

Los santos inocentes como novela del devenir

MARÍA LUISA MARTÍNEZ

Universidad de Concepción

Los santos inocentes, publicada en septiembre de 1981 y llevada al cine en 1983 por Mario Camus¹, corresponde al ciclo de *realismo poético* en la obra de Miguel Delibes, donde la síntesis y variados elementos de poeticidad reemplazan a los procedimientos de descripción analítica. En ella se encuentra presente la preocupación social del autor, constante suficientemente explorada. Sin embargo, se ha desconocido la presencia de los flujos entre reinos en su escritura. Esto último guía el análisis que me propongo: la lectura y comprensión de *Los santos inocentes* como novela del devenir.

Lo que me interesa demostrar es que el mundo mostrado en *Los santos inocentes* no es un mundo dicotomizado. No hay racionales e irracionales, humanos y animales, hombres y mujeres, buenos y malos. Un lector sensible identificará el grupo privilegiado por el autor, pero como él mismo ha dicho, “dudo mucho que en mis libros haya un solo héroe; todos son antihéroes, pero, al mismo tiempo, todos están envueltos en una cálida mirada de comprensión” (De los Ríos, 1996: 54). Lo que hay, en cambio, son agenciamientos, multiplicidades y bandas regidas por seres excepcionales, “anómalos”, en el sentido que señala Deleuze². Por medio de estos seres anómalos, por ejemplo las milanas y la Niña Chica, es que se entra en contagio con zonas heterogéneas. En conse-

¹La película, con guión del propio Mario Camus, Manolo Matji y Antonio Larreta, fue premiada en Cannes en 1984. Francisco Rabal, interpretando a Azarías, y Alfredo Landa, a Paco, compartieron la Palma de Oro a la mejor actuación masculina.

²Deleuze señala: “Habrá borde de manada, y posición anómala, cada vez que, en un espacio, un animal se encuentre en la línea, o trazando la línea con relación a la cual el resto de los miembros de la manada están en una mitad, izquierda o derecha: posición periférica, que hace que ya no podamos saber si el anómalo está todavía en la banda, ya está fuera de ella, o en su cambiante frontera” (Deleuze, 1997: 251).

cuencia, lo que se produce es un flujo constante, un continuo devenir, bodas contra natura regidas ya no por la filiación, sino que por la alianza. No hay tampoco procesos de bestialización –por ejemplo, una canización de Paco, el Bajo–, sino que hay viajes hacia otros reinos, “evoluciones a-paralelas”, líneas de fuga entre bandas, desterritorializaciones y reterritorializaciones entre manadas.

Este análisis plantea que los personajes de *Los santos inocentes* crean ciertos bloques asimétricos y experimentan determinadas involuciones³. Azarías, el señorito Iván, Paco, el Bajo, el Quirce, la Niña Chica, generan capturas de otros reinos y devienen algo absolutamente diferente. La novela de Delibes está poblada del contagio con lo heterogéneo (hay un devenir-animal, máquina de caza, imperceptible), pero este mundo no aparece en contraposición al humano, sino que entra en alianza con él.

AZARIAS

Azarías trabaja para el señorito de la Jara realizando actividades de utilidad relativa: limpia los aseladeros, dispone la comida para los perros, asea el tabuco del búho y roba los taponos de los neumáticos de los amigos del señorito “para que al señorito no le faltaran el día que las cosas vinieran mal dadas y escaseasen” (15)⁴. Estos actos llevan al señorito a afirmar que Azarías es un anormal; alguien que, además, se orina las manos antes de pelar las pitorras, que defeca en cualquier rincón y que vagabundea acompañado de un pájaro, una carroña a quien llama “milana bonita”. Sus actividades y modo de vida difieren de lo que establece la norma del cortijo y, por esto, el señorito lo despidió después de toda una vida a su lado. De esta manera, Azarías llega a vivir a casa de su hermana Régula, quien trabaja en un cortijo vecino, propiedad del señorito Iván. Es aquí donde Azarías despliega toda su *anormalidad* y termina por matar al señorito. Para comprender a Azarías es imprescindible comprender su relación con los otros: las milanas, el cárabo, la Niña Chica, su familia y comprender, además, que todos sus movimientos están guiados por el afecto y la ternura.

Donde el señorito de la Jara, Azarías tiene una preocupación que lo domina: cuidar, limpiar, alimentar y proveer todo tipo de cuidados al Gran Duque,

³Deleuze escribe: “El devenir consiste más bien en involucionar: ni regresar ni progresar (...) involucionar es evidentemente lo contrario de evolucionar, pero también lo contrario de regresar, de volver a una infancia o a un mundo primitivo” (Deleuze, 1980: 35).

⁴Sólo usaré el número de la página para las citas de la novela (Miguel Delibes. *Los santos inocentes*. Santiago, Editorial Seix Barral, 1985).

pájaro que se amarra a la copa de los árboles y atrae a las otras aves para la caza. Desde este momento, en su relación con el pájaro, se produce un devenir-animal de Azarías, entendiendo por esto no una imitación del Gran Duque, sino que una captura del otro reino. Ni él se asimila con el pájaro, ni el pájaro asimila una condición humana, sino que se produce una “evolución a-paralela de dos seres que no tienen absolutamente nada que ver el uno con el otro” (Deleuze, 1980:7). Azarías sufre cada vez que le corresponde amarrar al Gran Duque a la atalaya de los árboles y cuando ha terminado la faena y el pájaro ha salido ileso, le prodiga todo tipo de cuidados y expresiones de afecto: le rasca el entrecejo, le quita la cadena que lo mantenía atado al árbol y, lleno de satisfacción, lo llama “milana bonita” repetidas veces. Acerca del Gran Duque, la primera milana, Azarías se dice:

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

Es evidente que entre Azarías y la milana se produce un contagio, un movimiento guiado por el afecto, que lleva a la alianza de dos seres heterogéneos. Luego, el Gran Duque enferma y Azarías, desconsolado, pide al señorito que mande a llamar al médico, el Mago del Almendral, para que cure al pájaro. Sin embargo, el señorito es insensible a los ruegos de Azarías y ante la solicitud de llamar al médico, ríe como un “cárabo” (más adelante me referiré a este asunto, donde el señorito deviene cárabo). Finalmente, el Gran Duque muere y Azarías es expulsado del cortijo. Así llega donde su hermana Régula. Un hijo de ella, Rogelio, le regala a Azarías una grajilla, la segunda milana, con la que Azarías despliega todo el afecto que es capaz de sentir y que se había insinuado con el Gran Duque. Azarías establece una relación obsesiva con la grajilla, con la nueva “milana bonita”, ser excepcional en todo el sentido de la palabra, que cumple con lo que Deleuze llama la función anómalo⁵. A través de esta milana con la que entra en contagio, Azarías penetra en su manada, en su reino, y deviene animal. Se produce una alianza monstruosa con la grajilla, con este ser anómalo, que, precisamente como anómalo, puede tener múltiples posiciones dentro de la manada. Sin lugar a dudas, es quien ocupa un lugar privilegiado en la banda, pero no es el animal favorito, el preferido por sus connotaciones psicoanalíticas. Para Azarías no es *su* “milana bonita”, sólo es “milana bonita”.

⁵“El anómalo está siempre en la frontera, en el límite de una banda o de una multiplicidad, la hace devenir, traza una línea entre” (Deleuze, 1980: 52).

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

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

¡quíá!

reclamó con la voz afelpada, acusadamente nasal, y, desde la punta de la veleta, la grajilla respondió a su llamada,

¡quíá!

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

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

Hay un momento en el texto que cifra el bloque de devenir entre la milana y Azarías. Una vez que la grajilla ha emplumado, vuela hasta la copa de un sauce ante la desesperación de su dueño, quien piensa que la milana se ha escapado. Azarías espera bajo el árbol llamándola: “su propia sombra como una pelota negra” (88)⁶. De pronto, el pájaro empieza a responder a los “¡quíá!” implorantes de Azarías y:

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

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

Azarías también atraviesa por otro tipo de devenir-animal en su relación con el cárabo. En *Los santos inocentes* se hace mención, en varias ocasiones, a que Azarías “corre el cárabo”. Esta actividad consiste en entablar una carrera en la sierra, en mitad de la noche, con esta ave rapaz. La única referencia explicativa de estas carreras a que hace mención el texto es que la primera milana, el Gran Duque, parece temerle al grito fúnebre del cárabo. Barajas señala: “Algunos naturalistas sustentan la creencia vulgar de que el grito del cárabo es el estallido de la trailla del diablo (...) de ambas rapaces se cuenta que han dado origen a la leyenda del cazador infernal” (Barajas, 1990: 179)⁷. Si

⁶La imagen de Azarías recuerda a la de la milana cuando el Quirce la llama “peste” y afirma que nada bueno puede traer a la casa un pájaro negro.

⁷El autor del artículo se refiere al cárabo y al búho real.

tomamos en cuenta la superstición, la creencia popular, podemos entender que Azarías “corre el cárabo” para ahuyentarlo y tranquilizar a la milana. Sin embargo, lo interesante del cárabo es que él también es un anomal, un fenómeno de borde, que logra la fuga de Azarías, su devenir-animal. Recordemos que el anomal es el ser excepcional que permite la alianza con una multiplicidad determinada. Deleuze llama al anomal “jefe de banda, el señor de la manada, o bien el antiguo jefe destituido que ahora vive totalmente solo (...) siempre hay pacto con un demonio, y el demonio aparece unas veces como jefe de la banda, otras como solitario al lado de la banda, otras como potencia superior al lado de la banda” (Deleuze, 1997: 249). Es claro que por afecto a la milana, Azarías ahuyenta al cárabo, pero, paradójicamente, en el acto de espantarlo deviene cárabo. Es evidente, también, que Azarías teme al cárabo, pero el temor, lejos de ser un impedimento a su devenir, es más bien un aliciente: “El cárabo ejercía sobre el Azarías la extraña fascinación del abismo, una suerte de atracción enervada por el pánico” (24), atracción que lo *amilana* a ratos, pero a través de la cual “perdía la noción del tiempo, la conciencia de sí mismo” (25) y lo lleva a correr como un loco, con el pájaro a sus espaldas, riendo, mientras imagina a la milana esperando su regreso al cortijo. Por otra parte, establecer una carrera con el cárabo se transforma para Azarías en un acto irresistible, en algo superior a su control. Una vez que ha muerto el Gran Duque y Azarías ha encontrado una nueva milana –el texto no hace mención a que la grajilla experimente temor ante la rapaz–, sigue corriendo el cárabo, porque ya ha devenido animal; Azarías llama “¡eh!, ¡eh!” al cárabo, repetidamente, hasta que el cárabo le contesta “¡buhú, buhú!” con su espeluznante carcajada. Además del uso de las onomatopeyas, que indican un devenir-animal, hay un devenir-niño a través del lenguaje. Cada vez que Azarías ve quieto a Paco, le pide que lo lleve a la sierra a correr el cárabo y la reiteración de su súplica da cuenta de una involución. Paco decide acceder a esta solicitud, a condición de que defeque en el monte. Es evidente que el acto de correr el cárabo ya no tiene una causa precisa, porque Azarías realiza esta actividad apresuradamente, en una postergación de la milana que aguarda en el cortijo.

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

LA NIÑA CHICA

La Niña Chica, la Charito, es la hija mayor de Paco y Régula. La particulari-

dad de esta niña es que, pese a ser la mayor, recibe trato de menor por su condición de enferma. El texto no explicita en qué consiste la enfermedad de la Niña Chica, pero sabemos que es muda –sólo lanza berridos, como el cára-bo–, que no camina, que es incapaz de controlar sus esfínteres y que su cuerpo “no abultaba lo que una liebre” (68). Me interesa demostrar la relación que se produce entre este personaje y Azarías bajo la siguiente premisa: los movimientos de la Niña Chica, o su falta de movimientos, indican un devenir-animal. Como sabemos, Azarías atraviesa por devenires-animales, pero, en su relación con la Niña Chica, también deviene niño y, por último, imperceptible.

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

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

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

Desde este primer momento, se produce un devenir-animal y un devenir-niño en ambos personajes. La traición es determinada por la elección de obje-

to, por el devenir, por la alianza con un heterogéneo, aquello que constituye el elemento demoníaco por excelencia. Azarías se fuga de su bando y, a través de la niña, que él ha elegido como objeto para su devenir, traza una línea nueva y demoníaca, anómala.

Dije que la inactividad era la puerta de entrada por donde se filtra Azarías hacia otra multiplicidad. Cuando Rogelio y el Quirce se ríen de su tío por contar mal las mazorcas, Régula se enoja y entrega a la Niña Chica en brazos de Azarías para que éste la duerma:

Toma, duérmela, ella es la única que te comprende, y el Azarías recogía amorosamente a la Niña Chica y, sentado en el poyo de la puerta, la arrullaba y la decía a cada paso, con voz brumosa, ablandada por la falta de dientes, milana bonita, milana bonita, hasta que los dos, casi simultáneamente, se quedaban dormidos a la solisombra del emparrado, sonriendo como dos ángeles (75-76).

La niña, que ya ha devenido milana, permite que Azarías pueda devenir niño y los dos devengan imperceptibles a través del sueño y la inmovilidad⁸.

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

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

⁸Deleuze señala: “A los devenires-animales no hay que atribuirles una importancia exclusiva. Más bien serían segmentos que ocupan una región media. Más allá, encontramos devenires-mujer, devenires-niño... Más allá todavía, encontramos devenires-elementales, celulares, moleculares, e incluso devenires-imperceptibles” (Deleuze, 1997: 253).

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

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

SEÑORITO IVAN

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

Del señorito se dice que desde muy pequeño empezó con la pasión por la caza, matando aves –codornices, tórtolas, perdices, etc.– y mamíferos –rebecos y venados–, llegando así, a los trece años, a estar entre las mejores “escopetas” de Madrid. El adiestra a Paco como secretario y descubre sus extraordinarias facultades olfativas para la cobra de piezas. Desde este momento, Paco establece un vínculo de afecto hacia el amo, afecto que es correspondido en la medida en que Paco deviene animal. Cada vez que llegaba la temporada de caza y el señorito arribaba al cortijo, Paco era liberado de sus obligaciones habituales y se dedicaba exclusivamente a acompañar al “Ivancito”. Pasan los años y el se-

ñorito se encarga de hacerle entender a Paco la distancia que los separa: “De hoy en adelante, Paco, de usted y señorito Iván, ya no soy un muchacho” (99), mandato que Paco, el Bajo, acata.

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

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

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

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

Respecto del otro anómalo con el que el señorito entra en alianza cuando deviene animal, el ser elegido es el objeto de la caza. Recordemos que nada más demónico que la elección de objeto y el señorito, cuando ha elegido el objeto de su crimen, ha establecido un pacto demónico con el anomal. Puede objetarse que el señorito no elige, hasta el final de la novela, cuando mata a la milana de Azarías, un objeto preciso o predeterminado para la caza; sin embargo, esta objeción no es válida si consideramos lo que señala Deleuze: “El individuo excepcional tiene muchas posiciones posibles (...) unas veces tiene una posición privilegiada en la banda, otras una posición fuera de la banda, otras huye y se pierde anónima en los enunciados colectivos de la banda” (Deleuze, 1997: 249). El ser que elige Iván es justamente el anómalo anónimo en los enunciados colectivos.

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

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

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

demos que tras una batida, Iván le pide a Azarías que desplume las piezas de la cobra y se las lleve a doña Purita para que las sirva en la comida.

Lo más interesante del devenir-animal de Iván es que, de esta manera, entra en alianza con el demonio y deviene traidor. El señorito Iván se pliega al agenciamiento de una máquina de guerra, traicionando todo y a todos. Al matar a los pájaros, Iván traiciona a los suyos, porque ha accedido ya a esa multiplicidad. Deleuze señala que el doble alejamiento define el movimiento de traición: “El hombre aparta su rostro de Dios, que a su vez aparta su rostro del hombre. Y en este doble alejamiento, en la separación, en la distancia que media entre los rostros, es donde se traza la línea de fuga, la desterritorialización del hombre” (Deleuze, 1980: 50).

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

y ya, a media mañana, el señorito Iván, aburrido de tanto aguardo inútil, empezó a disparar a diestro y siniestro, a los estorninos, y a los zorzales, y a los rabilargos, y a las urracas, que más parecía loco (172-173).

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

PACO, EL BAJO

Paco, el Bajo, es el secretario del señorito Iván. Como tal, sus funciones consisten en acompañar a Iván en la caza, amarrar el cimbel en lo alto de los árboles y, sobre todo, efectuar la cobra de las piezas en una batida. Me interesa demostrar que Paco posee la especificidad de devenir-perro. Barajas, señala: “Las comparaciones animales en *Los santos inocentes* sirven para identificar despectivamente al hombre o alguna de las partes de su cuerpo, sus cualidades físicas, morales o intelectuales, con un animal o con el comportamiento de éste” (Barajas, 1990: 726). Barajas dice que a Paco se lo compara generalmente con un perro de caza, comparación que tiene la intención de denigrar las cualidades de este personaje en su semejanza con un animal. Es cierto que el texto ofrece numerosas comparaciones del tipo animal entre Paco y un perro, como las siguientes: en la cobra, Paco “seguía el rastro con su chata nariz pegada al suelo sin una vacilación, como un braco” (96); “tenía la nariz más fina que un pointer” (45); los amigos del señorito decían: “ni el perro más fino te haría el servicio de

este hombre, Iván” (101); cuando veía caer los pájaros “se ponía caliente como un perdiguero” (104); mira al señorito “con sus melancólicos ojos de perdiguero enfermo” (139), etc. Sin embargo, estas comparaciones no indican una imitación o asimilación del perro; tampoco, una degradación, una canización despectiva. Lo que se produce en Paco es un devenir⁹. Además, devenir no implica acceder a un espacio o a una condición inferior; significa hacer alianza con un reino menor. De esta manera, no hay imitación del perro, no hay canización de Paco, sino que hay un devenir-perro de Paco.

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

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

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

⁹Deleuze señala “devenir nunca es imitar, ni hacer como, ni adaptarse a un modelo, ya sea el de la justicia o el de la verdad” (Deleuze, 1980: 6).

paternalismo e incluso desprecio para los humanos. De esta manera se explica la sensación de inutilidad y culpa que domina a Paco cuando se ha accidentado y no puede acompañar a Iván en una importante batida:

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

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

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

EL QUIRCE

Quirce es uno de los hijos de Paco y Régula. Las características principales de este personaje son su silencio, su hermetismo y su altivez. Es indudable que en

sus acciones hay una resistencia al poder que lo afecta, al señorito Iván y a la condición de sumisión y complacencia en que se encuentra su familia. Me interesa demostrar cómo las actitudes del Quirce responden a un devenir, primero animal y, luego, imperceptible. Deleuze señala que todos los devenires – devenir-mujer, devenir-niño, devenir-animal– se precipitan hacia un devenir-imperceptible; el devenir-imperceptible, como segmento molecular, entraña una relación entre lo imperceptible, lo indiscernible y lo impersonal. Al reducirse a un trazo, a una abstracción, es posible encontrar una zona de indiscernibilidad con otros trazos.

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

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

El hecho de que el Quirce mire a Iván “como” una pitorra, no indica que imite a la pitorra o lo haga a la manera de una de ellas, sino que significa una entrada en su multiplicidad. Deleuze escribe: “Interpretar la palabra *como* a la manera de una metáfora, o proponer una analogía estructural de relaciones (...), es no entender nada del devenir. La palabra *como* forma parte de esas palabras que cambian singularmente de sentido y de función desde el momento en que se las relaciona con haecceidades, desde el momento en que se las convierte en expresiones de devenires, y no en estados de significados ni relaciones significantes” (Deleuze, 1997: 276).

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

Quiero referirme al sentido del devenir-imperceptible del Quirce. Esto significa involucionar, llegar a pasar inadvertido y devenir todo el mundo. De alguna manera, es devenir cada vez más sobrio y simple; pero, además, devenir

todo el mundo significa acceder a múltiples flujos y, a través de ellos, devenir-imperceptible. Estar en todas partes a la vez y ser indiscernible de cualquier haecceidad¹⁰, por ejemplo las hojas de los árboles. Cuando el Quirce acompaña a Iván en la caza, después del accidente de Paco, y éste no logra matar nada, le dice:

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

La compañía del Quirce pasa inadvertida debido a su silencio y desdén. Al camuflarse entre las hojas, deviene hoja.

Cuando digo que devenir-imperceptible es volverse cada vez más sobrio, me refiero a que para confundirse con una hoja, una pared, etc., es necesario eliminar cualquier elemento sobresaliente o notorio. Deleuze llama a esto “eliminar todo lo que es exceso, muerte y superfluidad, queja y reproche, deseo no satisfecho, defensa o alegato, todo lo que enraíza a cada uno (a todo el mundo) en sí mismo, en su molaridad” (Deleuze, 1997: 281).

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

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

Es evidente, entonces, que la indiferencia, el silencio, la falta de reclamos del Quirce, dan cuenta de un devenir-imperceptible. Sin lugar a dudas, el hermetismo del Quirce es indignante para Iván. Además, le produce incomodidad su altivez: “parece como si le hiciese a uno un favor” (166) y no está

¹⁰Deleuze señala: “Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de haecceidad. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto” (Deleuze, 1997: 246).

equivocado. En el devenir-imperceptible del muchacho hay claramente una altanería y un orgullo que se resiste al poder que pretende afectarlo.

CONCLUSION

Me he detenido en zonas del texto que me parecen paradigmáticas y ejemplificadoras del tema que me he propuesto analizar. *Los santos inocentes* puede ser leída y entendida, en su totalidad, como una novela de devenires-animales, niños, imperceptibles. El mundo animal cumple una función esencial dentro de la novela. Este mundo no compone un grupo predominante ni tampoco secundario en oposición al mundo de los humanos; hombre y animal forman bloques de devenir, donde ambos grupos entran en alianza. El título de la novela sugiere que se puede acceder a la santidad a través de un devenir-animal, lo mismo que puede accederse a la inocencia a través de un devenir-niño. De esta manera, Azarías y su grupo son “los santos inocentes”, los que forman un bloque de resistencia frente al poder que intenta dominarlos.

He elegido a Azarías, Iván, Paco y Quirce como cifras de determinados devenires. Sin embargo, *Los santos inocentes* está poblada de alianzas entre multiplicidades. No son éstos los únicos flujos dentro de la novela, pero en mi opinión son los principales. Qué son entonces, sino devenires, la suciedad de Azarías que asemeja a la del chanco (Régula lo llama “marrano”, “puerco”, etc.), la coquetería de Purita (Pedro, su marido, la llama “zorra”), la redondez de las chozas de los pastores y la quietud de las piedras bajo el sol (el autor las llama “canchales agazapados como tortugas gigantes”), entre otros.

Los santos inocentes es, a mi juicio, la representación poética de un universo en continuo desplazamiento y comunicación. Me parece imposible reducir la complejidad de la vida a ciertas estructuras fijas, porque su esencia está regida por la movilidad hacia otras zonas y reinos. Creo que el gran logro de Delibes es mostrar las infinitas facetas y aristas que componen la naturaleza humana, siempre impregnándose de la otredad: lo animal, lo criminal y hasta lo divino. Pienso que la importancia de *Los santos inocentes* radica justamente en ese aspecto: plasmar bella y líricamente una fuga hacia un inmenso abanico de multiplicidades, en un devenir que posibilite el anhelado encuentro con lo otro.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Sol. 1997. “*Los santos inocentes*, doce años después”. En *Academia* N° 17.
Barajas, Eduardo. 1990. “El mundo animal en *Los santos inocentes*: Contribución al

- bestiario de Miguel Delibes”. En *Revista de Estudios Extremeños* Vol. XLVI, Nº 3.
- Deleuze, G.; Guattary, F. 1997. *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos.
- Deleuze, G. ; Parnet, C. 1980. *Diálogos*. Valencia, Pre-textos.
- Delibes, Miguel. 1994. “He sido un novelista de personajes”. En *El Mercurio*, Santiago, febrero 6, Cuerpo E: 3.
- Delibes, Miguel. 1985. *Los santos inocentes*. Santiago, Seix Barral.
- De los Ríos, César. 1996. “Miguel Delibes: novelista de antihéroes”. En *Revista Universitaria* Nº 54.
- Peña, Manuel. 1994. “Miguel Delibes, cazador de palabras”. En *El Mercurio*, Santiago, julio 17, Cuerpo E: 18-19.
- Roberts, Gemma. 1973. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*. Madrid, Gredos.
- Sobejano, Gonzalo. 1970. *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid, Prensa Española.

The work I am presenting analyze *Los santos inocentes* from the concepts of fugue and becoming proposed by Gilles Deleuze. This novel by Delibes shows a world in movement with apparently conflicting groups; however, my reading consists in arguing that the novel is governed by the contact between heterogeneous realms. The characters of *Los santos inocentes* provoke alliances among multiple entities and, through them, it takes place a meeting that fuse their differences and deliver the characters.