel guion como las resumidas y comentadas en la lista de objeciones-, y partiendo de la constatación de que la película *Los santos inocentes* sigue con bastante fidelidad lo previamente propuesto en su guion, de modo que son escasas y, en general, poco significativas, las diferencias que se pueden notar, resulta procedente que nos detengamos en aquellas otras -tan escasas como leves- que acaso no se deban a intervención del novelista, pues carecemos de pruebas documentales al respecto.

Se ha suprimido una de las primeras secuencias, la 9 (páginas 7-8 del guion), en la que, ante un grupo de «pastores, muleros, gañanes y guardas del cortijo» (entre los cuales están -e intervienen- Paco y Facundo), el señorito Lucas «explica con cierta retórica» las características ortográficas de algunas letras del alfabeto. La situación, sus personajes y diálogos tienen su correspondencia en la novela (Delibes: 1981: 34-37) y el autor no corrigió ni anotó nada en su copia del guion; pero en su artículo «Milana bonita» parece mostrar su acuerdo con esta supresión, cuando recuerda que Camus «prescindió (...) incluso de alguna de

las situaciones de la novela, como aquel golpe de gracia de los señoritos del cortijo para enseñar el abecedario a los porqueros y gañanes de la casa» (Delibes: 1999). Por su parte, Camus justificaba así el haber suprimido «una escena en que un señorito enseñaba las letras a los hijos de los campesinos en una cuadra de ovejas, una nave enorme e inhóspita (...) la eliminé porque siempre tengo la sensación de que mis películas empiezan demasiado lentas y que el ritmo se hacía demasiado premioso al comienzo» (Cobos y Rubio: 1984: 146).

Tampoco hay en las anotaciones manuscritas en el guion ninguna referida a la significativa réplica de Régula a Paco, en la página 13, cuando este apunta la posibilidad de que, si la casa a donde se van a trasladar tiene una pieza más, ambos podrán «volver a ser jóvenes». El gesto de ella («de mira. Mece a la Niña Chica, que vuelve a llorar de nuevo con fuerza») y su respuesta («Para volver a ser jóvenes tendría que callar esa...») no aparecen en la versión filmada, a pesar de que sí estaban en la novela (Delibes: 1981: 43).

En la secuencia 22 (pp. 20-22), cuando Paco acude al capataz del cortijo (que el guion denomina «Señorito de la Jara») para pedirle que reconsidere su decisión de despedir a Azarías, aunque la versión filmada reproduce fielmente la mayor parte del diálogo entre ambos, se prescinde de una de las razones que esgrime el patrón: «Que además de lo que llevo dicho, tú, el Azarías blasfema, y quita los tapones a las ruedas de los coches de mis amigos, date cuenta, así sea el mismísimo ministro, comprenderás que yo no puedo invitar a nadie para que ese anormal le deje los neumáticos en el suelo...» Palabras que reproducían literalmente las que en la novela decía aquel personaje en tal situación (Delibes: 1981: 68).

Por último, me referiré a la secuencia 111, en la que, como ya señalé, Iván le decía a Nieves: «¿Sabes, niña, que te has hecho mujer de repente...?», corregido por Delibes como «¿sabes, niña, que has empollinado de repente...?»: frase del señorito que se inscribía en un vago intento suyo para seducir a la muchacha. Pese a que esas páginas del guion (102, 103 y 104) reproducían con notable fidelidad el relato de aquella situación en la novela (Delibes: 1981: 145-147), la versión definitiva prescinde tanto de

esa secuencia como de las dos precedentes, que le servían de introducción y justificación.

En conclusión: no diré (como alguien ha sugerido) que Delibes debería ser considerado -con Larreta, Matji y Camus- guionista de este film; pero los documentos aquí analizados (copia del guion corregida y anotada por él, cuartillas con sus objeciones), cotejados con lo que aparece en la pantalla, permiten evaluar su papel determinante en la película *Los santos inocentes*.²⁸

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, Sol. (1997) «Milana bonita resonó en Cannes en mayo de 1984 cuando Paco Rabal y Alfredo Landa agradecieron su Palma de Oro. Milana bonita es desde entonces el segundo apellido de Mario Camus. *Los santos inocentes* doce años después». *Academia: Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*. 17. 71-81.

ARANZUBIA, Asier. (2013) *El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji*. Madrid. Cuadernos Tecmerin. Universidad Carlos III. [sobre *Los santos inocentes*, 79-84; reproducido en A. Aranzubia. «Así escribimos el guion de *Los santos inocentes*. Conversaciones con Manolo Matji (y II)», *El Adelantado* (Segovia) 10 de octubre de 2022].

BELLIDO NAVARRO, Pilar. (2010) «Del menosprecio de aldea a alabanza de corte: *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes y Mario Camus, o de cómo los finales matizan la historia». En *Literatura y comunicación*. M. Nieto Nuño (coord.) Madrid. Castalia. 315-344.

CAMUS, Mario. (1993) «Milana bonita». En R. García Domínguez, *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid. Semana Internacional de Cine. 173-175.

²⁸ Concluida la redacción de este artículo, veo que en el Archivo de la Filmoteca Española (Madrid) se conserva otro ejemplar de este guion, cuya descripción en el correspondiente catálogo (accesible en: <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14238/IDdccc98f90?ACC=161>) indica que contiene «anotaciones manuscritas» y, como material anejo, «plan de rodaje, planos manuscritos y dibujos cómicos». De ello cabe deducir que si esta no era la copia del propio director (según mis informaciones, el archivo personal de Mario Camus, legado por sus herederos a la Filmoteca Española en 2021, está ahora depositado en la Filmoteca de Cantabria y en su inventario no consta ese guion), aquellas anotaciones, planos y dibujos serían de su mano: quede para otra ocasión su consulta y minucioso análisis, que completaría -o acaso modificaría- lo aquí estudiado.

_____ (1997) «Mi trabajo en la novela de Delibes». *República de las Letras*. 154. 157-161.

_____ (2007a) «El problema de las equivalencias entre libro y filme: a propósito de *Los santos inocentes*». En *Lo rural en el cine español*, P. Poyato Sánchez (ed.) Córdoba. Diputación de Córdoba-Ayuntamiento de Dos Torres. 165-179.

_____ (2007b) «VI». En *Apuntes del natural*. Villanueva de Villaescusa (Cantabria) Ediciones Valnera, 115.

_____ (2010) «La milana de Azarías». *El País*. 13 de marzo.

CAÑAS, Gabriela. (1986) «Pero ¿estas cosas pasan aún en España? *Los santos inocentes* según Mario Camus». *El País*. 2 de mayo, 7.

COBOS, Juan y M. RUBIO. (1984) «Mario Camus. Entrevista». *Leviatán: revista de pensamiento socialista*. II Época. 16 (junio) 143-156.

DELIBES, Miguel. (1981) *Los santos inocentes*. Barcelona. Planeta.

_____ (1990a) «Novela y cine». En R. García Domínguez. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid. Semana Internacional de Cine. 295-297.

_____ (1990b) «Experiencias cinematográficas». En R. García Domínguez. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid. Semana Internacional de Cine. 339-341.

_____ (1990c) «La mirada del actor». En R. García Domínguez. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid. Semana Internacional de Cine. 346-348.

_____ (1999) «Milana bonita». *El Cultural. La Razón*. 2 de mayo. 3.

DOMÍNGUEZ PÉREZ, Mónica. (2005) «Adaptación cinematográfica de *Los Santos Inocentes*: cambios en el argumento y diseño». En *Lecturas, imágenes 4. Reescribir ficciones: imágenes de la literatura en el cine y la televisión*. C Becerra Suárez, M. A. Candelas Colodrón y J. G. Maestro (coord.) Vigo. Mirabel. 173-183.

FAULKNER, Sally. (2004) «*Los santos inocentes* (Camus: 1984): Nostalgia for Absolute Space». En *Literary Adaptations in Spanish Cinema*. London. Tamesis. 60-65.

G. C. [Gabriela Cañas] (1986) «Milana bonita». *El País*, 2 de mayo. 7.

G. REBOLLEDO, Matías. (2001) «Usad más lo de *milana bonita*: Miguel Delibes, Mario Camus y el rodaje de *Los santos inocentes*». *La Razón*. 6 de octubre. <https://www.larazon.es/cultura/20201015/mkbt3pft5edffemraw2dzqvyi.html>

GARCÍA DOMÍNGUEZ, Ramón. (1993) «En la tierra de Azarías» [*Los santos inocentes*. Mario Camus. 1983]. En *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid. Semana Internacional de Cine. 163-172.

GARCÍA GARCÍA-HERREROS, Catalina. (2009) «*Los santos inocentes*, entre Miguel Delibes y Mario Camus». *Hápax* . 2. 25-43.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana. (2021) «El cine y yo. La mirada crítica de Miguel Delibes». *Archiletras Científica {LITERATURA}* V-1. 227-241.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2012) «Del cine a la literatura: los cuentos de Mario Camus». En *Talentos múltiples*. C. Becerra y S. Pérez Pico (eds.) Vigo. Editorial Academia del Hispanismo. 73-96

HIDALGO, Manuel. (1984) «Mario Camus: La estética está en el fracaso». *Diario 16*. 29 de abril. vi-viii.

HUICI, Adrián. (1999) *Cine, literatura y propaganda*. De «*Los santos inocentes*» a «*El día de la bestia*». Sevilla: Ediciones Alfar.

INURRIA, Ángel Luis. (1984) «Mario Camus. La literatura como inspiración». *Fotogramas*. 1698 (junio) 20-22.

ISLA GARCÍA, Virginia. (2008) «*Los santos inocentes* de Miguel Delibes (1981) y de Mario Camus (1983)». *Praxis pedagógica*. VIII-9. 111-119.

JAIME, Antoine. (2000) «*Los santos inocentes*». En *Literatura y cine en España (1975-1995)* Madrid. Cátedra, 156-160.

_____ (2023) Mensaje por correo electrónico al autor de este artículo, el 7 de agosto de 2023.

LARRETA, Antonio, Manuel MATJI, Mario CAMUS (1983) *Los santos inocentes*. Guion Cinematográfico basado en la novela del mismo título, de Miguel Delibes [ejemplar mecanografiado]. Madrid. Ganesh Producciones cinematográficas.

LOSADA, Germán. (1984) «Encuentros con... Miguel Delibes. Todas las opiniones del escritor sobre *Los santos inocentes*». *Diario 16*. 10 de junio. ix.

MARTÍNEZ AGUINAGALDE, Florencio. (1996) «*Los santos inocentes*: la culminación de un estilo». En *Cine y literatura en Mario Camus*. Bilbao. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. 559-658.

MONTES HUIDOBRO, Matías. (1994) «Análisis filmico-literario de *Los santos inocentes*». *Letras Peninsulares*. 7-1. 292-312.

PAUN DE GARCÍA, Susan. «*Los santos inocentes*: Novel to Film. A Sharper image of Evil». En *Cine-Lit I. Essays on Peninsular Film and Fiction*.

G. Cabello Castellet, J. Martí Olivella y G. H. Wood (eds.) Portland Corvallis. Portland State University. Reed College. Oregon State University. 1992. 68-75.

REGUERA PASCUAL, Iván. (2021) «Todos son los santos inocentes. Incluido el señorito Iván [entrevista con Manolo Matji]». *ctxt. Contexto y acción* (26/06/2021) <https://ctxt.es/es/20210601/Culturas/36380/Manolo-Matji-guionista-Los-Santos-Inocentes-Delibes-Mario-Camus.htm>

REY, Alfonso. (2019) «*Los santos inocentes*. La versión cinematográfica». En *La narrativa de Delibes (1948-1998) Cambio y tradición*. Santiago de Compostela. USC Editora Académica. 203-204.

RODRÍGUEZ, Gonzalo. (1986) «La otra película de Miguel Delibes». *El País*. 2 mayo. 7.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. (1998) «*Los santos inocentes* (1984)». En *Mario Camus*. Madrid. Cátedra. 243-265.

____ (2002) «Indagación desmitificadora del primado estético de la literatura frente al cine». En *Literatura española y cine*. N. Mínguez Arranz (ed.) Madrid. Editorial Complutense. 97-112.

____ (2011) «*Los santos inocentes*: cuerpo a los personajes, sonoridad a las palabras». En *Diez guiones con historia*, P. Sangro Colón y M. A. Huerta Floriano (eds.) Madrid. Arkadin. 123-144.

SANTORO, Patricia J. (1996) *Novel into Film: The Case of 'La familia de Pascual Duarte' and 'Los santos inocentes'*. Newark – London. University of Delaware Press - Associated University Presses.

SANZ VILLANUEVA, Santos. (2018) «Mario Camus, narrador en secreto». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 822. 34-53. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/mario-camus-narrador-en-secreto/>

SCHLICKERS, Sabine. (2004) «*Los santos inocentes* de Miguel Delibes (1981) y de Mario Camus (1984)». *Studi Ispanici*. 7. 13-25.

SILVESTRE, Juan. (2019) «12 curiosidades de *Los santos inocentes* en su 25 aniversario». *Fotogramas*. 16 de abril. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g27264338/los-santos-inocentes-35-aniversario-curiosidades/>

UMBRALE, Francisco. (1984) «Entrevista. Mis queridos monstruos. Miguel Delibes». *El País*. 7 de mayo.

UTRERA, Rafael. (1997) «*Los santos inocentes*, 1984». En *Antología crítica del cine español. 1906-1995. Flor en la sombra*. J. Pérez Perucha (ed.). Madrid. Cátedra-Filmoteca española. 856-858.

WEINRICHTER, Antonio. (1984) «*Los santos inocentes*. Entrevista [con Mario Camus]». *Dirigido por*. 114. 96-100.

MATERIAL AUDIOVISUAL:

CAMUS, Mario. (1984) *Los santos inocentes* [DVD], Ganesh Producciones Cinematográficas – TVE.

De película: «El cine de Mario Camus»; programa monográfico con motivo del estreno de *Los santos inocentes* (24/05/1984); con una entrevista con M.C. por José Ruiz. <https://www.rtve.es/play/videos/de-pelicula/pelicula-cine-mario-camus/5729605/>

La mitad invisible; programa monográfico dedicado a *Los santos inocentes* (12/12/2015) [incluye una entrevista con M.C.]. <https://www.rtve.es/play/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-santos-inocentes/3405277/>