ANÁLISIS DE *LOS SANTOS INOCENTES* DE MIGUEL DELIBES

Por
Ginés Lozano Jaén
Antonio Albertus Morales
María González García
María Teresa Caro Valverde

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Pág.

MIGUEL DELIBES

1. La novela en el siglo XX…… 3
1.1. Movimientos ideológicos y sociales en Europa tras 1939…… 3
1.2. Introducción. La novela de posguerra..... 3
A. La novela existencial de los años 40 y 50. Características..... 4
B. La novela social (1950- 1960)……. 5
1. Antecedentes…… 5
2. El realismo social…… 5
2.1. Temas……. 6
2. 2. Técnicas y estilo…… 7
C. La novela española de los años 60…… 7
D. La novela desde 1975 …… 8

EL AUTOR : MIGUEL DELIBES

1. Vida y obras..... 10

LA OBRA: *LOS SANTOS INOCENTES*

1. Título de la obra ……. 11
2. Intención y tema del relato ……... 12
3. Argumento …….. 13
4. Estructura……... 14
4.1. Datos relevantes por capítulos …… 15
4.1.1. Libro primero…… 15
4.1.2. Libro segundo …… 15
4.1.3. Libro tercero …….. 15
4.1.4. Libro cuarto …… 16

4.1.5. Libro quinto 16
4.1.6. Libro sexto 16
4. 2. Estructura externa 16
4. 3. Estructura interna 17
5. Los temas 18
5. 1. Los temas principales 18
5. 2. Los temas secundarios 19
6. El tiempo 20
6. 1. El tiempo histórico 20
6. 2. El tiempo textual 20
7. El espacio 22
7. 1. El espacio original 22
7. 2. Localización geográfica 22
7. 3. El paisaje del cortijo 23
7. 4. Función significativa del espacio 24
8. El narrador 24
8. 1. El narrador testigo 24
8. 2. El narrador acorde 25
8. 3. Las voces de los personajes 26
9. Alcance social de la novela. El realismo 27
9. 1. La ideología de Delibes: conciencia cristiana y conciencia social 27
9. 2. El latifundio y la conciencia de propiedad 27
9. 3. El vasallaje 28
9. 4. El realismo 28
10. Los personajes 29
10. 1. La novela de personajes 29
10. 2. Importancia de los personajes 29
10. 3. Clasificación de los personajes 30
10. 4. Análisis de los personajes 31
11. El estilo 34
11. 1. El lenguaje de base oral 34
11. 2. El lenguaje literario 37
11. 2. 1. Rasgos literarios más sobresalientes 38
12. Final 40
13. ANEXOS VOLUNTARIOS 41
13. 1. Anexo 1: Argumentos de los libros 41
13. 2. Anexo 2: Personajes 53

LA NOVELA EN EL S. XX

Movimientos ideológicos y sociales en Europa tras 1939

1.- Se transforma el mapa europeo: aparecen dos grandes bloques que originan la **guerra fría.**

2.- Surge una **sociedad socialista** (Europa del Este y Centro) presidida por el partido comunista.

3.- Los países de la Europa Occidental siguen el **modelo capitalista** con el apoyo de EEUU.

4.- Se desarrolla el **existencialismo**, fruto del malestar social, y el **marxismo**, como respuesta.

INTRODUCCIÓN. LA NOVELA DE LA POSGUERRA

La guerra, que sume a la población en la miseria, supone para la cultura una **gran ruptura, una interrupción de las corrientes anteriores**. Después de la guerra civil la vida literaria española tiene grandes dificultades: muchos escritores han muerto (Unamuno, Valle-Inclán) y los más están exiliados o viven un exilio interior (F. Ayala, Ramón J. Sénder…). El contacto con la literatura extranjera se pierde, por lo que la desorientación cultural es muy acusada.

Las nuevas circunstancias políticas y la censura impiden que se siga con la novela de corte social que se venía haciendo desde la década de los treinta. Esas mismas circunstancias históricas (miseria, desigualdades, falta de libertades, etc...) hacen que pierda sentido otra de las tendencias novelísticas anteriores a la Guerra: **la novela deshumanizada y vanguardista.**

Los escritores toman como **maestro a Pío Baroja**, el único que parece conectar con sus preocupaciones. Es una época de búsqueda, por lo que se cultivan, además del realismo barojiano, otros tipos de novela: la novela psicológica, la heroica, la poética y simbólica... Se tiende al realismo, pero entendiendo por él la atención a la realidad presente y concreta, a las circunstancias reales del tiempo y del lugar en que se vive. **Surgen tres direcciones**:

- La existencia del hombre contemporáneo en situaciones extremas que lo ponen a prueba (**novela existencial**); se da a conocer hacia los años 40.
- El vivir de la colectividad en estados de crisis y en los que son necesarios una solución (**novela social**); aparece alrededor de los años 50.
- El conocimiento de la persona mediante el estudio de su conciencia y su contexto social (**novela estructural**); sus escritores crean sus obras en los años 60 y 70.

Si durante los primeros años de la posguerra la poesía alcanza gran desarrollo, **la novela está estancada hasta 1945 aproximadamente, en que se instaura el premio *Nadal*.** Los novelistas devoraban largas novelas exóticas y biografías de hombres importantes.

A. LA NOVELA EXISTENCIAL DE LOS AÑOS 40 Y 50

El existencialismo es un movimiento filosófico europeo que se desarrolla en **el periodo de entreguerras, 1918-1939, y después de la Segunda Guerra Mundial**. Sus máximos representantes son **Heidegger** en Alemania; **Sartre** en Francia...).

Como ya hemos visto, la novela española necesita comenzar de nuevo, buscar un nuevo camino, y ese hecho explica que encontremos múltiples tendencias novelísticas:

a. **Novela triunfalista**, que defiende las nuevas circunstancias políticas del país. Esta novela defiende los valores tradicionales (Dios, Patria, Familia) y justifica la Guerra Civil Es lo que hace, por ejemplo, **Agustín de Foxá** en *Madrid, de corte a checa*.
b. **Novela psicológica**.- Se basa en el análisis del carácter y comportamiento de los personajes desde unas técnicas tradicionales realistas.
c. **Novela poética**.- Sigue la línea de las **novelas líricas de Gabriel Miró**, donde lo fundamental no era la historia narrada, sino el trabajo técnico y formal sobre la palabra.
d. **Novela simbólica**.- Encontraremos novelas en las que los personajes funcionan como símbolos de ideas o conflictos: algunas novelas de **Unamuno**; José Antonio Zunzunegui.
e. **Tremendismo**.- La inicia **Camilo J. Cela con *La familia de Pascual Duarte,*** 1942. Son novelas que retratan un mundo y unos personajes dominados por la violencia y la miseria.
f. **Novela existencial**.- Se inicia con la novela ***Nada* de Carmen Laforet** en 1945, y continuada en 1948 por **Miguel Delibes con *La sombra del ciprés es alargada***. Estas novelas reflejarán el tema de la angustia existencial y la frustración de las vidas cotidianas.

CARACTERÍSTICAS

En conjunto **no puede hablarse de una novela social**. Más que los testimonios sobre la España de la época, lo característico de los años 40 es la transposición del malestar social a la esfera de lo personal. La censura hace imposible cualquier intento de denuncia social. Temáticamente, las novelas de este período girarán en torno a **la amargura de las vidas cotidianas, la soledad, la inadaptación, la muerte y a frustración**. Las causas de esta amargura vital se encuentran en la sociedad de la España de los años cuarenta, marcada por la pobreza, la incultura, la violencia, la persecución política, la falta de libertades... **Pero en ninguna de estas novelas encontraremos una crítica o denuncia directa. Para eso habrá que esperar a los años cincuenta**.

1. **Hay una gran desorientación cultural**. Se rompe con la tradición inmediata: se prohíben las novelas sociales de preguerra y las obras de los exiliados. Sólo Baroja sirve de ejemplo de escritores preocupados; y es maestro de la *generación del 40* (o del *3*6, o *de la guerra*).

2. Dos fechas destacan en el **nuevo arranque del género: 1942, con *La familia de Pascual Duarte* de Cela y 1945, con la obra *Nada* de Carmen Laforet**. Puede añadirse, en 1947, **Miguel Delibes**, con su primera novela, ***La sombra del ciprés es alargada*** (tema de la muerte).
3. La característica más importante de estas novelas es el reflejo **amargo de la vida cotidiana**. Los temas son: la soledad, la inadaptación, la muerte, la frustración, sentimiento de angustia, propio del existencialismo. Abundan los **personajes marginados, angustiados, desorientados**.
4. En cuanto a la **técnica y el lenguaje**, las novedades son escasas, los autores siguen las formas tradicionales: **Narración cronológica lineal. Narrador en tercera persona**. Ausencia de saltos temporales. Estas novelas se caracterizan por su **sencillez.**

B. LA NOVELA SOCIAL (1950-1960)

1. ANTECEDENTES

Los temas sociales y la realidad española ya fueron tratados por los ***"jóvenes del 98"*** (Baroja, Valle-Inclán, A. Machado) y la **Generación del 27** (Lorca, Alberti, M. Hernández). Los seguidores de la novela social y política (entre los que destacan: Díaz Fernández y Ramón J. Sender) defendían que **un escritor no puede ser indiferente a los conflictos ni a la lucha social;** por, tanto, se debe unir la "*vanguardia artística*" y la "*avanzada política*".

2. EL REALISMO SOCIAL

En la década de los cincuenta la censura se relaja y esto permite la aparición de novelas en las que la **denuncia de la pobreza, la persecución y la injusticia** son los temas predominantes. A esta tendencia se ha llamado novela social y no es exclusivamente española.

Aparecen nuevos escritores, inquietos, que se encaminan hacia el llamado "*realismo social*". El francés **Jean Paul Sartre** define esta "Literatura social": "*La literatura no debe reflejar solo la realidad, sino explicarla e, incluso, transformarla*". Se aleja del realismo del siglo XIX que pretendía exclusivamente reflejar la sociedad, sin opinar sobre ella. Sartre, muy influido por el pensamiento marxista, opina que el arte debe aspirar a transformar las cosas. La literatura es un arma más con la que combatir la injusticia. "*El escritor tiene una función social, y será cómplice de la opresión si no se alía con los oprimidos*". *"No se es escritor por decir ciertas cosas, sino por decirlas de cierta manera.*

Inspirándose en Sartre, consideran que la misión que debe tener el escritor es hacerse **eco de las luchas sociales** y tomar partido ante ellas; no sólo debe reflejar la realidad, sino **explicarla y desear transformarla**. Cabe destacar el manifiesto de **Alfonso Sastre**, en 1958, que dice: *"Lo social es una característica superior a lo artístico. Preferiríamos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubiera obras de arte a vivir en otro injusto y florecido de obras artísti-*

cas"... "La principal misión del arte en el mundo injusto en que vivimos consiste en transformarlo". El arte que proponía Sastre era, pues, un arte popular, una acción útil dirigida a la inmensa mayoría.

Hay que tener en cuenta estos aspectos:

- **La novela soc**ial dominará entre **1951**, fecha de ***La colmena,* y 1962**, fecha de la aparición de ***Tiempo de silencio*** de Luis Martín Santos**.**
- Debemos distinguir **dos momentos** en el *Realismo Social*, como afirma **Gonzalo Sobejano:**
    a) **Precursores** de la novela social: **Miguel Delibes**, *El camino* (1950); **Luis Romero**, *La noria* (1951); y *La colmena*, de **Cela** con su despiadada visión.
    b) **Verdadera novela social**.- Se inicia a partir de **1954** con autores como Ignacio **Aldecoa**. José Manuel **Caballero Bonald**, Carmen **Martín Gaite**, **Ana Mª Matute** y **Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo**.
- Todos presentan **rasgos comunes**
    - **Solidaridad** con los humildes y oprimidos.
    - **Inconformismo social** y deseo de cambios sociales.
    - **Compromiso ante la injusticia social**, por lo que debe denunciar los hechos.
- **Dentro del realismo social hay** *dos vertientes*:
    - **el objetivismo**: testimonio escueto, sin aparente intervención del autor, que consiste en limitarse a registrar la pura conducta externa de individuos o grupos y a recoger sus palabras, sin comentarios ni interpretaciones.
    - **el realismo crítico**: denuncia las desigualdades e injusticias desde posturas dialécticas; es decir, comentando e interpretando.

2.1. TEMAS

Se produce un **desplazamiento de lo individual a lo colectivo. Los temas** principales son:

- La dura vida del campo**:** ***Los bravos*** (1954), de **Fernández Santos*, El fulgor y la sangre***, (1954) de **Aldecoa**.
- El mundo del trabajo**:** ***La mina*** **(1960)** de **López Salinas**...
- Las clases trabajadoras: **Sánchez Ferlosio** (*El Jarama*),
- Entre las novelas de **tema urbano**, algunas abordan un largo panorama (como *La colmena*).
- En el extremo opuesto se encuentran las **novelas de la burguesía.** Preferentemente es la juventud desocupada, abúlica, la que interesa a novelistas como a Juan **Goytisolo** (*Juegos de manos*, 1954) y *Tormenta de verano*, 1962) y a **Martín Gaite** (*Entre visillos*, 1958).
- Tema muy frecuente es **la guerra civil**: las novelas presentan los lamentables efectos de la contienda sobre niños y adolescentes*: **Primera memoria*,** de Ana María **Matute**.

2.2. TÉCNICAS Y ESTILO

- Las preocupaciones por la estética son mínimas. Sólo se pide a las formas que sean transparentes, que lo escrito se entienda, sin que los recursos estéticos enturbien el contenido. El **lenguaje,** por tanto, tendrá que ser **desnudo, directo y sencillo**.
- El contenido es más importante que la forma. La **estructura del relato** suele ser aparentemente sencilla, se prefiere la **narración lineal**.
- **Reducción espacial y temporal** de las obras, duran 1 o 2 días e incluso menos. El tiempo tan corto en el que transcurren las historias obliga al autor a una laboriosa preparación.
- Se prefiere el **personaje colectivo** y el personaje representativo o síntesis de una clase social o grupo. Se rechaza la novela psicológica.
- Ese rechazo nos conduce a las técnicas derivadas del objetivismo: la mirada del novelista se asemeja a una cámara de cinematográfica y los diálogos parecen recogidos en un magnetófono. Éste no comenta nada, a esto se le llama "desaparición del autor".
- Los diálogos son abundantes y gracias a ellos conocemos a los personajes y también su manera de hablar, ya que recogen el **habla viva de campesinos, obreros, burgueses.**

C. LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 60

A partir de 1960 los autores españoles buscan nuevas fórmulas; para ello, se fijan en los novelistas europeos: **Proust, Kafka, Joyce y Faulkner**. Las causas de ese cambio pueden deberse a:

a) Cansancio del Realismo Social dominante porque:

- Simplifica la realidad en "buenos y malos".
- Tiene excesivo peso político y pobreza técnica y artística.

b) La publicación en 1962 de *Tiempo de Silencio* de Luis Martín Santos demostró que se podía hacer una novela crítica y, a la vez, técnicamente innovadora.

c) El conocimiento de la nueva novela hispanoamericana (García Márquez, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Julio Cortázar, etc...) en el año 1962 con *La ciudad y los perros*, de **Vargas Llosa**, y en 1967 con *Cien años de soledad* de **García Márquez**, enseña a los novelistas jóvenes españoles dos importantes lecciones:

- Puede hacerse una novela crítica y de alta calidad artística.
- La realidad puede tratarse de manera no exclusivamente realista (lo que se ha llamado ***Realismo Mágico***).

Como consecuencia de lo anterior, los novelistas españoles abrirán sus ojos a los autores y tendencias que desde principios del siglo XX, tanto en España como fuera, habían intentado hacer

una novela que se apartase de la tradición realista que venía del siglo XIX. Algunos de los más importantes renovadores de la novela en el siglo XX son:

a) **Franz Kafka**, que usó la fantasía para reflejar un mundo dominado por el malestar existencial.

b) **Marcel Proust** (*A la búsqueda del tiempo perdido*), **James Joyce** (*Ulises*) o **Thomas Mann** (*La montaña mágica*), que habían incluido en sus novelas nuevas formas de narrar mediante saltos temporales, estructuras circulares, etc...

c) La novela española de los **autores del 98 y del Novecentismo**, que ya habían reaccionado contra el realismo y naturalismo.

d) La **Generación Perdida norteamericana**, que nos ofrecen en sus novelas una visión negativa y desengañada de la vida en EE.UU, como **Hemingway, W. Faulkner, Dos Passos**,

e) El "**Noveau Roman"** francés de la década de los cincuenta, que pretende hacer una novela en la que se rechaza la importancia del argumento, de los personajes o de la intención social. **Albert Camus, Margarita Yourcenar**, etc

f) **La novela hispanoamericana del siglo XX**, que había fusionado la realidad y la fantasía.

A la novela de Luis **Martín Santos** *Tiempo de silencio,* aparecida en **1962**, se la considera como la **obra inaugural** de las nuevas corrientes. Principales **novedades**:

- Frente al **autor** omnisciente se prefiere su desaparición, es decir, que se limite a presentar sin comentar.
- Los sucesos se pueden narrar desde dos **puntos de vista**: **único**, si se enfoca la historia desde un solo personaje; **múltiple**, si se hace desde diversos personajes. Estos enfoques originan diversas interpretaciones de una misma realidad (técnica del **perspectivismo**).
- El **argumento** queda muchas veces en un segundo plano y será la anécdota, ya realista, ya simbólica, etc., la que ocupará el lugar más importante.
- La **estructura** externa se modifica: el capítulo desaparece y da paso a la secuencia; las novelas se componen de secuencias, separadas por espacios en blanco, sin numerar.
- También lo hace la estructura interna (desarrollo y organización del relato); las técnicas más importantes son: el **contrapunto**, que presenta varias historias que se combinan, entrelazan y alternan; la **caleidoscópica**, con la que conocemos muchas anécdotas y personajes.
- Es muy importante y característico la forma de estar estructurado el **tiempo**; destaca el **desorden cronológico**, influido por el cine, con sus "saltos atrás", que hace que este tiempo se convierta entonces en "un rompecabezas o laberinto".
- Ausencia de desenlace. **Novela abierta**.

- El **protagonista** de las novelas está en conflicto con su entorno y consigo mismo; según **Gonzalo Sobejano** es "*un personaje en conflicto con su entorno social, familiar o cultural, y también consigo mismo, deseoso de encontrar su identidad*" y serán las circunstancias las que lo anulen o le hagan tambalear. A los personajes no los conoceremos a través de los diálogos, ya que se resta importancia a este rasgo tan importante en la novela social, sino a través de otros procedimientos, como el estilo indirecto libre y el monólogo interior.
- La novela actual combina con la máxima **libertad** las **tres personas narrativas**: primera, segunda y tercera, e incluso aparecerán mezcladas en un mismo relato.
- En cuanto a la **estilística**, la renovación es muy importante: desaparecen las fronteras entre prosa y verso; hay desde frases muy cortas hasta muy largas y complejas; se incorporan expedientes, anuncios, textos periodísticos...; desaparece la puntuación, los párrafos o líneas se disponen de maneras especiales, por ejemplo, en versos.
- La novela a partir de los 60 se ha enriquecido notablemente.

D. LA NOVELA DESDE 1975

En los últimos años, en la novela española se ha producido un cierto **cansancio del experimentalismo** de los años sesenta. Este hecho **ha producido dos efectos**:

a) Por un lado, la aparición de algunas novelas donde se **parodia y ridiculiza el exceso de experimentación** (*La saga/fuga de J.B.,* de Gonzalo Torrente Ballester).

b) Y, por otra parte, parece que las obras de este período han optado por la **recuperación de la intriga y el argumento** (*La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza).

Pese a esa tendencia que se aleja del experimentalismo, no podemos caracterizar las obras de estos últimos años, dado que existen múltiples formas de entender la novela:

a) Metanovela.- Se trata de hacer una novela sobre cómo se escribe una novela (*La orilla oscura*, de **José Mª Merino**, o *Papel mojado*, de **Juan José Millás**).

b) Novela lírica.- Destaca la calidad técnica con que está escrita, la búsqueda de la perfección formal (*La lluvia amarilla*, de J. Llamazares o ***La fuente de la edad***, de Luis Mateo Díez).

c) Novela autobiográfica (*Corazón tan blanco*, de Javier Marías).

d) Novela histórica (*El manuscrito carmesí*, de Antonio Gala).

e) Novela psicológica (*El expediente del náufrago* de Luis Mateo Díez).

f) Novela de intriga y policíaca (La serie *Carvalho* de Manuel Vázquez Montalbán, *La tabla de Flandes*, de Arturo Pérez Reverte).

g) Novela culturalista.- En los últimos años han aparecido una serie de autores jóvenes que escriben una novela que analiza y explica diferentes aspectos de la cultura occidental desde unas posturas eruditas. Eso es lo que hace Juan Manuel de Prada con *La tempestad*.

h) Otra tendencia en la novela de los autores más jóvenes es la de hacer una novela que trata los problemas de la juventud **urbana** con una estética muy **cercana a la contracultura** (*Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas o Lucía Etxebarría en *Sexo, Prozac y dudas*).

ESTUDIO DE LA OBRA *LOS SANTOS INOCENTES*

MIGUEL DELIBES

1. El autor

Nace en Valladolid el 17 de octubre de 1920. Es el tercero de ocho hermanos. En 1936, terminado el bachillerato, ingresa en la Escuela de Comercio al tiempo que estudia modelado y escultura en la Escuela de Artes y Oficios. La primera manera que tiene de manifestarse como artista, es dibujando. En 1938 se enrola como marinero voluntario en el crucero "Canarias". Finalizada la guerra, regresa a Valladolid. A partir de 1940 estudia Derecho y comercio y comienza a prestar su colaboración como dibujante caricaturista en el diario "El Norte de Castilla". En 1944 ingresa como redactor en el citado diario. En 1952 es nombrado subdirector y en 1958 director, cargo que ocupa hasta 1963. En 1947 se casa con Ángeles de Castro con la que tiene siete hijos. Joaquín Garrigues le concederá la cátedra de Historia del Comercio y le enseñará la verdadera literatura y el arte de escribir.

Después de algún tiempo escribiendo en el periódico, pasa a la novela y en 1947 aparece su primera obra *La sombra del ciprés es alargada* con la que gana el **premio Nadal**. Desconocedor de sus propias cualidades, las críticas que recibe le conducen a la inseguridad, y, movido por la necesidad de afirmarse, publica apresuradamente *Aún es de día* (1949) novela esta de un hiperrealismo de mal gusto, según opinión del autor. No podemos olvidar su novela *El Camino* (1950).

Tres años tarda en aparecer su nueva obra, *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953) y al año siguiente le conceden el **premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes** por su *Diario de un cazador* (1955). Escribe *Siestas con viento sur* (1957), **Premio Fastenrath de la Real Academia de la Lengua**), *La hoja roja* (1959) adaptada al teatro. *Las ratas* (**Premio de la crítica** 1962) y sobre la que se hizo una película, *Cinco horas con Mario* (1966) adaptada al teatro, *La Mortaja* (1970), *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), *El disputado voto del señor Cayo* (1978), *Los santos inocentes* (1981)...

El 1 de febrero de 1973 fue elegido **miembro de la Real Academia de La Lengua** y tomó posesión del sillón "e" el 25 de mayo de 1975, dejando expuestas muchas de sus ideas en el obligado discurso de entrada. Sobre *El príncipe destronado* (1974). Antonio Mercero realizó una película -*La guerra de papá*- que fue record de recaudación del cine español. En 1982 se le otorga el **Premio Príncipe de Asturias de las Letras**. En 1993 recibe el **Premio Cervantes**. Publica el libro de memorias *Mi vida al aire libre* (1989) y la recopilación de artículos *Pegar la hebra* (1990). En los últimos años ha publicado obras como *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991) un hermoso homenaje a su esposa o *El hereje* (1998).

Muchas de sus novelas han sido llevadas al cine con éxito; *El Camino*, *Los Santos inocentes*, *Las Ratas*, *El disputado voto del señor Cayo*, etc. La mayor parte de sus obras ha sido traducida a más de veinte idiomas: ruso, inglés americano, alemán, italiano, francés, sueco, checo, irlandés, japonés, israelí...

Delibes ha alternado su docencia y su trabajo de escritor con numerosos viajes. Viajes que ha aprovechado para pronunciar conferencias en las más prestigiosas universidades.

Fue investido **Doctor Honoris Causa por la Universidad de Valladolid** (1983), **Complutense de Madrid** (1987), **El Sarre - Alemania** (1990) y **Alcalá de Henares** (1996). **Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa**. 1985. En 1993 la Diputación Provincial de Valladolid le otorga la **Medalla de Oro de la Provincia**. En 1999 se le concede la Medalla de Oro al **Mérito en el Trabajo**.

LOS SANTOS INOCENTES

1. TÍTULO DE LA OBRA

El título contiene una clara alusión evangélica, que entraña ya una postura, una toma de posición implícita de parte del autor acerca de la historia que va a referir. Nos remite a la matanza de todos los niños menores de dos años ordenada por Herodes, según relata Mateo (II, 16-18), único evangelista que la menciona. Esto está en consonancia con **las convicciones profundamente cristianas de Delibes** y sugiere que es a partir de ellas que se sitúa frente al tema.

Los santos inocentes son aquí Azarías y los suyos que, en lugar de ser asesinados por la espada, son muertos cada día mediante la degradación a que sus opresores los someten. El suyo no es martirio de una hora, sino de toda una vida. Esta equiparación resulta especialmente significativa porque da a estos pobres seres, cotidianamente ultrajados, una jerarquía moral que sus amos les niegan en el transcurso de la novela, como cuando se burlan de las ansias de Nieves por comulgar.

La novela es, por lo tanto, desde el mismo título, un acto de justicia, una reparación, un desagravio, sobriamente respetuoso, no vocinglero ni proselitista. Azarías, Paco y los suyos son "santos", esto es, en sentido estricto, "apartados para Dios". Es el novelista quien así lo establece, quien los canoniza, no el representante de la Iglesia, ese obispo que aparece en la novela para unir al hijo de los poderosos con Dios y no tiene siquiera una palabra de conmiseración para los otros, para los santos inocentes de los que "apartaba la mano discretamente", sintiéndose "azorado" (pág. 48).

El final de la novela es, en este sentido, sintomático. Después que **Azarías ha tenido que hacerse justicia por su mano,** la última imagen que nos queda de él lo muestra mirando "al cielo, a la nada…", mientras repite mecánicamente "milana bonita" sobre la copa del árbol.

No hay ninguna trascendencia ni significación posible. **El cielo está vacío para los más infelices, que sólo pueden, como Azarías, clamar sin conciencia e inútilmente por el alma (el ave) que les han mutilado.** En su desamparo sin atenuantes, el inocente ha tenido que volverse "culpable", el mártir ha tenido que sacrificar a quien lo privó, no de la vida, sino de su sentido y del ser que oscuramente había depositado en el ave. En el Evangelio, los inocentes mueren para que la redención tenga lugar; en la novela de Delibes matan porque ya no hay redención posible, porque (ironía de las ironías) **Herodes se ha vuelto cristiano (y hasta se ha bautizado y ahora se llama Iván) y continúa sacrificando inocentes**.

2. INTENCIÓN Y TEMA DEL RELATO

Esta breve novela presenta una intención marcadamente social, aunque salpicada de descripciones llenas de **lirismo y emoción**. Los elementos líricos no constituyen, sin embargo, una burbuja que aísle los sentimientos y los ponga a salvo de las agresiones de la vida campesina. No. Por el contrario, la **lealtad sin límites y la obediencia ciega de los trabajadores de la finca** en que se desarrolla la historia contrastan con la **arrogancia, la chulería y el egoísmo del señorito**, un personaje a quien nada interesa más que la caza y su propia satisfacción. Por eso la novela llega a causar rabia y dolor. Por eso la reacción del lector es de intensa irritación frente a las arbitrariedades del cacique y de cariño incondicional hacia Azarías y su familia. Así, pues, la finalidad de *Los santos inocentes* es denunciar los abusos de los caciques frente a los humildes campesinos. Los señores son explotadores, los pobres sobreviven a duras penas, arrostrando **su analfabetismo, sus miserables salarios, su permanente desamparo, sus viviendas inhabitabl**es («si me hago cargo, señorito, pero ya ve, allí, en casa, dos piezas, con cuatro muchachos, ni rebullirnos…», pág. 67) y **su inseguridad** (recordemos que Azarías es despedido arbitrariamente, después de muchos años al servicio del señorito de la Jara).

Consecuentemente, el tema de la novela sería el desamparo social que sufren los campesinos ante las injusticias del mundo latifundista. Así, *Los santos inocentes* se nos presenta como una novela que inspira compasión hacia los humildes, seres que se sitúan jerárquicamente entre los animales y los señores de la finca. Aquellos son, por tanto, unos explotados (sobre todo Azarías y Paco el Bajo), mientras que los señores son los explotadores. Afirma **Domingo Ródenas** que Delibes «enfrenta dos mundos antagónicos, el del orden natural, asociado con la vida rural, y el del caos y la necedad incomprensiva, asociado con la cultura urbana, de la que son portadores los personajes elevados». Para **Pilar Palomo**, el señorito Iván y el viejo Azarías alcanzan en el relato la categoría de símbolos de la injusticia. Por un lado, en Iván se da la crueldad, el egoísmo y la inconsciencia en grado sumo, mientras que el primitivismo, la marginación y la debilidad se centran en Azarías.

Por lo apuntado anteriormente, se deduce que *Los santos inocentes* se puede encuadrar en el grupo de los relatos de tema social, pero, como estudiaremos más adelante, con una manifiesta voluntad de estilo añadida, es decir, es una novela del realismo social con intención estética. Por tanto, exhibe, además de un mensaje absolutamente social, un carácter conscientemente renovador, siguiendo la estela de *Tiempo de silencio*, pero sin llegar a las osadías de Luis Martín Santos ni a las del propio Delibes en *Parábola del náufrago*.

Delibes nunca pretendió con esta novela situarse en la posición de quienes defendían activismo partidista alguno ni de instar al levantamiento de grupos o clases sociales. El relato trata de una rebelión, es cierto, pero de la "rebelión del inocente". Este inocente, Azarías, es una persona irresponsable; por consiguiente, se presenta ante el lector como no culpable (el sentido del título es bastante clarificador), a pesar de haber ajustado las cuentas (o a lo mejor por eso no es culpable) a quien ha transgredido las leyes naturales. La sentencia es inapelable, porque el señorito Iván fue advertido con tiempo suficiente, y no atendió la voz angustiosa y desesperada de un infeliz: «¡no tire, señorito, es la milana! […] ¡señorito, por sus muertos, no tire!» (pág. 171). La venganza es definitiva, porque el daño (¿a qué "crimen" se refiere Delibes con el título del libro sexto, al que comete Iván o al que comete Azarías?) es irreparable y el desdichado «sentado orilla una jara, en el rodapié, sostenía el pájaro agonizante entre sus chatas manos, la sangre caliente y espesa escurriéndole entre los dedos, sintiendo, al fondo de aquel cuerpecillo roto, los postreros, espaciados, latidos de su corazón, e, inclinado sobre él, sollozaba mansamente, milana bonita, milana bonita» (pág. 171).

Dice el propio autor: «No hay política en este libro. Sucede, simplemente, que este problema de vasallaje y entrega resignada de los humildes subleva tanto –por no decir más- a una conciencia cristiana como a un militante marxista». En definitiva, como dice **Manuel Alvar**, «Delibes nos cuenta, no una novela social (aunque lo sea), no la crueldad del hombre para con el hombre (aunque

la haya), no un mundo maniqueo (aunque bien patente esté), lo que nos cuenta es un pedazo de vida de un hombre desgraciado. Y entonces la única manera de ser realista es introducirnos en ese mundo poblado por seres inocentes y hacérnoslo vivir desde su interior».

3. ARGUMENTO

Azarías es un campesino, deficiente mental, que lleva a cabo sencillas tareas rurales en la Jara, un cortijo enorme. Cuando el dueño lo expulsa, se va a vivir con su hermana, la Régula, casada con Paco, el Bajo, y madre de dos hijos y dos hijas, una de las cuales, la Niña Chica, es una muchacha que lleva una vida vegetativa, debido a una parálisis cerebral. De cuando en cuando, emite unos alaridos sobrecogedores, y Azarías la calma diciéndole las mismas palabras que dice al búho o a la grajeta amaestrados: «Milana bonita». Azarías ama apasionadamente a su sobrina y sus pájaros. Por otra parte, su cuñado, Paco el Bajo, insustituible ayudante del señorito Iván en sus cacerías, se quiebra una pierna al caer de un árbol mientras ayudaba a éste. La nula consideración del cacique hace que Paco se lesione por segunda vez, ya que aquél no le ha permitido guardar el descanso prescrito por el médico. Como el señorito se queda sin "secretario" y no quiere ni puede prescindir de la caza, pide que lo acompañe Azarías. En una ocasión en que no consigue abatir ningún pájaro, Iván observa cómo cruza el cielo una bandada de grajos. En esa bandada va la "milana" de Azarías. Éste, inocentemente, emite el «quiá» con que suele llamar a su grajeta, y, cuando ésta baja a posarse sobre el hombro de su dueño, cae abatida por un disparo de Iván. Azarías queda desconsolado: «La Niña Chica llora porque el señorito me ha matado la milana», dice Azarías al escuchar uno de los alaridos de su sobrina. Cuando vuelve a salir por la tarde, se lleva a cabo la terrible venganza del inocente. Con la muerte de Iván a manos de Azarías, termina la obra.

4. ESTRUCTURA

Desde el punto de vista argumental, *Los santos inocentes* es **una novela tradicional**. **La obra responde al esquema tradicional de la novela (planteamiento, nudo y desenlace).** Posee una estructura, una forma de composición en la que destaca el desenlace final. *El crimen* (asesinato del señorito Iván) puede enfocarse, desde el punto de vista estructural, de dos maneras:

a) Como **acontecimiento decisivo que justifica y motiva el relato** de todos los hechos que le preceden. Vendría a ser, así, la conclusión de una compleja concatenación de causas. De esta manera, el suceso final asegura la unidad estructural de la novela, concebida como un largo itinerario hacia un desenlace trágico. Todos los episodios contribuyen a explicar el suceso final.

b) Como **un episodio más en el conjunto de acciones que jalonan la novela**; un acontecimiento notable, es cierto, pero de importancia semejante a la de otros que componen la

intriga. En este sentido, es significativo el hecho de que alguna de las partes de la novela pueda separarse del conjunto y ser publicada como un relato, un cuento con entidad propia. Estaríamos, entonces, ante una estructura en que las partes tendrían autonomía. El propio autor ha llamado a cada parte *Libro*: cada uno de ellos se refiere a una parte de la realidad representada, pero contiene elementos que le dan entidad significativa por sí mismo.

Esta doble consideración de la estructura de esta novela define la forma de narrar de Delibes, en general, pues sus textos están, por un lado, presididos por una clara **unidad estructural**, pero, por otro, **cada uno de sus capítulos está dotado de cierta autonomía y alcanza un valor significativo propio,** según **Ródenas)**.

Los títulos de los libros son:

- Libro primero: «Azarías»
- Libro segundo: «Paco, el Bajo»
- Libro tercero: «La milana»
- Libro cuarto: «El secretario»
- Libro quinto: «El accidente»
- Libro sexto: «El crimen»

4.1 Pasamos ahora a presentar –de manera muy esquemática- los **DATOS MÁS RELEVANTES** de cada uno de los capítulos.

4.1.1. **Libro primero: "AZARÍAS"**

Lo fundamental es el relato de la estrecha relación existente entre Azarías y la «milana», un búho por el que siente un cariño enorme y con el que mantiene una relación entrañable y tierna. Además, se nos cuenta:

* Cómo Azarías va y viene con frecuencia a casa de su hermana, la Régula y pregunta por la Niña Chica.
* Su principal dolencia: "la perezosa".
* La preocupación por los posibles malos tiempos futuros: quita los tapones de las válvulas de los coches de los invitados.
* Cómo "corre el cárabo" .
* La enfermedad de "la milana".

4.1.2. **Libro segundo: "PACO EL BAJO"**

Comienza el capítulo con el traslado de la familia de Paco el Bajo, marido de la Régula, «desde lo de Abendújar a donde el señorito». En este capítulo se cuenta:

* Labores de Paco, el Bajo.
* Las clases de lectura de los campesinos.
* La entrada de Nieves, la hija de Paco, al servicio de don Pedro, el "Périto".

* La primera comunión del señorito Carlos Alberto.
* El deseo de la Nieves de hacer también la primera comunión. Es ridiculizada por doña Purita.
* Las peleas de don Pedro el "Périto" con Puri, su mujer.

4.1.3. **Libro tercero: "LA MILANA"**

* Azarías dice a la Régula que ha sido despedido por el señorito: « y la Régula, ae, eso no puede decírtelo tu señorito, que si te pusiste viejo, a su lado ha sido» (págs. 63.641).
* Entran en la acción Rogelio y el Quirce, dos hijos de Paco y Régula.
* La suciedad de Azarías: la compra de las camisetas.
* "Correr el cárabo" (pág. 78).
* Rogelio regala a Azarías una grajeta: la segunda "milana bonita" (págs. 82 y 83).

4.1.4. **Libro cuarto: "EL SECRETARIO"**

* Paco, el Bajo y su olfato de perro.
* Ayudante insustituible en las cacerías: «Ni el perro más fino te haría el servicio de este hombre, Iván, fíjate lo que te digo, que no sabes lo que tienes, le decían» (pág. 97).
* Las limosnas de la señora marquesa. La marquesa ve a Azarías.
* La señorita Miriam (el único miembro de los poderosos que presenta sentimientos humanos y de solidaridad hacia los pobres) va con Azarías a ver a la "milana". De paso, también ve a la Niña Chica.

4.1.5. **Libro quinto: "EL ACCIDENTE"**

* Paco, encaramado en lo alto de un árbol, agitando el cimbel como reclamo. Cae desde lo alto y se rompe una pierna.
* Ya no puede acompañar al señorito: Paco se siente culpable de haberse lesionado.
* El Quince sustituye a Paco en las batidas de caza.
* El señorito tiene prisa: Paco debe estar bien para una próxima cacería.
* Salida a nueva cacería. Paco vuelve a lesionarse.
* Nieves ve cómo el señorito y doña Purita se besan «a la luz de la luna bajo la pérgola del cenador".

4.1.6. **Libro sexto: "EL CRIMEN"**

* Desaparece doña Purita. Reaparece.
* La cacería del señorito Iván, acompañado por Azarías, que hace de secretario.
* «¿Oyes, Régula, la Niña Chica llora porque el señorito me ha matado la milana»
* Desenlace.

4.2. ESTRUCTURA EXTERNA

La historia se puede dividir **en tres partes**:

1.- **La primera abarca los tres primeros libros**, en los que el autor se centra en la presentación de los personajes *humillados*, desde una doble perspectiva:

- **social**, en que se resalta la miseria en que transcurre la vida de estos personajes y que les induce a la sumisión ante los amos.

- **existencial,** que resalta la hombría de bien que preside su comportamiento; son personajes que se afanan en la búsqueda de calor humano (Azarías), o en intentar la redención para sus hijos (Paco, el Bajo). Sin embargo, sus ilusiones fracasan en un cuadro marcado por la frustración.

2.- **La segunda parte está constituida por el libro cuarto**, que introduce como novedad un personaje antagónico (el señorito Iván) y desarrolla, en episodios puntuales, dos rasgos que habían sido apuntados en los libros anteriores:

a) El **enfrentamiento entre dos concepciones de la vida**; por un lado, la ideología, la arrogancia y el paternalismo de los señoritos; y, por otro, como contraste, la sumisión de los humildes y su imposibilidad de redención.

b) **El enfrentamiento entre dos pasiones**: la desmedida pasión por la caza del señorito Iván se opone a la pasión de Azarías por la grajeta y preludia el desenlace.

Es este cuarto libro una parte importante de la novela, pues se muestran en él las **claves del conflicto que provocará el desenlace trágico**. En este libro se intensifica, además, la oposición entre humildes y opresores, en imposible comunicación.

3.- **La tercera parte está constituida por los libros quinto y sexto**, en que se reiteran episodios, temas y rasgos de caracterización de personajes ya presentes en los libros anteriores.

Pero, en lo que se refiere a la construcción o estructura de la novela, estos libros presentan la peculiaridad de que la narración abandona el relato de peripecias personales y se concentra en unos hechos memorables: los sucesivos accidentes de Paco y la muerte de "la milana", que desembocan en el final trágico. **En estos dos libros finales, la agresión y la muerte se imponen a todos los demás aspectos temáticos**.

4.3. ESTRUCTURA INTERNA

Internamente, la novela está organizada a través de una estructura compleja que tiende a hacer más denso el significado de la narración.

En este sentido, Delibes pretende poner de relieve una serie de elementos que él considera como integrantes principales de todo el relato:

1.- **El perfil humano de los personajes**: especialmente del Azarías, eje sobre el que gira el relato. Pero el autor también muestra su maestría al dibujar los caracteres de Paco, el Bajo, y del señorito Iván, personajes de primer plano. Cada uno de ellos queda definido a través de una serie de datos: descripciones, anécdotas, diálogos, consideraciones acerca de sus ideas, deseos, aficiones...

2.- **El paisaje o marco en que se sitúan los hechos**: el cortijo es el universo espacial en que se sitúa la historia. Es un paisaje lleno de matices: estructura social semifeudal y arcaica, incardinación entre el paisaje y la vida de los que lo pueblan. Es un paisaje distinto según que el personaje sea amo o siervo: en cada momento se realzan del paisaje aquellos elementos que convienen a las acciones de cada personaje.

3.- **El enfrentamiento de pasiones**: Delibes enfrenta en *Los santos inocentes* dos concepciones del mundo: la de los señoritos, basada en el desprecio por la naturaleza y por los hombres; y la de los humildes, basada en la integración en el medio en que viven y en la nobleza de sus actitudes. Pero el elemento vertebral de la historia es el dramático enfrentamiento entre pasiones (pasión por la caza / pasión por "la milana"), que concluye en el crimen final.

5. LOS TEMAS

5.1.- LOS TEMAS PRINCIPALES

Son varios los temas que plantea la obra de los cuales vamos a destacar tres: **la educación de los desheredados, el espíritu cristiano en la España franquista y la confrontación entre servidores y amos o injusticia social.** El tratamiento anecdótico de estos tres temas permite no sólo airear problemas de hondo calado que socavaban la sociedad española de los primeros años sesenta, sino caracterizar con singular eficacia a los distintos personajes.

Delibes plantea, como tema fundamental de esta novela, una pura situación de **injusticia social**; injusticia que se hace más flagrante por la sumisión con que es aceptada. La rebelión final de uno de los sometidos vendría a constituir una reacción lógica a una tan injusta situación.

Los elementos que configuran la injusticia van acumulándose, acrecentándose a lo largo de la novela; la **distancia entre amos y siervos** se hace, así, cada vez mayor.

La injusticia no sólo se percibe en los signos externos que reflejan el modo de vida de unos y otros (casa, vestido, ocupaciones, etc.). Va unida, en primer lugar, **al desprecio por los semejantes**, del que la novela tiene sobrados momentos. La injusticia también se percibe en los **abusos** que cometen los amos (la Nieves es obligada a servir, Paco es obligado, aún impedido, a ir a una batida).

Pero el fin de la injusticia se ve aún más lejano cuando se comprueba la **sumisión con que la aceptan los inocentes**. De esto son buenos ejemplos Paco, el Bajo y la Régula. Sólo el Quirce manifiesta un principio de rebeldía: su silencio, su indiferencia enfadan al señorito.

Ante la perpetuación de la injusticia, la rebelión trágica se abre paso como reacción inevitable. Pero no se trata de una rebelión política ni social de largo alcance, **sino de una venganza individual: el Azarías llega al crimen sólo porque una pasión (la cinegética) ha**

chocado con otra pasión (su amor por la milana). Pero al lector este crimen se le aparece como algo más, como un acto de justicia natural que posee dos características: estar exento de culpabilidad (lo comete un retrasado mental) y constituir un resarcimiento de todos los **humildes por las injusticias sufridas**.

La educación.- Régula sabe de la importancia de escolarizar a sus hijos, por lo que la opinión de Azarías, oída en la Jara "*luego no te sirven ni para finos ni para bastos",* la disgusta. Régula confía en la capacidad emancipadora de la educación; sabe que no quiere para ellos una vida de humillación crónica. Pero contra su voluntad se alza el despotismo de los señores, que manejan a su antojo la vida de los criados, un despotismo que se vuelve grotesco en la figura de Pedro, el Périto, en la medida en que ni es sino un déspota vicario de aquel que, en primer grado, ejercen la Marquesa y su hijo Iván. Nieves no pudo ir a la escuela porque hubo de pasar cinco años en la linde de la finca, y ahora tampoco porque el administrador la quiere como criada gratuita. Si la educación de Nieves resulta así burlada, otro tanto ocurrirá con la educación de los adultos, en un episodio interpolado y puesto en la memoria de Paco. Se trata de las clases de alfabetización que impartieron tiempo atrás, al concluir la jornada, dos señoritos venidos de Madrid. Es éste el único episodio que contiene elementos humorísticos por cuenta de la ignorancia de los campesinos. Delibes rentabilizará este episodio en el Libro cuarto, donde Iván se jactará ante su invitado francés del esfuerzo que ha supuesto conseguir que los criados logren a duras penas escribir su nombre.

Inscrita en la educación se encuentra otro tema. La **formación religiosa**, la catequesis que sirve al adoctrinamiento del niño en la fe y la moral cristiana al objeto de prepararlo para la comunión. El Concilio Vaticano II, que celebraba sus sesiones cuando Delibes escribía los tres primeros libros estaba representando una modernización sin precedentes en el seno de la Iglesia. A Delibes, que siempre ha declarado su igualitarismo cristiano, aquel movimiento de apertura a otros credos religiosos, de fomento del apostolado de los seglares a los laicos, tuvo que parecerle esperanzador. El deseo de la muchacha de hacer su Primera Comunión se convierte entre los personajes opresores, en especial Pedro y su esposa, en motivo de regocijo y burla, como si Nieves hubiese expresado unas pretensiones fantasiosas o extravagantes. Él rechaza el deseo "*¿qué base tiene la niña para hacer la comunión?",* dice Pedro; ella lo corrompe *"¿no será un zagal lo que tú estás necesitando?",* se burla Purita. El señorito Iván achaca al "*dichoso Concilio*" que la joven quiera comulgar y, con intensa zafiedad, añade: *"las ideas de esta gente, se obstinan en que se les trate como a personas y eso no puede ser".* Delibes agrega una nota de degradación a la escena: el señorito, que concibe los sacramentos como prerrogativas, mientras rebaja a Nieves y a sus iguales a una categoría infrahumana, se asoma al escote de Pura, que coquetea con él sin rebozo, ante la mirada enfurecida de Pedro. Éste volverá a equiparar a los criados con los animales cuando Miriam, compadecida, pregunte qué mal hay en que Nieves haga la Comunión: *"su padre no tiene más*

alcances que un guarro", y lo mismo ocurrirá cuando paco se fracture el hueso y Manolo, el médico, le diga a Iván: *"tú eres el amo de la burra*".

5.2.- LOS TEMAS SECUNDARIOS

Los cuatro núcleos temáticos habituales en las novelas de Miguel Delibes (**la infancia, la naturaleza, el prójimo, la muerte**) están presentes de manera dispersa en todos los libros de *Los santos inocentes*:

-Aparecen manifestaciones del **mundo de la infancia** en personajes como la Niña Chica, la Nieves o el Azarías.

-La **relación con la naturaleza** es una de las constantes temáticas que explican el conflicto de esta novela. Como dice **Sanz Villanueva**: *No hay duda de que para Delibes la Naturaleza es un valor capital de la vida.*

-La consideración **hacia el prójimo**, hacia los más necesitados, es otro de los motivos vertebrales del relato.

-También está presente el tema de la **muerte (Iván).** *C*omo ha señalado uno de los estudiosos de la obra de Delibes, **Gonzalo Sobejano**, el miedo es la principal manifestación de una obsesión –principalmente, por la muerte- y esta obsesión se plasma de diferentes maneras en la obra.

6. EL TIEMPO

6.1.- EL TIEMPO HISTÓRICO

No existe en la novela ninguna fecha explícita que indique el año en que transcurre. Hay, sin embargo, en el libro segundo una referencia **al Concilio**, que muy bien podría tratarse del Concilio **Vaticano II, celebrado en Roma de 1962 a 1965**. Otro detalle puede ser el uso del tractor en las labores agrícolas, inicio de la mecanización del campo, que se produjo en los años iniciales de los sesenta. También se alude en la novela a la masiva migración a las ciudades, que se produjo en esa época.

Por tanto, se puede afirmar que la mayor parte de los acontecimientos del relato se sitúa en torno a los primeros años de la década de los sesenta.

6.2.- EL TIEMPO TEXTUAL

Desde el punto de vista de la organización de la narración, destaca el **uso subjetivo del tiempo**. Recordemos que:

1.- La novela **está estructurada en tres partes**: las dos primeras presentan una configuración episódica (vida rutinaria de los personajes,) y la tercera, una configuración dramática (relato de los sucesos más importantes).

2.- Se emplean la repetición y la variación para la narración de los sucesos.

3.- Es una novela de personaje, y el autor no escatima recursos narrativos para completar el perfil humano de sus criaturas.

Teniendo en cuenta estos tres factores, observamos que:

-Los hechos sólo se relatan de una **forma temporal lineal en los libros quinto y sexto**; en los cuatro primeros existe una **ruptura consciente de la linealidad del relato y se mantiene un constante juego con el tiempo mediante la reiteración de sucesos, la aparición de anécdotas fugaces y retrocesos temporales.** En estos primeros capítulos **importa más el dibujo del personaje** que los hechos que protagoniza.

-La **relación entre el número de sucesos y la extensión del discurso** también varía entre unos libros y otros. El ritmo narrativo es lento en los cuatro primeros libros y se acelera en los dos últimos, en que los acontecimientos se precipitan hacia un desenlace trágico, una vez que los personajes han sido dibujados en los primeros libros.

La subjetividad con que Delibes usa el tiempo en *Los santos inocentes* se dirige también a intensificar el sentido de muchos elementos temáticos de la novela, lo que se manifiesta en la existencia de tres tiempos distintos:

-**Un tiempo concreto, concentrado, de los acontecimientos más importantes** (dos últimos libros), que se hace de una manera lineal, sin alterar el orden lógico de los acontecimientos y en un tiempo reducido, sin intervalos, lo que determina el ritmo rápido de la acción, y que a su vez justifica el empleo de otro tiempo (dilatado, diferido) para el resto de los sucesos narrados en los cuatro primeros libros; el ritmo narrativo en ellos es mucho más pausado, lento.

-Un tiempo concreto en el que se ubican los **episodios que rompen la rutina**, y un tiempo habitual que expresa precisamente el vivir cotidiano de todos los habitantes del cortijo. Tiempo habitual que aparece en los cuatro primeros libros, donde encontramos numerosas marcas que intensifican la idea de rutina:

"y así una vez tras otra, una primavera tras otra"; "y así fue corriendo el tiempo"; "y así día tras día"; "y así siempre, cada vez que...".

O de tiempo puntual, con marcas de tiempo concretas: alusión a fechas concretas, referencias a las estaciones del año o a los días de la semana, referencias a hechos señalados o el uso de los tiempos verbales, que si para el tiempo habitual emplea el pretérito imperfecto de indicativo, signo de acontecimientos que se repiten, emplea el pretérito perfecto simple si se

introduce un acontecimiento puntual, y el presente de indicativo para referir los diálogos en estilo directo. Observemos estas formas verbales en el siguiente texto:

"... y el Azarías recogía amorosamente a la Niña Chica y, sentado el poyo de la puerta, la arrullaba y la decía a cada paso, con voz brumosa, ablandada por la falta de dientes:

milana bonita, milana bonita.

hasta que los dos, casi simultáneamente, se quedaban dormidos a la solisombra del emparrado, sonriendo como los ángeles, pero una mañana, la Régula, según peinaba a la Niña Chica, encontró un piojo entre las púas del peine, y se encoraginó y se llegó donde el Azarías,

Azarías, ¿qué tiempo hace que no te lavas?"

-**Un tiempo de los personajes más relevantes**; son los sucesos destacados de la vida de un personaje los que, en un momento dado, dictan el tratamiento temporal. La novela, aparte de contar los hechos memorables de la vida en el cortijo, también pretende hacer un recorrido por la vida de los personajes. Por ello, el autor usa caprichosamente del tiempo (desorden cronológico, analepsis o retrocesos temporales, etc.) con tal de incluir aspectos que ilustren o justifiquen conductas presentes.

Lo observamos, por ejemplo, en la amplia proporción de tiempo que se dedica a Azarías: antes de llegar al cortijo, se refiere su vida en La Jara, haciendo cada día las mismas cosas, su fijación por la milana (el Gran Duque), las periódicas visitas a casa de su hermana y su afición por correr el cárabo en primavera.

O el tiempo dedicado a Paco, el Bajo. Éste es avisado para que regrese de la Raya (donde había estado cinco años) al cortijo; pero se cuenta su vida en la Raya: alfabetización, la pasión cinegética del señorito Iván.

7.- EL ESPACIO

7.1.- PAISAJE ORIGINAL

El paisaje es uno de los ingredientes fundamentales de las novelas de Miguel Delibes. Para el novelista, el paisaje no es una mera acotación escénica separada del hecho narrativo, sino que posee una gran relevancia temática y cumple una función integradora, ya que los personajes se reconocen en él y los conflictos y las pasiones tienen casi siempre una referencia al marco en que se producen.

Normalmente sitúa la mayoría de **sus narraciones en Castilla**, y predominan las historias situadas en zonas agrícolas y rurales, con predominio del minifundio (pequeñas parcelas).

Sin embargo, **el espacio en que Delibes sitúa *Los santos inocentes* resulta novedoso, ya que los cortijos no son característicos de la región castellana**. Aunque esta novela presenta

concomitancias con el paisaje rural de otras obras del autor (explotación agrícola, conjunto de viviendas y terreno que las rodea, profusión de animales y plantas), presenta una diferencia fundamental: **se trata de un latifundio, propiedad extensa que pertenece a una sola persona**. El paisaje se resiente de esta concentración de la propiedad: la jerarquización es más radical; los vínculos que ligan a quienes lo habitan son muy variados; la estructura del paisaje es, por consiguiente, distinta.

7.2.- LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA

Por algunas alusiones en la novela, se trataría **de un cortijo situado cerca de la frontera con Portugal**. Por otro lado, las explotaciones latifundistas llamadas "cortijos" sólo existen, entre las provincias limítrofes con Portugal, en **Salamanca, Cáceres, Badajoz y Huelva**.

Delibes prefiere no concretar el lugar de la acción, aunque es claro que sobrepasa los límites de Castilla. Lo que desea más bien es dibujar la realidad del latifundio, profundizando en su organización social. Al autor no le importa tanto pintar una zona concreta, como reflejar un marco en que insertar de forma creíble las vidas de los hombres que lo pueblan.

7.3.- EL PAISAJE DEL CORTIJO

Los elementos que conforman el **paisaje del cortijo aparecen minuciosamente descritos, mediante un léxico de gran precisión y profusión de detalles**. El autor presta atención, selectivamente, a aquellos elementos que permiten expresar mejor la condición social de las personas o muestran los vínculos afectivos entre los hombres y la naturaleza.

El cortijo presenta dos zonas claramente diferenciadas: un gran espacio natural y, dentro de él, una zona de viviendas.

-**El espacio natural** es una gran extensión de terreno, tanto que para proteger sus lindes necesita un grupo de guardas. Es una tierra de labor, pero explotada caprichosamente. Una parte de ella se dedica a la agricultura, pero a los señoritos les interesa poco. Otra parte se dedica al pasto de ganado (ovejas y cerdos, principalmente). Pero el cortijo es, fundamentalmente, un gran escenario de caza para el disfrute de los señoritos y de sus invitados; son los episodios relacionados con la caza los que permiten al autor referirse con variedad y riqueza de matices a los elementos del espacio natural.

Delibes presta atención a tres elementos del paisaje: los accidentes del terreno, designados con gran precisión léxica (la sierra, el monte bajo, los cerros, los rastrojos, la vaguada, la charca, etc.); la flora (encinares, alcornoques, madroños, sauces, chaparros, matas, jaras, retamas, carrascas, tomillo, espliego, etc.); y la fauna, entre la que destaca la relación de aves de caza (perdices, palomas, codornices, estorninos, urracas,...) y las dos milanas (el búho y la grajilla o grajeta); hay además caza mayor (rebecos, venados) y animales domésticos (ovejas, cerdos, pavos, etc.).

Delibes habla de esta naturaleza con la precisión y la riqueza de datos de quien conoce bien el terreno. Es un entorno dibujado a la medida de la mentalidad de los hombres que lo pueblan: los inocentes se hallan integrados en él, disfrutan de la naturaleza y la sufren; los señoritos y sus invitados abusan de su espléndida conformación y de su fauna.

-**La zona de viviendas**, donde transcurre gran parte de la narración. En la novela aparecen diferentes detalles que permiten diseñar su configuración:

*Es una **zona cerrada, protegida por una tapia y un portón**. La vivienda de Paco se halla muy cerca de la entrada.

***Hay una corrala o espacio abierto** en que se reúnen los sirvientes para celebrar la llegada de la señora Marquesa y que está rodeada por las casas de pastores, gañanes, porqueros, guardas, etc.

*En el interior se hallan los **tres edificios principales**: **la Casa Grande**, vivienda de los propietarios del cortijo; **la Casa de Arriba**, en la que viven el encargado, don Pedro, el Périto, y su esposa, doña Purita; y, cerca de ellas, **hay una pequeña Capilla**, en la que el obispo celebra la misa de la Primera Comunión.

Las viviendas de los señoritos y del encargado del cortijo contrastan vivamente con la sencillez de la vivienda de Paco, el Bajo.

7.4.- FUNCIÓN SIGNIFICATIVA DEL ESPACIO

Todos estos aspectos revelan la importancia del espacio en la construcción de la novela. A este respecto, se puede destacar que:

-El paisaje del cortijo tiene valor por sí mismo, transmite una **fuerte impresión de realidad** y se constituye en fuente de conocimiento de un modo de vida peculiar.

-Es factor imprescindible **para dotar a los episodios de cohesión**. Es un gran escenario por el que discurren los personajes y es el elemento que traba el aparente desorden de los episodios.

-Revela la **estructura jerárquica del latifundio**. Cada elemento del paisaje refiere las diferencias sociales de los seres que transitan por él.

-Expresa una **doble actitud del hombre ante la naturaleza**. Los inocentes se hallan integrados en él, mientras los señoritos lo degradan con sus abusos.

8.- EL NARRADOR

Para Delibes es básico, una vez diseñados los principales episodios de la historia y perfilado el carácter de los personajes, el modo de narrar, es decir, la manera en que la historia se transforma en discurso. Para el autor es importante el enfoque o punto de vista desde el que se cuenta la historia por parte del narrador.

Como expresa con claridad **Domingo Ródenas**, la presentación gráfica de las voces del narrador y los personajes obligó a Delibes a resolver un problema técnico: tuvo que transcribir el **habla de los personajes en estilo directo** pero incorporándolo al discurso del narrador. Para distinguir gráficamente uno de otro determinó **introducir un salto de línea en cada parlamento directo y un sangrado de la primera línea del mismo**, manteniendo el discurso del narrador al margen izquierdo. Todo ello afectaba a la puntuación: la de **suprimir el punto** en el cuerpo textual de los libros y reservarlo para el cierre, sustituyéndolo **por la coma y por el punto y coma (también se puede incluir en el estilo).**

En *Los santos inocentes* advertimos la presencia de **tres voces narrativas: la del narrador-testigo, la del narrador-acorde y las voces de los personajes**.

8.1.- EL NARRADOR-TESTIGO

Aparece en esta novela un narrador que **está fuera de la acción, pero que demuestra una gran cercanía al mundo que narra y un conocimiento detallado del marco** en el que sitúa los hechos.

El autor se presenta como un **observador directo de los acontecimientos**, dando la impresión de que traslada a su novela una parcela de vida contrastada por experiencias personales. Posee una completa documentación e información de todo lo que relata o describe.

No se trata, por tanto, únicamente de un narrador omnisciente, sino de un narrador-testigo, que permanece fuera de la acción, pero está cercano a los hechos, lo que confiere al relato un sesgo inequívoco de verosimilitud, autenticidad y realismo.

Son **signos de esta presencia del narrador-testigo**:

-La utilización de la **tercera persona narrativa**, señal de distanciamiento, deseo de objetividad y de no querer intervenir en la acción.

-**La minuciosidad y el detallismo** que se advierte en las descripciones de los lugares, en los modos de conducta, en la penetración psicológica de los personajes y en fidelísimo reflejo del habla rural.

8.2.- EL NARRADOR-ACORDE

En esta novela **el narrador se identifica con el personaje**, es decir, se produce una **asunción por parte del narrador de los pensamientos y del modo de hablar de algunos de sus personajes**; la escritura se adapta a las experiencias, estímulos y reacciones de estas criaturas de ficción.

Es habitual en Delibes la **identificación con los humildes**; por eso, la identificación con ellos se transforma en compasión, se "com-padece", se compromete con sus personajes. El narrador no se limita a contar objetivamente los hechos, sino que se sitúa en una posición de simpatía para con los personajes humildes o desfavorecidos.

En *Los santos inocentes* la presencia de este narrador-acorde es perceptible en todo el relato e influye decisivamente en su sentido último. Su presencia se hace más clara:

-En el **título:** la iglesia católica celebra el 28 de diciembre la festividad de los santos inocentes, que recuerda el episodio de la matanza por Herodes de todos los niños menores de dos años. La novela también se refiere a niños (la Niña Chica, el Azarías, que hacía cosas por pura niñez), que además son inocentes (carentes de culpa por falta de raciocinio). No obstante, el sintagma lexicalizado por el santoral ("santos inocentes") posee una gran intención expresiva con relación a la compasión: se refiere a los personajes humildes del relato a los que se les pueden aplicar muchos de los significados que el diccionario atribuye a estas dos palabras:

-*Santo*: perfecto, libre de culpa, persona de especial virtud y ejemplo, persona muy buena o muy resignada.

-*Inocente*: (aparte del significado de "subnormal" que aparece en el texto), libre de culpa, cándido, sin malicia, fácil de engañar, que no daña, que no es nocivo.

Tras leer la novela, es difícil prescindir de alguno de estos significados si consideramos el carácter de los personajes o de las acciones que protagonizan. La expresión "santos inocentes" induce más intensamente a la compasión y predisposición al lector hacia ella.

-En la **oralidad del relato**: Delibes utiliza en cada caso el **registro idiomático adecuado al personaje a cuya conciencia se adapta**. No sólo asume el sistema de valores que caracteriza la vida de los humildes, sino que lo transmite con su mismo lenguaje. La simpatía hacia los desheredados exige la adopción del mismo registro con el que ellos se comunican.

-**En el lirismo**: por encima de otros aspectos, lo que imprime carácter a la novela es la plasmación del mundo de los sentimientos; la sociedad, la falta de instrucción y sus propias limitaciones han robado a los seres humildes la capacidad de pensar, pero, en contrapartida, son los únicos que atesoran sentimientos sencillos que dignifican la condición humana.

Sentimientos como: el amor al prójimo, el amor a la naturaleza, la ternura. Las palabras ("milana bonita") con que Azarías expresa su cariño por el búho, por la grajeta y por la Niña Chica tienen tal intensidad lírica que convierten la novela en un hermosísimo poema. Esas dos palabras transmiten la sencillez del personaje, pero también condensan todo un sistema de valores: ternura, búsqueda de calor humano, amor a la naturaleza,... sentimientos que, según el autor, pertenecen a los humildes.

8.3.- LAS VOCES DE LOS PERSONAJES

Alfonso Rey expresa la originalidad y el acierto para interiorizar el punto de vista narrativo en los personajes. Éstos expresan desde su particular perspectiva no tanto la realidad cuanto su vivencia de ella por medio de la lengua que les es propia.

Destaca en esta novela la correspondencia entre el carácter y función de los personajes, y el uso que hacen del lenguaje. Cada uno de los dos mundos enfrentados en *Los santos inocentes* manifiesta, **a través de su lenguaje, el punto de vista desde el que contempla la vida y los rasgos más sobresalientes de su carácter. El ritmo narrativo y el sentido de la novela dependen en gran medida de los diálogos**, pues éstos aportan importantes matices sobre los personajes, su ideología...

***Entre los humildes:**

-Azarías manifiesta su falta de raciocinio con frases breves; su ternura y sencillez con el estribillo "milana bonita"; y se comunica con los animales con la imitación de sus sonidos.

-La Niña Chica expresa con su gemido su condición de subnormal profunda. Simbólicamente, el suyo es el grito de protesta de todos los humillados.

-Paco, el Bajo muestra con sus palabras un carácter sumiso, su saber popular, su socarronería (cuando reflexiona sobre el sonido de las letras).

-La Régula comienza todas sus respuestas con un *"aé",* síncopa de "¡a ver!", muletilla lingüística que identifica al personaje, pero que indica también resignación.

-El Quirce expresa su rebeldía; su carácter hosco le hace ser escueto y sentencioso al hablar.

-La Nieves posee el don de la discreción, expresada con escasas frases escuetas, necesarias.

***Entre los amos:**

-El señorito Iván muestra su desprecio con apelativos *("maricón"*); muestra su inmovilismo con simpleza, con frases hechas.

-La señora Marquesa expresa con breves frases y con sus gestos sentirse dueña.

-La señorita Miriam manifiesta en sus palabras sensibilidad hacia los humildes.

-Don Pedro, el Périto es un personaje lleno de gestos y emociones; por celos, manifiesta violencia verbal contra su esposa *("¡cacho zorra!"*).

-Doña Purita es, sobre todo a través de sus gestos, un modelo de frivolidad y arrogancia.

9.- ALCANCE SOCIAL DE LA NOVELA. EL REALISMO

9.1.- LA IDEOLOGÍA DE DELIBES: CONCIENCIA CRISTIANA Y CONCIENCIA SOCIAL

Escribe Delibes en 1985:

"La situación de sumisión e injusticia que el libro plantea, propia de los años sesenta, y la subsiguiente" rebelión del inocente" han inducido a algunos a atribuir a la novela una motivación política, cosa que no es cierta. No hay política en este libro. Sucede, simplemente, que este problema de vasallaje y entrega resignada de los humildes subleva tanto –por no decir más- a una conciencia cristiana como a un militante marxista. Afortunadamente, creo, estas reminiscencias feudales van poco a poco quedando atrás en nuestra historia."

El pasaje desvela muchas de las **claves temáticas y del alcance social de la novela**. Pero también nos habla de las intenciones del escritor y de su ideología. Efectivamente, el libro no es un alegato político, no ataca a las estructuras sociales o al sistema político, sino a cuanto éste tiene de deshumanizador y de injusto, y en este sentido la novela **se convierte en la denuncia moral de una situación que subleva tanto a una "conciencia cristiana como a un militante marxista**".

La conciencia cristiana de Delibes está teñida de preocupación social; interpreta el sentimiento cristiano a través de la ayuda a los demás, a los necesitados; no separa la conciencia cristiana de la conciencia social, por ello se siente pesimista cuando contempla la desigualdad, las injusticias.

Es, por tanto, desde la conciencia cristiana, con todas sus implicaciones sociales, desde donde debemos abordar el análisis de la sociedad y de las claves temáticas de *Los santos inocentes*.

9.2.- EL LATIFUNDIO Y LA CONCIENCIA DE PROPIEDAD

La novela **se desarrolla en un latifundio, definido por algunos rasgos**: se trata de una gran extensión de terreno que pertenece a una persona; el dueño, por lo general, no habita en él y encarga a una persona de su confianza su mantenimiento y explotación; por éste y otros motivos suele ser deficiente el aprovechamiento de los cultivos y pastos; **en el latifundio viven una serie de criados, caracterizados por la baja calidad de vida, la pobreza, la falta de instrucción**, etc.; es utilizado a menudo por sus dueños para diversiones, fiestas y cacerías con invitados ilustres.

Esta es la imagen de latifundio que refleja la novela. Pero Delibes pone el acento en sus consecuencias sociales, destacando la idea de que el latifundio favorece la diferencia en el modo de vida entre propietarios y siervos.

Pero el dato de mayor alcance social es, quizás, la arraigada conciencia de propiedad que los amos tienen, y que se extiende no sólo a la tierra, sino también a los hombres. **El señorito Iván es buen ejemplo de esto: no tiene inconveniente en humillar a su hombre de confianza**, don Pedro, el Périto, arrebatándole a su esposa; o buscar sustituto a Paco, el Bajo, cuando éste se accidenta y va para viejo.

9.3.- EL VASALLAJE

Los inocentes carecen de todo: tierras, casa, futuro. Sujetos a una férrea jerarquía, se ven abocados a la resignación. Aceptan la caridad de los amos y se sienten orgullosos de ser objeto de sus preferencias. **Desarrollan una conciencia de vasallaje o fidelidad al señor**.

Lo curioso es que tanto la conciencia de propiedad como la de vasallaje son asumidas con toda naturalidad por los personajes. Los criados no tienen conciencia de que son maltratados o vejados, ni el amo de que maltrata o veja.

Por otro lado, **el poder pone barreras para que se mantenga la incomunicación entre ambos mundos, para que no exista una posible redención de los humildes. Por ejemplo, la falta de instrucción.** La educación es concebida como una forma de caridad por los señores, que con ello satisfacen su mala conciencia, y no como una necesidad y un derecho de las personas.

Pero, como apunta **Manuel Alvar**: "Delibes ha retratado a sus criaturas en su quehacer cotidiano, pero las ha creado en la libertad personal que cada una de ellas posee; por haber reflejado esa vida en acción ha descubierto unas criaturas que son verdaderas".

9.4. EL REALISMO

Miguel Delibes es un escritor realista porque su obra tiene naturalidad de expresión y sabor local. Él está dentro de sus personajes se funde con ellos.

Delibes nos cuenta la pobre vida, en apariencia, de unos inocentes. Mejor aún, de Azarías y el contrapunto de la Niña Chica. Qué duda cabe que el relato es realista y es un relato moderno porque, en opinión de **Ortega y Gasset**, "ve bien un retazo de humanidad". En la obra un pobre deficiente que ama a sus pájaros, venga la muerte de la grajeta ahorcando al señorito Iván. Hay en la obra un mundo de humanidad, de ternura, de observación, de historia y de amor. Delibes ha tratado de transmitir la trama de un modo realista.

No es posible decir que ese conjunto de hechos hayan ocurrido así, pero es suficiente que pensemos que han podido ocurrir: en un mundo lógico, no cabría la muerte de un hombre, por la de un modesto pájaro. Esto lo creemos todos, pero todos pensamos que esa muerte no es punible: Azarías es inocente e Iván cruel. Aceptamos los hechos como si los hubiéramos vivido, y nuestra simpatía se compromete con el pobre. Sin embargo, en un mundo como el de ahora repugna la conducta del señorito con su criado Paco, el Bajo, aunque pensemos que es inverosímil. El novelista nos hace jugar en dos planos diferentes: el de la probabilidad de la conducta de Azarías y el de la verosimilitud del comportamiento de Iván.

Delibes nos cuenta, no una novela social (aunque lo sea), no la crueldad del hombre para con el hombre (aunque la haya), lo que nos cuenta es un pedazo de vida de un hombre desgraciado. Y la única manera de ser realista es introducirnos en ese mundo poblado de seres inocentes y hacérnoslos vivir desde su interior.

10.- LOS PERSONAJES

10.1.- NOVELA DE PERSONAJE

"La originalidad de Delibes estriba, en primer lugar, en el hecho de constituir al personaje en centro de sus novelas". (**Alfonso Rey).**

Estas palabras revelan una constante de la trayectoria novelística de Miguel Delibes: la atención que presta a la caracterización de sus personajes, muchos de los cuales están trazados con una perfección difícilmente igualable.

Esta obra puede ser considerada una novela de personaje: tanto cuantitativa como cualitativamente, la mayor proporción del texto se reserva al retrato de las figuras humanas. La gama de personajes que aparece en *Los santos inocentes* denota la firme preocupación del autor por el ser humano. Adorna la vida rutinaria de los personajes, las ideas, las pasiones de cada uno con anécdotas significativas en sus vidas; el resultado es la confrontación entre pasiones y modos de vida extraordinariamente dibujados.

10.2.- IMPORTANCIA DE LOS PERSONAJES

Aunque el cortijo constituye un marco relativamente limitado, el número de personajes que se mueven por él es considerablemente elevado. Todos son necesarios para la construcción del relato, pero se puede establecer tres grupos atendiendo a la importancia de la intriga:

1.- Personajes de primer plano

-Los datos que caracterizan a los marginados se acumulan en la figura humana de ***Azarías***, verdadero protagonista de la novela. En su entorno, "la milana" adquiere una función relevante.

-***Paco, el Bajo,*** ayuda a conocer el mundo de los humildes; participa en acciones básicas de la intriga.

-La inocencia y sumisión de los humildes se realzan con la presencia de un antagonista, ***el señorito Iván***, en el que confluyen rasgos negativos: desprecio por la naturaleza, desprecio arrogante por los demás, ...

En torno a estos tres personajes se traza el conflicto de esta novela, los principales acontecimientos y la tragedia final.

2.- Personajes de segundo plano

La caracterización humana de los personajes de este grupo queda más difuminada. Su importancia en el desarrollo de la intriga es menor, pero son indispensables para ampliar el sistema de relaciones y oposiciones que se establece en la novela.

Integran este grupo: la familia de Paco, el Bajo (***la Régula, la Niña Chica, el Quirce, el Rogelio*** **y** ***la Nieves***), la familia del señorito Iván (***la señora marquesa, la señorita Miriam***) y los encargados del cortijo (***don Pedro, el Périto,*** y su esposa ***doña Purita***).

3.- Personajes de tercer plano

Entre unos y otros, se cruza un grupo de personajes, cuya presencia es indispensable para entender la complejidad temática y social de la novela.

En este grupo se hallan ***el resto de los sirvientes, el señorito de La Jara*** y ***los invitados de los dueños***, así como aquellos personajes ajenos a los cortijos que mantienen un contacto incidental

con los personajes principales: ***Manolo***, el médico, ***el Hachemita, el Mago del Almendral*** o ***los educadores*** que la señora trae al cortijo.

10.3.- CLASIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES

Según la naturaleza de los personajes, se puede hablar en esta novela de la oposición frontal entre dos grupos de personajes: *"personajes sencillos y personajes vanos"* (según **Gonzalo Sobejano**).

1.- Los personajes sencillos: responden a las siguientes características:

-Son personajes **en estado de pureza,** no contaminados por las costumbres deshumanizadoras de la civilización moderna, sus sentimientos no han sufrido adulteración. Son seres primarios en los que anidan sentimientos positivos (el amor, la amistad, el respeto por la naturaleza), negativos (el miedo) o debilidades humanas (el odio, la mezquindad). Delibes descubre en ellos los caracteres perennes del alma humana.

-También les caracteriza **su autenticidad**: muestran una imagen del hombre consciente de sus limitaciones, deseoso de que se le conozca tal como es.

-Suelen **ser desheredados de la fortuna**, tanto en lo biológico (subnormales: Azarías, la Niña Chica), como, sobre todo, en lo social.

-Padecen **miseria** a causa de situaciones de las que no son culpables; sufren de **soledad** como fruto de la discriminación social o de un progreso mal entendido; no han recibido enseñanza.

-Pero su estrecha relación con el medio les ha dotado de una **especial sabiduría** que no tienen las personas desarraigadas del medio.

2.- **Los personajes vanos**: sus rasgos más característicos son los siguientes:

-Suelen ser socialmente **acomodados,** como el señorito Iván.

-Son modelo de **comportamiento inauténtico**, frecuentemente marcado por la competencia, el consumo y el desarraigo. Es notable su deseo de aparentar, de exhibir presuntas cualidades que, en realidad, son signos de carencias personales.

-A ello añaden otras características negativas: **egoísmo, muy preocupados por su propio bienestar, mezquindad, prepotencia, intolerancia y desprecio** por quienes les rodean.

El señorito **Iván, la Marquesa, los invitados y el señorito de La Jara** encarnan la tipología de los personajes vanos.

El enfrentamiento entre estos dos grupos de personajes es una de las claves del conflicto planteado es esta novela. La novela tiene una clara **intención social**. La estructura latifundista establece una enorme distancia jerárquica entre unos personajes y otros. La situación de injusticia está marcada por la opresión (percibida por los lectores, no así por los personajes).

Los personajes vanos se muestran reacios a entender la situación de los humildes y a ofrecerles una posibilidad de redención: actúan como verdaderos dueños del destino ajeno. Por su lado, los personajes sencillos, por falta de alcances, por ignorancia o por resignación, se ven abocados a permanecer en su condición de siervos. **Los personajes vanos se convierten en opresores y los sencillos en oprimidos.**

10.4.- ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

1.- Los personajes de primer plano

**** El Azarías***: es una de las figuras más completas de toda la novelística de Delibes. Aunque su presencia es constante en toda la novela, es en los libros primero, tercero, quinto y sexto donde se nos facilitan, mediante la repetición y la variación, los detalles que completan su perfil humano.

El Azarías posee tres características esenciales:

-**Es "inocente**", es decir, retrasado mental, lo cual condiciona muchos de los aspectos de su conducta.

-**Es viejo**, *"para San Eutiquio sesenta y un años"*.

-Es **un hipermarginado entre los habitantes pobres de los cortijos**, una persona a la que los amos mantienen por caridad.

Estas tres características se manifiestan repetidamente: en su prosopografía o rasgos físicos (pobreza extrema, cierta animalización, suciedad, excesos que cometía,...) y en su etopeya o rasgos de su carácter (conducta instintiva y mecánica, ignorancia, perturbación psíquica).

No obstante, el Azarías demuestra, más que otros personajes, sentimientos humanos primarios: **el miedo y la ternura**.

Las milanas: Las milanas forman parte sustancial de la vida de Azarías y son objeto de su absoluta dedicación y cuidado; se constituyen en verdaderos personajes.

Para otros personajes de la novela son "carroña", pero para Azarías valen más que cualquier ser humano. En ellas encuentra **Azarías la posibilidad de comunicación** (él las llama y los animales le contestan rápidamente) y agradecimiento, que no halla en los hombres. Azarías experimenta, con ellas, el sentimiento de tristeza por la muerte. La personificación que Azarías hace de las milanas se observa, por ejemplo, en el entierro del Gran Duque como si se tratase de un ser humano. La grajeta tiene para él tanto valor que es capaz de matar a una persona por ella.

**** Paco, el Bajo:*** Este personaje adquiere una doble función: por un lado es el paradigma del modo de vida de los sirvientes del cortijo, pero al mismo tiempo está muy bien caracterizado, dotado de rasgos peculiares, individuales.

Lo que más destaca de su conducta es la **sumisión**, asumiendo de forma natural y resignada su condición de siervo. **Su dependencia del amo es enorme**: todo por complacerle (aislamiento de cinco años en la Raya, que su hija Nieves vaya a servir a casa del Périto, el cargo de "secretario", la humillación de las firmas del comedor, los accidentes, p. ej.).

Tiene, sin embargo, aptitudes que son muestra de **sabiduría e ingenio** (olfato para la caza). A ello une sus conocimientos del comportamiento de los animales. Comparte con el señorito Iván la pasión por la caza, la excitación ante la llegada de muchos pájaros.

Posee, finalmente, detalles de indudable **calidad humana**. Desea con ilusión que sus hijos alcancen un futuro mejor a través de la educación; pero no lo consigue: la Niña Chica, la Nieves, que "tiene talento", se pone a servir. Es, junto a la Régula, modelo de amor al prójimo, que muestra, por ejemplo, en su actitud de comprensión y cariño hacia Azarías.

**** El señorito Iván:*** Este personaje presenta una serie de **rasgos negativos**; en él es muy difícil hallar algún rasgo de bondad.

Asume totalmente su **condición de amo** y no permite que nada pueda limitarla. Su mentalidad feudal le lleva a establecer relaciones de permanente dependencia con sus siervos, a mantener en todo momento la jerarquía (*"unos abajo y otros arriba, es ley de vida ¿no?"*), con una ausencia total de conciencia social hacia los humildes. **Su talante autoritario** se manifiesta en muchos detalles: obligar a Paco a que le llame de usted siendo aún un niño, obligar a la Nieves al acto servil de quitarle los botos,... Todo ello acompañado de un paternalismo que refuerza aún más su condición de amo.

Otro de sus rasgos negativos es **la vanidad**; ello le lleva a menudo a mantener una actitud insultante y de desprecio no sólo hacia sus siervos, sino también hacia sus invitados.

Su **pasión incontrolada por la caza** supone un gran desprecio por la naturaleza. Antepone esta pasión a todo (accidente de Paco, búsqueda de otro secretario, muerte de la grajeta).

Destaca, finalmente, su **conducta cínica**, especialmente en sus devaneos con doña Purita, con la que se relaciona de forma natural, como si tuviera derecho de uso sobre la esposa de su hombre de confianza, al que en el colmo del cinismo le dice: *"...tu frente está lisa como la palma de la mano"*, cuando es evidente lo contrario.

2.- Los personajes de segundo plano

Don Pedro, el Périto, el opresor-oprimido, es presa de celos y de impotencia.

La señorita Miriam, signo de conciencia social entre los acomodados.

El Quirce es símbolo de la insumisión y el antisedentarismo de los humildes.

La Régula significa la determinación en el amor al prójimo (hacia Azarías, por ejemplo, o hacia la Niña Chica) y la disposición para el servicio.

La Niña Chica es uno de los personajes más conseguidos. Su "inocencia" consiste en una subnormalidad profunda patente en sus rasgos físicos. Constituye la imagen más impresionante de la degradación.

Quizás lo que más sobrecoge de ella es su "berrido lastimero", que puede *"interpretarse como el quejido constante y no escuchado de los individuos que nuestra sociedad margina"*.

El Rogelio se ocupa del tractor y de su tío, el Azarías (le entretiene, le regala una milana). En él hallamos signos de contacto con el progreso y sentimientos de afecto por los necesitados.

La señora Marquesa mantiene una actitud paternalista, de aparente protección a los humildes, que en realidad responde al deseo de demostrar ante ellos su posición social.

Doña Purita es un ejemplo de frivolidad. Sus devaneos, su actitud desafiante hacia don Pedro, su marido, muestran a una mujer con una sola intención: la conquista del señorito Iván.

3.- Los personajes de tercer plano

Entre los siervos, aparece una amplia gama de personajes que informan de las actividades del cortijo: porqueros, pastores, vigilantes, apaleadores, gañanes, etc. Cada uno de ellos nos aporta rasgos que, como el ingenio o la sumisión, amplían nuestro conocimiento del mundo de los siervos.

Entre los amos, hay una distanciada actitud de ***René, el Francés***. Los demás invitados completan los rasgos característicos de los amos: ideología conservadora, falta de conciencia social.

Otros personajes nos muestran algunas facetas de la vida en torno a los cortijos: ***el Mago del Almendral*** revela la creencia de los humildes en la medicina popular y en los consejos de videntes; los alfabetizadores no tienen una buena pedagogía; un comerciante, ***el Hachemita***, da buenos consejos a los humildes; ***Manolo***, el médico de Cordobilla, se encuentra muy cercano al señorito Iván: cura a Paco, pero le dice al señorito: "...tú eres el amo de la burra".

11.- EL ESTILO

Decía **Sanz Villanueva** que la narrativa de Delibes se fundamenta en una concepción comunicativa de la literatura: la novela, tal como él la entiende, expone artísticamente **un conflicto humano.** Eso es lo fundamental en su voluntad. En su obra hay una **extraordinaria intensidad emotiva, una rigurosa ascesis de elementos descriptivos, una deriva poemática de lo narrativo**, una presentación gráfica que aproxima la línea de página al versículo de la lírica.

La oralidad es en la obra el ingrediente que capta con maestría el escritor. **Ramón García Domínguez** elogia la agudeza del literato con estas palabras: «Delibes es pura observación —escribe—, mirada atenta y fascinada, oído alerta, predisposición total para lo genuino y, por ende, para el asombro. De ahí su precisión para el timbre exacto de un personaje, para la palabra justa".

El estilo de *Los santos inocentes* responde al punto de vista adoptado por el autor, que se sitúa, del lado de los personajes inocentes y nos revela su mundo mediante un registro lingüístico que ha de coincidir con el habla de tales personajes. **El lenguaje es condensado, esencial, ágil.**

El narrador adopta, como principal **instrumento lingüístico textual, el lenguaje de base oral** (que se verá más adelante con detalle). Pero, por otro lado, percibimos la presencia de un escritor que domina la lengua culta, el uso literario de la lengua y que intercala en el discurso oral numerosos fragmentos elaborados literariamente (que también se estudiarán más adelante).

El resultado es un libro lleno de **precisión y de lirismo, de verosimilitud y de belleza.**

En cuanto a las **formas de expresión, en la novela predominan la narración y el diálogo.** No obstante, el autor intercala frecuentemente en la narración **fragmentos descriptivos**, casi todos ellos referidos al marco de los acontecimientos y al retrato de los personajes. Es en los momentos descriptivos donde hallamos los signos más claros de elaboración literaria presentes en la novela.

11.1.- EL LENGUAJE DE BASE ORAL

1.- En los fragmentos narrativos

-En la narración destaca, en primer lugar, la abundancia de nexos conjuntivos, y sobre todo de la conjunción copulativa ***y*** (polisíndeton), cuyo uso reiterado puede ser signo de oralidad. En la manera coloquial de contar una anécdota es frecuente el uso de esta conjunción.

En *Los santos inocentes* es además un rasgo de estilo: resalta la ligazón entre las acciones y nos transmite un efecto de **agilidad narrativa y de detallismo**, de actividad frenética:

"...y al oír, el Azarías perdía la noción del tiempo, la conciencia de sí mismo, y rompía a correr enloquecido, arruando, hollando los piornos, arañándose el rostro con las ramas más bajas de los madroños y los alcornoques y, tras él, implacable, saltando blandamente de árbol en árbol, el cárabo, aullando y carcajeándose y, cada vez que reía, al Azarías se le dilataban las pupilas y se le erizaba la piel y recordaba a la milana en la cuadra, y apremiaba aún más el paso y el cárabo a sus espaldas tornaba a aullar y a reír y el Azarías corría y corría, tropezaba, ..."

-En la narración destaca también la **sencillez formal, con predominio de proposiciones coordinadas**, produciéndose la impresión de que interesa sobre todo la concatenación de episodios; el discurso gana así en viveza expresiva. (Puede muy bien servir de ejemplo la cita anterior).

-Donde mejor se observa el **tono oral del discurso** es en la extraordinaria flexibilidad con que se construye cada periodo narrativo. Sus rasgos son:

- Ruptura del orden lógico de los elementos en la oración **(Hipérbaton)**: *ae, la Niña Chica es.*
- Frecuentes **enumeraciones, repeticiones y expresiones contrastivas**.
- Numerosas **elipsis**, principalmente de verbos, sustantivos y preposiciones.
- Peculiar utilización de la partícula ***que***, en muy diversas funciones.

2.- En el diálogo

Los diálogos alcanzan en esta novela una enorme importancia cuantitativa y cualitativa. Sus rasgos más característicos son:

- Estar basados en el **habla viva, coloquial**, con intención de mantener fidelidad absoluta a los personajes a quienes se les atribuyen.
- Utilizar el **estilo directo**, con o sin presencia de "verbo de decir" introductor de la secuencia dialogada.

Estos aspectos confieren a la novela **verosimilitud, ausencia de artificio y fuerte impresión de realidad**. Además, a través de los diálogos conocemos el punto de vista de los personajes.

Para analizar el lenguaje de **base oral del diálogo** hay que tener en cuenta las siguientes consideraciones:

a) Formas de iniciarlo, con excitantes de atención, que se utilizan para establecer contacto con el interlocutor (función fática):

- **Pronombres personales**: *"Tú te verás cuando venga la señora", "Paco, tú ya te sabes cómo las gasto"*.
- **Expresiones vocativas**: *madre, niña, hombre, mujer...*
- **Vocativos expresivos de simpatía o antipatía**: *"Ivancito, majo...", "milana bonita"* (expresión que transmite la mayor carga afectiva), *"Ceferino, maricón,..."*.
- **Imperativos** de percepción sensorial: *mira, oye...*
- Con **interjecciones**: *ojo, vaya, chist, coño, Dios, Jesús, qué joder, no me jodas, por sus muertos, te lo juro...*
- Existen también otras **formas de introducción y transición**, que se distinguen de las anteriores en que ya no se utilizan expresiones espontáneas e interjectivas, sino producto de reflexión consciente: *"¿de veras...?", "bien mirado", "¿puede saberse...?"*

b) La cortesía, que en *Los santos inocentes* viene exigida por el modo de vida y el contexto social, dentro de la relación amo-criado; el lenguaje cortés, entonces, se transforma en el lenguaje de la sumisión y la adulación: *"aquí estamos de nuevo para lo que guste mandar", "usted dirá", "buenas noches nos dé Dios", "por muchas veces", "si el señorito no necesita otra cosa", "si usted lo dice...*

c) Las expresiones afectivas, muy propias del habla coloquial, con juramentos, expresiones enfáticas, intensificación afectiva de **adjetivos, diminutivos, comparaciones populares, enumeraciones, repeticiones afectivas**, expresiones de compasión,...

d) <u>Economía y comodidad lingüísticas</u>: es quizás en el lenguaje de base oral donde más se despoja el discurso de elementos que, por estar sobreentendidos o desgastados por el uso, no le son necesarios.

En *Los santos inocentes* son frecuentes **las elipsis verbales**, sobre todo de "verbos de decir", o las de sustantivos femeninos sobreentendidos y sustituidos por los pronombres **<u>las</u> o <u>éstas</u>**, o las elipsis de preposiciones, sobre todo **<u>a + la</u>** (*"orilla de la tapia", "orilla una jara"*), **o partículas comodines** (*pues, vamos, vaya*)...

3.- La lengua castellana rural

Existe una variedad del habla coloquial castellana específicamente rural, que es una combinación de recursos del **habla familiar y de la lengua vulgar y de un léxico y de una fraseología** ya desaparecidos de la lengua urbana. El uso de esta lengua castellana rural es una de las características fundamentales de *Los santos inocentes*.

Por ejemplo:

- **El trueque de pronombres**: *"para que no me se agrieten"*.
- **Los nombres de los siervos**, poco habituales en zonas urbanas: Azarías, Régula, Quirce, Rogelio, Lucio, Dámaso, Facundo.
- **El apodo** acompañando al nombre: Paco, el Bajo; don Pedro, el Périto.
- El **anteponer el artículo al nombre propio**: la Charito, el Crespo, el Azarías ...

También es propio del habla rural **el humor, la socarronería** de algunas expresiones; es un humor directo, elemental. Cuando el señorito Lucas dice a los sirvientes del cortijo que la hache *"es muda", "Paco, el Bajo, pensó para sus adentros, mira, como la Charito, que la Charito, la Niña Chica, nunca decía esta boca es mía, que no se hablaba la Charito..."*.

Pero donde es más perceptible la naturaleza rural de la lengua de *Los santos inocentes* es en **el léxico: es clave la comprensión del léxico para una correcta lectura de esta novela**. Muchos términos, propios del habla específicamente rural, son desconocidos para la gente de la ciudad (véase el glosario). **Delibes rescata del olvido una serie de palabras que el progreso ha ido arrinconando. Este vocabulario añade riqueza léxica, precisión y claridad al lenguaje**. Basta con prestar atención a los términos de cuatro campos léxicos: **los accidentes del terreno, la flora, la fauna y los términos de caza**: *geranios, sauces, alcornoques, encina, rastrojeras, aguardadero, zurrón, cartucho, grajetas, pavos, perdices, tórtolas, cárabo, búho*… para comprobar que la lengua rural es en muchos aspectos más rica y variada que la lengua urbana. Acceder al significado de las palabras, a su conocimiento, significa poder acceder al mundo novelesco de Delibes, para quien este tipo de lenguaje es una de las vías de conocimiento de la naturaleza, una forma de integración en el mundo en que ubica sus historias.

Hay también una ***abundante fraseología (modismos, giros coloquiales*)**, propia de zonas rurales; expresiones como: *tal cual, sacar las uñas, dicho y hecho, ponérsele en la cabeza a uno, helar la sangre, ser un don nadie, ver crecer la hierba, salirse del tiesto, estar de Dios, chupar el dedo, echar un galgo, calentar la sangre,* etc.

11.2.- EL LENGUAJE LITERARIO

Aunque en *Los santos inocentes* predomina el lenguaje de base oral (de carácter rural), en numerosos fragmentos de la novela el autor **utiliza la lengua culta, elaborando el discurso** y dando un tratamiento literario al lenguaje.

Se comprueba ese dominio de la lengua culta, por ejemplo, en los siguientes detalles:

- La utilización de una variadísima gama de **verbos para introducir el diálogo**, señalando sutiles matices:

Musitar, dar el parte, plañir, añadir, avenirse, desbarrar, exultar, apelar, abrir la boca, balbucir, terciar, asentir, lamentarse, murmurar, escupir, reconvenir, porfiar, afelpar la voz, sentenciar, mascar palabras, rezongar, refunfuñar, suspirar, dispararse, falfullar, apremiar, echar pestes por la boca, bramar, desahogarse, ratificar, puntualizar, entreabrir los labios, gritar, chillar, sollozar, mascullar, etc.

- La gran elaboración que presentan ciertos fragmentos, presidida por la intención de **precisión y claridad**. La precisión, sobre todo, es uno de los aspectos que Delibes más aprecia en sus textos. El siguiente párrafo es una muy buena muestra de ese afán de precisión:

"... pero el Azarías ya había tomado entre sus brazos a la criatura y, mascullando palabras ininteligibles, se sentó en el taburete, afianzó la cabecita de la niña en su axila y, agarrando la grajilla con la mano izquierda y el dedo índice de la Niña Chica con la derecha, lo fue aproximando lentamente al entrecejo del animal, y una vez que le rozó, apartó el dedo de repente, rió, oprimió a la niña contra sí y dijo suavemente, con voz acentuadamente nasal

¿No es cierto que es bonita la milana, niña?"

- La presencia de **fragmentos descriptivos**, intercalados en el curso de un episodio narrativo. Las descripciones van unidas, con mucha frecuencia, al **paisaje**, pintado a menudo siguiendo un criterio realista:

"... y con los años, se le iba tomando ley a la Raya de lo de Abendújar, y al chamizo blanco con el emparrado, y al somero cobertizo, y al pozo, y al gigantesco alcornoque sombreándolo, y al rebaño de canchos grises desparramados por las primeras estribaciones, y al arroyo de aguas tibias con los galápagos emperezados en las orillas..."

- Son también muy numerosos los fragmentos en que el autor utiliza **la descripción para retratar a los personajes, tanto de su físico como de su conducta**. El retrato más completo y representativo quizás sea éste de la Niña Chica:

"... y ante su insistencia, la Régula se incorporó y regresó con la Charito, cuyo cuerpo no abultaba lo que una liebre y cuyas piernecitas se doblaban como las de una muñeca de trapo, como si estuvieran deshuesadas, pero el Azarías [...] sujetó delicadamente su cabecita desarticulada contra su brazo fornido..."

11.2.1.- RASGOS LITERARIOS MÁS SOBRESALIENTES

1.- <u>Preferencia por la predicación secundaria:</u> Como lo más frecuente es que los fragmentos descriptivos se intercalen en el curso de una acción narrada, existen en esta novela muchos casos de predicación secundaria, mediante **proposiciones introducidas por gerundio o participio**. Esto permite al autor introducir muchos detalles descriptivos sin detener la narración del suceso:

"... Sostenía el pájaro agonizante entre sus chatas manos, la sangre caliente y espesa escurriéndole entre los dedos..."

"... Don Pedro, el Périto, el chaquetón desabotonado, sin corbata, lívido, las grandes manos peludas caídas a lo largo del cuerpo..."

Con frecuencia, estas proposiciones en gerundio o participio aparecen con el verbo elidido, lo que favorece la intención de lo que se llama *estilo nominal*:

"... nadie se preocupaba [...] de si Azarías vagaba de un lado a otro, los remendados pantalones de pana por las corvas, la bragueta sin botones, rutando y con los pies descalzos..."

2.- <u>Los epítetos</u>: El adjetivo explicativo (antepuesto o pospuesto al nombre) con intención estética es muy abundante en la novela:

"el fúnebre ulular de los lobos", "la línea azul-verdosa de la sierra".

Son frecuentes las sartas de dos o tres adjetivos explicativos:

"revuelo pausado y blando", "el ladrido áspero y triste de la zorra en celo", "el anhelado y espeluznante aullido", "abrió una boca muy roja, muy recortada, levemente dentuna", "mirando al señorito Iván con sus pupilas oscuras, redondas y taciturnas", "los postreros, espaciados latidos de su corazón", etc.

También hay que señalar la abundancia de la **construcción *epíteto + sustantivo + epíteto***:

"le envolvía en su redonda mirada amarilla", "con sus amarillas pupilas implorantes", "uno de aquellos interminables berridos lastimeros", "resaltando sobre la piel dorada su amplia sonrisa blanquísima", etc.

3.- <u>Las comparaciones o símiles literarios</u>, muy originales:

"... de tal forma que, al cabo de unas semanas, las flores de los arriates emergían de unos cónicos montículos de escíbalos, negros como pequeños volcanes...".

"...hasta que quedó mínimo y solo [...], su propia sombra como una pelota negra..."

"... las piernas del señorito Iván experimentaron una convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, como si se arrancaran a bailar por su cuenta..."

4.- <u>La forma externa del texto: un poema en versículos</u>: La ausencia de los signos que señalan la pausa larga (punto y seguido, punto y aparte, dos puntos) produce en el lector la sensación de que, como pretendió Miguel Delibes, está ante **<u>un largo poema en versículos</u>**, en el que las formas de expresión –narración, diálogo, descripción- parecen distribuirse con **un ritmo ordenado, cadencioso, sobrio**.

5.- <u>El estribillo:</u> La repetición de la frase ***"milana bonita",*** condensación de toda la ternura que destila lo narrado, aparece como un estribillo que convierte al resto de la narración en una glosa para explicar su contenido lírico.

6.- <u>Elementos que expresan la compasión:</u> El autor encauza la compasión que quiere transmitir al lector mediante un lenguaje muy expresivo. Los fragmentos en los que el Azarías lamenta las muertes de sus dos milanas son muy ilustrativos. Tras la muerte del búho se encuentra "desolado", oprime *"dulcemente el cadáver del pájaro contra su pecho"* y realiza una impresionante transición de ternura hacia la Niña Chica, a la que oprime así mismo contra sí y la llama "milana bonita". Toda la intensidad del sentimiento se concentra, sin embargo, en este párrafo que reproduce el momento posterior a la muerte de la grajeta:

"... pero el Azarías, sentado orilla una jara, en el rodapié, sostenía el pájaro agonizante entre sus chatas manos, la sangre caliente y espesa escurriéndole entre los dedos, sintiendo, al fondo de aquel cuerpecillo roto, los postreros, espaciados latidos de su corazón, e, inclinado sobre él, sollozaba mansamente

milana bonita, milana bonita."

7.- <u>Los diminutivos</u>: Numerosos diminutivos cargados de valor afectivo pueblan la novela. Son significativos los que se refieren a los "inocentes": cuando se habla de la Niña Chica se habla de su *"cuerpecito"*, de sus *"piernecitas"* y del *"cajoncito"* que la acoge. El Azarías masca continuamente *"salivilla"*.

8.- <u>Los adverbios en –mente:</u> Son frecuentes los que producen intensificación lírica en el verbo al que completan o matizan:

"... su primera reacción era llegar donde el búho y decirle dulcemente..."

"... comentaba sardónicamente con Paco, el Bajo..."

"... y el señorito Iván, al verle abrazado torpemente a los troncos, sonreía..."

"... agarraba furtivamente el billete y al bolsillo..."

"...y reía bobamente al cielo, a la nada

milana bonita, milana bonita repetía mecánicamente."

12. FINAL

Quisiera terminar con este fragmento tan significativo que resume este magnífico libro:

Con *Los Santos Inocentes*, Delibes trae a la vida un fresco sombrío y estremecedor, cuya última pincelada es el aspecto indiscutible que permite encuadrarla, tal vez, no como una forma de venganza irracional, sino como un grito de emancipación; la fuga de una irreductible isla de inocencia, un acto de estricta justicia; aquella que algunos hombres niegan a los de su propia especie.

ANEXOS VOLUNTARIOS

1.- ARGUMENTOS LIBROS 1-6

No es casualidad que el **Libro I** tenga como eje a Azarías y su relación con la milana. En ello reside la motivación última del desenlace. Por amar como ama (la suya es una pasión en estado puro, puesto que la vive, por razones obvias, sin interferencia alguna del entendimiento) y por ser él como es, pura elementalidad también, carente de cualquier tipo de noción moral o social, será capaz de hacer lo que su cuñado y don Pedro, a pesar de todas las humillaciones sufridas, no fueron ni serían capaces de hacer: atreverse con el señorito. El acto desaprensivo de Iván invertirá esa pasión de vida (de ser, de amor, de belleza: el ave es la espiritualidad de la que Azarías ha sido privado pero hacia la que tiende y, en cierto modo, vive de manera instintiva, valga la paradoja) transformándola, transitoriamente, en pasión de matar.

La agilidad que caracteriza al Libro I está estrechamente relacionada con el modo de ser de Azarías. Expresa ese estado de agitación permanente que distingue al personaje y se lo hace experimentar al lector, en lugar de brindárselo como mero dato estático dentro de una descripción.

El acontecer narrativo se convierte así, por sí solo, en una etopeya. La multiplicidad de sucesos (a menudo insólitos) que tienen por sujeto a Azarías pone de manifiesto el carácter pulsional de su actuar, la ausencia de trabas o filtros racionales que se interpongan entre el impulso y su realización, aspecto este que resultará decisivo en el desenlace de la novela. La abundancia de resúmenes y el predominio absoluto de la narración iterativa contribuyen, por un lado, mediante un radical proceso de condensación, a acelerar el ritmo del discurso, infundiéndole un carácter espasmódico acorde con la conducta del propio personaje, y, por otro, nos comunican la uniformidad de una existencia en la que, a pesar de su aparente variedad e imprevisibles virajes, todo ocurre en el ámbito indiferenciado de lo no consciente. Al igual que una fuerza ciega de la Naturaleza, Azarías siempre hace lo mismo. Los impulsos lo actúan. No hay una mente capaz de distinguir, de retener detalles que por algún motivo considere valiosos. Y, como por otro lado, tampoco nadie se ocupa de él ni le presta atención, no es posible delimitar escenas singulares en su existencia, esto es, situaciones únicas que hayan impreso un nuevo rumbo a la vida o dejado huella en la intimidad. Por algo, la única secuencia singulativa del Libro I se produce cuando muere el búho (la "milana bonita"), esto es, cuando sobreviene un hecho (a Azarías todo le sobreviene, ya sea desde adentro suyo o desde afuera, como en este caso) que lo priva del único objeto de sus afanes. Recién entonces el ritmo se remansa un poco, no mucho (el ir y venir de Azarías en busca de apoyo, los diálogos, la brevedad de las oraciones, ayudan a mantener buena parte de su anterior vivacidad), hasta detenerse al final en una escena conmovedora, cuando "se quedó mirando para el túmulo" con la Niña Chica en brazos, rascándole insistentemente el cabello como antes solía rascar el plumaje del búho. La agitación cesa entonces (fijando la sensibilidad del lector en esa última imagen) igual que parece haberse detenido la vida de Azarías. Pero no esa inagotable capacidad de amar (que es también, en el fondo, ávido deseo de ser amado) que lo caracteriza y que no puede estar sin derramarse sobre alguien, como lo hace ahora sobre esa otra "milana bonita" que es la Niña Chica. Quizás la "milana bonita" sea tan sólo (y nada menos) la proyección objetivada de una sed nunca aplacada de humanidad y humanización.

En el Libro II, los movimientos narrativos se vuelven más variados, como consecuencia del desplazamiento de la atención hacia Paco el Bajo. A pesar de su extremada simplicidad y de todas sus carencias, éste posee un cierto grado de conciencia que le impide vivir en el flujo indiferenciado de Azarías. Un indicio de esto es la mención de algunas indicaciones temporales relativamente precisas, cosa que no ocurría en el Libro I, salvo (lo cual no es casualidad) cuando murió el búho: "una noche, vencido mayo…" (pág. 22) Dato, por otra parte, claramente asignable al narrador.

Paco es además un hombre útil, sujeto a jerarquía y con algunas preocupaciones y aspiraciones propias como, por ejemplo, la de que sus hijos reciban educación. A diferencia del inasimilable Azarías, es un ser plenamente integrado al sistema, cuyas pautas tiene a tal punto interiorizadas que funcionan en él de manera prácticamente refleja. Si su cuñado obra impulsado por la (su) naturaleza, él vive aplastado por la sociedad. Uno obedece irracionalmente a sus pulsiones; el otro, a las exigencias del sistema.

Por eso, si bien el estilo del discurso sigue siendo el mismo que en el libro anterior, ya no experimentamos esa sensación de caos que éste nos producía. Más allá de la discontinuidad en el relato de los hechos, se insinúa el hilo de una historia, algo impensable en el caso de Azarías, que no tendrá más historia que la de sus aves. Esto se traduce en una clara sustitución de los resúmenes por las secuencias escénicas, lo cual tiende a refrenar el ritmo de la narración de manera acorde con el desarrollo de una vida regulada y sin grandes sobresaltos, donde el deseo no da inmediatamente lugar al acto, sino que, por el contrario, no alcanza nunca la condición de tal, como lo demuestran las sucesivas frustraciones acerca de la educación de sus hijos (por el traslado a la Raya), del envío de Nieves a la escuela (por su incorporación como doméstica a la Casa de Arriba) y del deseo de ésta de hacer la comunión (por la disuasión desdeñosa de los patrones). De esto se desprende la amarga comprobación de que, para ser libre, hay que estar menoscabado en la propia humanidad y ser económicamente inútil como Azarías.

La brevedad de las escenas impide que el ritmo decaiga, a la vez que pone de manifiesto una tendencia al laconismo y unas limitaciones expresivas que son también las de la conciencia de estos personajes. No están acostumbrados a hablar porque la palabra es también propiedad de los amos.

No deja de resultar sintomático que el predominio de las escenas antes mencionado se produzca a partir del retorno de Paco y su familia al cortijo, a la vecindad de los patrones, y que la gran mayoría de ellas los tenga a éstos o a sus satélites más inmediatos (Pedro el Périto y su esposa) como protagonistas. Aparte de todo lo demás, ellos son también los dueños del acontecer, los que le imprimen su dirección y su sello. Sin embargo, ese mismo acontecer, desde el momento en que es narrado, es decir, transpuesto al ámbito de la conciencia, se vuelve contra ellos, porque pone en evidencia la ruindad moral que los caracteriza. La Casa Grande, al igual que la Casa de Arriba, está poblada de seres bajos aunque, a diferencia de Paco que lo es por su estatura física (y su falta de conciencia social), ellos lo son por la espiritual. Si algo queda claro en esas pocas y breves escenas es que los pobres de espíritu están a merced de los pequeños de alma. Los míseros son rehenes de los miserables como lo muestran las burlas de los amos contra Nieves. Durante una comida (la Última Cena), Jesús instituyó la eucaristía; durante varias y sucesivas comidas, los amos cristianos

de Nieves no sólo no comulgan con las aspiraciones de ella sino que la hacen objeto de sus bromas hirientes.

Con las escenas que dominan la segunda mitad del Libro II abandonamos el mundo de los inocentes para entrar de lleno en el de los amos, donde imperan la corrupción y la perfidia. Para conocer a los inocentes alcanzaba casi exclusivamente con los resúmenes. Como se mueven en función de la voluntad de otros y su propia vida y persona, en consecuencia, no les pertenecen, su existencia puede ser resumida, abarcada panorámicamente y condensada, porque casi no es más que un puro y uniforme devenir, sin otro horizonte ni sentido que la sumisión ("ae, a mandar, don Pedro, para eso estamos"). No en vano todo es catálisis en la narración de su transcurrir vital (que no vida ni historia) y los dos únicos núcleos de todo el Libro II (la orden de regresar al cortijo y el traslado de Nieves a la Casa de Arriba) están constituidos por decisiones que los afectan, ¡y cómo!, pero que han sido tomadas por otros y sin la más mínima consideración hacia ellos. El resumen es la expresión a nivel del discurso narrativo de su devenir sin ser. La reducción discursiva traduce la mutilación existencial y ontológica. Es el procedimiento apropiado para referir el mero transcurrir de esa gente postergada y socialmente condenada a una existencia de trasfondo. Los "extras" de la Historia gracias a los cuales se perpetúa el sistema.

Sin embargo, el hecho mismo de ser objeto de todos esos resúmenes los traslada, paradójicamente, de los baldíos anónimos de la "intrahistoria" al "escenario" de la narración. Al centrar el enfoque del narrador en ellos, el autor induce al lector a prestarles la atención y la simpatía que a sus desdeñosos amos ni siquiera se les ocurre gastar en ellos. Aunque más no sea, metafóricamente, el relato redime.

Las escenas, en cambio, se acumulan cuando aparecen los protagonistas de la Historia, a los que Delibes, sin embargo, rehúsa concederles el protagonismo de la novela. Son dueños del mundo ficticio y del referencial, no del discurso y su perspectiva. Para retratarlos sin describirlos en su rastrero "Olimpo" de la Casa Grande, donde todo es representación y figuración, ocio y frívola sociabilidad, el narrador se vale de las escenas, que le permiten sacar a luz, mediante el devastador primer plano de los diálogos toda la miseria humana que su riqueza maquilla. Al igual que en el caso de los resúmenes, el valor de los primeros planos escénicos es ambivalente: por un lado, reflejan a nivel del discurso el papel privilegiado que esos personajes tienen en la sociedad; pero, por otro, cumplen una tácita función de denuncia acorde con el propósito crítico implícito que anima toda la novela. De este modo, los convierte en fiscales involuntarios de su propia mentalidad y forma de ser.

El progresivo tránsito de los resúmenes a las escenas y la preponderancia final de éstas en el Libro II expresa el paso del parco y humilde mundo de los oprimidos al vocinglero y exhibicionista de los opresores. No olvidemos que, a lo largo de toda la novela, los que más hablan y, sobre todo, los que más ríen y de manera más estruendosa (manifestación de su autocomplacencia egoísta) son ellos.

Es de hacer notar que la casi totalidad de las escenas de este Libro tiene carácter iterativo, es decir, no muestran situaciones únicas, sino la representación de muchas similares supuestamente ocurridas a lo largo de la historia narrada. Forman parte, pues, del acontecer, no de la acción, esto es, del conjunto de sucesos que integran la historia y contribuyen a su significación global, pero no promueven directamente el avance de la acción **(4)**. Esto resulta muy interesante porque sugiere que, sean cuales sean los conflictos existentes, nada cambia, nada sustancial al menos, ya que si bien hay motivos para el cambio éstos no consiguen convertirse en motivación, es decir, no logran volverse operativos en los propios personajes hasta el punto de llevarlos a incidir en la acción.

Por otra parte, la combinación (sobre todo en la primera mitad de este Libro) de resúmenes y escenas iterativas crea la impresión de una existencia con vicisitudes, pero sin transformaciones, lo cual es coherente con los intereses del sistema social imperante. Las escenas actualizan e ilustran los núcleos dolorosos o problemáticos (la anulación sexual de Paco por los bramidos de la Niña Chica; los enfrentamientos de Pedro con Purita) pero, por su mismo carácter iterativo, ponen en evidencia cómo los personajes cargan con ellos sin ser capaces de solucionarlos o de intentarlo al menos. Ni Paco logra superar su inhibición (porque no entiende el oscuro lazo de culpa que une el sexo a la existencia de la Niña Chica) ni Pedro consigue nada con su descontrol (exhibición desaforada de machismo con la que enmascara su falta de hombría).

Mientras el ritmo vertiginoso del Libro I reflejaba en el plano del discurso el ir y venir sin tregua ni sosiego de un personaje inmerso en el puro presente de la pulsión, el Libro II, con su ritmo más reposado, aunque no por eso carente de agilidad, pone de relieve las relaciones y conflictos de los personajes plenamente integrados al sistema y, por lo tanto, sujetos a sus condicionamientos, ya sea en calidad de víctimas o de beneficiarios, aunque el énfasis y la perspectiva se sitúen del lado de las víctimas.

A diferencia de Azarías, Paco tiene una historia, de allí el carácter retrospectivo de buena parte del Libro y una problemática mucho más compleja que la de su cuñado, la cual se traduce discursivamente en el incremento de escenas y diálogos. A ello hay que agregar el carácter bastante fragmentario del relato acerca de la existencia de Paco y su familia en la Raya, revelador de una

precariedad de la conciencia que impide una elaboración cohesiva del acontecer en historia (recordemos que el narrador casi no se permite remontarse por encima del nivel de comprensión de los personajes). La trabazón aumenta notoriamente cuando el foco de la narración se desplaza, con Paco y los suyos, al cortijo, ámbito de una sociabilidad tan convencional como estamental, donde hasta lo impropio (el descarado coqueteo de Purita con Iván) confirma el aceitado funcionamiento del sistema: la mujer rindiendo pleitesía erótica a la superioridad del varón - patrón y el marido, un mando medio, soportándolo todo, como "debe ser", y desahogándose compensatoria y cobardemente con las ridículas escenas de celos en privado y la humillación pública de quien no está en condiciones de enfrentarlo (Nieves).

Resúmenes, narración iterativa y escenas en su mayoría ilustrativas recrean y expresan en estos dos primeros libros los ritmos de lo habitual, sea el irracional y espasmódico de Azarías, sea el estructurado y mucho más previsible del sistema, capaz de absorber y neutralizar todas las inquietudes hasta convertirlas en meras ondas en el mar. La falta de acción (en el sentido técnico del término) ha sido compensada con la variedad del acontecer, con la multiplicidad de pequeños incidentes que han contribuido a infundir vivacidad al ritmo del relato. No puede dejar de llamar la atención, por otra parte, que en estos dos libros tan eminentemente expositivos, las pausas descriptivas sean prácticamente inexistentes. Pero como en ellas la presencia y "la mano" del narrador suelen resultar evidentes (aun cuando las disimule adoptando la perspectiva de un personaje) Delibes, de manera coherente con su enfoque, ha preferido omitirlas. El medio y los personajes emanan vívidamente del propio acontecer. En lugar de cuadros y retratos, el revelador ir y venir de lo cotidiano, los ritmos de lo habitual movilizando el ánimo del lector.

En los dos libros siguientes asistiremos a los chisporroteos en apariencia inocuos, pero en el fondo preparatorios del cortocircuito final, que se producirán cuando ambos ritmos (el irracional de Azarías y el social de Paco) se intersecten e interfieran.

El Libro III comienza abruptamente con el conector copulativo "y", índice de que el enunciado que lo constituye **(5)** forma una unidad funcional con los anteriores, ya que incorpora al personaje (Azarías), que protagonizó el Libro I, a la compleja situación que vive Paco en el cortijo (sobre todo a raíz de los descubrimientos que hace Nieves acerca los amos), sumándole una nueva y, en este caso, casi incontrolable fuente de preocupaciones. Los dos libros anteriores estaban yuxtapuestos entre sí porque la existencia de los cuñados iba por derroteros distintos, aunque se produjeran conjunciones ocasionales según los impredecibles arrebatos de Azarías. Pero el despido de éste une las rutas y prepara otra conjunción decisiva: la de Iván y Azarías.

Azarías es el eje y generador de todo lo que sucede en el Libro. Los demás personajes van a la rastra de él, respondiendo como pueden a las insólitas y divertidas (para nosotros) situaciones que promueve sin dar casi respiro. Su poderosa vitalidad, así como el carácter elemental de la energía que lo impulsa, son demasiado para el entorno sumiso y cristalizado hasta en sus propios conflictos, al que desestabiliza de continuo. Es como la encarnación de la pulsión vital ciega, que burla todos los límites artificiales establecidos por el hombre. Pero, además, toda esta agitación es producto también de que la vida de Azarías ha perdido su centro al morir la milana.

Sin embargo, pese a la movilidad sin pausa del acontecer, la acción sigue detenida. No obstante, un hecho ocurre que resultará decisivo a la larga para el desenlace de la novela: su sobrino Rogelio le regala a Azarías una milana, una graja para ser exactos **(6)**, devolviéndole así el eje afectivo a su existencia.

Si algo distingue a este Libro de los anteriores es la gran cantidad de escenas singulares, es decir, únicas, no representativas de otras muchas, que contiene. Dichas escenas muestran la irrupción de sucesos ajenos a la rutina del cortijo que, en muchos casos (el abono, la higiene, las defecaciones de Azarías), la perturban y, en otros, abren la perspectiva a dimensiones insospechadas e inexplicables para la mentalidad dominante, como la comunicación misteriosa de Azarías con el ave a la que, no por casualidad, se le dedica la escena singular más extensa hasta el momento y situada, además, en una posición privilegiada: al final del Libro.

Otro factor significativo en relación a los movimientos narrativos es la drástica disminución (en número y extensión) de los resúmenes, relegados a cumplir la función que les había asignado la narrativa realista tradicional: servir de nexo entre las escenas. Desde su papel preponderante en el Libro I hasta aquí, hemos asistido a su progresiva disminución, lo cual es un indicio de que la exposición avanza desde el trasfondo genérico que dará sentido a la acción hacia los primeros planos de su motivación, ganando paulatinamente en intensidad (predominio creciente de las escenas, iterativas primero, singulares después) lo que va disminuyendo en ritmo. De todas maneras, esta disminución es muy relativa, ya que la brevedad de las distintas secuencias, la abundancia de diálogos con parlamentos mínimos, el frecuente empleo de la conjunción “y” y el flujo nervioso del estilo seudo-oral, así como varias oportunas elipsis (“y así fue corriendo el tiempo”, pág. 74; “y en cuanto le apuntaron los primeros cañones”, pág. 80) contribuyen a mantener la agilidad del discurso que es, por otra parte, la del acontecer.

Podría decirse que el sabio manejo narrativo de Delibes hace que el relato se aproxime gradualmente a la acción, yendo de lo general a lo particular y decisivo, igual que la milana desciende hasta posarse sobre Azarías al final del Libro III.

El Libro IV, por su parte, es en gran medida retrospectivo, pero el retroceso en el tiempo, hacia la historia de la relación cinegética de Iván y Paco, es el que, paradójicamente, hace avanzar la exposición hasta los umbrales mismos de la acción. La analepsis permite apreciar cómo la proximidad y el entusiasmo compartido de ambos hombres por la caza, no humaniza realmente la relación. Eso se debe a que, desde la perspectiva de Iván, no hay en verdad dos hombres, sino uno, que valora al otro en cuanto…perro, por su excepcional olfato. Este rasgo va muy bien con la lealtad perruna de Paco hacia Iván y contribuye a completar el espectro de significaciones en torno a su apodo de "el Bajo". Lo es, sin duda, por su estatura, pero también por su sumisión y por su condición cuasi canina: anda por abajo, pegado a la tierra, olfateando como un perro. Y no olvidemos su oscura convicción, que los berridos de la Niña Chica reavivan cada vez que lo interrumpen cuando intenta tener relaciones con su esposa: "algún mal oculto debía de tener él en **los bajos** para haber engendrado una muchacha inútil y muda como la hache" (pág. 38. El subrayado es mío).

De una manera distinta a como lo es con Iván, Azarías resulta ser también la contrafigura de su cuñado. Paco es el Bajo en todo, porque se arrastra tanto material como metafóricamente; Azarías, en cambio, vive para las aves y, en cierto sentido, puede afirmarse que su inocencia le permite "volar", es decir, andar alejado de los afanes, vínculos y convenciones de la vida terrena.

Por algo mientras él termina sobre un árbol, de cara al cielo, al final de la novela, Paco por ser demasiado "el Bajo", por ser demasiado servil, se cae de un árbol.

La mayor parte del Libro IV está dominada por escenas iterativas, centradas fundamentalmente en las habilidades de Paco para recuperar las piezas derribadas. Esto crea un efecto paradójico muy sugestivo: el papel protagónico que tiene en ellas no hace otra cosa que volver más evidente su situación servil dentro del sistema. Cuanto más primeros planos ocupa, cuanto más interés despierta en el entorno de Iván, más obvia resulta su condición de comparsa social. Suscita atención como fenómeno, no como persona. Por eso, cuanto más elogios cosecha, más "el Bajo" es.

Las escenas permiten, además, ampliar y profundizar nuestro conocimiento de Iván, sobre todo en lo que tiene que ver con su obsesión cinegética, tan compulsiva como la conducta de Azarías en lo suyo. Esta similitud no hace otra cosa que resaltar el agudo contraste entre ambos

que, por primera vez en la obra, aparecen yuxtapuestos (coinciden en el mismo Libro) pero no coordinados (en contacto) todavía. Mientras Iván es egoísta y calculador, Azarías es pura entrega; uno tiene un acentuado sentido de las distancias sociales y las marca de manera brutal y desconsiderada ("de hoy en adelante, Paco, de usted y señorito Iván, ya no soy un muchacho", pág. 95), el otro, en cambio, no tiene ni la más remota idea de lo que son y, por eso mismo, salta por encima de ellas de manera inopinada: "súbitamente, en un impulso amistoso, tomó a la señorita Miriam de la mano…" (pág. 110). Mientras Iván ni siquiera valora la lealtad de Paco, Azarías responde de inmediato a la simpatía y comprensión demostradas por Miriam y, a diferencia del señorito, que sólo es capaz de dar dinero, retribuye con la revelación de su tesoro (la milana) que es, también, lo mejor de él. En tanto Iván sólo exhibe su propiedad (un hombre de valor extraordinario por sus cualidades de perro), Azarías es el inconsciente develador de un secreto que condensa en sí, simbólicamente, toda la inhumanidad del sistema: la Niña Chica. Al mostrársela a Miriam, el inocente le hace perder su "inocencia" a la señorita. Paco lleva presas caídas a su amo; Azarías, en cambio, conduce a Miriam hasta esa metafórica ave caída que no podría servir jamás como trofeo porque es el emblema de la culpa del sistema que Iván encarna y cuyos beneficios Miriam disfruta. La Niña Chica es el ave que nadie reclama, expresión acabada de la infrahumanidad en la que todos viven sumidos para que, por decirlo de alguna manera, Iván pueda seguir cazando tranquilo. Es el pájaro abatido desde siempre, desde antes siquiera que pudiera volar. Es el alma atrofiada de todos, la conciencia que no ha podido desarrollarse y clama por una redención imposible porque, como ya dijimos, Herodes sigue reinando.

Las escenas continúan manteniendo la preeminencia en este Libro IV pero, con una variante respecto del anterior: vuelven a dominar las de carácter iterativo por sobre las singulares, lo cual es coherente con la función marcadamente informativa del Libro acerca de la pasión absolutista de Iván, que acabará involucrando y afectando a buena parte de los demás personajes. Delibes podría haber apelado a los resúmenes para mostrarla, pero optó por las escenas iterativas porque son aptas para recrear la atmósfera y las vicisitudes habituales de esas cacerías y, al mismo tiempo, comunicar de manera directa, viva e intensa la relación que mantienen Iván y Paco a raíz de esa actividad, con el propósito de ir motivando la acción y su desenlace. Los resúmenes mantendrían al lector inevitablemente a distancia. Las escenas, en cambio, le hacen experimentar en toda su crudeza la arrogante insensibilidad de Iván y la patética satisfacción con que Paco recibe los elogios que, en realidad, lo degradan. La "gloria" de Paco es su mayor miseria, mientras que la furia destructiva de Iván revela, en el fondo, una acuciante insatisfacción vital, un deseo inconsciente e insaciable de trascendencia y significación. Por eso mata aves, objetivación simbólica de esa alma que no es capaz de alimentar, de esa espiritualidad que continuamente

remonta vuelo y se le escapa. En realidad, esa reiterada y obsesiva exhibición de poder por parte de Iván es la prueba más concluyente de su impotencia espiritual. Mata porque no es capaz de amar, porque a pesar de toda su riqueza y poder vive en el permanente desasosiego de la frustración, al que parece querer matar en cada ave contra la que dispara.

En los Libros III y IV, los distintos elementos necesarios para la acción aún no iniciada convergen en un lugar (el cortijo) y en un discurso que, hasta ahora, los había mantenido total o parcialmente separados, distribuyéndolos incluso en unidades (libros) diferentes. Azarías había aparecido en el Libro I y, si bien hacía ocasionales visitas al cortijo, sus contactos allí eran con Régula. A partir del Libro III se instala, como vimos, definitivamente en el cortijo y le desbarajusta la existencia no sólo a su hermana, sino también a Paco. En ese mismo Libro, Rogelio le regala la milana en la que, como con la anterior, Azarías concentra de inmediato su rebosante afectividad. Por otra parte, en el Libro IV, conocemos el vínculo que une a Paco con Iván (sesgadamente anticipado en el Libro anterior: "porque Paco, el Bajo, al decir del señorito Iván, tenía la nariz más fina que un pointer, que venteaba de largo…", pág. 41) y los vemos juntos en acción durante buena parte del Libro, cosa que en el precedente sólo ocurría brevemente una vez y como episodio subordinado a la caracterización de Pedro el Périto (cfr. Pág. 55-56). La única convergencia que no se ha traducido en contacto todavía es la del matador de aves con aquél que las ama por sobre todas las cosas.

En cuanto a las disonancias, provienen como era de esperar de Azarías. Ya nos hemos referido a las muy divertidas que provoca con el abono, su propia higiene y las defecaciones. Pero, al final del Libro IV, ocasiona otra que nada tiene de divertido y sí mucho de conmovedor: cuando lleva a Miriam a ver primero a la milana y después a la Niña Chica. No sólo rompe todos los convencionalismos al tomar de la mano a la señorita y llevársela con él, sino que produce sin saberlo la más fenomenal de las disonancias, la que para las buenas conciencias de todas las épocas resulta absolutamente intolerable: sacar a luz la culpa desconocida a fuerza de ser ignorada (aunque, en este caso, la "culpa" de Miriam es social y no directamente personal). No en vano esta situación es presentada bajo la forma de una de las pocas escenas singulares de este Libro y ubicada como cierre del mismo. Tres de los cuatro finales de libro han corrido hasta ahora por cuenta de Azarías, prefigurando el hecho de que él también cerrará la novela. Todo tiende a destacar que es en el inocente, con su ilimitada capacidad de amar, donde reside la clave de una existencia plenamente humana.

En el Libro V, se produce el primer encuentro entre Iván y Azarías, a través del cual se ponen en contacto no sólo dos personajes, sino las polaridades paradigmáticas que ellos encarnan

en la obra: Muerte/Vida, Violencia/Ternura, Culpa/Inocencia. La tardía conjunción de ambos personajes refleja a nivel sintagmático, además de la distancia social insalvable existente entre ellos, el carácter inconciliable de sus respectivas actitudes. Por ser quien es (social e individualmente) Iván jamás hubiese reparado en Azarías de no tener éste ese atributo especial de comunicación con las aves que lo vuelve utilizable: "digo, Paco, que con estas mañas que se gasta, ¿no haría tu cuñado un buen secretario?" (pág. 135). Pero por ser también Azarías como es, un ser elemental ajeno a toda conveniencia social y, en consecuencia, libre tanto de la obediencia reverencial de Régula como de la devoción servil de Paco o la despreciable cobardía de Pedro, Iván no saldrá impune de su último abuso. La conjunción entre ambos desembocará en una rápida y definitiva disyunción, producto de la imposible coexistencia entre dos incapacidades extremas: la de tomar en cuenta al otro (Iván) y la de comprender las consecuencias sociales del propio acto (Azarías).

El predominio de las escenas singulares es absoluto en los Libros V y VI. Esto concuerda con el paso del acontecer a la acción y con el consiguiente aumento, además, de intensidad y tensión. El creciente dramatismo del relato reclama escenas singulares para alcanzar toda su fuerza emotiva.

El accidente de Paco hace experimentar a Iván los límites de su poder, de allí su visible irritación que le hace fallar, incluso, contra lo que es habitual, tantos tiros inmediatamente después de la caída de su "secretario". El tiempo no sólo ha pasado para éste, como el propio señorito despiadadamente le hace notar: "la edad no perdona, Paco, el culo empieza a pesarte, es ley de vida" (pág. 119), sino también para Iván, aunque en otro sentido: no como desgaste físico (es un hombre joven), sino como desgaste histórico de su poder. La nueva generación (el Quirce), si bien sigue respetando las formas, ya no se afana por complacer en todo a su amo. No ha llegado todavía la hora de la rebeldía, pero sí su anuncio: la reticencia ante el poder. Se obedece, pero sin afán de halagar. Se sirve, pero sin servilismo. Por eso puede decirse que, en esa reticencia, ha comenzado a alborear la dignidad. Se continúa cumpliendo con las obligaciones, pero sin entregar el propio ser. Lealtad y devoción han dejado paso al mero acatamiento. De este modo, se rehúsa al amo el derecho de propiedad sobre la propia interioridad. Se ha tomado distancia respecto del patrón, paso previo e imprescindible para tomar conciencia acerca de lo injusto de su poder. En realidad, Iván tiene motivos para sentirse nervioso y molesto. Los sometidos han dejado de ser agradecidos; se han vuelto "ingratos". El paternalismo del poderoso ya no los encandila.

Por eso no se siente la necesidad de agradecer el seudo-afecto interesado y manipulador con que hasta entonces se los convertía en colaboradores devotos de su propia opresión. Por algo

exaspera tanto a Iván que el Quirce haya rechazado la propina que quiso darle: "muy sencillo, al acabar el cacerío, le largo un billete de cien, veinte duritos, ¿no?, y él, deje, no se moleste…" (pág. 144). La misma propina, aunque esta vez en forma de piropos, que Nieves, con su pudorosa cortedad, tampoco recoge: "ninguno salís a tu padre, a Paco digo, niña, ¿es que también te molesta que elogie tu figura?" (pág. 146).

Aparte de todo lo dicho, el desplazamiento de los resúmenes y la narración iterativa por las escenas singulares es un indicio de los contratiempos que experimenta el poder en el cortijo para seguir imponiendo un ritmo convenientemente uniforme a la existencia. Ahora, en la persona de Iván, va descubriendo que el control del acontecer (accidente), de la naturaleza (soldadura de los huesos) y de los ánimos (Quirce, Nieves) comienza a escapársele. Ya no hay manera de reducir las escenas a resúmenes, lo singular al flujo rutinario que beneficia al sistema. Los hechos ya no funcionan como parte de un mecanismo, sino que se han vuelto únicos e incontrolables.

Otro aspecto muy significativo, que incide tanto en el ritmo como en la significación, es la combinación, en el Libro V, de escenas singulares con elipsis de una manera como no se había visto antes en la obra. Esa mezcla de vacíos y primeros planos refleja, en cierto modo, la oscilación de Iván entre impotencia y voluntarismo. Algunas de esas elipsis marcan los huecos temporales de la espera impotente a la que se ve reducido el impaciente Iván ante la resistencia que le ofrece, no Paco (sería incapaz), sino uno de sus huesos, un simple hueso, pero que señala el límite de la omnipotencia. Elipsis y escenas marcan con su alternancia el ir y venir del ánimo de Iván entre la impotencia y la prepotencia.

La fugaz imagen final del Libro V, vista desde los ojos de Nieves, es un indicio de la furia posesiva compensatoria que se apodera de Iván como consecuencia de las frustraciones sufridas por su voluntad en los últimos días. Frustración que, en la escena previa, pareció que iba a desfogarse con Nieves. De todos modos, si bien esto no ocurrió, dejó la clara sensación de que la próxima "ave" derribada por el señorito sería, tarde o temprano, la hija de Paco.

En el VI hay un dominio casi excluyente de las escenas singulares, que coincide con el rumbo irreparable tomado por los hechos. Las escenas iniciales, centradas en Pedro el Périto, contrastan con la que protagoniza Azarías al final y ponen de relieve la cobardía y total falta de dignidad de Pedro, que no se atreve a enfrentar a Iván, al cazador que lo despojó de su "milana", y se resigna incluso a que se burle de él en su propia cara. Azarías, en cambio, como no es capaz de hacer cálculos sobre la conveniencia o no de reaccionar frente al despojo, es por consiguiente libre de obrar según sus propios sentimientos. Él no sabe de dignidad, pero la practica y le quita de la cara a

Iván esa risa del que se cree superior e impune. Es, precisamente, el hábito de la omnipotencia el que le impidió a Iván darse cuenta de la diferencia entre Azarías y Pedro, de que mientras uno ama apasionadamente a su milana, el otro sólo se desespera por su ego herido. Por eso, mientras éste se aviene a todo, aquél castiga según un sentimiento elemental de justicia, lo único que tenía a su alcance.

Las escenas centrales del Libro VI (cacería matutina, que culmina con la muerte de la milana, y batida vespertina que desemboca en la ejecución de Iván) constituyen el clímax de la obra y se caracterizan por una aceleración vertiginosa del ritmo (ya iniciada con el comienzo de la acción en el libro anterior) como consecuencia de una fenomenal condensación temporal: unas pocas horas de una misma jornada. Esto unido a la violencia moral y física de los hechos, realzada por el primer plano de las escenas, produce la intensidad emotiva que mantiene en vilo al lector. Toda la violencia soterradamente acumulada a lo largo de la exposición, y que gracias a ésta el público experimentó como propia, se desencadena catárticamente en el desenlace reparador, aunque no redentor, pues en realidad no modifica nada sustancial de lo mostrado en la exposición. En los resúmenes iniciales estaba el germen de lo que estalla en las escenas finales y la razón también por la que éstas no van a cambiar nada de la situación resumida en aquellos, aunque quizás señalen, eso sí, el comienzo de un vuelo hacia el cambio simbolizado en ese "apretado bando de zuritas" que "batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba" (pág. 176).

Iván muere ahorcado como un delincuente, como el delincuente moral que era. El que vivió matando pájaros para poder sentirse vivo, murió por matar uno demás, el que no debía. El árbol del que termina colgado representa esa Naturaleza a la que ha sido sacrificado después de haberla mutilado tanto. La reparación es total: el sacrificador de la vida ha sido sacrificado a ella. El cazador, símbolo de lo transitorio y de la búsqueda de un centro, muere en el árbol, que representa perduración y centralidad. En ese universo degradado, donde los cristianos ya no son los inocentes, sino sus verdugos, el árbol ya no significa tampoco la redención de la cruz, sino el castigo de aquellos que han pervertido su mensaje.

En el tiempo mítico del evangelio, los inocentes murieron para que el Mesías viviera. En el tiempo actual del desencanto, quien sigue viviendo es Herodes, bendecido por los supuestos herederos del Mesías. Pero si un inocente, un "niño" de sesenta años es capaz, sin conciencia de nada ni propósito alguno, de negarse a seguir sufriendo más mutilaciones, entonces quizás, sólo quizás, la redención vuelva a ser posible, si es que otros hombres, en lugar de sentarse a esperar la venida de algún mesías, sienten volar sobre ellos el "espíritu santo" de la propia dignidad. La peligrosa "milana" (que todos los "Ivanes" del poder quieren matar) de la fraternidad universal.

2.- PERSONAJES

AZARÍAS

Azarías trabaja para el señorito de la Jara realizando actividades de utilidad relativa: limpia los *aseladeros*, dispone la comida para los perros, asea el *tabuco* (cuchitril) del búho y roba los tapones de los neumáticos de los amigos del señorito "*para que al señorito no le faltaran el día que las cosas vinieran mal dadas y escaseasen*".

Estos actos llevan al señorito a afirmar que Azarías es un anormal; alguien que, además, se orina las manos antes de pelar las *pitorras*, que defeca en cualquier rincón y que vagabundea acompañado de un pájaro, una carroña a quien llama "*milana bonita*". Sus actividades y modo de vida difieren de lo que establece la norma del cortijo y, por esto, el señorito lo despide después de toda una vida a su lado. De esta manera, Azarías llega a vivir a casa de su hermana Régula, quien

trabaja en un cortijo vecino, propiedad del señorito Iván. Es aquí donde Azarías despliega toda su *anormalidad* y termina por matar al señorito.

Para comprender a Azarías es imprescindible comprender su relación con los otros: las milanas, el cárabo, la Niña Chica, su familia y comprender, además, que todos sus movimientos están guiados por el afecto y la ternura.

Donde el señorito de la Jara, Azarías tiene una preocupación que lo domina: cuidar, limpiar, alimentar y proveer todo tipo de cuidados al Gran Duque, pájaro que se amarra a la copa de los árboles y atrae a las otras aves para la caza. Desde este momento, en su relación con el pájaro, se produce un devenir-animal de Azarías, entendiendo por esto no una imitación del Gran Duque, sino que una captura del otro reino. Ni él se asimila con el pájaro, ni el pájaro asimila una condición humana, sino que se produce una "evolución a-paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro".

Azarías sufre cada vez que le corresponde amarrar al Gran Duque a la atalaya de los árboles y cuando ha terminado la faena y el pájaro ha salido ileso, le prodiga todo tipo de cuidados y expresiones de afecto: le rasca el entrecejo, le quita la cadena que lo mantenía atado al árbol y, lleno de satisfacción, lo llama "milana bonita" repetidas veces. Acerca del Gran Duque, la primera milana, Azarías se dice:

> *Si las piezas abundaban, el Azarías reservaba una para la milana, de forma que el búho, cada vez que le veía aparecer, le envolvía en su redonda mirada amarilla, y castañeteaba con el pico, como si retozara, todo por espontáneo afecto, que a los demás, el señorito incluido, les bufaba como un gato y les sacaba las uñas, mientras que a él, le distinguía* (15-16).

Es evidente que entre Azarías y la milana se produce un contagio, un movimiento guiado por el afecto, que lleva a la alianza de dos seres heterogéneos. Luego, el Gran Duque enferma y Azarías, desconsolado, pide al señorito que mande a llamar al médico, el Mago del Almendral, para que cure al pájaro. Sin embargo, el señorito es insensible a los ruegos de Azarías y ante la solicitud de llamar al médico, ríe como un "cárabo" (más adelante me referiré a este asunto, donde el señorito deviene cárabo). Finalmente, el Gran Duque muere y Azarías es expulsado del cortijo. Así llega donde su hermana Régula. Un hijo de ella, Rogelio, le regala a Azarías una grajilla, la segunda milana, con la que Azarías despliega todo el afecto que es capaz de sentir y que se había insinuado con el Gran Duque. Azarías establece una relación obsesiva con la grajilla, con la nueva "milana bonita", ser excepcional en todo el sentido de la palabra, que cumple con lo que Deleuze llama la función anómalo. A través de esta milana con la que entra en contagio, Azarías penetra en su manada, en su reino, y deviene animal. Se produce una alianza monstruosa con la grajilla, con este ser anomal, que, precisamente como anomal, puede tener múltiples posiciones dentro de la manada. Sin lugar a dudas, es quien ocupa un lugar privilegiado en la banda, pero no es el animal favorito, el preferido

por sus connotaciones psicoanalíticas. Para Azarías no es *su* "milana bonita", sólo es "milana bonita".

Deleuze distingue entre tres tipos de animales: los animales domésticos -en este caso sería *mi* milana-, que entrañan la imagen de un ser querido; los animales de carácter, que están contenidos en los grandes mitos como un modelo; por último, los animales de manadas y afectos, que generan devenires. De esta manera, el anomal es un fenómeno de borde, por medio del cual se penetra en la manada. La milana es el borde y Azarías se fuga a través de él. El borde ocupa siempre una posición periférica en torno a un *yo* fascinado, *yo* que, sin duda, es Azarías.

Es tal la fascinación que experimenta Azarías por la milana, que incluso hay un devenir del lenguaje. Cuando la Señora Marquesa, madre del señorito Iván, descubre a Azarías en el cortijo y pregunta a Régula quién es él y qué hace, Azarías contesta que abona los geranios, que corre el cárabo de anochecida y que en esos momentos anda criando una milana. La Señora Marquesa, ante la respuesta de Azarías, le pregunta a Régula: "¿correr el cárabo? ¿puedes decirme de qué está hablando tu hermano?" (114). Las palabras usadas por Azarías son comprensibles, pero la forma de enunciarlas y lo que connotan son extrañas y desconocidas para los demás. Azarías se expresa como un extranjero dentro de su propia lengua, lo que hace su estilo incomprensible para los otros. Su respuesta denota una fuga de su medio, de la forma de contestar al amo y de las actividades que se supone debe realizar. Hay también una línea de fuga en la forma en que Azarías establece comunicación con la milana y las onomatopeyas dan cuenta de esto. Cada vez que Azarías grita "¡quiá!, ¡quiá!" y la milana le contesta a su vez "¡quiá!, ¡quiá!", se produce un devenir-animal y una boda entre reinos, porque Azarías deviene tanto como deviene la milana. Entre ambos se produce un encuentro que anula las dualidades hombre-animal, racional-irracional, y que lleva a una desterritorialización mutua donde se reterritorializan las nociones convencionales de afecto. Al señorito Iván le sorprende la actitud del pájaro posado sobre el hombro de Azarías: "*está chusco eso, vuela y no se larga*" (138). Es posible apreciar la ternura que encierra este devenir en momentos como el siguiente:

¡quiá! reclamó con la voz afelpada, acusadamente nasal, y, desde la punta de la veleta, la grajilla respondió a su llamada, ¡quiá! y el pájaro miró hacia abajo, hacia las sombras que se movían en torno al coche, y aunque la corralada estaba aún entre dos luces, se inclinó hacia delante y se lanzó al vacío, describiendo círculos alrededor del grupo y, finalmente, se abatió sobre el hombro derecho del Azarías, entreabriendo las alas para equilibrarse y, luego, saltó al antebrazo y abrió el pico, y el Azarías, con la mano izquierda, iba embutiendo en él pellas de pienso humedecido, mientras babeaba y musitaba con ternura, milana bonita, milana bonita (168-169).

Es importante considerar que en esta boda contra natura, la milana -el anómalo-, cada vez que salta al hombro de Azarías -el otro anómalo-, escarbando en su cogote, "metiendo el pico entre su pelo cano, como si le despiojase" (138), está movida por el afecto que guía los devenires entre multiplicidades, pero este afecto no es del tipo que expresan los humanos, ya que al anomal le son extrañas las clasificaciones humanas (los sentimientos familiares o subjetivos tanto como los caracteres específicos o significativos).

Hay un momento en el texto que cifra el bloque de devenir entre la milana y Azarías. Una vez que la grajilla ha emplumado, vuela hasta la copa de un sauce ante la desesperación de su dueño, quien piensa que la milana se ha escapado. Azarías espera bajo el árbol llamándola: "su propia sombra como una pelota negra" (88). De pronto, el pájaro empieza a responder a los "¡quiá!" implorantes de Azarías y:

> *sucedió lo imprevisto, y como, si entre el Azarías y la grajilla se hubiera establecido un fluido, el pájaro se encaramó en la flecha de la veleta y comenzó a graznar alborozadamente, ¡quiá, quiá, quiá! (...) y en la sombra del sauce se hizo un silencio expectante y, de improviso, el pájaro se lanzó hacia delante, picó, y ante la mirada atónita del grupo, describió tres amplios círculos sobre la corralada, ciñéndose a las tapias y, finalmente, se posó sobre el hombro derecho del Azarías y empezó a picotearle insistentemente el cogote blanco como si le despiojara y Azarías sonreía, sin moverse, volviendo ligeramente la cabeza hacia ella y musitando como una plegaria, milana bonita, milana bonita (88-89).*

El texto explicita la clave de lectura de la novela cuando nos dice que se ha establecido un fluido que explica los movimientos de uno y otro lado, produciéndose así un fenómeno de doble captura entre Azarías y la milana.

Azarías también atraviesa por otro tipo de devenir-animal en su relación con el cárabo. En *Los santos inocentes* se hace mención, en varias ocasiones, a que Azarías "corre el cárabo". Esta actividad consiste en entablar una carrera en la sierra, en mitad de la noche, con esta ave rapaz. La única referencia explicativa de estas carreras a que hace mención el texto es que la primera milana, el Gran Duque, parece temerle al grito fúnebre del cárabo. Barajas señala: "Algunos naturalistas sustentan la creencia vulgar de que el grito del cárabo es el estallido de la traílla del diablo (...) de ambas rapaces se cuenta que han dado origen a la leyenda del cazador infernal". (Si tomamos en cuenta la superstición, la creencia popular, podemos entender que Azarías "corre el cárabo" para

ahuyentarlo y tranquilizar a la milana. Sin embargo, lo interesante del cárabo es que él también es un anomal, un fenómeno de borde, que logra la fuga de Azarías, su devenir-animal. Recordemos que el anomal es el ser excepcional que permite la alianza con una multiplicidad determinada. Deleuze llama al anomal "jefe de banda, el señor de la manada, o bien el antiguo jefe destituido que ahora vive totalmente solo (...) siempre hay pacto con un demonio, y el demonio aparece unas veces como jefe de la banda, otras como solitario al lado de la banda, otras como potencia superior al lado de la banda". Es claro que por afecto a la milana, Azarías ahuyenta al cárabo, pero, paradójicamente, en el acto de espantarlo deviene cárabo. Es evidente, también, que Azarías teme al cárabo, pero el temor, lejos de ser un impedimento a su devenir, es más bien un aliciente: "El cárabo ejercía sobre el Azarías la extraña fascinación del abismo, una suerte de atracción enervada por el pánico" (24), atracción que lo *amilana* a ratos, pero a través de la cual "perdía la noción del tiempo, la conciencia de sí mismo" (25) y lo lleva a correr como un loco, con el pájaro a sus espaldas, riendo, mientras imagina a la milana esperando su regreso al cortijo. Por otra parte, establecer una carrera con el cárabo se transforma para Azarías en un acto irresistible, en algo superior a su control. Una vez que ha muerto el Gran Duque y Azarías ha encontrado una nueva milana -el texto no hace mención a que la grajilla experimente temor ante la rapaz-, sigue corriendo el cárabo, porque ya ha devenido animal; Azarías llama "¡eh!, ¡eh!" al cárabo, repetidamente, hasta que el cárabo le contesta "¡buhú, buhú!" con su espeluznante carcajada. Además del uso de las onomatopeyas, que indican un devenir-animal, hay un devenir-niño a través del lenguaje. Cada vez que Azarías ve quieto a Paco, le pide que lo lleve a la sierra a correr el cárabo y la reiteración de su súplica da cuenta de una involución. Paco decide acceder a esta solicitud, a condición de que defeque en el monte. Es evidente que el acto de correr el cárabo ya no tiene una causa precisa, porque Azarías realiza esta actividad apresuradamente, en una postergación de la milana que aguarda en el cortijo.

Los movimientos de Azarías hacia la milana y el cárabo indican un flujo, un acceso hacia el otro reino. No hay asimilación entre los heterogéneos, ni tampoco una imitación; lo que hay es una boda contra natura que conjuga las diferencias y permite la fuga hacia una zona de encuentro.

LA NIÑA CHICA

La Niña Chica, la Charito, es la hija mayor de Paco y Régula. La particularidad de esta niña es que, pese a ser la mayor, recibe trato de menor por su condición de enferma. El texto no explicita en qué consiste la enfermedad de la Niña Chica, pero sabemos que es muda -sólo lanza berridos, como el cárabo-, que no camina, que es incapaz de controlar sus esfínteres y que su cuerpo "no abultaba lo que una liebre" (68). Me interesa demostrar la relación que se produce entre este personaje y Azarías bajo la siguiente premisa: los movimientos de la Niña Chica, o su falta de movimientos,

indican un devenir-animal. Como sabemos, Azarías atraviesa por devenires-animales, pero, en su relación con la Niña Chica, también deviene niño y, por último, imperceptible.

He afirmado anteriormente que en el cortijo del señorito Iván es donde Azarías despliega toda su *anormalidad*, o, mejor dicho, anomalidad. La causa principal de este despliegue es la inactividad a la que se ve expuesto por la falta de ocupaciones concretas que tenía en el otro cortijo -limpiar el tabuco del búho y los aseladeros, quitar los tapones de las ruedas de los autos, etc.-. Cuando llega donde su hermana, ésta le pide a Paco que busque una ocupación cualquiera para Azarías, porque "si se le dejaba inactivo, en seguida le bajaba la perezosa y daba de acostarse entre los madroños y nadie podía hacer vida de él" (74). Mientras Azarías estaba en el cortijo de la Jara, ya se había insinuado que, cada vez que permanecía inactivo, le bajaba la "perezosa" y le daba por ir donde su hermana a estar con la Niña Chica o bien le daba por correr el cárabo, actividad que le insuflaba ánimo. Es claro, entonces, que la "perezosa" es una puerta de entrada o la rugosidad por donde se introduce al mundo anomal. Lo interesante de este hecho es que la Niña Chica está sujeta a una actitud de absoluta inmovilidad, lo que hace suponer que ambos acceden por el mismo borde a una cierta desterritorialización.

La Niña Chica deviene animal y, a veces, cárabo, además de devenir-imperceptible. Esto explicaría la atracción de Azarías por la Niña Chica, ya que cuando ella deviene animal, Azarías se ve impulsado, por contagio, a devenir-animal a su vez. Este accede al devenir-niño a través del bloque de devenir que forma con la Niña Chica. Cuando muere el Gran Duque y Azarías visita a su hermana para sepultar al pájaro, supera la aflicción de la pérdida casi instantáneamente tras reparar en el bulto que hace la niña a su lado:

> *y el Azarías se agachó, la tomó en sus brazos, se sentó al borde del talud, junto a la tierra removida, la oprimió contra sí y musitó, milana bonita, milana bonita, y empezó a rascarla insistentemente con el índice de la mano derecha los pelos del colodrillo, mientras la Niña Chica, indiferente, se dejaba hacer* (31).

Desde este primer momento, se produce un devenir-animal y un devenir-niño en ambos personajes. La traición es determinada por la elección de objeto, por el devenir, por la alianza con un haterogéneo, aquello que constituye el elemento demónico por excelencia. Azarías se fuga de su bando y, a través de la niña, que él ha elegido como objeto para su devenir, traza una línea nueva y demónica, anómala. La inactividad era la puerta de entrada por donde se filtra Azarías hacia otra multiplicidad. Así, cuando Rogelio y el Quirce se ríen de su tío por contar mal las mazorcas, Régula se enoja y entrega a la Niña Chica en brazos de Azarías para que éste la duerma:

> *Toma, duérmetela, ella es la única que te comprende, y el Azarías recogía amorosamente a la Niña Chica y, sentado en el poyo de la puerta, la arrullaba y la decía a cada paso, con voz*

brumosa, ablandada por la falta de dientes, milana bonita, milana bonita, hasta que los dos, casi simultáneamente, se quedaban dormidos a la solisombra del emparrado, sonriendo como dos ángeles (75-76).

La niña, que ya ha devenido milana, permite que Azarías pueda devenir-niño y los dos devengan imperceptibles a través del sueño y la inmovilidad.

Respecto del devenir-animal de la Niña Chica, uno de los síntomas son los piojos que le descubre la madre y de los que culpa a Azarías. Régula encuentra un piojo en el cepillo de la niña y acusa a Azarías de no lavarse, "criar miseria" y pegársela a su hija. Pero el paroxismo de este flujo se produce cuando la señorita Myriam visita la casa de Régula y Azarías la lleva a conocer a la milana. Todo va bien hasta que se escucha el grito terrible de la niña, que es descrito en distintas partes del texto como "bramido", "uno de aquellos interminables berridos lastimeros que helaban la sangre de cualquiera", "escalofriante berrido". La señorita Myriam se horroriza con el grito de la niña y se dirige, espantada, a comprobar quién emite el ruido. Cuando están frente a la Niña Chica, ante la perplejidad de la señorita, Azarías toma con un brazo a la milana y con el otro a la niña:

y agarrando la grajilla con la mano izquierda y el dedo índice de la Niña Chica con la derecha, lo fue aproximando lentamente al entrecejo del animal, y una vez que le rozó, apartó el dedo de repente, rió, oprimió a la niña contra sí y dijo suavemente, con su voz acentuadamente nasal, ¿no es cierto que es bonita la milana, niña? (117).

El texto se muestra abierto frente a la posibilidad de interpretar quién es, en este caso, la niña. Puede ser la Niña Chica o la milana. Azarías, en su imaginario, no parece distinguir cuál es cuál. Además, la Niña Chica ha devenido cárabo a través del espeluznante grito, que recuerda el berrido escalofriante que emite la rapaz en medio de la noche y que fascina a Azarías. Deleuze señala que en una doble captura, lo que deviene cambia tanto como el que deviene y esto explicaría la boda contra natura entre la milana, el cárabo y la niña.

Es necesario agregar que, nuevamente, es el afecto el que guía el devenir de Azarías hacia la multiplicidad que implica la Niña Chica; primero, la manada animal; luego, el acceso a un devenir-niño. Tanto la niña como su tío son llamados "inocentes" en el texto, palabra que da título a la novela. A través del devenir-niño se llega a la inocencia: "pero, bien mirado, el Azarías era un engorro, como otra criatura, a la par que la Niña Chica, ya lo decía la Régula, inocentes, dos inocentes" (72); pero, también, a través del devenir se accede a la santidad, segunda palabra clave en el título del libro. Cuando Azarías vuelve de correr el cárabo, Lupe, la Porquera, le comenta: "¡Jesús qué juegos!, te has puesto la cara como un Santo Cristo" (26). Lo que nos insinúa entonces la novela, a través del título, es que "los santos inocentes" son las criaturas excepcionales que pertenecen, o acceden, al mundo animal y al de los niños.

SEÑORITO IVÁN

El señorito Iván es el amo del cortijo donde trabajan Paco y su familia, incluido Azarías. Hay dos características esenciales del señorito que llaman la atención: su afición por la caza y el despotismo usado en el trato con sus empleados, este último ligado a un uso perverso del poder. Es indudable que la novela plantea el conflicto existente entre el poder que afecta y una fuerza afectada. Sin embargo, lo que me interesa demostrar es cómo el señorito Iván, en su pasión irreductible por la caza, deviene máquina criminal y, por lo mismo, deviene animal.

Del señorito se dice que desde muy pequeño empezó con la pasión por la caza, matando aves -codornices, tórtolas, perdices, etc.- y mamíferos -rebecos y venados-, llegando así, a los trece años, a estar entre las mejores "escopetas" de Madrid. El adiestra a Paco como secretario y descubre sus extraordinarias facultades olfativas para la cobra de piezas. Desde este momento, Paco establece un vínculo de afecto hacia el amo, afecto que es correspondido en la medida en que Paco deviene animal. Cada vez que llegaba la temporada de caza y el señorito arribaba al cortijo, Paco era liberado de sus obligaciones habituales y se dedicaba exclusivamente a acompañar al "Ivancito". Pasan los años y el señorito se encarga de hacerle entender a Paco la distancia que los separa: "De hoy en adelante, Paco, de usted y señorito Iván, ya no soy un muchacho" (99), mandato que Paco, el Bajo, acata.

Bajo este nuevo orden de cosas, Paco acompaña al señorito en su "chifladura", como le dice la Señora Marquesa, hasta que Iván deviene una máquina de caza: "siempre con el rifle o la escopeta en la mano, siempre, pim-pam, pim-pam, pim-pam" (97). De esta manera, el señorito entra en un agenciamiento al que se pliegan los invitados eventuales del cortijo -el Subsecretario, el Embajador, el Ministro o René, el francés, quien, después de ver el trato ignominioso que se le da a Paco, a Régula y a Ceferino, se fuga de esta multiplicidad y no vuelve nunca más al cortijo-. En este agenciamiento entra también el señorito de la Jara. Se sabe que este último, el primer señorito de Azarías, también practica la caza. La particularidad de este personaje es que en él también se produce un devenir-animal, un devenir-cárabo. Cuando el Gran Duque se enferma y Azarías pide llamar al Mago del Almendral, el señorito considera que la petición es un despropósito y rompe a reír "como el cárabo, que al Azarías se le puso la carne de gallina" (28). Azarías siente, ante esta risa, el mismo temor que experimenta ante el grito del cárabo en el monte y le suplica que no ría de ese modo. Pero el señorito contesta:

> *¿Es que tampoco me puedo reír en mi casa? y otra carcajada, como el cárabo, cada vez más recias, y, a sus risas estentóreas, acudieron la señorita, la Lupe, Dacio, el Porquero, Dámaso y las muchachas de los pastores, y todos en el zaguán reían a coro, como cárabos* (28).

Como observamos, los trabajadores del señorito entran, por contagio, en un agenciamiento. Todos forman una especie de sociedad secreta y ahí realizan su devenir-animal. El señorito de la Jara, Lupe, Dacio, Dámaso y las muchachas de los pastores devienen cárabos. Deleuze señala que las sociedades de caza, las sociedades secretas, las sociedades de crimen, son sombríos agenciamientos que no están guiados por regímenes de filiación y que es en ellos donde el hombre realiza sus devenires-animales. Es evidente que los miembros de la sociedad de caza del cortijo están unidos por el contagio y que el señorito Iván es el anormal de esta manada, el ser excepcional que entra en alianza con otro anormal, accediendo así a un devenir-animal:

> *mas, con el tiempo, el prurito cinegético le fue creciendo en el pecho al señorito Iván y era cosa sabida que en cada batida, no sólo era el que más mataba, sino también, quien derribaba la perdiz más alta, la más larga y la más recia (99).*

Respecto del otro anómalo con el que el señorito entra en alianza cuando deviene animal, el ser elegido es el objeto de la caza. Recordemos que nada más demónico que la elección de objeto y el señorito, cuando ha elegido el objeto de su crimen, ha establecido un pacto demónico con el anormal. Puede objetarse que el señorito no elige, hasta el final de la novela, cuando mata a la milana de Azarías, un objeto preciso o predeterminado para la caza; sin embargo, esta objeción no es válida si consideramos lo que señala Deleuze: "El individuo excepcional tiene muchas posiciones posibles (...) unas veces tiene una posición privilegiada en la banda, otras una posición fuera de la banda, otras huye y se pierde anónima en los enunciados colectivos de la banda". El ser que elige Iván es justamente el anómalo anónimo en los enunciados colectivos.

Las propiedades criminales de Iván pueden apreciarse, además de en sus actos, en sus palabras. Una vez que el Quirce lo acompaña a cazar, el señorito se molesta por la actitud altanera del muchacho, quien no parece atender al poder dominante del amo y rehúsa el dinero que éste le ofrece. Luego, Iván comenta: "Los jóvenes, digo, Ministro, no saben ni lo que quieren, que en esta bendita paz que disfrutamos les ha resultado todo demasiado fácil, una guerra les daba yo, tú me dirás" (147). Ante la menor reticencia del otro, Iván piensa en destruir y deviene máquina de guerra. Por su parte, el Quirce se niega a aceptar el dinero que le ofrece Iván y así establece una resistencia al poder que pretende afectarlo; resistencia muy justificada, además, si tomamos en cuenta que ese dinero procede del hombre que prácticamente deja inválido a su padre. La actitud del joven indigna al señorito, porque ve en ella una oposición, una queja silenciosa y solapada, y una indiferencia absoluta frente a su poder. Al no poder doblegar la altanería que supone la negativa del Quirce, Iván comenta:

> *que se diría que hoy a los jóvenes les molesta aceptar una jerarquía, pero es lo que yo digo, Ministro, que a lo mejor estoy equivocado, pero el que más y el que menos todos tenemos que acatar una jerarquía, unos debajo y otros arriba, es ley de vida, ¿no?* (148).

Lo señalado apunta al devenir-máquina de caza, máquina criminal o de guerra, del señorito Iván, pero me interesa exponer el devenir-animal que esto entraña. Sin duda, la caza implica una involución, no una progresión ni una regresión, sino que una fuga hacia el mundo animal. La actitud del cazador nos remite a las expresiones más salvajes del reino animal, porque, en este mundo, son los animales más fuertes quienes matan a los más débiles para alimentarse y sobrevivir. Es curioso que Iván mate pájaros y luego los coma, lo que no siempre sucede en la caza; a veces, los cazadores matan por *arte*. Recordemos que tras una batida, Iván le pide a Azarías que desplume las piezas de la cobra y se las lleve a doña Purita para que las sirva en la comida.

Lo más interesante del devenir-animal de Iván es que, de esta manera, entra en alianza con el demonio y deviene traidor. El señorito Iván se pliega la consecución de una máquina de guerra, traicionando todo y a todos. Al matar a los pájaros, Iván traiciona a los suyos, porque ha accedido ya a esa multiplicidad. Deleuze señala que el doble alejamiento define el movimiento de traición: "El hombre aparta su rostro de Dios, que a su vez aparta su rostro del hombre. Y en este doble alejamiento, en la separación, en la distancia que media entre los rostros, es donde se traza la línea de fuga, la desterritorialización del hombre".

Cuando Iván mata a la grajilla de Azarías, se ha producido un robo creador del traidor; creador, porque implica un devenir. Esa mañana el señorito no había podido cazar nada, ningún palomo:

> *y ya, 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* (172-173).

Finalmente, producto de su devenir-criminal, mata a la milana y permanece insensible al efecto que esto causa en su manada. Ha traicionado al bando animal, pero Azarías venga a esta multiplicidad, ahorcándolo y castigando al traidor.

PACO, EL BAJO

Paco, el Bajo, es el secretario del señorito Iván. Como tal, sus funciones consisten en acompañar a Iván en la caza, amarrar el cimbel en lo alto de los árboles y, sobre todo, efectuar la cobra de las piezas en una batida. Me interesa demostrar que Paco posee la especificidad de devenir-perro. Barajas, señala: "Las comparaciones animales en *Los santos inocentes* sirven para

identificar despectivamente al hombre o alguna de las partes de su cuerpo, sus cualidades físicas, morales o intelectuales, con un animal o con el comportamiento de éste"

Barajas dice que a Paco se lo compara generalmente con un perro de caza, comparación que tiene la intención de denigrar las cualidades de este personaje en su semejanza con un animal. Es cierto que el texto ofrece numerosas comparaciones del tipo animal entre Paco y un perro, como las siguientes: en la cobra, Paco "seguía el rastro con su chata nariz pegada al suelo sin una vacilación, como un braco" (96); "tenía la nariz más fina que un pointer" (45); los amigos del señorito decían: "ni el perro más fino te haría el servicio de este hombre, Iván" (101); cuando veía caer los pájaros "se ponía caliente como un perdiguero" (104); mira al señorito "con sus melancólicos ojos de perdiguero enfermo" (139), etc. Sin embargo, estas comparaciones no indican una imitación o asimilación del perro; tampoco, una degradación. Lo que se produce en Paco es un devenir. Además, devenir no implica acceder a un espacio o a una condición inferior; significa hacer alianza con un reino menor. De esta manera, no hay imitación del perro, no hay canización de Paco, sino que hay un devenir-perro de Paco.

Durante las batidas, cada integrante de la sociedad de caza va con su secretario. Mientras Paco es útil, Iván le da un trato hasta preferencial. Como es conocida su capacidad para la cobra, muchas veces el señorito lo pone de testigo del alcance de sus tiros; en estos casos, Paco alcanza un sitial privilegiado y emite juicios que son acatados por todos. Es conmovedora la fidelidad de Paco a su amo. Además de hacer muy bien su trabajo por devenir, efectivamente, animal, Paco intenta ganarse la admiración y cariño del *dueño* a partir de sus movimientos. Sin embargo, Iván es demasiado despótico y altanero como para expresar rasgos emotivos. Mientras el señorito dispara como un loco, Paco va contando en la cabeza los pájaros caídos y se impacienta como un perro esperando el momento de recogerlos:

> *¡Suélteme, señorito, por Dios bendito se lo pido!, hasta que el señorito Iván se irritaba, le propinaba un puntapié en el trasero y le decía, si sales del puesto antes de tiempo, te pego un tiro, Paco, tú ya te sabes cómo las gasto (104).*

Como ya he señalado, el olfato de Paco es prodigioso y, al capturar el reino animal, esta característica se manifiesta en su extraordinaria nariz. Encaramado al árbol, amarrando el cimbel, "enfocaba altivamente hacia el señorito Iván los grandes orificios de su nariz, como si mirara con ellos" (124). Esto demuestra que en él, lo mismo que en los perros de caza, la nariz es esencial. Es evidente que Paco no es consciente de una supuesta degradación al ser tratado como perro y al ser exhibido como algo digno de ser observado debido a sus propiedades. Por el contrario, Paco es feliz realizando el olfateo del terreno y llevándole a Iván su botín. Esto prueba que, ajeno a las consideraciones de la multiplicidad humana, Paco se complace en su labor. Para él no hay nada de humillante u ofensivo en las patadas de Iván, en esperar la colecta de pájaros desde su punto, en

ayudar a otros a encontrar las piezas caídas, de rodillas en el suelo. La explicación a esto es que ya ha devenido animal y su entrada en esa manada no le permite advertir los elementos que constituyen maltrato, paternalismo e incluso desprecio para los humanos. De esta manera se explica la sensación de inutilidad y culpa que domina a Paco cuando se ha accidentado y no puede acompañar a Iván en una importante batida:

> *Paco, el Bajo, y el señorito Iván iniciaron el regreso al cortijo e iban en silencio, distanciados, como si algún lazo fundamental acabara de romperse entre ellos, y de cuando en cuando, Paco, el Bajo, suspiraba, sintiéndose responsable de aquella quiebra e intentaba diluir la tensión, créame, que más lo siento yo, señorito Iván* (136).

Es destacable el devenir del lenguaje que experimenta Paco. La Señora Marquesa, con el objeto de erradicar el analfabetismo del cortijo, manda a llamar de la ciudad a dos personas que enseñan a leer y escribir a los trabajadores. Paco se muestra muy aplicado en las clases, "que desde que el señorito Lucas empezó con aquello de las letras se transformó, que andaba como ensimismado el hombre, sin acertar a pensar en otra cosa" (41); sin embargo, tenía problemas con la "e" y con la "i", en sus combinaciones con las otras letras y, sobre todo, con la "h". Paco no comprende por qué es importante una letra muda "como la Charito, que la Charito, la Niña Chica, nunca decía esta boca es mía, que no se hablaba la Charito" (40). El texto presenta un conflicto entre la lengua mayor, dominante, que enseñan los señoritos, y la lengua menor que poseen los campesinos. Hay características comunes en la lengua de los trabajadores; por ejemplo, el uso de la conjunción copulativa "y", que envía al discurso oral -esto remite a un devenir-niño dentro del lenguaje-, el uso de palabras específicas y locales -propias de una minoría-, alteración en el orden sintáctico de los complementarios -"que me se ha vuelto a tronzar el hueso" (144), etc. Es necesario señalar que, por contagio, también el narrador deviene niño a través del uso de lo menor en su escritura, ejemplo de esto es la copulativa "y". Respecto de Azarías, cuenta:

> *Y, por si eso no fuera suficiente, el Azarías se cuidaba de los perros, del perdiguero y del setter, y de los tres zorreros y si, en la alta noche, aullaba en el encinar el mastín del pastor y los perros del cortijo se alborotaban, él, Azarías, los aplacaba con buenas palabras, les rascaba insistentemente entre los ojos hasta que se apaciguaban y a dormir y, con la primera luz, salía al patio estirándose* (15).

EL QUIRCE

Quirce es uno de los hijos de Paco y Régula. Las características principales de este personaje son su silencio, su hermetismo y su altivez. Es indudable que en sus acciones hay una resistencia al poder que lo afecta, al señorito Iván y a la condición de sumisión y complacencia en que se encuentra su familia. Me interesa demostrar cómo las actitudes del Quirce responden a un devenir,

primero animal y, luego, imperceptible. Deleuze señala que todos los devenires -devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal- se precipitan hacia un devenir-imperceptible; el devenir-imperceptible, como segmento molecular, entraña una relación entre lo imperceptible, lo indiscernible y lo impersonal.

El Quirce atraviesa por un devenir-animal. Cuando Iván vuelve con Paco del médico, después que se ha fracturado la pierna, Azarías sale a recibirlos, contándoles que la milana no lo quiso abandonar:

> *No quiso irse con las milanas, ¿verdad, Quirce?, decía, acariciando a la grajeta, pero el Quirce callaba, mirando al señorito Iván con sus pupilas oscuras, redondas y taciturnas, como las de una pitorra* (137).

El hecho de que el Quirce mire a Iván "como" una pitorra, no indica que imite a la pitorra o lo haga a la manera de una de ellas, sino que significa una entrada en su multiplicidad. Deleuze escribe: "Interpretar la palabra *como* a la manera de una metáfora, o proponer una analogía estructural de relaciones (...), es no entender nada del devenir. La palabra *como* forma parte de esas palabras que cambian singularmente de sentido desde el momento en que se las convierte en expresiones de devenires, y no en estados de significados ni relaciones significantes".

El devenir-animal del Quirce es sólo un segmento del devenir-imperceptible. De él se dice, en oposición a su hermano, "porque el Rogelio era efusivo y locuaz, todo lo contrario que el Quirce, cada día más taciturno y zahareño" (74); cuando su madre preguntaba por qué estaba actuando de esa manera, "el Quirce no daba explicaciones y, cada vez que disponía de dos horas libres, desaparecía del Cortijo y regresaba a la noche, un poco embriagado y grave, que nunca sonreía, nunca, salvo cuando su hermano Rogelio encarecía del Azarías" (75); cuando acompaña al señorito Iván en la caza, "el Quirce tras él, ausente, aburrido, el ramo de palomos en una mano y la escopeta enfundada en la otra, taciturno, silencioso" (132); cuando Iván le pregunta a Paco quién puede acompañarlo al monte y Paco le responde que el Quirce, el señorito responde "tampoco se puede decir que sea muy hablador" (146), etc.

Quiero referirme al sentido del devenir-imperceptible del Quirce. Esto significa involucionar, llegar a pasar inadvertido y devenir todo el mundo. De alguna manera, es devenir cada vez más sobrio y simple; pero, además, devenir todo el mundo significa acceder a múltiples flujos y, a través de ellos, devenir-imperceptible. Estar en todas partes a la vez y ser indiscernible de cualquier haecceidad, por ejemplo las hojas de los árboles. Cuando el Quirce acompaña a Iván en la caza, después del accidente de Paco, y éste no logra matar nada, le dice:

> *El percance de tu padre me ha puesto temblón, muchacho, en la vida erré tantos palomos como hoy, y el Quirce, camuflado entre las hojas, respondía indiferente, puede* (131).

La compañía del Quirce pasa inadvertida debido a su silencio y desdén. Al camuflarse entre las hojas, deviene hoja. Cuando digo que devenir-imperceptible es volverse cada vez más sobrio, me refiero a que para confundirse con una hoja, una pared, etc., es necesario eliminar cualquier elemento sobresaliente o notorio. Deleuze llama a esto "eliminar todo lo que es exceso, muerte y superfluidad, queja y reproche, deseo no satisfecho, defensa o alegato, todo lo que enraíza a cada uno (a todo el mundo) en sí mismo, en su molaridad".

Me parece que todos estos elementos se cifran en el momento en que el Quirce, como secretario de Iván, se muestra como un virtuoso del cimbel y de la carga y descarga de las escopetas, acata todas las órdenes, como un mudo, pero flaquea en la cobra de las piezas porque no las disputa con los otros secretarios, como si el acto de regatear le restara elegancia a sus actos. Además, cuando Iván busca una intimidad con el muchacho y trata de despertar su simpatía, el Quirce no responde:

> *Y, arropados por la pantalla, que era una situación casi doméstica que invitaba a la confidencia, el señorito Iván intentaba ganarse al Quirce, insuflarle un poquito de entusiasmo, pero el muchacho, sí, no, puede, a lo mejor, mire, cada vez más lejano y renuente, y el señorito Iván iba cargándose como de electricidad* (147).

Es evidente, entonces, que la indiferencia, el silencio, la falta de reclamos del Quirce, dan cuenta de un devenir-imperceptible. Sin lugar a dudas, el hermetismo del Quirce es indignante para Iván. Además, le produce incomodidad su altivez: "parece como si le hiciese a uno un favor" (166) y no está equivocado. En el devenir-imperceptible del muchacho hay claramente una altanería y un orgullo que se resiste al poder que pretende afectarlo.