



Delibes y el cine, una aproximación sin polémicas

por **Guadalupe Arbona Abascal**
Universidad Complutense de Madrid

Con las preguntas que se hacía Benjamín Jarnés en 1933 a propósito de la novela y el cine —“¿Qué buena película no podría minuciosamente relatarse? ¿Qué buena novela no podría convertirse en film?”— apuntaba a un intento por cerrar esa herida que se abría entre dos artes y que parecía no acabar de cerrarse. El comentario de Jarnés nacía de su fascinación por el cine que en nada se oponía a su pasión por la literatura. Casi sesenta años más tarde Miguel Delibes mantiene una postura semejante. Para el autor vallisoletano, el paso de obra literaria a película consiste en “contar la misma historia mediante un instrumento distinto, esto es la calidad literaria sería sustituida en el cine por la calidad plástica, cosa que no siempre sucede pero es a lo que se aspira” (“Novela y cine” en *Pegar la hebra*, 1990: 100). La afirmación de Delibes hermana los dos artes en su capacidad para contar pero, poco dado a simplificaciones,

apunta a la naturaleza propia de las dos —calidad literaria y calidad plástica— que, en absoluto, se resuelven fácilmente. Si la literatura se apoya en un único sistema de signos, el cine constituye un sistema complejo de lenguajes. También esta riqueza de lenguajes fue comentada con sorpresa por Francisco Ayala que consideraba el cine un coherente mosaico donde el artista: “colocará un alba junto a un anochecer; un cabo suelto de música junto a un brazo femenino; la idea de una botella junto a la sensación de un perfume” (*El escritor y el cine*, 1996: 14).

Ahora bien, que la conjunción de diferentes artes en el llamado séptimo sea un hallazgo sin precedentes, no podrá negar la capacidad de las palabras para evocar imágenes, como bien vio Urrutia en su estudio de literatura y cine al que dio el título de *Imago Litterae* (1984). La distinción entre palabra e imagen resulta ineficaz para un estudio comparado porque son categorías diferentes: “la contraposición abstracta entre la naturaleza de la palabra y de la imagen resulta insuficiente y confusa ya que no son unidades equivalentes” (C. Peña-Ardid, *Literatura y cine*, 1992). Así Delibes, probablemente desde la seguridad de quien cuenta, consideró que el problema era el de saber contar, con dos instrumentos diferentes y hacerlo desde la especificidad propia —literariedad o filmicidad—. Por eso y tal y como afirma Barbachano (2000), y ya lo hacía Pío Baldelli, las relaciones entre literatura y cine no se pueden seguir manteniendo sobre el cómodo pero inexacto término de adaptación. Es más exacto utilizar el término recreación fílmica para referirse a una obra cinematográfica basada en una obra literaria (1). Ahora bien si el problema es el de saber contar, veamos cuáles son las características fundamentales de las narraciones de Delibes y qué posibilidades plantean para posteriores recreaciones fílmicas.

La narrativa de Delibes, documento y personaje

La acogida y el éxito de las novelas de Delibes por un público mayoritario está fuera de toda duda, cada publicación del autor se espera por parte de la crítica con expectación y por parte de los lectores con ánimo de rendir al autor el mayor tributo, leer su obra. La cuestión que brota de esta constatación es evidente, ¿cómo logra Delibes generar estas expectativas?, o dicho de otra forma, ¿dónde reside su extraordinaria capacidad literaria que llega a hacerse un hueco en el ánimo de los lectores?

Delibes escribe con un afán realista (2) como se puede ver en los artículos que aquí presentamos, documenta el éxodo rural castellano, a finales de los años 50 en *Las ratas*, la influencia nociva y hereditaria de la violencia bélica española sobre sus habitantes en *Las guerras de nuestros antepasados*, reproduce con exactitud los giros y costumbres de la sociedad chilena en su novela *Diario de un*

emigrante e, incluso, en su obra más experimental, *Parábola de un naufrago*, critica la nociva tendencia contemporánea a anteponer la técnica a la persona humana. Ese afán realista que conecta bien con un público mayoritario, cansado, en cierto modo, de novelas de conciencia donde los personajes parecen haber abdicado de lo real tal y como emerge en la conciencia; cansado de metanovelas donde el discurso novelesco se alimenta de la propia tarea; así como de vuelta de un realismo social que parece querer reflejar determinadas parcelas de una España humillada y miserable. El vallisoletano apuesta por un realismo que da prioridad a sus personajes, ya no replegados sobre sí mismos, sino volcados hacia sus inmediatas circunstancias, repletas de hechos, acontecimientos y provocaciones para la acción. Incluso en el caso de su famosa novela *Cinco horas con Mario* que podría considerarse la más cercana a un personaje sin aventura, tanto por la técnica utilizada —el monólogo interior—, como por el momento de la peripecia elegido para ser narrado, la fuerza de Menchu Sotillo y de Mario está en que representan la España del momento y el conflicto existencial de sus personajes. Además los entornos y circunstancias en los que pinta a sus personajes son siempre corrientes, Delibes no busca alejarse en el tiempo ni rebuscar los lugares de la acción. De ahí la cercanía que siente el lector respecto a lo relatado, que, prácticamente, documenta sino su situación, sí la que podría haber sido su situación o la que al menos le es bien familiar.

Delibes ha hecho depender el arranque documental de sus escritos literarios de su dedicación al periodismo —“El periodismo ha sido mi escuela de narrador”, (cfr. Carta prólogo). Dedicación al periodismo y sentido de la prensa que el autor define como “puente de comunicación entre los ciudadanos y su gobierno: es decir un constante diálogo mediante el cual conozcan aquéllos las directrices de éste y éste las aspiraciones de aquéllos” (José Francisco Sánchez, *Miguel Delibes periodista*, 1989:88) Delibes considera que esta concepción del periodismo como vía de comunicación entre las aspiraciones del pueblo y los poderosos no es fácil, casi nunca coinciden unas y otras. El valor documental del periodismo no es neutro. De este modo, los conflictos entre el poder y sus ciudadanos se pone siempre de manifiesto en sus textos narrativos, discretamente, sin escándalos porque como dijo Umbral, Delibes no se despega de los mundos creados y reflejados sino que critica aquello que ama: “Ama aquello que denuncia (...) Él se nutre de lo que juzga, tiene en ello su razón de ser. Por eso, a fin de cuentas, Delibes no es un escritor revolucionario: la ternura le une a lo que critica.” (3)

Esta faceta documental nace del dolor que le produce el abandono de los poderosos respecto a su tierra —toda su novela nace de Castilla— y de la desidia de sus habitantes entre víctimas derrotadas y cómplices resignados. Miguel Delibes pone su mirada sobre la naturaleza —amada e incomprensible—, sobre las relaciones

humanas —violentas y formales—, sobre las consecuencias de la guerra, la artificialidad agitada de la ciudad moderna, las sangrantes injusticias sociales de la vida rural, los dramas familiares... Este ojo crítico que se asoma a Castilla nos transmite una visión desolada de la realidad que refleja.

Los canales de comunicación entre el periodismo y la literatura reciben sus caudalosas aguas de este afán realista y de esta preocupación por la distancia entre las disposiciones de los poderosos y las preocupaciones sociales. Esto no significa que el quehacer literario de Miguel Delibes sea reductible a la redacción de una noticia sino más bien que el narrador se hace intérprete de su sociedad, de sus anhelos, intereses, y padecimientos y le da la forma elocuente de la novela.

Vayamos con un ejemplo. Es famoso el episodio que dio origen a su obra *Las ratas*. La defensa de la injusta situación de Tierra de Campos, iniciada como batalla en el periódico *El Norte de Castilla* es el origen de su novela. Miguel Delibes percibía con dolor la política madrileña que no hacía nada por mejorar la situación humillante de los labradores castellanos. Una vez más se sentía herido por el abismo abierto entre gobierno y situación real de una parte de los ciudadanos. Este humus documental, junto con el conocimiento de un hombre segoviano que vivía de la caza de ratas son los orígenes de esta novela. La lacerante situación de Castilla se convierte, gracias a la pluma del novelista, en una miserable aldea, entre el pezón de Torrecillóriga y la cotarra Donalcio. En este espacio geográfico de ficción, se erigen una serie de personajes. Y es precisamente en este ensamblaje de espacio de apariencia documental pero de inspiración artística, junto con los bien perfilados personajes del Ratero, el Nini, la Columba, el Pruden, el Centenario o el Guadalupe, entre otros, donde nace el territorio delibiano. Territorio que José Jiménez Lozano define como: "Toda una geografía de lo real-imaginario o de lo imaginario-real que no es de los menores hallazgos de esta escritura, porque es un territorio entero que emerge al ser nombrado, según va siendo recorrido. O respirado"(4) . Con las obras de Delibes se pueden reconocer paisajes o situaciones familiares a los lectores, la posguerra española en *Cinco horas con Mario* (5) , las primeras elecciones democráticas españolas en *El disputado voto del señor Cayo*, las causas del éxodo rural de los años 60 en España en *Las ratas* o la miserable situación de los criados de los cortijos extremeños y andaluces en *Los santos inocentes*. En efecto, si Aristóteles definía la belleza como el reconocer viendo y el ver reconociendo, podemos reconocer la serie de problemas, injusticias y situaciones de una España castigada pero además "vemos". Vemos un territorio delibiano, donde el acto de ver se debe hacer sinónimo de personal visión del autor que, pertrechado con los instrumentos del narrador, nos da un mundo propio y toda una cosmovisión. Así dice Santiago de los Mozos: "El escritor que refleja es un mito. Tampoco copia o reproduce. Delibes,

cuando hace hablar a sus personajes, no es un magnetófono, por mucho que emplee palabras o expresiones que haya oído a personas. En la novela, no hablan personas, sino personajes; en realidad, quien habla, mediante ellos, es Miguel Delibes”(6). En este sentido el vigor literario de las obras del vallisoletano se nutre del modo de casar la semilla documental con la creación del personaje. Esta segunda operación inunda de personal cosmovisión la realidad reflejada, como acertadamente ha puesto de manifiesto Jiménez Lozano apoyándose en dos novelas del autor: “Cuando se van los políticos del pueblo del señor Cayo, aquel territorio delibiano sigue siendo tan miserable como antes; pero se tiene la sensación de que algún resplandor de libertad se ha dado, porque la mentira política no ha funcionado allí. Y hay algo más radical: la imagen de la idiota, “la Niña Chica” de *Los santos inocentes*, desconstruye del todo no ya el tinglado socio-político de la injusticia, sino de la cultura entera”(7) En este sentido, creo, que la Castilla de Delibes sí es un territorio propio, gracias a sus personajes puede ser comparable a los territorios de otros grandes escritores —la Praga de Kafka, el Dublín de Joyce, la Venecia de Mann, en el panorama europeo y los míticos territorios de la narrativa sureña de los EEUU, más la Atlanta de Flannery O’Connor que la Yoknapatawapa de Faulkner— aunque, no pocas veces, su verosimilitud nos confunda.

La Castilla delibiana se alimenta de realidad, el lector siente suyos y próximos los lugares descritos. En su centro, y actuando como una fuerza centrífuga que surca todos los rincones de la narración y lo transforma en territorio de ficción, el personaje. En Delibes se ve reflejada la experiencia de la que hablaba Mauriac: “Los personajes nacen del maridaje que el novelista contrae con la realidad” (8), En cómo sea este maridaje reside la cuestión fundamental para descubrir el valor artístico de sus obras. Según ha señalado, unánimemente, la crítica, Delibes es un novelista de personajes. Con un tono, melancólico, casi amargo, lo decía el vallisoletano en su discurso tras la recepción del Premio Cervantes en 1994 (9): “Los amigos me dicen con la mejor voluntad: que conserve usted la cabeza muchos años. ¿Qué cabeza? ¿La mía, la del **viejo Eloy**, la del **señor Cayo**, la de **Pacífico Pérez**, la de **Menchu Sotillo**? ¿Qué cabeza es la que debo conservar?” El autor resumía su vida como un juego de máscaras, en el sentido que otro novelista, Antonio Prieto, le da a este término: “No creo que en principio, existan personajes sino estados de ánimo de un autor que en su ansia de salir fuera, existir, toman figura, cuerpo humano. El personaje es así la corporeización de un estado de ánimo (...) Esta apreciación se confirma si recordamos que personaje es un término derivado de persona, el *personam* latino que significaba máscara de actor. De modo que hay una estrecha relación ente persona y personaje. Hasta el punto que podríamos decir que el personaje es donde se proyecta o enmascara la persona en cuanto que desea o necesita existir, estar fuera de sí en obra literaria y mediante el discurso narrativo”(10) Los dos novelistas coinciden en ver a sus personajes como máscaras,

pero difieren en la intención y los resultados: Antonio Prieto escribe guiado por el ánimo de quedar salvado y salvar en la palabra, Delibes habla de sus personajes como procesos inevitables, suya es la comparación de que se siente atado a sus personajes de un modo parecido a como la mujer descubre su preñez. Las criaturas delibianas son como una serie de embarazos que le van robando la vida. Así llegaba a decir en el discurso del galardón cervantino: "Pasé la vida disfrazándome de otros, imaginando, ingenuamente, que este juego de máscaras ampliaba mi existencia, facilitaba nuevos horizontes, hacía aquella más rica y variada. Disfrazarse era el juego mágico del hombre que se entregaba fruitivamente a la creación sin advertir cuánta de su substancia propia se le iba en cada desdoblamiento. La vida, en realidad, no se ampliaba con los disfraces, antes al contrario, dejaba de vivirse, se convertía en una entelequia cuya única realidad era el cambio sucesivo de personajes". Esta desolada constatación quizá sea la más rotunda afirmación de la naturaleza de su novela.

Considerando su tarea de narrador de personaje, Delibes ha soslayado los vientos de la narrativa contemporánea que dictaminaba la muerte del personaje. Hemos llegado a la calma tras la tormenta de las tendencias novelescas que intentaban acabar con el personaje, sin mucho éxito porque como decía María del Carmen Bobes Naves (11): "Por mucho que haya podido cambiar, el concepto de personaje y su manifestación textual, sigue en el relato, y no solamente como unidad de estructuración sintáctica, es decir, como una exigencia de las funciones en las que toma parte como sujeto o como objeto o de otra manera, sino también como una unidad de sentido que persiste a lo largo del texto, y como un índice pragmático que remite a una ideología y a una realidad a través de la visión del autor en el momento de la creación, y del lector en el momento de la interpretación".

La novela de Delibes ha quedado como un tesoro de dos especies: ha conservado el valor tradicional de la novela desde sus orígenes y ha renovado el tratamiento (12). Muy gráficas son las palabras de Francisco Umbral: "Delibes se ha sentado a la puerta de su casa y se ha hinchado a ver entierros: novela mágica, novela experimental, novela verbal, novela intelectual, novela existencial, novela objetual, etcétera. Eran los cadáveres de sus enemigos. Hoy, los jóvenes están volviendo al realismo y a la narración por la narración, o sea que están volviendo a Delibes (...) Quiere decirse que Miguel tenía razón y quien ha triunfado no ha sido él, sino la perpetuidad de la obra bien hecha" (13)

A grandes rasgos hemos visto como la novela de Delibes se sustenta en la creación de personajes, es hora, pues de ver cuál es la novedad en la construcción de éstos. El estudio más completo es el de Alfonso Rey (14) presidido por la consideración de que la vuelta a la novela de personaje se hace en términos nuevos. Estos términos

son de dos clases, por un lado, los tipos seleccionados, casi todos seres humillados, pobres, “inocentes”, niños, amas de casa, hombres de pueblo, criados y personas que desarrollan profesiones humildes. Una selección que el autor no se ha cansado de proclamar como voluntaria: “He tenido una cierta inclinación desde chico —que no me atrevo a calificar de redentorista— a hacer lo posible porque la gente más desheredada mejorase de situación. Preocupación que he llevado a mis novelas, las cuales trascienden el acoso del hombre por el medio, sea este medio reflejo de la estupidez circundante como en *Cinco horas con Mario*, sea de la opresión de la clase como ocurre en *Los santos inocentes*, sea la precariedad de la existencia, como en *Las ratas*” (15).

Así, la selección misma de un tipo de seres humanos para dar cuerpo a la historia es ya una primera novedad de sus textos y la segunda es su configuración técnico-literaria. Así lo ha visto Alfonso Rey: “La vuelta al personaje se hace en términos nuevos. Nueva es la configuración del protagonista novelesco y nuevo es el tratamiento literario otorgado. En otras palabras, la novedad de Delibes parece radicar, de un lado, en los tipos humanos seleccionados. De otro, en su configuración técnico-literaria” (16).

La novedad en la construcción del personaje es tan rica que puede ser analizada desde diferentes prismas, como veremos. Y en esta construcción es donde acierta y muestra su maestría Delibes. La anécdota de un hombre segoviano que vivía de cazar ratas —origen de *Las ratas*— no es un hecho artístico, suscita poco interés literario, su atención es de tipo social o antropológico, o ambos. Sin embargo el modo de presentarnos el mundo del tío Ratero y su hijo, el espacio de un pueblo marcado por los afanes de la cosecha, el tiempo medido por el santoral, las analepsis que manipulan el tiempo de la historia, la forma de presentarse el narrador, el sentido de un final irresuelto pero evocador, etc. hacen de *Las ratas* un texto nuevo.

Pero antes que nada dejemos hablar al autor que es consciente de esta necesidad de atender a los elementos constitutivos de la narrativa, a fin de que el tema o anécdota recogida de la realidad no quede convertida sólo en objeto de interés social o histórico: “cuando tengo un tema para una novela lo que me lleva más tiempo es pensar qué tratamiento debo darle. Uno debe encontrar la fórmula adecuada de tal manera que lo que quieres decir quepa cómodamente en ella. Cada novela requiere una técnica y un estilo. El primer quehacer del novelista ante el tema, además de acertar con la fórmula es coger el tono. Resueltos estos problemas, la temperatura de creación —que algunos llamaron musa e inspiración otros— no puede negársenos. Una vez en posesión de la fórmula (técnica) y cogido el tono (estilo), lo difícil no es hacer una novela larga, una novela río, sino decir lo que queremos decir con el menor número de palabras posible, eliminando lo accesorio” (17)

Lo que Delibes llama fórmula o técnica presenta una serie de variantes que se ajustan a lo que quiere relatar y que permite la transmisión de una mentalidad hecha de “músicas calladas”, como decía Quevedo. Lázaro Carreter ha señalado, por ejemplo, la originalidad de hacer coincidir en la novela *Cinco horas con Mario* al protagonista con el narratario. El crítico español contradice la afirmación de Gerald Prince que en 1973 negaba la existencia de una novela donde el héroe sea narratario. Llega a la conclusión de que la “extraordinaria originalidad” de esta novela consiste en que “el cadáver comparte la condición heroica con Menchu”. Y añade: “En toda novela (...) el narrador contribuye mucho más que el destinatario a dar al relato una forma, un tono y otros rasgos: al fin, él —ella aquí— asume la iniciativa de contar, de articular la historia y de colorearla con un estilo. Pero también es cierto que narrador y narratario se condicionan mutuamente, y que, en la medida en que el primero, Menchu, en este caso, manifiesta una dependencia total del destinatario de su discurso, el papel de éste crece hasta compartir con quien narra el primer plano del escenario novelesco”(18). Así el tema se hace elocuente, se hace una crítica a la mujer aparentemente sumisa, Carmen Sotillo, resentida contra lo que considera un mal marido. Ella se convierte en canal transmisor de la imagen de Mario. La fuerza de la construcción es tan persuasiva que muchas lectoras se han sentido reflejadas en Menchu. Así lo demuestra la anécdota contada por el autor: “Yo te contaría una anécdota ocurrida con mi novela *Cinco horas con Mario*. Una señora bilbaína me escribió, de las pocas que me escribieron que se reconoció como “Menchu”, porque las que no tenían todos los caracteres con que yo había dotado a Menchu, negativos naturalmente, pues no se reconocían. Pero esa mujer, se conoce que era más inteligente que las demás y se reconoció, y me decía en su carta: “Le agradezco su libro porque ha hecho posible que yo me reconociera a mí misma.” Y a los pocos días, yo daba una conferencia en Bilbao, y se presentó con unas flores rojas para mi mujer. Un detalle conmovedor que no es frecuente pero que a mí me llegó dentro, porque pensé que realmente con la pluma se puede hacer alguna labor”(19). Pero, probablemente no son menos los lectores que se han sentido “pobres Marios”, aún sin atreverse a confesarlo en alto. La maestría de la técnica delibiana permite la hora del lector o participación de la que hablaba Jauss. Además, como supone Fernando Lázaro, la modalidad de construcción fue una estrategia contra posibles censores.

Otro caso de construcción de personaje renovador es Víctor Velasco, un candidato a diputado en las primeras elecciones democráticas españolas. En la novela el protagonista, junto con Rafa y con Laly, se traslada al pueblo perdido de Cureña para obtener el voto del señor Cayo. El título de la novela ya nos da una clave para entender el texto porque aún siendo el protagonista Víctor Velasco y, por lo tanto, el que ocupa la mayor parte del tiempo narrativo, el título —*El disputado voto del señor Cayo*— señala al aldeano por el que

una España dividida se enfrenta. No en vano se antepone el adjetivo (disputado) al nombre (voto) para señalar esa España rota que lucha en las primeras elecciones por un triste voto.

Pero, más allá del voto que Víctor ha ido a buscar, este aldeano, de manera inesperada, irrumpe en el horizonte del político y le revela una sabiduría que él hasta entonces desconocía. Víctor no sólo se configura como aspirante a una humanidad semejante a la de Cayo, también lo hace por oposición a Rafa. Éste, fiel miembro del partido, no se deja afectar por la humanidad de Cayo y antepone el discurso ideológico a lo que ve, y, aunque guiado por un afán de construir su país, desprecia lo que no le permita medrar políticamente.

Laly es el tercer personaje. Su relación con Víctor está dominada por la curiosidad. Laly es inquisitiva y se convierte en la depositaria de las confidencias de Víctor. De su mano y a través de los espacios que ella pisa con Víctor —la sede del partido, el coche que ocupan durante el transcurso del viaje, Cureña y su casa— se nos revela a este héroe cuya cosmovisión ha sido alterada por un sabio hombre de pueblo. La imagen completa de V.V., como se le llama en los carteles de la campaña electoral, se dibuja en relación a los personajes entorno; así Rafa es el oponente, en términos de Greimas, o agresor, en los de Propp, el señor Cayo personaliza el ideal y Laly es el auxiliar, en términos de Propp, y ayudante en términos de Greimas. Se hacen necesarias las matizaciones respecto a la terminología formalista y estructuralista ya que la oposición de Rafa no es al triunfo político de Víctor sino al acontecimiento central de la narración, a saber, el encuentro con el señor Cayo. De un modo semejante la ayuda de Laly no está dirigida a la consecución de los planes políticos sino a la revelación del héroe. En tercer lugar el señor Cayo es objeto, siempre y cuando éste se pueda hacer sinónimo de ideal humano y personal.

Por otro lado Víctor Velasco se opone a un gris e indeterminado telón de fondo de personajes burócratas que aunque nombrados —Carmelo, Dani, Ángel...— tienen la misión de mostrar el mundo al que pertenecen Víctor, Laly y Rafa. Mundo que, evidentemente, no satisface al primero, Laly juzgará de otra manera después del acontecimiento central de la novela y con el que Rafa se identifica. Creo que con gran acierto, Giménez-Rico en la recreación fílmica construye la historia como un largo flash-back que cubre con el viaje a Cureña y la expedición para la petición de ese conflictivo voto pero visto desde un presente, el de Rafa —ya no joven sino político acomodado— y Laly —convertida en una perfecta burguesa—. El tono es pues profundamente melancólico y tiene el sabor de lo que fue y que no se supo ver en el momento. Por supuesto en ese presente desencantado no está Víctor, cuya vida ha marchado por otros derroteros desde aquella excursión.

Sirvan estos ejemplos de análisis de los personajes delibianos como aproximación a esta profunda originalidad de construcción que les concede. La selección de tipos humillados que Alfonso Rey consideró otra de las novedades de los personajes del vallisoletano. Es decir esta galería de seres humillados, pobres, “inocentes”, niños, amas de casa, hombres de pueblo, criados y personas que desarrollan profesiones humildes se origina en el territorio del autor.

Volviendo al inicio de mi análisis, creo que la elección de personajes se debe a la construcción de esa tierra propia que, inspirada en la Castilla silenciosa, humilde y, en muchas ocasiones, castigada, nos presenta los dramas no de los poderosos sino de los de sin poder. Esta Castilla humillada, ora en su vertiente urbana, ora en la rural, con sus protagonistas propios se nos da a través de una construcción propia, de un narrador que ha conseguido su más anhelada intención. La de ser redentor de sus figuras. Y lo es porque ha trenzado bien ese territorio propio con sus personajes. Éstos generan una nueva Castilla desde una variedad de recursos formales, técnicas y procedimientos que se ajustan bien a la historia que se quiere contar.

El éxito de las novelas de Delibes se debe a lo que Santiago de los Mozos llamaba la tranza, siguiendo la greguería de Ramón Gómez de la Serna: “lo más maravilloso de la espiga es lo bien hecha que tiene la tranza”, en cuanto tranza se puede interpretar por sintaxis o arquitectura del texto. Pero, además de esta indudable capacidad narrativa, Miguel Delibes goza de una segunda virtud, como ya se ha apuntado, que le ha permitido alcanzar cotas increíbles en el número de ejemplares distribuidos o permanecer durante meses en las listas de los más vendidos, a saber, la capacidad para presentar, a través del relato de una historia, situaciones que no le son ajenas al lector. Sus novelas mimetizan conflictos familiares, perplejidades personales, miserias sociales, consecuencias de hechos históricos cercanos en el tiempo —la guerra civil española es una constante en su novelística(21)—. El lector tiene la sensación que o bien le revelan algo de sí mismo, o por lo menos lo hacen del mundo en el que vive o de mundos, que, si le son desconocidos —como puede serlo el mundo rural para un lector que vive en la ciudad— gracias al autor descubre.

Las máscaras del narrador.

Cuando Miguel Delibes quiso definir la cámara de cine, describía su capacidad de ver todo y poder de entrar en cualquier lugar, estas eran sus palabras: “la cámara se filtra entre las palabras como el sol a través de un cristal”(22) La modalidad de percepción e intromisión de la cámara, sin ser apenas notada es la que busca el narrador de los textos delibianos.

Ya la crítica, especialmente la crítica teórica, ha hablado en numerosas ocasiones de las diferentes formas de presentarse el narrador, es decir, sobre las estrategias que utiliza para ocultarse y desvelarse. Delibes es un maestro a la hora de ocultar la labor de narrador o intentar fundirse con sus personajes. Persigue que el lector no sienta que hay otro que crea y ordena, inventa y fabula, adorna y dosifica el discurso.

Para llevar a cabo esta tarea de enmascaramiento o de relativa imperceptibilidad de la acción del narrador cara al lector, utiliza técnicas narrativas que permitan pasar inadvertido al narrador. Si usa una tercera persona en la narración, la más utilizada por el realismo decimonónico pero en donde el narrador no intentaba ocultarse sino que incluso hacia alarde olímpico de su presencia dirigiéndose al narratario, lo hará siempre intentando quedarse en un segundo plano. Además, guiado por otro de sus afanes, dar mayor verosimilitud —o apariencia documental— al relato, da prioridad a los diálogos. Así ocurre en la novela *El disputado voto del señor Cayo*. La obra es de carácter fundamentalmente dialogal, y los personajes se nos van revelando a través de sus palabras, esta genialidad que Umbral denominó “ventriloquismo literario” que aún pareciendo natural, es expresión de la “difícil naturalidad” que Alberti (23) atribuía a Delibes: “Esta reflexión —dice Umbral— sobre la porosidad lingüística de Miguel Delibes nos lleva inesperadamente a la clave misma de su fórmula novelística, o, al menos, a lo que para mí es tal: una suerte de ventriloquismo literario, una fabulosa capacidad de poner voces; Delibes puede poner voz de niño de pueblo, de criada respondona, de señorito de provincias, de paleta castellano, con una eficacia que es su mayor virtud creadora a la hora de novelar” (24) Esta otra característica habla de la facilidad que ofrece la obra de Delibes para la redacción de un guión o, a la inversa, la contaminación del autor de una característica propia del lenguaje cinematográfico, la palabra dada a través del diálogo.

También en *Las ratas* encontramos una fórmula renovadora tanto en la construcción de los personajes como en el modo de estar el narrador. Siendo como es una novela de crítica hacia el abandono de las aldeas castellanas por parte de los poderosos y apuntando el título al ignominioso medio de subsistencia de los más desheredados, se convierte en una exaltación elegíaca(25) de una forma de realismo ideal que se personaliza en un personaje-niño de entre 10 y 12 años. La perspectiva que adquiere el narrador en este texto es lo que permite casar dos elementos, en principio, de difícil maridaje: la crítica de la situación miserable a la que están sometidos los habitantes de esta aldea con la exaltación del Nini, nuevo *puer aeternus*, en palabras de María del Pilar Palomo. Para que el salto de un tono de crítica a un tono laudatorio no este separado por un abismo insalvable y por lo tanto sea inverosímil, además de inarmónico, el narrador se convierte en un personaje más de la aldea. Parece que asistimos a los acontecimientos del relato desde

una voz familiar que conoce bien, e incluso es testigo de los hechos por lo que podemos creer en la excepcionalidad del niño. *Las ratas* está contada en tercera persona pero esta presencia del narrador omnisciente y tradicional se acerca a una primera persona, por lo tanto fedataria de lo que ocurre. Veamos un ejemplo, cuando en el capítulo tres se nos presentan los intentos por parte de algunos de los personajes por explicar la inaudita sabiduría del niño, el narrador interviene pero sus palabras parecen más las de una voz más del pueblo: “La señora Clo, la del Estanco, atribuía al Nini la ciencia infusa, pero doña Resu, o como en el pueblo la decían, el Undécimo mandamiento, afirmaba que la sabiduría del Nini no podía provenir más que del diablo (...) Fuera como fuese, el saber lo que sabía se lo debía el Nini únicamente a su espíritu observador” (26) Además, en muchas ocasiones el narrador hablando de su personaje lo nombra por su nombre de pila y añade “el chiquillo”, un apelativo cariñoso que parece propio de un vecino de la aldea más que de un narrador. De este modo, el punto de vista adoptado por el narrador, formalmente una tercera persona, adquiere la máscara de un personaje más. Es evidente que por este camino la narración resulta enormemente eficaz para dar unidad a la terrible situación de un pueblo, que por sangrante que sea, no puede ahogar la extraordinaria vitalidad y sabiduría de un niño nacido en ella. Lo ha señalado también el crítico y amigo del autor, Francisco Umbral: “A diferencia de Galdós (...) no se limita a saturar de popularismo sus libros a través de los diálogos, sino que él mismo habla como un personaje de la novela. De este modo la atmósfera queda cerrada, y no hay ruptura entre el tono popular de los personajes y el tono culto del autor, como en casi toda la novela tradicional” (27).

También es este narrador omnisciente limitado el que ordena el discurso, no se nos cuenta sólo el año natural de las tareas del campo desde el otoño hasta San Miguel de los Santos con la pérdida de la cosecha. De la mano del narrador, asistimos, a través de las varias analepsis que, por el corto período de tiempo que cubren y la poca distancia a la que se retrotraen, podrían ser contadas por algún habitante del pueblo —eso sí de mayor edad que el Nini—, a parte de su pasado y de su historia. La fuga hacia el pasado trae al presente los orígenes del niño —nacido del punto más envilecido de esta cultura rural—, la presentación de los abuelos Abundio y Román, la historia del Rabino viejo o la muerte de los camachuelos de la señora Clo.

La capacidad narrativa de Delibes depende, en gran medida de la capacidad de desdoblamiento, de este modo la omnisciencia del narrador de apariencia tradicional se identifica con el recorrido de personaje imaginado: “ante las cuartillas vírgenes, creo tener algo fundamental en un novelista. La imaginación suficiente para rehacer mi vida conforme a otro itinerario que anteriormente desdeñé. Imaginativamente puedo, pues recrearme. Y es que, por encima de la potencia inventiva y del don de observación, debe contar el

novelista con la facultad de desdoblamiento. No soy así pero pude ser así. Dar testimonio, en una palabra, no sólo de lo que ha ocurrido, sino de lo que podría haberle ocurrido en cada caso y en cada circunstancia” (28).

Este desdoblamiento o representación del narrador como un personaje de la novela se hace más explícito en *Las guerras de nuestros antepasados*. En esta novela, el narrador abandona el anonimato de *Las ratas* para construir un personaje que cuenta su historia. Como dice M^a Dolores de Asís: “*Las guerras* es una novela de personaje: Pacífico”. Y añade como este personaje encarna, al mismo tiempo al narrador: “todas las objetividades que constituyen el mundo narrativo se hallan en una relación jerárquica respecto al protagonista, que tiene a su cargo ser el portador del significado de la obra, en cuanto revelación del mundo del escritor y ser él, por tanto, el encargado fundamentalmente de explicitar ese mundo”. De este modo, siguiendo la aportación de María Dolores de Asís, la representación del narrador exige un lector o receptor del texto literario: “En el caso de *Las guerras* —novela dialogada— hay un receptor de las confesiones de Pacífico, el doctor Burgueño, interlocutor explícito, que desempeña el papel del lector implícito” (29).

Delibes recurre a la fórmula de las grabaciones para acercar al lector al proceso de comunicación de Pacífico que, ante unos oídos atentos como los del doctor Burgueño, irá desgranando su vida y conflictos heredados.

Con estas formas directas de comunicación —dialogal en *El disputado voto del señor Cayo*, de diálogo grabado en *Las guerras...* o monólogo en *Cinco horas...*— Delibes consigue un anonadamiento del narrador que no quiere interponerse entre sus personajes y los lectores o de un modo semejante a como actúa la cámara en el cine se cuela por los intersticios de la narración sin querer dejar señales claras y evidentes de su paso.

También usa una tercera persona en sus novelas de personajes niños, a saber *El camino*, *El príncipe destronado*, *Las ratas*, e incluso *Los santos inocentes*, en lo que Azarías tiene de inocente, y es tras los niños tras los que se esconde. Tanto en la novela *El príncipe destronado* como en la recreación de Antonio Mercero, que llevó por título *La guerra de papá*, el personaje infantil y su perspectiva —“el niño es un ser que encierra todo el candor y la gracia del mundo” (30)— parecen constituir el ángulo de visión de los dos textos. En ellos, el autor oculta la nostalgia por la infancia perdida.

Casos distintos son las novelas que buscan en un género -de diario o epistolar- la posibilidad de conceder al personaje la narración en primera persona de su propia historia. Así Delibes busca, ahora con apoyatura genérica y con una forma autobiográfica ocultar al

narrador. El vallisoletano da una forma de diario a su trilogía del bedel Lorenzo: *Diario de un cazador*, *Diario de un emigrante* y *Diario de un jubilado*. De nuevo en esta trilogía la perspectiva de la narración ha sido confiada al personaje protagonista que deja escritos sus triunfos venatorios y su pérdida de sentidos por la chica de la churrería, su andanzas por América latina o el agotamiento de sus fuerzas y su triste jubilación, y con ellos su focalización perceptiva o sensorial, conceptual y valorativa. El narrador se esconde para dar la impresión al lector de que los textos son tres diarios escritos por Lorenzo.

También el género epistolar que permite, prodigiosamente, unir dos tiempos, el del emisor y el destinatario, ha dado forma a otra de las novelas del autor *Cartas de un sexagenario voluptuoso*, en la que la actividad del amante epistolar se hace verosímil cuando se confunde con la del narrador.

Lejos de intentar agotar el tema, no es la ocasión ni me lo permite la extensión que ya voy agotando, creo que el interés que han suscitado las novelas de Delibes como fuente nutriente de recreaciones fílmicas, se han adaptado casi una docena de sus textos literarios, desde 1962 hasta hoy, reposa en primer lugar en la riqueza de sus textos literarios que han formado a la sociedad lectora española más o menos burguesa. Durante casi de medio siglo, al menos desde la publicación de *El camino* hasta la reciente de *El hereje*, las novelas de Delibes han gozado de una alta cota de lectura. En segundo lugar a las características de su narrativa que hemos llamado novela de personaje, con una importante carga documental. Personaje y entorno que los podemos “ver” bien entrelazados, aunque siempre de manera sucesiva no simultánea como en el cine y el teatro, a lo largo de la historia. Esta parte documental que no por ceñirse a Castilla deja de tener validez universal como bien ha visto el director de cine Giménez-Rico “No es fácil conseguir un estilo cinematográfico equivalente al del texto original. Un estilo sobrio y austero, no siempre entendido y menos valorado por según que clase de espectadores. Y, sin el menor artificio, ser capaz de transmitir todo un mundo de sensaciones y emociones. Es evidente que la propuesta era arriesgada y demasiado a contracorriente de modas y conveniencias (...) La singularidad es nuestra mejor y casi única arma para competir. Ya lo dijo el maestro Rosellini: “La única forma de conseguir un cine auténticamente internacional es haciéndose auténticamente local” (31)

Por último, la personal manera de ocultarse el narrador, de intentar posar su mirada sobre lo que construye pero sin dejarse ver. Es éste un *modus operandi* que nos recuerda a la forma de estar de la cámara en el rodaje cinematográfico. Este último factor no puede ser ajeno a la fascinación que el escritor siente por el cine, como se ha visto en sus múltiples comentarios sobre este arte —más de 388

críticas cinematográficas en *El Norte de Castilla de 1942 a 1962*, comentarios personales y artículos e incluso referencias al cine en los diálogos de sus novelas como objeto de conversación—, así como el agradecimiento y satisfacción que siente al ver en el rico lenguaje cinematográfico la recreación de sus textos literarios. De entre ellas probablemente su película favorita sea *Los santos inocentes* de Mario Camus. En las palabras de Delibes se adivina la hermandad de dos artes (32): “de Camus es la versión de *Los santos inocentes*. Logró una excelente película. Creo que acertó a llevar a la imagen ese halo de poesía que pretendí dar a la novela. Yo quise narrar como un poema en prosa y eso lo ha logrado. Su película me parece una obra de arte” (33). Y añade, contestando en una entrevista a la pregunta capciosa sobre la imposibilidad de que una novela llevada al cine puede perder: “Pero puede ganar otros matices. No, en esto no estoy nada de acuerdo. Hay otros matices de luz, de amaneceres y de atardeceres en *Los santos inocentes*, por ejemplo que en el libro no los veo. Se cambian unos matices por otros matices. Yo parto de la base de que son manifestaciones artísticas diferentes y creo que *lo que no va en lágrimas va en suspiros* (...) El cine me parece un arte y el hecho de que intenten hacer una obra de arte de una novela mía, me satisface”

Recreaciones fílmicas (34) a partir de textos literarios de Miguel Delibes:

CINE:

EL CAMINO

1962- Recreación fílmica de *El camino* (1950), novela de Miguel Delibes. Blanco y negro.

DIRECCIÓN: Ana Mariscal

GUIÓN: Ana Mariscal y José Zamit

PRODUCCIÓN: Bosco Films. Madrid.

PRODUCTORA: Ana Mariscal

JEFE DE PRODUCCIÓN: José Villafranca

MONTAJE: Juan Pisón

FOTOGRAFÍA: Valentín Javier

MÚSICA: Gerardo Gombau

INTERPRETES: Ana Mariscal, José Antonio Mejías, Maribel Martín, Ángel Díaz Alfaro, Maruchi Fresno, Julia Caba Alba, Jesús Crespo, etc.

RETRATO DE FAMILIA

1976- Retrato de familia, recreación fílmica de la novela de Miguel Delibes *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953).

DIRECCIÓN: Antonio Giménez-Rico

GUIÓN: Antonio Giménez-Rico y José Sámano

PRODUCCIÓN: José Sámano. Madrid.

FOTOGRAFÍA: José Luis Alcaide
INTERPRETES: Amparo Soler Leal, Mónica Randall,
Encarna Paso, Carmen Lozano, Mirta Miller, Antonio
ferrandis, Miguel Bosé, Gabriel Llopert y Alberto
Fernández.

LA GUERRA DE PAPÁ

1977- La guerra de papá, basada en la novela de Miguel
Delibes *El príncipe destronado* (1973)
DIRECCIÓN: Antonio Mercero
GUIÓN: Antonio Mercero y Horacio Valcárcel
PRODUCCIÓN: José Salcedo
PRODUCTOR: José Frade
FOTOGRAFÍA: Manuel Rojas
INTERPRETES: Lolo García, Teresa Gimpera, Héctor
Alterio, Verónica Forqué, Rosario García Ortega, Vicente
Parra, Queta Claver y María Isbert.

LOS SANTOS INOCENTES

1983- Basada en la novela de Miguel Delibes *Los santos
inocentes* (1981)
DIRECCIÓN: Mario Camus.
GUIÓN: Mario Camus, Antonio Larreta y Manuel Matjí
PRODUCCIÓN: Ganesh P.C.
DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Rafael Palmero
MONTAJE: José María Biurrum
FOTOGRAFÍA: Hans Burmann
MÚSICA: Antón García Abril
INTERPRETES: Alfredo Landa, Francisco Rabal, Terele
Pávez, Belén Ballesteros, Juan Sánchez, Agata Lys,
Agustín González, Juan Diego, Mary Carrillo, Maribel
Martín, José Guardiola, Manuel Zarzo, Susana Sánchez.

EL DISPUTADO VOTO DEL SEÑOR CAYO

1986- Recreación fílmica de la novela de Miguel Delibes
El disputado voto del señor Cayo (1978).
DIRECCIÓN: Antonio Giménez-Rico.
GUIÓN: Manuel Matjí y Antonio Jiménez-Rico
PRODUCCIÓN: P. C. Penélope y Televisión Española.
FOTOGRAFÍA: Alejandro Ulloa
MÚSICA: Fragmentos de Marina, ópera de Francisco
Camprodón y música de Emilio Arrieta, versión refundida
por M. Ramos Carrión e interpretada por Alfredo Kraus y
Pilarín Álvarez.
INTERPRETES: Francisco Rabal, Juan Luis Galiardo,
Iñaki Miramón, Lidia Bosch, Eusebio Lázaro, Mari Paz
Molinero, Gabriel Renom, Paco Casares, Juan Jesús
Valverde, Abel Vitón, Julián Navarro, José Ramón
Pardo.

EL TESORO

1988- Basada en la novela de Miguel Delibes *El tesoro*

DIRECCIÓN: Antonio Mercero.

PRODUCCIÓN: Daniel Vega

GUIÓN: Horacio Valcárcel y Antonio Mercero

FOTOGRAFÍA: Hans Burmann

INTERPRETES: José Coronado, Ana Álvarez, Juan Carlos Álvarez, José Colmenero, Francisco Pino, Álvaro de Luna, Pedro Luis Lavilla, Lorenzo Ramírez, Javvier Escrivá, Saturnino García, Carmen Lozano, José Soriano, María Lechet, Pedro del Río, Francisco Vidal, Remedios Boza.

LA SOMBRA DEL CIPRÉS ES ALARGADA

1990- Recreación fílmica de la novela *La sombra del ciprés es alargada* (1947)

DIRECCIÓN: Luis Alcoriza

FOTOGRAFÍA: Hans Burmann

SONIDO: Juan Borrell

MÚSICA: Gregorio García Segura

INTERPRETES: Emilio Gutiérrez Caba, Fiorella Faltoyano, Juanjo Guerenabarrena, Dany Prius, María Rojo, Claudia Gravy, María Luisa San José, Julián Pastor, María Jesús Hoyos, Gustavo Ganeme.

LAS RATAS

1997-Basada en la novela de Miguel Delibes *Las ratas* (1962)

DIRECCIÓN Y GUIÓN: Antonio Giménez-Rico

PRODUCCIÓN: Yousaf Bokhari y Beatriz Alcalá

PRODUCTORA: Teja films, s-l./Teo Escamilla

MONTAJE: Miguel González Sinde

FOTOGRAFÍA: Teo Escamilla

MÚSICA Y SONIDO: Antonio Bloch y José Antonio Bermúdez

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Miguel González Sinde

INTERPRETES: Álvaro Monje, José Caride, Juan Jesús Valverde, Francisco Algora, Esperanza Alonso, Joaquín Hinojosa, Susi Sánchez, Luis Perezagua, José Conde, Enrique Menéndez, Antonio del Olmo, Raúl Pazos, Francisco torres, Concha Gómez Conde, Jorge Merino, Angel Terrón y otros.

UNA PAREJA PERFECTA

1998- Recreación fílmica de la novela de Miguel Delibes *Diario de un jubilado* (1995)

DIRECCIÓN: Francisco Betriu.

GUIÓN: Rafael Azcona

DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Llorenç Miquel

MÚSICA: Roque Baños

MONTAJE: Nicholas Wentworth
PRODUCCIÓN: Marco Gómez
PRODUCTORA: Lola Films
FOTOGRAFÍA: Carlos Suárez
INTERPRETES: Antonio Resines, José Sazatornil, Kiti Manver, Chus Lampreave, Ramón Barea, Antonio Canal, Luis Ciges y Pedro Mari Sánchez.

TELEVISIÓN:

TIERRAS DE VALLADOLID (DOCUMENTAL)

1966

DIRECCIÓN: César Ardavín

EN UNA NOCHE ASÍ (del relato homónimo de Miguel Delibes)

1968

DIRECCIÓN: Cayetano Luca de Tena

LA MORTAJA

1974- Basada en el relato de Miguel Delibes "La mortaja" (1970).

DIRECCIÓN: José Antonio Páramo.

EL CAMINO

1977

DIRECCIÓN: Josefina Molina

VALLADOLID Y CASTILLA

1981

DIRECCIÓN: Adolfo Dufour

NOTAS

1. Para la polémica entre cine y literatura y los intentos de definición de adaptación literaria, o la más adecuada utilización del término recreación fílmica, existen numerosos estudios en España. Imprescindibles, por ser ya clásicos son los de Jorge Urrutia, Carmen Peña Ardid, Rafael Utrera, Joaquín M^a Aguirre, Pérez Bowie y Roman Gubern. Más recientes son los de Norberto Mínguez Arranz (1998), *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*; José Luis Sánchez Noriega (2000), *De la literatura al cine y Literatura y cine en España (1975-1995)* de Antoine Jaime (2000).
2. Es siempre polémica la definición de realismo. Lázaro Carreter ha definido el realismo en literatura como "aquello que el lector considera verificado en su propia existencia, o a lo que concede la

presunción de verificabilidad” (cfr. (1985) “El realismo como concepto crítico literario” en *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus). Para Albaladejo “La ficción realista constituye una forma especial de referencia literaria en la que el referente ficcional se aleja lo menos posible de la realidad, lo cual hace que los cimientos de su explicación sean necesariamente semánticos” (cfr. (1991), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus).

3. Francisco UMBRAL, (1970), *Miguel Delibes*, Madrid, Epesa, pp. 84-85
4. “Lectura privada de Miguel Delibes” en *El autor y su obra: Miguel Delibes*, (1993), Madrid, Actas, p. 27.
5. Lázaro Carreter en *El autor y su obra: Miguel Delibes*, (1993), Madrid, Actas.
6. “Consideraciones lingüísticas sobre Miguel Delibes”, *Ibidem*, p. 94.
7. *Ibidem*, p. 28.
8. Mauriac, F, (1952), *Le romancier et ses personajes*, Buchet, Chastel.
9. El reconocimiento de la labor delibiana, del gran público y, también, del mundo académico y universitario, se constata en el largo elenco de premios, galardones y reconocimientos desde el inicio de su carrera: 1947- Premio Nadal por *La sombra del ciprés es alargada*. 1955- Premio Nacional de Literatura Miguel Cervantes por *Diario de un cazador*. 1957- Premio Fastenrath de la RAE por *Siestas con viento Sur*. 1962- Premio de la Crítica por su novela *Las ratas*. 1973- Elegido miembro de la Real Academia de la Lengua (sillón e minúscula). 1982- Premio Príncipe de Asturias de las Letras, compartido con Gonzalo Torrente Ballester. 1984- Premio Libro de Oro y Premio de las Letras, concedido por la Junta de Castilla y León. 1985- Premio de Periodismo Ramón Godó Lallana por su artículo “Juventud y novela”. 1987- Premio Ciudad de Barcelona por *377A, Madera de héroe*, Doctor *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid y Doctor *honoris causa* por la Universidad de la ciudad de Valladolid. 1990- Doctor *honoris causa* por la Universidad de Saarbruecken. 1991- Premio Nacional de las Letras. 1992- Premio Amigos de la Tierra. 1993- Premio Espiga de Oro en La Semana Internacional de cine de Valladolid. 1994- Premio Cervantes de Literatura. 1999- Premio Nacional de Narrativa por *El hereje*, Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo y premio PROFOR de la asociación de Profesionales Forestales de España.
10. Prieto, A. (1990) , “Los estados de ánimo corporeizados” en *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura.

11. (1990), "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye" en *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura.
12. Rey, Alfonso (1975), *La originalidad narrativa de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad.
13. "El grupo de *El Norte de Castilla*. Contra los snobismos" en *El autor y su obra: Miguel Delibes*, (1993), Madrid, Actas.
14. Rey, Alfonso (1975), *La originalidad narrativa de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad.
15. -[Corral Castanedo, Antonio] (1995), *Retrato de Miguel Delibes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 832.
16. Rey, Alfonso (1975), *La originalidad narrativa de Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad., p. 105
17. Corral Castanedo, Antonio] (1995), *Retrato de Miguel Delibes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 88.
18. Lázaro Carreter en *El autor y su obra: Miguel Delibes*, (1993), Madrid, Actas.Pp. 153-54
19. - En Joaquín Soler Serrano, (1986), *Personajes a fondo*, Barcelona, Planeta. "Miguel Delibes. Un castellano de tierra adentro", pp.15-27.
20. Una presencia angustiosa y obsesiva que se representa desde las más variadas ópticas. La terrible muerte del Rabino grande en *Las ratas*; las consecuencias de la guerra civil en el final desgarrador de *El disputado voto del señor Cayo* y en *El camino*, es tema central en *Las guerras de nuestros antepasados* o en *377, madera de héroe*; la posguerra y el tema de los vencedores y vencidos en *El príncipe destronado* y es argumento del tercer libro de *Mi idolatrado hijo Sisí*. La visión que procura Delibes es desoladora.
21. Lo decía con enfado, y ya es significativo, a propósito de la recreación de Giménez Rico de su novela *Mi idolatrado hijo Sisí* que se titulaba retrato de familia: "Otra cosa aprendí en *Retrato de familia* y es que a pesar de que uno pretenda evitar, revisando atentamente el guión, el exceso erótico gratuito, la imagen puede incurrir en él sin traicionar la letra, puesto que la imagen es muda y la cámara se filtra entre las palabras como el sol a través de un cristal" en Delibes, M. (1984), "Experiencias cinematográficas", *ABC*, Madrid, 21 de enero.
22. Alberti, en *El autor y su obra: Miguel Delibes*, (1993), Madrid, Actas, p. 193.

23. Umbral, Francisco (1970), *Miguel Delibes*, Madrid, EPESA
24. cfr. Arbona, Guadalupe, (2001), *La perplejidad del héroe. Calas en la literatura contemporánea*, Madrid, Fragua.
25. Cfr. *Las ratas*, Barcelona, Destino, p. 26
26. Umbral, Francisco (1970), *Miguel Delibes*, Madrid, EPESA
27. Corral Castanedo, Antonio] (1995), *Retrato de Miguel Delibes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 862.
28. Cfr. Asís, M^a Dolores.
29. Prólogo de Miguel Delibes a *Los niños*, Barcelona, 1994.
30. En el folleto de presentación de su película *Las ratas* de 1997.
31. Corral Castanedo, Antonio, (1995), *Retrato de Miguel Delibes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, p. 92.
32. en Delibes (1990), *Pegar la hebra*, Destino.
33. No Incluimos aquí las adaptaciones teatrales que son tres: (1979) *Cinco horas con Mario*, dirigida por el autor y Josefina Molina, estrenada el 26 de noviembre de 1979 en el Teatro Marquina; La adaptación de *La hoja roja* se estreno en 1986, dirigida por Manuel Collado; *Las guerras de nuestros antepasados* dirigida por Antonio Giménez-Rico y José Sacristán se estrenó en 1989.

© Guadalupe Arbona Abascal 2001

El URL de este documento es
<http://www.ucm.es/info/especulo/delibes/cine.html>



Espéculo. Revista de Estudios Literarios 2002
Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

