

MIGUEL DELIBES O EL ESCONDRIJO ÍNTIMO
DEL NARRADOR: EL PÁLPITO
CINEMATOGRAFICO EN *LAS RATAS**

M^a Teresa García-Abad García

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Una vez oí decir a Ignacio Aldecoa –y su palabra fue, como siempre, un puro trazo, un dibujo verbal, un sonido que misteriosamente se me pegó a la retina– que él distinguía a la escritura de Miguel Delibes por el pudor de su estilo. Entendí que, por debajo de la transparencia y de la impresión de facilidad que despide la fluencia de su prosa, se esconde en realidad un laborioso ejercicio de orfebrería verbal. Hace ya muchos años de esto, pero sigo oyendo esa idea como última palabra sobre la tenue pero vigorosa sensación de permanencia que emana, y crece y crece, de la obra de Delibes. Una vez le conté a él, que no la conocía, esa frase nunca escrita, y me dijo sin titubeo que la compartía: “Sí, es verdad, creo que tiendo a esconder el estilo”. Y ahora percibo algo que late en este escondrijo íntimo del narrador y que identifico como el pálpito cinematográfico que se mueve dentro de sus relatos y los hace ser secreta materia, carne de pantalla. (Fernández-Santos, “El cine de Delibes” 47)

Tal vez sea Miguel Delibes uno de nuestros escritores que con más coherencia, sin grandes retóricas, desde lo más hondo de encuentros que se asientan con frecuencia en lo epidérmico, desvele tras su poética literaria el rastro fecundador de la imagen, un largo idilio, una fascinación recíproca, la de Delibes por el cine y la del cine por Delibes.

Como en muchos escritores del siglo XX, el encuentro se remonta a los lugares de la infancia, una fascinación de colegial que se cuele por todos y cada

uno de los poros de su actividad futura¹. El cine, más allá de servir de espacio de evasión en la inmediata posguerra, pone a un joven Delibes en contacto con un primer modo de ficción, la ficción cinematográfica². Hasta tal punto es así que el escritor, como ha señalado muy acertadamente César Alonso de los Ríos, “entró espectador y salió novelista. Las primeras ideas sobre técnicas narrativas que Delibes tenía a los veintipocos años o eran intuitivas o las tomó prestadas del cine y sin el contrapeso de una formación literaria” (García Domínguez 11).

El cine es uno de los “caprichos” que definen su estilo literario como también lo es el Manual de Derecho Mercantil de Joaquín Garrigues, de cuya claridad y justeza de expresión el escritor ha afirmado sentirse asimismo deudor en múltiples ocasiones. La función comunicativa es, por tanto, su principal aspiración retórica, cualidad que no pasa desapercibida a Cristóbal Cuevas cuando afirma su carácter de “excepcional comunicador”: “Sus casi cincuenta años de periodismo han afinado su pluma, confiriéndole una asombrosa capacidad de “pegar la hebra”, es decir, de establecer un contacto cordial y hasta amistoso con sus lectores” (7)³. Su dedicación a la literatura periodística cuenta con una extensa contribución a la crítica cinematográfica en las páginas de *El Norte de Castilla*, un total de 388 críticas desde abril de 1943 con la recensión de la película de Juan de Orduña, *Deliciosamente tontos*, hasta mayo de 1962 con *Fanny* (Joshua Logan, 1961), además de otros artículos sobre asuntos relacionados con el cine.

La afición a la pantalla no representa sino la fascinación de Delibes por la imagen, por las cualidades plásticas del mundo que se escapan de forma irreprimitible a través de sus aptitudes para el dibujo y la caricatura, de su inefable contención, del “pudor” de su estilo literario, ese palpito del que habla Fernández Santos cuando traza un hilo sutil de filiación con el celuloide, donde la pluma parece querer disolverse en objetivo y su “sensibilidad de escritor cierra el diafragma hasta que las imágenes, sus palabras, nos duelan en lo hondo, y aun así, agradecer este bello misterio del vivir” (Mariscal 72)⁵.

Conviene recordar que la primera forma de expresión artística del joven escritor recalca en el dibujo. A propósito de esta afición declarará más adelante: “El artista que lo es de verdad, dispone de un mundo personal e insobornable; su único problema –y no baladí– reside en la elección de voz. Esta elección, por otra parte, no supone castración del resto de sus facultades, sino embotamiento que sólo el correr de la vida dirá si es provisional o definitivo. Al artista siempre le será factible derivar, iniciar otro camino, poner en circulación nuevos recursos expresivos. Lo único imposible será reducirle al silencio cuando verdaderamente tiene algo que decir.” Delibes tenía mucho que decir y lo dijo sin traicionar un mundo personal en el que las facultades plásticas de su escritura se cuelan en los trazos con los que crea personajes y esce-

narios, lo que, unido a la importancia que para él tiene la historia narrada, ha sido señalado como una de las razones de que muchas de sus novelas hayan sido llevadas al cine, generalmente con éxito (Medina Bocos 26)⁶.

Lo primero que observa Edgard Pauk al enfrentarse a la narrativa delibiana es la relevancia del “enfoque” y su vinculación con el lenguaje de la fotografía, no como reproducción mecánica de las cosas, sino como “ojo que elige” (28). Lejos de servir de correlato a una realidad inmutable, lo que vemos responde a una experiencia traspasada por nuestra distancia focal, nuestro punto de vista, por nuestra perspectiva. La literatura de Delibes ofrece la realidad a través de filtros o enfoques, “filtros sombríos” o “filtros deformantes” en el caso de *La sombra del ciprés es alargada* y *Aún es de día*.

Los procedimientos expresivos del cine se revelan en el imaginario que sirve al autor como término de comparación más inmediato para perfilar sentimientos. Así, cuando comenta el estado de abatimiento y desolación motivado por la pérdida irreparable de seres queridos afirma: “A mí me ocurre una cosa: me parece que hemos pasado de la juventud a la vejez, no en poco tiempo, sino en una noche (en un fundido, como en las películas), que ayer todavía estábamos lidiando con Aparicio, la Vieja, yendo a Barcelona a operar la cabeza de Adolfo y, de repente, Ángeles ha hecho mutis y nos ha cambiado la decoración sin enterarnos. No sé explicarlo mejor pero la sensación de fugacidad es terrible” (Delibes y Vergés 35)⁷.

De la pantalla a la letra, la fascinación de Delibes por el neorrealismo italiano, su propósito de retratar el alma de un pueblo con honradez y fidelidad, se inculca en una escritura que podría hacer suyas afirmaciones traídas al hilo de los comentarios surgidos de la reflexión de películas como *Vivir en paz* (Luigi Zampa, 1946): “Llamemos su receta neorrealismo o realismo a secas, lo fundamental y lo importante es que el cine italiano ha encontrado su fórmula de expresión, una fórmula, por otro lado, que estaba aguardando ahí, a la vuelta de la esquina, al alcance de todas las fortunas, precisamente porque a ella le sobran estudios, escayola, pelucas y guardarropía, una fórmula cuyos soportes fundamentales son la veracidad y la sencillez” (García Domínguez 270-71)⁸. Películas en las que el tema queda en segundo plano para “comunicar su latido, su calor humano” al espectador con los recursos más simples y elementales posibles; “saber conjugar la acritud y la ternura o el júbilo y el dolor, el hastío y la esperanza, porque todo eso es la vida y lo que está detrás de la vida, y es la vida y lo que está detrás de la vida lo que interesa y emociona y conmueve a todos los hombres del mundo” (García Domínguez 271)⁹.

Los motivos que desencadenaron el surgimiento de la escuela neorrealista en Italia no quedaban demasiado lejos de la experiencia que Delibes viviera durante sus años como director de *El Norte de Castilla*: “Contra su fabulosa falta de ver-

dad nació la tendencia italiana, en una fase en la que este país, arruinado y maltrecho por la guerra, no podía admitir aquello que contradecía su verdadera situación y le dolía como un sarcasmo. El genio latino hizo lo demás, hasta acuñar una fórmula que si empezó aireando lacras, escarbando en medios miserables y rematando sus obras con desenlaces angustiosos, no demuestra que la inmundicia y la desesperanza constituyan su última razón de ser” (García Domínguez 305). En 1960, Delibes, intenta publicar una serie de reportajes sobre las duras condiciones de vida de muchos pueblos de Valladolid. La censura del general Franco se lo impide y decide enmascarar su discurso bajo un relato novelesco, *Las ratas*¹⁰.

De la estética cinematográfica aprende la narrativa de los años cincuenta lecciones de objetivismo que permiten descubrir el alma de las cosas y personas a través del gesto, el ambiente o la palabra y la morosidad necesaria para la captación de esa atmósfera en la que el personaje se integra¹¹. Sin embargo, pronto se alzan las voces de novelistas que advierten la necesidad de mirar con cautela los predicamentos objetivistas, su vinculación con el cine y los peligros de atenerse a ellos. Unas palabras de Aldecoa citadas en múltiples ocasiones como programa del grupo matizan dichos presupuestos: “Buscamos un camino, el de la novela de realidades y lirismos en la España de hoy”; en donde lirismo puede traducirse como la aparición de la subjetividad del narrador a través de dos procedimientos fundamentales: las descripciones del paisaje y el tratamiento de la realidad mediante el símbolo y el mito (véase Fernández Fernández 230). De ahí que desde el principio hasta hoy les haya sido reconocida su capacidad para equilibrar el testimonio objetivo con un subjetivismo lleno de una fuerte tensión lírica. Delibes amasa al amor de su tarea como crítico cinematográfico un nuevo concepto de realismo, el realismo poético, que “tan grandes obras está produciendo hoy en la literatura como en el cine” y define la alquimia necesaria para un resultado óptimo como una mezcla de difícil sensibilidad entre el humor y la ternura¹². De este modo, Miguel Delibes considera que en toda novela son necesarios tres elementos: un hombre, un paisaje y una pasión, o, en otras palabras, personajes, escenarios y conflictos.

Los personajes se ubican en *Las ratas* en dos espacios separados por un arroyo, “este mundo de surcos pardos” (13) y el pueblo igualado en su tonalidad “como una excrecencia de la propia tierra” (13). Los niños ocupan un lugar privilegiado en la galería de tipos de la obra delibiana. Su inocencia es un contexto idóneo para acrecentar, por contraste, la deshumanización de su entorno, el peligro que entraña desproteger, o, en último extremo, atacar a las camadas:

[...] el niño es un ser que encierra todo el candor y la gracia del mundo y tiene abiertas ante sí todas las puertas, esto es, está a tiempo de serlo todo en la vida, en tanto el hombre es un niño que ha perdido el candor y la gracia y ha concentrado en una –el oficio que desempeña– sus posibilidades. Esto quiere decir que la

carga de misterio que un niño rescata es superior a la del adulto y, en consecuencia, su participación en un relato puede imprimir a este tanto interés, si no mayor, como el protagonizado por un hombre hecho y derecho. (Delibes, *Los niños 11*)¹³

El Nini, de once años, es la primera criatura que se asoma al telón, a la boca de la cueva, “una gran boca bostezando”, su hogar, desde donde observa el desprezarse de la naturaleza, único aliado frente a quien no se siente solo y cuya emoción le hace reír¹⁴. Parco en palabras, interviene casi siempre para ofrecer los secretos de sus conocimientos ancestrales, entre la magia y un prodigioso espíritu observador: “La señora Clo, la del estanco, atribuye al Nini la ciencia infusa, pero doña Resu, afirmaba que la sabiduría del Nini no podía provenir más que del diablo, puesto que si el hijo de primos es tonto, mayor razón habrá para que lo fuera el hijo de hermanos” (25). La naturaleza y el tío Rufo, el Centenario, la sabiduría popular, el refranero y el santoral son sus particulares fuentes de conocimiento: “De este modo aprendió el Nini a relacionar el tiempo con el calendario, el campo con el Santoral y a predecir los días de sol, la llegada de las golondrinas y las heladas tardías. Así aprendió el niño a acechar a los erizos y a los lagartos, y a distinguir un rabilargo de un azulejo, y una zurita de una torcaz” (26)¹⁵.

El Nini aborrece la muerte, en especial la muerte airada y alevosa, por eso odia al Furtivo: A menudo el Furtivo intenta servirse de la sabiduría innata del Nini para localizar sus presas pero “El niño se encogía de hombros sin rechistar. El Furtivo, entonces, le zarandeaba brutalmente y le decía: ¡Demonio de crío! ¿Es que nadie te ha enseñado a reír?” (51)¹⁶.

Su padre, el Ratero, arrastra la elementalidad de los seres enquistados entre lo animal y lo humano, el suelo y el cielo, auténticos desheredados de una tierra que proyecta toda su aspereza contra su indefensión más absoluta.¹⁷ El Rabino Grande, El Pastor, el Rabino Chico, el Vaquero del Poderoso, hijos del Viejo Rabino, son representantes de una saga que, al decir de don Eustasio de la Piedra, el Profesor, “era una prueba viva de que el hombre provenía del mono” (17)¹⁸.

Una oligarquía provinciana de guardarrópía, –el poder conserva siempre cierto hieratismo representacional–, compuesta por Fito Solórzano, el Gobernador Civil y Justo Fadrique, el alcalde, pugna por hacer entender, por la ley de los hombres, la conveniencia de que el Nini y el Ratero se muden a un cómodo pisito para lavar la imagen del pueblo. Pero los hijos de la Naturaleza entienden sólo de sus dictados, sus posesiones se reducen a lo que ésta les ha procurado – “La cueva es mía”, “Las ratas son mías”–, y ninguna otra disposición civil o penal consigue hacer tambalearse un derecho ancestral que se protege sin palabras hasta la muerte; la inexplicable grandeza y la armonía de una cueva habitada por una particular calidez: “Llegada la noche, el tío Ratero mataba la llama, pero dejaba la brasa y al tibio calor del rescoldo dor-

mían los tres sobre las pajas, el niño en el regazo del hombre, la perra en el regazo del niño y, mientras el zorrillo fue otro compañero, el zorro en el regazo de la perra” (58). El laconismo de sus habitantes, su privación del lenguaje ahonda en una ubicación liminar, presentándose en el relato como una determinación trágica, “porque el hecho de pronunciar más de cuatro palabras seguidas o de enlazar dos ideas en una sola frase le fatigaba el cerebro. El niño bautizó Fa a la perra, aunque prefería otros nombres más sonoros y rimbombantes, por ahorrarle fatiga al Ratero” (59)¹⁹.

El poder se sostiene mediante una jerarquía que impone una lógica perversa, la opresión de los débiles y el acatamiento del orden superior. Pese a todo, su siniestro proceder se topa a veces con debilidades dibujadas magistralmente por Delibes. Justo Fadrique, el alcalde, es “Justito” en el pueblo. Sometido a la voluntad de sus superiores y a la ambición de su mujer, la Columba, intenta transmitir desesperadamente al Ratero los designios de una autoridad quebrada por su desprecio de la violencia: “intuía que, tarde o temprano, la violencia termina por volverse contra uno”. Cuando se altera se le agranda y enrojece una roncha de la frente, “se diría que palpitaba, con unos latidos diminutos, como un pequeño corazón” (60). La corriente de presión, el Gobernador apremiado por el Ministro y el alcalde por el Gobernador, acaba topándose con una claudicación grotesca. Tras fracasar en su último intento de desahucio, coaccionados por un Nini crecido en leyes que les amenaza con acusarles de allanamiento, Fito Solórzano propone al alcalde dar una consideración de pordiosero al Ratero y encerrarlo en un Refugio de Indigentes, a lo que éste responde que no es caso, pues tiene un oficio: cazar ratas: “Fritas con una pinta de vinagre son más finas que codornices” (65).

Delibes despliega en *Las ratas* las extraordinarias habilidades de su pluma para hacer hablar a sus criaturas²⁰. Ya en 1970 habló Umbral de “una suerte de ventriloquismo literario” de Delibes, una extraordinaria capacidad de “poner voces” que consideraba la clave misma de su fórmula novelística²¹. Algunos años más tarde Alfonso Rey sostenía, y demostraba sobradamente, que la novelización del punto de vista de los personajes es el elemento que define la originalidad novelística del escritor vallisoletano. Más recientemente Gonzalo Sobejano se ha referido al “ritmo de la compasión”, una compasión que puede ser definida de diferentes maneras: sentimiento de pena por el padecimiento del otro, con deseo de remediarlo; capacidad de ponerse en la conciencia del otro o de acompañarla en atenta concordancia pero que para Sobejano es sobre todo una “virtud estética consistente en compenetrarse éticamente con el objeto de la atención creativa, que no es ideación y fantasía, sino amor al prójimo”. El autor sabe ponerse en el lugar de los otros, sabe ver a través de la mirada ajena y, sobre todo, sabe callar y dejar que sean sus personajes quienes hablen por sí mismos y desde sí mismos. Ahí es donde radica su gran acierto como

novelista (véase Medina Bocos 27). La novela nos regala momentos magistrales como la conversación del Nini con doña Resu, el Undécimo mandamiento, en un malogrado esfuerzo por instruir al niño en la “longanimidad”, por atraerlo hacia la sociedad de la civilización y las buenas costumbres²².

Los procedimientos de los que se sirve el novelista para crear la sensación de trozo de realidad captada en el momento de producirse se traducen en la creciente pérdida de importancia de la trama o la historia a favor del ambiente, de ese tedioso “no pasar” en el que se desenvuelve la peripecia de personajes anónimos, acomodados o no, a una circunstancia que los disuelve en el paisaje²³. El desasosiego de la Columba, la mujer del alcalde, tiene que ver con ese desajuste. El pueblo para ella es lo más parecido a un desierto y la arribada de las abubillas, las golondrinas y los vencejos no altera un ápice su punto de vista, “echaba en falta su infancia en un arrabal de la ciudad y no transigía con el silencio, ni con el primitivismo del pueblo. La Columba exigía, al menos, agua corriente, calles asfaltadas y un cine y un mal baile donde matar el rato” (105).

La estructura del relato se ve afectada por una disposición en cuadros o estampas que privilegian el trazo fragmentario sobre la secuenciación lógico narrativa. Dicho antinarrativismo, que rechaza la puesta en escena o la acción, sostiene un principio fundamental de la imagen neorrealista que hace recaer el peso de la filmación en el “hecho” más que en la historia narrada, pasando a ser la acción de la película una sucesión de acontecimientos y no una tensión narrativa; o, lo que es lo mismo, un fragmento de realidad continuado que da cuenta de las diferentes acciones simultáneas que en ese momento ocurren, sin que se de más importancia a unas que a otras, y que provocan en el espectador la sensación de que en el neorrealismo nunca ocurre nada.

Las Ratas describen un tiempo cíclico, el de la Naturaleza, el de la vida detenida de la España rural de los años 50 y el de sus habitantes aferrados trágicamente al polvo de la tierra con la mirada suplicante hacia el firmamento proveedor de la lluvia que permite la regeneración de los ciclos, de la vida, de la tragedia. La naturaleza inaugura el acceso al relato, en otoño, y anuncia la renovación de la tragedia en el paisaje, una naturaleza que habla ya un lenguaje entendido por pocos y se cobra los atropellos con sangre. Su ley determina el inexorable final, la muerte del ratero de Torrecillóriga, un sacrificio a sus dioses, un castigo contra el instinto depredador de la civilización, que denuncia la transgresión de un convenio ancestral, el de la supervivencia: “Si se destruyen las camadas, nos quedamos sin pan”²⁴.

Por eso, la sabiduría del Nini asomado a la boca de la cueva se detiene en nube de cuervos reunidos en consejo y tres chopos desmochados de la ribera cubiertos de pajarracos que “parecían tres paraguas cerrados con las puntas hacia el cielo. Las tierras bajas de Don Antero, el Poderoso, negreaban en la distancia como una extensa tizonera” (9). “Tesos mundos como calaveras”

(13), “almendros raquíuticos” (13), una gama uniforme de tonos que enlaza los grises, cárdenos y ocres, y un otoño “que estrangula toda manifestación vegetal [...]” (13), ponen voz a la fatalidad del relato que se inicia²⁵.

La sensación de circularidad se acentúa en el ritmo de salmodia de los parlamentos del Centenario, en la medición del paso del tiempo del Nini como una letanía inacabable que fija los acontecimientos e interpela la falta de precisión natural del calendario: por San Albino arrasa el cielo, San Aberico, antes de concluir enero, desencadena la cellisca, por San Baldomero el Nini descubre sobre el Pezón de Torrecillóriga el primer bando de avefrías desfilando precipitadamente hacia el sur, la nieve; por San Simplicio, el niño y la perra sienten la engañosa llamada de la nieve y salen al campo (72). Las rogativas por San Fidel de Sigmaringa; el canto de los grillos por San Gregorio Nacianceno y el cangrejo de San Vito dejan escasos acontecimientos relevantes fuera del santoral. La muerte también se dobliga a determinaciones suprarreales pese a que en el relato se hace presente como un personaje familiar que iguala a todos los seres del mundo animal y vegetal²⁶. Un recurso a la reiteración que responde a un motivo más allá del esteticismo, a la propia idiosincrasia rural, a un pueblo, “machacón, repetidor, reiterativo en sus comentarios, en sus observaciones, obsesivo, de ideas fijas” (Umbral 66).

DELIBES: DE LA LITERATURA A LA IMAGEN

Literatura y cine se encuentran a decir de Delibes en su propósito de contar una historia: “La novela nos cuenta una historia mediante palabras y el cine lo hace con imágenes. Pero por encima de esta diferencia radical hay algo coincidente: la manera de contar esta historia, de disponer los materiales, de graduar la tensión emocional... En el modo de resolver novela y película hay un innegable paralelismo” (García Domínguez 46). Sobre la expresividad de la imagen y la palabra, reconoce que la capacidad descriptiva de la primera que, por sí misma, no encierra otro sentido si no se encadena en una secuencia para construir un relato. Así la idea de “poda” es una de las operaciones más inexcusables de la adaptación: “Adaptar al cine, convertir en una película de extensión normal, una novela de paginación normal, obliga inevitablemente a sintetizar, porque la imagen es incapaz de absorber la riqueza de vida y matices que el narrador ha puesto en su libro, lo que quiere decir que no es equitativo que la relación entre palabra e imagen se establezca en la proporción de una a mil” (García Domínguez 295). Y revisa una “cuestión insoluble” planteada por Susan Sontag, cual es la manera en que el filme podría asumir la cualidad literaria del texto de origen que, para Delibes, deja de constituir un problema cuando propone buscar lo que se ha denominado “efecto análogo”, es decir, “contar la misma historia mediante un instrumento distin-

to, 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” (García Domínguez 296). Así lo hace notar en su comentario a películas basadas en textos literarios cuando subraya en *Oliver Twist* la fidelidad de la versión cinematográfica al patrón de origen, sometido a un proceso de ajuste argumental adecuado que ha sabido prescindir de “aquellas frondosidades puramente literarias sobre las que resultaba inoperante toda tentativa de traducción plástica” (García Domínguez 272).²⁷ David Lean, su director, sabe conservar, a cambio, el sabor *dikensiano* mediante el subrayado de “ese mundo de violentos contrastes, de opulencia y miseria, de absoluta maldad y absoluta bondad, de dureza y sentimentalismo” (García Domínguez 272). De la adaptación hecha por John Huston de *Moby Dick* encomia el acierto con que el director había conseguido conservar en la película los altos valores poéticos de la novela de Herman Melville “sin mermas de la acción, sin menoscabo de su vibrante movilidad” (García Domínguez 293).

Plenamente consciente de que el cine cuenta con sus medios de expresión particulares y diferentes a los literarios, Delibes cifra en dos motivos fundamentales las razones del interés de su narrativa para la pantalla: la concreción y convicción de sus historias y, sobre todo, que “los personajes que las viven están delineados con cuidado, son humanos y creíbles” (García Domínguez 21)²⁸.

Antonio Giménez-Rico se enfrenta a la tarea de filmar *Las ratas* tras otras incursiones por la obra del escritor vallisoletano: *Mi idolatrado hijo Sisí*, llevada la cine con el título de *Retrato de familia* (1976) y *El disputado voto del señor Cayo* (1986).²⁹ El director reconoce la cercanía de los personajes, de los paisajes transitados por Delibes, su empatía con una cualidad axial de la creación delibiana, el pudor y la contención desde los que logra sublimes momentos de emoción e intensidad, una alquimia difícil de emular: “Me gustaría algo tan difícil como ese aroma que tenían algunas de las primeras películas de Rosellini y que en otro sentido lo tuvieron las primeras películas de los hermanos Taviani”³⁰.

Dividida en cuatro partes correspondientes al otoño, el invierno, la primavera y el verano de un año como otro cualquiera de mediados de los cincuenta, Giménez Rico estructura la historia basándose en el paso de las estaciones —como se suele encontrar en las viñetas de las pinturas románicas— lo que le otorga un esquema muy vinculado al *tempo* de la naturaleza que se impone sobre los habitantes de este pueblo de Castilla (Hernández Ruiz). El respeto a la naturaleza fue la única exigencia de Delibes para la adaptación de *Las ratas*: “Detrás de *Las ratas* estaban bastantes directores —comentó Delibes a *Diario 16*—. Lo que ocurría es que yo no quería soltarlo si querían trucar hasta la naturaleza. Sacar ahora las escenas del invierno y de la nieve con los árboles cuajados de hojas me parecía un disparate. Yo ponía como única con-

dición que rodaran las estaciones, la primavera o el otoño, el invierno extremo y el verano extremo. Y Teo Escamilla y Jiménez Rico se han avenido a esta fórmula que me parecía esencial” (Palacios)³¹. La película subraya la estructura cíclica de la historia anteponiendo un prólogo de muerte, el ritual de la caza, que anticipa el desenlace trágico. El ratero, acerca su rostro a la tierra para escuchar los sonidos de la naturaleza porque la muerte en *Las ratas* se asemeja a su silenciamiento, el Centenario lo sabe: “— Esta tarde, antes de acostarme, quise oír el viento en los plumeros de las espadañas, como cuando mozo. Me tumbé junto al arroyo y aguardé, pero el viento no sonaba igual. Todo se va; nada se repite en la vida, hijo” (75).

Giménez Rico comparte con Delibes una visión desolada que aflora de la contemplación de una realidad inundada de aristas a la que como creadores se proponen ser fieles con el objetivo de *inquietar* al espectador. Toda esta violencia deja su rastro en el tratamiento de la imagen que no es sino la misma de la naturaleza: “La relación entre el hombre y la naturaleza no es nada idílica, como pretenden a veces ciertos ecologismos, sino absolutamente beligerante. La naturaleza casi siempre es hostil con el ser humano, sobre todo en las zonas rurales, donde te puede destrozar la vida, las cosechas, el trabajo... Esto está reflejado en la película hasta en su fotografía” (Orellana)³².

El director hace suyos los principios esenciales de la estética neorrealista para abordar el rodaje de *Las ratas* subrayando su condición documental, opción no exenta de riesgos anticipados por él mismo y el autor de la novela y constatados por la crítica que, sin dejar de valorar positivamente la coherencia en la elección del tono del rodaje, reconoce asimismo la desigualdad de los resultados³³. La impresión de documento real la consiguen los directores por el empleo de dos tipos de recursos: la utilización de actores y decorados que dan sensación de veracidad, y un discurso narrativo que pretende transmitir la ilusión de una realidad captada en vivo, sin intervención manipuladora del autor³⁴.

La posibilidad que ofrece el cine de profundizar en el ser humano define un programa común entre escritor y cineasta, “me conmueve el cine que *hurga* en lo profundo de la condición humana y que me habla de seres humanos con sus contradicciones, sus dudas, sus luchas” (Orellana). Un cine que sitúa al hombre en su historia y la trasciende hasta lo intangible: “Para mí, la cima de este tipo de obras es *Ordet*, de Dreyer; y *El árbol de los zuecos*, de Olmi, es otra película que me impresiona en este sentido. Me gustaría que *Las ratas* tuviese el aroma de esa gran película italiana” (Orellana). Pero la traducción a la pantalla de este sustrato humano queda ensombrecido en *Las ratas* por un retrato de los personajes que oscila entre lo caricaturesco y lo hermético. El recuerdo de *Los santos inocentes*, su extraordinaria interpretación, su armonioso *crescendo* hasta la muerte, planean sobre un desenlace mal planteado y un desarrollo irregular por el exceso de teatralidad observada en la torpeza de movimien-

tos de las figuras, su relación con el entorno y una declamación artificiosa que intenta emular, tal vez, el ritmo sentencioso del habla popular, pero acaba deslizando hacia impostaciones de guardarropía³⁵. Especialmente visible resulta en el rodaje de las escenas de la taberna cuya teatralidad se acrecienta mediante la invariabilidad de los planos, la disposición del decorado, la inmovilidad y el hieratismo del cuadro que se detiene en un desfile de modos de calarse la boina sin que se perciba, bajo ningún gesto, un destello de autenticidad³⁶.

Pese al desgarro de la realidad representada, el humor está presente en *Delibes* como un modo de rescate, una cataplasma balsámica para la desgracia, una forma de sutil intervención del narrador en el relato de los hechos. Un humor cincelado por la tradición popular y la admiración hacia los cómicos del cine mudo, la seducción por la filmografía de Chaplin y su inefable trasfondo de humanidad. *Delibes* da cuenta en *Las ratas* de la circunstancia que ha llevado a José Luis, el Alguacil, a perder su dedo índice de la mano derecha: “El dedo se lo cercenó una vez un burro de una tarascada, pero el José Luis, lejos de amilanarse, le devolvió el mordisco y le arrancó al animal una tajada del belfo superior. En ocasiones, cuando salía la conversación donde el Malvino, aseguraba que los labios de burro, al menos en crudo, sabían a niscalos fríos y sin sal. En todo caso, el asno del José Luis se quedó de por vida con los dientes al aire como si continuamente sonriese” (63). La película de Giménez Rico logra con dificultad transmitir el pálpito de las palabras en las reuniones de los mozos del pueblo en la Taberna del Malvino.

Delibes entiende, pese a su oficio literario, que la especificidad expresiva del cine descansa en el lenguaje de las imágenes, convicción que le permite disentir del planteamiento narrativo de *Berlín exprés* (Jacques Tourneur, 1948) por lo verboso e inconveniente de los diálogos y el soliloquio explicativo que durante su primer tercio acompaña a la cinta, del mismo modo que aprecia la sensibilidad y elocuencia de las imágenes en *Vivir en paz* (Luigi Zampa, 1946): “(Hay planos en él de una tan elocuente plasticidad que las palabras sobran; donde toda la emoción del momento se absorbe por los ojos)” (García Domínguez 265). La expresividad silente de Jane Wyman en *Belinda* venía a demostrar que en el cine, en el buen cine, sobran las palabras.

El silencio deja hablar a la imagen. Los aciertos de la fotografía de Teo Escamilla, uno de los mejores operadores del cine español, ofrece momentos de gran belleza plástica como las del Nini recorriendo los campos en el otoño castellano o jugando en medio de una gran nevada con su perra, imagen en la que el blanco del fondo hace desaparecer el entorno subrayando la soledad del niño. Algunos críticos han hablado, incluso, de “cine paisajístico” (Marinero).

La infancia, entendido el término en su sentido más original de primer estado después del nacimiento, caracterizado por la privación del lenguaje, se instala como una metáfora en la contención narrativa del escritor vallisoletano, “el descon-

drijo íntimo del narrador”, y en el laconismo de la imagen de Giménez Rico, una austeridad que le lleva a prescindir, incluso, de cualquier tipo de música³⁷. Cuando el silencio lo ocupan los sonidos de la naturaleza, el de la corriente del riachuelo agitada mansamente en un movimiento de vaivén, el cantar de los pájaros, el viento meciendo los trigales, el crepitar del fuego o el quiebro de los frágiles tallos de las espadañas, la película crece. No tanto en escenas donde la imagen queda en exceso desnuda y desprotegida o invadida por molestos ruidos (Torres). Y en este capítulo, la sensibilidad de Delibes para la armonización de los sentidos habría aportado sugerencias impagables con relación al estatuto de la música y de los efectos sonoros en el cine: “La sonoridad, lejos de ser una rémora, debería constituir un factor considerable que realizase el valor estético del cine. Música y ruidos son dos efectos lícitos de primera magnitud. La palabra, en cambio, no sólo debería ser cuidada, sino economizada. Un *cine* al que se le vaya toda la fuerza por la boca, difícilmente podría producir una obra de arte” (310)³⁸.

La ficción en Delibes se nutre de fuentes diversas, de caprichos y escondrijos que, en definitiva, revelan su inagotable don creador además de la proyección de su literatura para multiplicarse a través de diferentes medios³⁹. Y, nuevamente, sin idealismos, contra corriente, tras el balance de un largo camino, se atreve a enfrentarse con la doble cara del arte, su poder destructor, la sospecha de que la ficción aniquila la propia vida: “Pasé la vida disfrazándome de otros, imaginando, ingenuamente, que este juego de máscaras ampliaba mi existencia, facilitaba nuevos horizontes, hacía aquélla más rica y variada. Disfrazarse era el juego mágico del hombre, que se entregaba fruitivamente a la creación sin advertir cuanto de su propia sustancia 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”⁴⁰.

NOTAS

^{*} Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Ciencia y Tecnología dentro del Programa Ramón y Cajal “Del papel a la pantalla: Literatura y cine” que se desarrolla en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid a cargo de la Dra. M^a Teresa García-Abad García. Se inscribe en el marco del proyecto de investigación “Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica de textos literarios en España (1950-1975)”, dirigido por José Antonio Pérez Bowie.

¹ “En el colegio solían darnos unos programas atractivos que generalmente constaban de una película larga, casi siempre del oeste, y otra corta, la de risa. Gracias a ellas conocí a los grandes genios de la época, Chaplín, Keaton, etc.” (García Domínguez 22).

² Delibes no desdeña la funcionalidad lúdica del cine en los tiempos de sordidez de la posguerra cuando, en su reseña de *Deliciosamente tontos* (Juan de Orduña, 1943), añade entre paréntesis para ponderar la comicidad de la película: “(Y no es manco el mérito para una película que busca hacer reír en 1945)” (García Domínguez 262).

³ En una ocasión Delibes definió el periodismo como “el borrador de la literatura”. En el periodismo

se aprende a “decir mucho en poco espacio”. Redacta e ilustra sus propias críticas cinematográficas y las firma con las iniciales de su nombre y dos apellidos, “M.D.S.” (Concejo “La labor periodística de Miguel Delibes”, 1131). Sobre la obra de Delibes como periodista véase Sánchez.

⁴“Y en las cunetas de este recorrido quedan además los vestigios de pasión por el cine que desplegó el periodista y crítico cinematográfico Miguel Delibes en las páginas de *El Norte de Castilla*, que él dirigía, y los testimonios -casi todos hablan de la rara facilidad o de la poca resistencia que les ofreció la conversión de la palabra de Delibes en imágenes- de los guionistas que sacaron películas de sus libros” (Fernández-Santos “El cine de Delibes”, 47).

⁵En cuanto a los recursos expresivos del cine, Delibes entiende, pese a su oficio literario que su especificidad expresiva descansa en el lenguaje de las imágenes, convicción que le permite disentir del planteamiento narrativo de *Berlín exprés* por lo verboso e inconveniente de los diálogos y el soliloquio explicativo que durante su primer tercio acompaña a la cinta. Véase García Domínguez 267.

⁶“Son muchos, 12 películas en 24 años. *El camino* fue dirigida por Ana Mariscal en 1962 y por Josefina Molina en 1977; César Ardavin hizo *Tierras de Valladolid* en 1967; Cayetano Luca de Tena realizó *En una noche así* en 1968; en 1974, José Antonio Páramo dirigió la versión cinematográfica de *La mortaja*, monólogo teatral derivado de *Cinco horas con Mario*; Antonio Giménez-Rico llevó a la pantalla *Retrato de familia* en 1976, y *El disputado voto del señor Cayo*, 10 años más tarde, en 1986; Mario Camus hizo el inalterable prodigio de *Los santos inocentes* en 1983; *La guerra de papá* fue dirigida por Antonio Mercero en 1977 y este mismo director adaptó al cine *El tesoro* en 1988, dos años antes de que Luis Alcoriza cerrara la cuenta con *La sombra del ciprés es alargada* (1990). Luego hay el salto de una década sobre el vacío, hasta que el otro día anunciaron el rodaje por José Luis Cuerda de *El hereje*” (Fernández Santos, “El cine de Delibes” 47).

⁷Leo Hickey ha indagado en los recursos del primer plano en *Las Ratas*.

⁸“Me gustó mucho el cine de Hollywood de los 35 a los 50, pero como escuela, la que verdaderamente me impresionó fue el neorrealismo italiano de la posguerra mundial. Siempre me ha asombrado el ingenio italiano para resolver las situaciones difíciles. Y aquel cine de un país hundido, sin estudios ni dinero, tenía un aliento de autenticidad superior a cualquier otro. Nunca podré olvidar *La strada*, *Milagro en Milán*, o *Cuatro pasos por la nube*, por no citar un centenar de películas.” (Citado en García Domínguez 43).

⁹Francisco Umbral recuerda la vinculación al neorrealismo de la literatura de Delibes desde sus primeros acercamientos: “La explosión se produce inesperadamente con *El camino*, libro ágil y fresco, sencillo y grato, que Carmen Laforet, en “Destino”, emparentaría con el cine neorrealista italiano de aquellos años. Efectivamente, Miguel Delibes, crítico de cine de su periódico durante bastante tiempo, encuentra en las películas neorrealistas el manantío de sencillez, de popularidad, de gracia, que no dejará ya de fluir en toda su obra” (59).

¹⁰“Mi novela, *Las ratas* nació como consecuencia de un mal momento de la agricultura castellana. Las aspiraciones de los campesinos en los años sesenta eran sistemáticamente desatendidas por el Gobierno y *El Norte de Castilla*, el periódico del que yo era director entonces, se volcó en una campaña de reivindicación económico social que cayó mal en los políticos de Madrid. El poder acentuó entonces la presión sobre el diario por medio de amenazas y sanciones hasta que le obligó a moderar el tono. Semanas antes yo había conocido en un pueblo segoviano a un hombre que vivía de cazar ratas de agua que vendía luego a los gañanes que olivaban los pinares. Aquello me pareció un símbolo de la pobreza de Castilla e, irritado como estaba con la actitud de Madrid frente al periódico y aprovechando que la censura de libros era menos rígida que la de prensa, decidí escribir una novela con aquel tema, poniendo, junto al ratero, como contrapunto, a un niño sabio, el Nini, que resultó ser el verdadero protagonista. La historia se desarrolla a lo largo de las cuatro estaciones del año y las fechas no están marcadas por el calendario sino por el Santoral. El Nini es una especie de señor Cayo infantil, cuyos conocimientos de las aves, las plantas y el clima le convierten a sus once años en el mentor de sus convecinos, una especie de ser con facultades sobrenaturales que linda con el prodigio” (Delibes, *Los niños* 71; véase también Augusto M. Torres).

¹¹ Sobre el neorrealismo en la narrativa de los años 50 véase Luis Miguel Fernández Fernández, Manuel Alvar (“Técnica cinematográfica en la novela española de hoy”), Jesús Fernández-Santos (“Cine y literatura” y “Cine y novela”) y Peña Ardid.

12 Las afirmaciones se traen a propósito de la reseña de *Calabuch*, de Berlanga (véase García Domínguez 290).

¹³ El tema de la infancia inscribe un contexto que llama poderosamente la atención de Delibes en la pantalla a través de películas como *El limpiabotas* de De Sica: “En *El limpiabotas* hay algo más que una infancia abandonada. Hay en ella demasiados funcionarios venales, demasiados abogados tramposos, demasiados padres insensibles, como para que aceptemos sin más aquella definición tan concreta. De Sica ha apuntado en *El limpiabotas*, ni más ni menos, el grave colapso moral que amenaza a todo un gran pueblo” (García Domínguez 273).

¹⁴ “Pero el Nini reía a menudo aunque nunca lo hiciera a tontas y a locas como los hombres en las matanzas, o como cuando se emborrachaban en la taberna de Malvino, o como cuando veían caer el agua del cielo después de esperarla ansiosamente durante meses enteros” (49).

¹⁵ “El Nini, cada vez que le asaltaba alguna duda sobre los hombres, o sobre los animales, o sobre las nubes, o sobre las plantas, o sobre el tiempo, acudía al Centenario. El tío Rufo, por encima de la experiencia, o tal vez a causa de ella, poseía una aguda perspicacia para matizar los fenómenos naturales, aunque para el Centenario, los gorgoros de los gorriones, o el sol en las vidrieras de la iglesia, o las nubes blancas del verano, no eran siempre una misma cosa” (67-68).

¹⁶ Francisco Umbral cifra en este personaje la ruptura del techo realista de toda la obra de Delibes en detrimento de los grotesco y lo esperpéntico: “El Nini nace, más bien, del único escape mágico que se permite Castilla: lo religioso. El Nini es un trasunto de Jesús niño entre los doctores. Castilla ha necesitado de la teología, entre otras cosas, para superar su incapacidad de superar la realidad” (56). Sobre la construcción de lo religioso en Delibes véase Rogers 287-96.

¹⁷ “Era un tipo que había conocido años atrás (antes de 1960, fecha de la edición de la novela) en los campos de Segovia. Se trataba de un hombre rústico que cazaba ratas entre las berreras de un arroyo y las vendía luego a los braceros que olivaban los pinares a un precio convenido. El rústico, en cuestión, no utilizaba otros medios que un perrillo descastado y un pincho de hierro. Y era tan diestro que en la media hora que permaneció con él capturó media docena de piezas sin fallo”. Son palabras de Delibes reproducidas en la ficha del cine Renoir.

¹⁸ “En efecto, el Viejo Rabino tenía dos vértebras coxígeas de más, a la manera de un rabo truncado, y el cuerpo cubierto de un vello negro y espeso, y cuando se cansaba de andar sobre los pies podía hacerlo fácilmente sobre las manos” (17).

¹⁹ El silencio de los personajes aparece íntimamente vinculado a la adustez de las condiciones de vida y la escasez diaria que les priva de la palabra: “El hecho de haber salvado el cereal de la helada negra les imbuía una locuacidad desbordada” (142). La señora Librada, más vieja y precavida advertía: “Aguardar a tener el trigo en la panera antes de hablar” (142).

²⁰ Algunos críticos de neorrealismo han interpretado esta tensión entre el habla coloquial y otros registros lingüísticos como un deseo de mostrar la heterogeneidad y la diferencia, frente a la homogeneización impuesta por el franquismo.

²¹ “Delibes puede ‘poner voz’ de niño de pueblo, de criada respondona, de señorita de provincias, de paleta castellano, con una eficacia que es su mayor virtud creadora a la hora de novelar” (Umbral 63).

²² “–Di –insistió–. ¿Sabes, por casualidad, qué es la longaninidad?/ –No. Dijo bruscamente el niño. / La sonrisa de doña Resu floreció como una amapola: – Si fueras a la escuela –dijo– sabrías esas cosas y más y el Día de mañana serías un hombre de provecho. Se abrió una pausa. Doña Resu preparaba una nueva ofensiva. La pasividad del niño, la ausencia de toda reacción empezaba a desconcertarla. Dijo de súbito: – ¿Conoces el auto grande de don Antero?/ – Sí. El Rabino Grande dice que es macho./ – Jesús, qué disparate. ¿Es que un automóvil puede ser macho o hembra? ¿Eso dice el Pastor?/ – Sí.” (85).

²³ Jesús Fernández Santos se manifestaba en términos parecidos al ser preguntado sobre el papel del pueblo como paisaje y tema de sus novelas: “Lo que me importa, lo que me gusta es crear un ambiente” (“Cine y novela” 4).

²⁴ La preocupación de Delibes por el medio ambiente ocupa un lugar protagonista en toda su narrativa y se hace muy presente en su Discurso de Ingreso en la Academia que da origen a *S.O.S.* (1976), *Un mundo que agoniza* (1979) y *La tierra herida* (2005). En ellos se denuncia el agotamiento de los recursos naturales, la contaminación, la escasez de agua dulce y la disminución de la biodiversidad (véase Delibes, *La naturaleza*; como tema en su narrativa véase Torres Nebrera 31-60).

²⁵ Las descripciones cromáticas son uno de los rasgos de la narrativa donde se hace más evidente el subjetivismo de los autores volcado en el texto que recoge simultáneamente la plasticidad de su prosa. Sensibilidad que se traduce en dos fenómenos: los contrastes de luces y sombras y el tratamiento de los colores. Se recuerda que Manuel Alvar fiaba parte del carácter cinematográfico de la novela a los juegos de luces y sombras, si bien en la mayor parte de los casos el estatismo de las figuras y objetos unidos a las frecuentes referencias a la inmovilidad de la fotografía, la alejan del cine y la acercan más al expresionismo pictórico.

²⁶ “Pero una vez –para Santa Escolástica haría dos años–, el abuelo Román se rapó las barbas y enfermó. A la abuela Iluminada, que le velaba cada noche en la cueva, la encontraron tiesa un amanecer, sentada en el tajuelo, sin descomponer el gesto ni la figura, tal como dormida. La abuela Iluminada hacía cada año la matanza para los pudientes de los alrededores y ella se vanagloriaba de que ningún cerdo gruñía más de tres veces después de asestarle el golpe de gracia y de que nunca, en su larga vida, hizo mierda al sajar la membrana del animal.

Al llegar a la cueva el carro de la Simeona con el ataúd, el abuelo Román había muerto también y hubo necesidad de bajar a por otro. El borrico de la Simeona arrastraba alegremente los dos féretros cárcava abajo, pero al llegar al puentecillo la rueda izquierda se hundió en una de las juntas y cayó al río. El ataúd de la abuela Iluminada se abrió entonces y ella apareció mirándoles tranquilamente, la boca abierta, como sorprendida, y las manos en el regazo. Pero allí, dentro del cajón, flotando en las sucias aguas, parecía una mujer en conserva. La señora Clo, la del Estanco, al comentar la serena pasividad del cadáver, decía que a la Iluminada, hecha a vivir bajo tierra, la muerte no la espantaba” (31-32).

²⁷ En relación con el asunto de la extensión ideal del relato que para Sontag serían unos cuarenta o cincuenta folios, Delibes propone con excelente criterio no restringir la libertad del director si pretendemos, como sería conveniente, que éste nos de su personal visión sobre el texto, “es decir, haga su propia obra”. Ante una novela larga el director se verá obligado a prescindir de las adherencias al relato conductor, o bien, filmar únicamente un fragmento, como hizo Giménez-Rico. No obstante, sí propone una extensión ideal 150 páginas como máximo.

²⁸ Sobre las razones por las que no ha escrito nunca directamente para el cine – su primer contacto consistió en poner en castellano los diálogos de la película *Doctor Zhivago* (1966)– Delibes asegura sentirse intimidado por la parte técnica.

29 Ficha Técnica: Dir: Antonio Giménez-Rico; Guión: Antonio Giménez-Rico a partir de la novela de Miguel Delibes; Fotografía: Teo Escamilla; Dir. artística: Gumersindo Andrés; Montaje: Miguel González Sinde; Sonido: Antonio Bloch/José Antonio Bermúdez. Ficha Artística: Nini/Álvaro Moje; Ratero/José Caride; Justo/Juan Jesús Valverde; Antoniano/Francisco Algora; Simeona/Espanza Alonso; Furtivo/Joaquín Hinojosa; Doña Resu/ Susi Sánchez.

³⁰ Son palabras del director recogidas en los extras de la edición en DVD de la película.

³¹ Salvo por esta condición inexcusable, Delibes ha observado un escrupuloso respeto en un proceso del que ha intentado mantenerse al margen: “Es la tercera vez que adapto una obra suya y creo que ya tenemos una cierta complicidad. Nunca me ha dado ningún consejo de cómo debía hacerlo. Miguel es un hombre tan inteligente como respetuoso y sabe que cuando cede los derechos de una novela a un cineasta, a partir de ese momento la película ya no es de Miguel Delibes. Es mía” (Palacios 20).

³²Una de las escenas más polémicas de la película de Giménez Rico es la de la matanza, cuya justificación han encontrado algunos críticos en el privilegio de una visión antropológica. Batlle Caminal considera el episodio cercano al “cine gore en su estado puro”. El espectador, como poco, echa de menos la perfección que requieren los rituales y la familiaridad de las gentes rurales con este tipo de situaciones que traicionan la torpeza del actor que no acierta a clavar el cuchillo en el animal y la cara de asco de los presentes en medio de un silencio roto por los chillidos del animal.

³³“Lamentablemente, su intento conduce a una película estéril, cuyo pretendido tono realista queda engullido por una puesta en escena tópica y plana” (B. de F.).

³⁴La utilización de actores anónimos constituye uno de los principios neorrealistas incorporados al rodaje de Giménez Rico. En *Roma, ciudad abierta*, los limpiabotas de Sciuscià eran niños de la calle; el parado de *El ladrón de bicicletas*, un obrero de la Fiat; el viejo jubilado y la criadita de *Umberto D.*, un profesor de filología de la Universidad de Pisa y una muchacha de dieciséis años que había acabado sus estudios de corte y confección, respectivamente.

³⁵Véanse las reseñas de Torres y F. Marinero.

³⁶Delibes advierte contra excesos de este tipo especialmente reconocibles en algunos directores que frecuentan el género histórico: “Comienzo por declarar mi prevención hacia las películas históricas en general y, en particular, a las que recogen un episodio anterior a Nuestro Señor Jesucristo. Es un problema de sensibilidad, sin otro fundamento. En un próximo pasado Cecil B. de Mille se soltó el pelo en este menester y se gastó la hijuela en pelucas, barbas, túnicas y corazas” (*Julio César*, Mankiewicz). En suma, una importante película histórica que viene a corroborar que el cinematógrafo ha procurado al teatro de William Shakespeare una nueva e insospechada dimensión; o, en menos palabras, uno de los mayores éxitos teatrales conseguidos en el cine hasta la fecha” (289). Puede pesar en Delibes, la ideologización del género llevada a cabo por el régimen franquista como arma de propaganda de sus principales pilares (véase Pérez Bowie).

³⁷Agradezco a François Gramusset la referencia a este sentido etimológico del término infancia tomado del pensador italiano Giorgio Agamben.

³⁸Luis Urbez señala en su reseña esta valoración desigual del tratamiento de los efectos sonoros de la película: “La novela presentaba grandes dificultades para su trasposición a la narrativa audiovisual que no han sido salvadas. Apuntemos entre los aciertos parciales de la película el intento de recuperación de un plantel de actores no habituales y la ausencia de banda musical para dejar el protagonismo sonoro al viento, al agua, a los ruidos del campo y de los animales, aunque, en honor a la verdad haya que lamentar una más que deficiente registración del sonido directo en los diálogos” (L.U. 13).

³⁹Alfonso Rey ha ponderado esta cualidad de la escritura delibiana: “Las extensas tiradas de muchos de sus libros, así como el impacto de sus novelas que han reduplicado su difusión al ser adaptadas al cine y el teatro son una clara muestra. Todo ello no hace más que confirmar algo evidente: la literatura es una institución cultural, y, en tal sentido, juega un papel destacado en la conformación de la sociedad” (101).

⁴⁰(www.terra.es/cultura/premiocervantes/ceremonia/ceremonia93.htm).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense, 1983.
- Anónimo. *Las Ratas*. Ficha de Estreno del Renoir, Princesa.
- Alonso de los Ríos, César. Prólogo a García Domínguez, Ramón. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993. 11-13.
- Alvar, Manuel. “Técnica cinematográfica en la novela española de hoy”. *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1971. 291-311.
- . *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Madrid: Gredos, 1987.
- Batlle Caminal, Jordi (1997). “Retrato de la miseria rural”. *La Vanguardia de Barcelona* (4 de diciembre de 1997): 43.
- Celma, María Pilar, ed. *Miguel Delibes*. Valladolid: Universidad de Valladolid/Junta de Castilla León, 2003.
- Concejo, Pilar. “Miguel Delibes: Realismo y Utopía”. *Hispanic Journal* 2.1 (1980): 101-07.
- . “La labor periodística de Miguel Delibes”. *Hispania* 75 (1992): 1130-38.
- Crespo Matellán, Salvador. “La figura del narrador en *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes”. *Anuario de Estudios Filológicos* 13 (1990): 64-72.
- Cuevas, Cristóbal (Ed.) y Enrique Baena (Coord.). *Miguel Delibes: El escritor, la obra y el lector*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Delibes, Miguel. *Las ratas*. Barcelona: Destino, 1962.
- . *Los niños. Las mejores páginas del gran escritor sobre el mundo maravilloso y dramático de la niñez*. Barcelona: Planeta, 1994.
- . *La naturaleza amenazada. Discurso de ingreso en la Real Academia y otros ensayos*. Barcelona: Destino, 1996.
- . y Josep Vergés. *Correspondencia, 1948-1986*. Barcelona: Ediciones Destino, 2001.
- Fernández-Santos, Ángel. “El cine de Delibes”. *El País*, Cultura (22 de enero de 2001): 47.
- Fernández-Santos, Jesús. “Cine y literatura”. *Revista Española* 4 (1953): 459.
- . “Cine y novela”. *La Estafeta Literaria* 171 (1959): 4.
- Fernández Fernández, Luis Miguel. *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992.
- García Domínguez, Ramón. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993.

- Gramusset, François. "Comment Lazarillo, l'errant captif, inventa la littérature". En *Les cahiers de l'ILCE n°2 Enfermement et captivité dans le monde hispanique*, Grenoble: Institut des langues et cultures de l'Europe-Université Stendhal, 2000: 309-320.
- Hernández Ruiz, Javier. "Críticas. *Las ratas*. Rossellini en el agro castellano". *Dirigido por* (Diciembre de 1997): 26.
- Hickey, Leo. "Foregrounding as a Performative Device in *Las ratas*", *Hispanófila* 31, 2 (1988): 27-39.
- Higuero, Francisco Javier. "La praxis del ocultamiento en *Diario de un jubila-do...*". *Revista de Estudios Hispánicos* 28.1 y 2 (2001): 347-59.
- L.U. *Las ratas*. *Reseña* 290 (1997): 13.
- Jiménez Lozano, José, ed. *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense, 1993.
- Marinero, F. "Campos de Castilla. *Las Ratas*". Escenarios, *El Mundo* (28 de noviembre de 1997): 2.
- Mariscal, Ana. "El camino hacia Delibes". En García Domínguez, Ramón. *Miguel Delibes. La imagen escrita*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1993. 72-6.
- Medina-Bocos, Amparo, ed. *Antología. Miguel Delibes. Mi mundo y el mundo*. León: Edileisa, 1999.
- Orellana, Juan. "Cine: Entrevista con Antonio Giménez-Rico. Un cine que se acerque al Misterio". *ABC* (6 de diciembre de 1997): 24.
- Palacios, César-Javier. "*Las ratas*, una metáfora cinematográfica de Castilla", *Diario 16* (25 de agosto de 1999): 20.
- Palomo, María del Pilar. "*Las ratas*, entre testimonio y símbolo". En AA.VV. *Estudios sobre Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense, 1983. 163-202.
- Pauk, Edgard. *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*. Madrid: Gredos, 1975.
- Peña Ardid, Carmen. "La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica". *Cuadernos de investigación filológica* 17 (1991): 169-191.
- Pérez Bowie, José Antonio. *Cine, Literatura y Poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo (1939-1950)*. Salamanca: Gráficas Cervantes, 2004.
- Rey, Alfonso. *La originalidad novelística de Delibes*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1975.
- . "Tradición y originalidad en Delibes". En Jiménez Lozano, José, ed. *El autor y su obra: Miguel Delibes*. Madrid: Universidad Complutense, 1993. 101-10.

- Rogers, Elizabeth. "Eliade's Concept of the Sacred in Miguel Delibes *Las ratas*". *La Chispa* 81 (1981): 287-96.
- Sánchez, José Francisco. *Miguel Delibes, periodista*. Barcelona: Destino, 1989.
- Torres, Augusto M. "Cine. *Las ratas*. Entre el documental y la ficción". *El País* (16 de diciembre de 1997): 39.
- Torres Nebrera, Gregorio. "'Arcadia amenazada': modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes". En Cuevas, Cristóbal, ed. y Enrique Baena, coord. *Miguel Delibes: El escritor, la obra y el lector*. Barcelona: Anthropos, 1992. 31-60.
- Umbral, Francisco. *Miguel Delibes*. Madrid: EPESA, 1970.