

CINE FRENTE A TEATRO: PUNTO DE VISTA, ESPACIO Y TIEMPO EN *CANCIÓN DE CUNA* (GARCI / MARTÍNEZ SIERRA)¹

Agustín Faro Forteza
Universidad de Zaragoza

La enumeración de las diferencias fundamentales entre cine y teatro y el tratamiento que Garci les va a dar ha de servir como punto de arranque para el análisis que pretendo llevar a cabo en este artículo. Así, se debe recordar que una de las oposiciones básicas consiste en que el teatro representa con actores, es decir, dramatiza mediante la actuación de unos personajes que cobran vida; mientras que el cine, aun sirviéndose de los mismos actores para escenificar la representación, **narra**, porque por encima de la representación misma hay un "ojo", una mirada que selecciona aquello que quiere nombrar, dejando fuera del encuadre una *no realidad* que, sin embargo, existe.²

De lo expuesto podrían inferirse dos puntos:

1.- De antiguo viene la discusión acerca de la colaboración de Marfa de la O Lejárraga en las obras de su esposo. Yo, personalmente, tras la lectura del libro de Patricia O'Connor en el que se dan pruebas suficientes acerca no ya de la colaboración, sino de la autoría de Marfa en la obra firmada por su esposo, me adhiero a sus tesis, afirmando desde ahora que la mención a M. Sierra incluye a Gregorio, como firmante de las obras y a la propia Marfa, quien, llevada por su amplio conocimiento de la cultura anglosajona, decidió utilizar, como es propio en dicha sociedad, los apellidos del marido en lugar de los suyos. Es más, en esta obra que nos ocupa, *Canción de cuna*, parece aún más decisiva la autoría de Marfa pues su ideal feminista, su sensibilidad femenina y el hecho de conocer perfectamente la vida en el convento, ella estudió en las monjas, se plasman con brillante y acertada claridad en el texto.

2.- A este respecto podría entenderse la escena, el escenario, como un gran encuadre cuyos límites físicos marcarían la mirada mencionada, pero aun así nada tendría que ver con el encuadre cinematográfico, pues este supuesto encuadre teatralizado sería fijo, sin más posibilidad de apertura que la que permitiera la decoración y el cambio de escena en el sentido clásico -entrada y salida- de personajes. El encuadre del cine, por su parte, es móvil porque se desarrolla en el tiempo y por ello es paragonable a la narración literaria.

1. El dramaturgo también selecciona aquello que quiere mostrar, limitando y delimitando no sólo el escenario sino las acciones que en él ocurren. Este punto podría acercar la escena al plano, pero el plano como unidad es fijo, su movilidad viene determinada por la sucesión de planos, mientras que la escena dramática es fija en cuanto a lo que el marco espacial delimita, pero móvil en su transcurrir interno, movilidad que, sin embargo, se ciñe a la actuación de los personajes. Lo señalado podría conducir a engaño y merece una explicación más pausada. Es característica del cine la movilidad de las imágenes, la imagen/movimiento que señala Deleuze, pero la imagen cinematográfica nace de una sucesión de planos fijos³ que aparentan movilidad debido exclusivamente a una ley física: la persistencia retinaria⁴, es decir, la capacidad que posee la retina humana para recomponer el movimiento a partir de una sucesión de imágenes, en el cine, veinticuatro⁵. Esa sucesión temporal es, entre otras características, la que acerca al cine y la narración. La temporalidad del teatro, sin embargo, queda resumida en el tiempo explícito que aparece en escena, considerando tiempo explícito aquel que desarrollan los actores con su actuación y cualquier referencia, siempre también explícita, que indique paso de tiempo⁶. El cine, por el contrario, posee a través de recursos propios como la aceleración o ralentización del rodaje, y sobre todo, mediante el uso de las elipsis, un modo implícito de afrontar la temporalidad, y por tanto el movimiento, del que carece el teatro. En cuanto a la dimensión espacial, posibilidad de considerar como encuadre lo que queda dentro de los límites del escenario, es obvio que el teatro, por su misma naturaleza y por el tipo de escenario que plantea, no posee la capacidad del cine para variar en cualquier momento el encuadre ofrecido. Podemos mover una cámara sin ninguna dificultad cuantas veces queramos en una escena, sin embargo, esa capacidad de cambio en una representación dramática es infinitamente más limitada. A esa imposibilidad real de variación de la escena teatral es a lo que llamamos *encuadre fijo dramático*, aun teniendo en cuenta que los actores se mueven dentro del encuadre; mientras que el *encuadre móvil cinematográfico* se deriva de la sucesión de planos fijos enlazados entre sí.

Por otra parte no hay que olvidar en este punto otro hecho decisivo, la existencia del *fuera de campo*, un recurso del que carece el teatro y que al cine le permite crear un espacio invisible con plena función narrativa. El fuera de campo no es simplemente aquello que queda fuera del encuadre, ya que en este caso el teatro podría inventar un fuera de campo más allá del escenario, sino

3.- Aunque Deleuze (1994: 41) señala que "el plano es la imagen-movimiento. En cuanto relaciona el movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de una duración". Lo cierto es que el plano no es, físicamente, la mínima unidad, pues ésta es el fotograma, o cada una de las veinticuatro imágenes fijas por segundo en que éste se puede descomponer. La movilidad del plano que señala el autor francés debemos entenderla como correlación de un plano con otro, no en lo intrínseco del plano.

4.- Para una mayor profundización del tema: Aumont (1992) cuyo capítulo 1 es una extensa introducción sobre la función del ojo como captador de imágenes.

5.- Dieciocho en los inicios del cine que pasarán a ser veinticuatro con la incorporación del sonoro a fin de adecuar la banda de sonido a la imagen.

6.- En *Canción de cuna* el tiempo explícito de la representación coincide con la duración de cada uno de los dos actos de los que consta la obra y, no obstante, entre uno y otro ha mediado un lapso de tiempo suficiente en el que la muchacha ha crecido. Sin embargo, no es éste un tiempo implícito pues en escena aparece un personaje que explícitamente, realmente, da cuenta de ese paso de tiempo. En *Historia de una escalera* cada uno de los tres actos se corresponde con tiempo real, pero al inicio de cada uno de ellos se nos advierte del lapso de tiempo que ha mediado. Así entre el primer y el segundo acto han transcurrido diez años, entre el segundo y el tercero veinte.

un constituyente fundamental que el film construye con las miradas y los *raccords*, pero siempre apoyándose en algo inasequible para el teatro como es el primer plano, ese primer plano que tan sabia y mágicamente manipula Garci.⁷

2. En el teatro nadie media entre lo representado y el espectador, mientras que el cine incluye un narrador que conecta lo mostrado con el receptor y que acaba por determinar que en la adaptación de una obra de teatro al cine, lo más importante es adecuar el punto de vista, la foca-

7.- El anuncio de Audi que aparece a finales de 1999 va a ilustrar a la perfección lo señalado, ya que es un anuncio cuya intencionalidad conativa se construye exclusivamente con los *raccords* de mirada y, por tanto, con el concurso de fuera de campo como recurso narrativo. Plano 1: "General", se nos muestra un hombre saliendo de casa (desde este momento vamos a denominar a este personaje como "A"). Plano 2: "General", un travelling lateral sigue sus pasos. Plano 3: "General", "A" leyendo el diario mientras espera para cruzar la calle. Plano 4: "Medio largo" que se centra en "A" y un joven que aparece a su lado. "A" mira el rostro del hombre que tiene al lado a la par que un zoom nos acerca el rostro de "A" hasta un "primer plano largo" que denota una cara de interrogante satisfacción. Plano 5: Tras un breve fundido a negro, lo vemos en "general" saliendo ufano de una peluquería. El hecho de que se lleve la mano izquierda al rostro mesándose las mandíbulas, centra nuestra atención en que ha sustituido la barba que llevaba por la perilla que mostraba el joven que había a su lado cuando esperaba para cruzar la calzada. En profundidad y a la izquierda del plano aparece el barbero. Plano 6: El peluquero, "primer plano largo" lo sigue con la mirada mostrando satisfacción por el arreglo efectuado. Plano 7: "General". Un camarero en ligero picado cruza el encuadre. Plano 8: "Primer plano largo" de "A" que mientras conversa gira la cabeza hacia fuera de campo. Plano 9: "medio" de un hombre con el cabello blanco que se sienta a una mesa, objeto de la mirada, sabemos ahora, de "A" en el plano ocho. Plano 10: "Primer plano corto" del rostro de "A" quien mira, ahora lo sabemos con certeza, al hombre que se sentaba y que ahora está fuera de plano. Plano 11: "General". Tras otro breve fundido a negro, lo vemos salir satisfecho de la peluquería con el cabello blanco. El peluquero en profundidad. Plano 12: "Medio corto" del peluquero que lo sigue con una mirada de gozo. Plano 13: "General". "A" conversa de pie mientras un zoom nos lo acerca. Plano 14: "medio corto". "A" gira la cabeza hacia fuera de campo y su mirada nos conduce a quince. Plano 15: "medio corto", un trío de jóvenes conversa. Del plano nos interesa, previsiblemente, luego así se confirma, el muchacho del medio y el único que aparece en frontalidad. Plano 16: "Primer plano largo" que nos enseña a "A" bajando su cabeza y mirándose el cuerpo. Plano 17: Tras otro fundido a negro lo vemos paseando feliz con su nuevo traje (el mismo que llevaba el joven del plano quince). Cuando acaba el plano la mirada de "A" se dirige hacia la derecha en búsqueda de un fuera de campo. Plano 18: "General", la mirada que se dirige en plano diecisiete encuentra la mirada del barbero, quien está acompañado tomando una infusión. La expresión del barbero denota cierta sorpresa admirativa por su nueva elegancia y su nuevo aspecto general (perilla, cabello, traje). Una redundancia del *raccord* aparece en este plano cuando "A" cruza en proximidad el encuadre. Plano 19: "Primer plano lateral" en travelling. "A" mira hacia la izquierda y su mirada delata que ha visto un nuevo objeto de deseo. Plano 20: "indefinido" puesto que es un plano que, sin serlo, corresponde al primer plano, el coche y sólo ese coche, y a la vez general, todo el coche inserto en un paisaje de calle. Por detrás se ven un hombre con su perro. Plano 21: "Primer plano". La admiración que siente por lo que ha visto -todos pensamos en el vehículo- se refleja con gran acierto en la mirada y la sonrisa. Plano 22: "General". El hombre abre el maletero y el perro sube al coche. Plano 23: Un "primer plano corto" nos indica que "A" sigue con la mirada la salida de cuadro del coche. Plano 24: Fundido a negro y esta vez no se abre el plano con "A", sino con un "general" del peluquero barriendo su entrada. Levanta la cabeza e intuimos que busca algo fuera de campo. Plano 25: En "general" vemos a "A" saliendo de su casa con un perro idéntico al que habíamos visto. "A" mira al barbero quien... Plano 26: "americano", muestra su desagrado por la opción elegida, el perro frente al coche, como era previsible. Plano 27: "General", "A" cruza el encuadre y desaparece del mismo con su nuevo perro. Plano 28: símbolo de Audi. El anuncio es lo suficientemente explícito en sí mismo, y fácilmente se observa que el mensaje y la narratividad que lo crea se asienta en un juego de miradas, miradas de deseo, de aquiescencia, *raccords* que hilvanan dichas miradas para trenzar el constructo narrativo, utilización del fuera de campo como espacio de narración.

lización del relato que dé paso a la instancia narradora, pues, como se ha dicho, el teatro carece de ella.⁸

Escena prólogo y punto de vista

¿Cuál es el punto de vista que Garci adopta en *Canción de cuna*? ¿Cómo es el narrador que nos refiere la historia? Omnisciente y heterodiegético, es decir, el meganarrador cinematográfico que está ausente del relato pero que todo lo sabe, porque todo lo ve, y que en ocasiones cede su palabra, "su imagen" a los personajes, quienes, puntualmente, se convierten en narradores metadieгéticos, es el caso de nuestro film, que presentan una focalización interna o de *visión con el personaje*, visión de la que Garci se va a servir en los momentos claves para dotar al relato de toda esa energía sentimental que posee y desborda, porque Garci, y esa es a mi juicio una de las características más importantes de su cine, es un gran experto en la manipulación emocional, muy pocos como él son capaces de apelar directamente al sentimiento.⁹

Lo externo del punto de vista queda claro desde el inicio del film cuando un rótulo sitúa el relato en Castilla a finales del siglo XIX. Esa presentación totalmente objetiva desvincula el relato de cualquier instancia narradora más allá del propio ojo de la cámara que nos muestra la realidad, *ojo de cámara* que sí podemos asociar al narrador omnisciente¹⁰, máxime cuando inmediatamente después es la misma cámara la que en un movimiento permite pasar del exterior al interior, de la vida en el siglo, la vida extramuros, a la vida recogida del claustro, sin mediar más palabra o advertencia que el *zoom* y una brevísima panorámica.

Un análisis más pormenorizado de las imágenes sobre las que se insertan los títulos de crédito me permitirá fijar con mayor nitidez lo afirmado sobre la objetividad de un narrador omnisciente y heterodieгético identificable con la cámara, sin que ello, como también se ha dicho, vaya en detrimento de otros puntos de vista subsidiarios que se van a utilizar en otros momentos del film, especialmente en aquéllos que revisten un mayor cariz afectivo e introspectivo. Tras el título, el primer plano del film nos muestra un paisaje exterior, un camino bordeado por árboles, enfocado desde la parte interna de un enrejado en el cual se superpone el rótulo citado de

8.- La cuestión de la creación del punto de vista es fundamental para la obtención de un film que se haya basado en una obra de teatro. Así el film *Madrugada* (1957), de Antonio Román, no es cine, sino teatro grabado y aún así, sin demasiado acierto, pues lo único que diferencia esta película de una obra dramática es la utilización de algún primer plano para matizar los sentimientos de los personajes. El resto, desde la frontalidad hasta la mayoría de entradas que se realizan por los lados, revela una clara influencia del teatro, no podemos olvidar que el gran Buero Vallejo es el guionista. Así no es de extrañar que la palabra, densa y precisa, predomine sobre la imagen, la cual, verdaderamente sólo está al servicio de la intriga. No es una mala obra de teatro, pero es una floja película. Por contra, Ventura Pons, quien últimamente está utilizando el talento dramático de Josep M. Benet para construir sus filmes, consigue con *Amigo, amado* (1998) una buena cinta al dotar a la obra con un sólido punto de vista, un mirada externa que nos relata la historia y que se adentra con unos recursos propiamente fílmicos en la interioridad de los personajes, y ello sin perjuicio para la palabra. Ventura Pons ha extrapolado con acierto la escena al fotograma. 9.- Y no sólo es un maestro con las imágenes, pensemos en los múltiples recuerdos que se evocan en *Volver a empezar* (1982) y que mantienen en un jaque continuo y prolongado al corazón, que continuamente pasa de un clímax a otro en un crescendo intermitente pero bien calculado, sino incluso con la palabra. Uno de los momentos más conmovedores de su cine, y del cine en general, lo hallo al final del film *Asignatura pendiente* (1977), en el que un largo listado de agradecimientos va pulsando en el alma del espectador una cadena de recuerdos que nos obliga a entretejer memoria y pasado. Quizá esa capacidad para emocionar arranque de sus mismas emociones cuando dice, (Garci 1997: 86): "Of una obra de teatro siendo un niño que se llamaba *Canción de cuna* [...] aquel chico [...] se quedó sobrecogido oyendo una obra de teatro y acabó con lágrimas en los ojos, absolutamente emocionado, sin entender muy bien qué le había provocado esa emoción. Todavía hoy sigo sin entenderlo, por eso hice la película. Pero algo mágico se había introducido en mí".

10.- Ni siquiera utiliza una voz en off que pudiera dar lugar a interpretar la existencia de un narrador que asumiera el relato. De todos modos, la rotulación es una postura lógica que en ningún momento del film encontramos.

"Castilla...", del que arranca, como he dicho, la objetividad. Pero tras él, cada uno de los planos que aparecen refuerzan esa idea de objetividad, bien sea con tomas fijas como la de la crujía del claustro o el propio claustro completo, bien en imágenes que pasan por delante de la cámara sin que merezcan mayor atención o comentario que su propia mostración en un equivalente a: "El tañido de la campana dio por concluida la lectura de la priora"¹¹, o la panorámica que muestra a los personajes principales en un gesto de economía propio del cine y que permite al espectador una primera toma de contacto con los rostros que van a ser importantes en el relato.

Pero ¿cuál es el punto de vista en la comedia de Martínez Sierra? Evidentemente ninguno porque el teatro carece de punto de vista ya que éste es asumido directamente por el espectador dada la ausencia, la total disolución en el diálogo de un posible narrador. En el teatro nadie, ninguna voz, nos narra la historia que presenciamos, ni siquiera narran los personajes¹². Ellos hablan, dialogan, se enfrentan, pero siempre siendo ellos mismos, siempre dejando que el conflicto afllore de modo explícito ante los ojos del espectador. Siendo así, es obvio que no se podrá confrontar el tipo de focalización de ambos textos porque sencillamente no existe en el teatro. ¿No existe? No existe y, sin embargo, en la obra que nos ocupa hay una clara intromisión que parece acercarnos a la cuestión del punto de vista, la del "poeta", un enigmático personaje que sí cobra voz fuera de la representación y que aparece en el intermedio de la obra. ¿Cuál es la función de este personaje y del momento en que aparece, el intermedio?¹³

Por un lado hacer crecer a la niña, a la que conocemos en el primer acto porque ha sido abandonada en el torno del convento y que, en el segundo, es ya una moza dispuesta a abandonarlo para contraer matrimonio. (Martínez Sierra 1911: 77):

Han pasado los pasos y la niña es mujer.
El telón se descorre sobre una vida en flor.
El cuento va por un capítulo de amor.
Era una dulce tarde en el mes de María,
las monjas suspiraban y su hija les decía...

El primer verso es determinante y él solo fija la conversión temporal que permitirá afrontar la temática del segundo acto y que también viene apuntada en los versos seleccionados, en concreto en el tercero, "El cuento va por un capítulo de amor", y en la aparición de la temática amorosa es donde cobra realmente importancia la aparición de la figura del "poeta", siendo ésta, por otra parte, su labor fundamental dentro de la trama, (Martínez Sierra 1911: 75):

encendiendo en la paz de este huerto cerrado
el fuego del amor a que habéis renunciado.
No, no frunzáis el ceño porque haya dicho: ¡amor!

El poeta nos desvela la clave de la obra al introducirnos en el tema amoroso, pero un amor que se circunscribe al amor maternal, a ese amor que como dice en otro de sus versos (Martínez

11.- Es obvio que en la memoria de Garcí permanece con fuerza el relato radiofónico de la infancia, pues, el inicio del film es similar a esos recuerdos que confiesa en (Garcí 1997: 86): Cuando empezaba la voz del narrador, cómo sonaban las campanas, los pasos en el claustro.

12.- Debemos excluir ciertas representaciones experimentales como el ya mencionado *En la frontera* o, del propio Buero, *La fundación*, obras que, como otras de su tiempo, intentan dotar a la escena de una nueva composición y que, aun así, lo único que consiguen es darnos a entender, bien un tono de matiz fabulístico, bien una interpretación simbólica de la cual el público debe extraer sus conclusiones, pero una vez más el público, porque la voz presentada siempre se acaba disolviendo en la voz de los personajes que acaban por sustituirla.

13.- Patricia O' Connor señala (1987: 97) El Intermedio que separa los actos resume líricamente la declaración de "Canción de cuna" respecto al importantísimo papel del instinto maternal hacia Teresa. Teniendo en cuenta la sugerencia de su frustración en el acto primero, estas monjas podrían haber perdido el equilibrio mental y físico en un absurdo mundo de mujeres sin niños, o, al menos, haberse amargado, como la Vicaria.

Sierra 1911: 75): "no fueron sino llama de amor, de esa divina / pasión que está en la entraña del alma femenina". Es, pues, el deseo insatisfecho de maternidad lo que mueve a la congregación a adoptar a la niña, algo que en la comedia sólo queda claro por las palabras del poeta y en el momento en que la priora deja a la niña al cuidado de sor Juana de la Cruz, porque (Martínez Sierra 1911: 69) "ya que entiende de niños". Sin embargo, en el film, Garcí muestra de modo más entrañable esa ansia de maternidad al centrarla en la figura de sor Juana. La buena interpretación de Diana Peñalver y el uso de los primeros planos que fijan con poderoso brío los sentimientos de la monja nos permiten, más allá de las palabras, entender que si alguien entre todas tenía vocación de madre (por su pasado conocemos que ya se ocupó de todos sus hermanos), ésa era ella, como se demostrará, también más en el film que en la comedia, durante la segunda parte.¹⁴

Garcí, por su cuenta, lleva más allá el tema del amor, y aprovecha el film para hablar del amor en sus múltiples vertientes, no sólo el amor materno-filial, objeto del tema de la comedia, sino que introduce el amor como pasión de juventud, y el amor como complicidad intelectual y afectiva. En el primero ahonda en la relación que ya presenta Martínez Sierra con el tema del matrimonio entre Teresa y Antonio. El segundo, que no existe en la comedia, es uno de los grandes aciertos del film y consiste en la relación de amor-devoción que el médico siente por la priora y que siempre aparece narrado en ese tono comedido que es el único posible. Una relación en la que abundaremos pero que presenta su momento clave cuando la priora, Fiorella Faltoyano, le da la mano a través de las rejas del locutorio.

Pero, retomando la pregunta inicial, ¿es el poeta el narrador o de algún modo asume las funciones de éste? Claramente, no. El poeta no narra, reflexiona en alta voz acerca de la condición amorosa; condensa la historia, en este sentido es casi el instrumento de la elipsis; nos presenta el tema, nos habla de la vida cotidiana y luego desaparece sin habernos contado nada, salvo la indicación temporal que permitiera el desarrollo de la historia. El poeta es, sin duda, un personaje más, pero un personaje colateral que parece conocer la historia pero no la cuenta, un personaje en definitiva, porque él mismo se desvincula del autor (Martínez Sierra 1911: 75): "Perdonadle, monjitas, el que se haya atrevido / a turbar la serena quietud de vuestro nido". En conclusión, no podemos establecer una comparación entre el punto de vista del original y el de la adaptación, porque aquél no existe en el primero, de modo que los asuntos relativos y derivados de la focalización, paso del narrador heterodiegético al metadiegético, serán tratadas cuando profundicemos en el análisis de la construcción del lenguaje fílmico en la cinta.

Escena prólogo: tiempo y espacio y personajes

Hemos constatado la importancia de la escena prólogo¹⁵ para fijar ya desde ese mismo momento el punto de vista que va a predominar en el relato, pero la información que se deriva de esta escena es mucho más amplia, pues en ella se anticipa el tiempo, el espacio y los personajes del relato. Examinémosla.

El tiempo se nos fija por partida doble. En primera instancia se nos sitúa en la época (plano 1) en que ocurre la acción. Se nos informa de que es durante el siglo XIX pero por posteriores referencias (situación política en España, descubrimientos e inventos que se nombran), especialmente en la segunda parte, sabemos que se trata de finales de siglo, momento éste en que la vida empieza a cambiar como consecuencia de la tímida llegada a España del mundo industrial. La segunda referencia al tiempo ya no es general, sino particular y nos adentra, mediante el amanecer que se nos muestra en el plano 7, refrendado luego por los planos 8 y 9 (rezo de la monja y

14.- Ampliación e invención de la escena de la capilla y del paseo al aire libre cuando, se desvela en toda su intensidad la relación entre ambas.

15.- Hemos llamado escena prólogo a aquella en la que se insertan los títulos de crédito, que se inicia tras el título del film y que finaliza con el último título de crédito.

salida al pasillo) en ese día en el cual van a acontecer los actos de la primera parte. Pero el apunte temporal sólo nos sirve como indicativo situacional, es decir, para colocar el relato en unas coordenadas temporales que permitan explicar y comprender el comportamiento de los personajes, porque el tiempo, como en cualquier film, es siempre mucho más complicado ya que necesariamente el cine concede gran importancia al tiempo implícito, o tiempo que transcurre pero no se narra, es el tiempo que apreciamos en las elipsis, los cortes y los fundidos. De este tiempo, ya no como situador del relato, sino como formante de la narratividad, también nos ocuparemos al hilo del análisis del constructo fílmico.

El espacio de la obra sí queda claramente configurado y fijado desde que en el plano 1 la cámara, tras un zoom que cierra el objetivo hasta el marco de la ventana, se desliza por una pared. El movimiento no deja lugar a dudas, hay que encerrarse en la quietud, la soledad y el silencio del convento¹⁶. El mundo exterior, el siglo como se nombra en la obra, es un mundo que no existe, todo lo que queda extramuros es una realidad a la que voluntariamente se ha renunciado. Pero esta delimitación del espacio es a la vez física y simbólica. Física porque, si bien es cierto que el movimiento de cámara encierra la mirada en el convento, también es cierto que al inicio de la segunda parte, la cámara sale al exterior. Ahora bien, es ésta una visita ocasional para volver luego al mundo en que se desarrolla la trama y es entonces cuando debemos otorgarle al movimiento de cámara aducido el valor simbólico que posee, pues, al final, en el último plano de la película, la cámara realiza el proceso inverso al del plano 1, es decir, nos saca del convento por la misma ventana por la que nos había introducido. El espacio se ha roto con la conclusión de la historia, ya nada nos interesa de lo que sucede intramuros.

Tan importante es la función de esta escena prólogo, que sirve también para delimitar con gran acierto y concreción a los personajes que desarrollarán el relato. En su presentación se hallan tres momentos independientes. El primero muestra a todos aquellos personajes que no interesan en la progresión de la trama. Estos personajes aparecen siempre en planos generales y, por tanto, siempre supeditados a la información situacional que aporta este tipo de plano, es decir, incidir en la singularidad de ese mundo en el que se nos ha adentrado.¹⁷

El segundo momento se centra en el 11, un plano estratégicamente situado dentro de la presentación, es el plano central de los 22 que existen, y que además es, con mucho, el de mayor duración temporal. Este plano, aunque también es general, muestra, mediante una panorámica lateral, los rostros de las monjas que van a intervenir de modo decisivo en la historia y que el espectador va a conocer, no por quién son en la obra sino por su auténtica entidad física, es decir, la primera identificación que se establece no es con el personaje, sino con la actriz que lo representa. Pero en esa panorámica ya existe un personaje que previamente ha captado nuestra atención, puesto que ya lo hemos reconocido, se trata de F. Faltoyano, quien asumirá el papel de madre priora.

El tercer momento decisivo se produce con la identificación concreta de dos de los personajes, la ya mencionada F. Faltoyano y Amparo Larrañaga, a la postre, la sucesora en el cargo de Faltoyano. A la primera ya la hemos visto en el plano 4 leyendo un libro y volveremos a verla en el plano 12 sustituyendo una rosa. Mediante esta presentación el espectador ya sabe que ella va a asumir un papel decisivo, como así será, dentro de la obra. La presentación de A. Larrañaga se efectúa a posteriori, es decir, cuando en el plano 21 la cámara da un primer plano de la actriz, el espectador ya la ha reconocido en la panorámica del 11, pero aún mejor, de ella se nos van a dar más pistas porque en el plano 20, un plano detalle que nos muestra una mano trabajando sobre

16.- En clara alusión a esta soledad elegida, a este recogimiento que nos propone la cámara, Antonio, el novio de Teresa, cuando al final habla con las monjas las llamará maestras del silencio.

17.- Así ocurre en el plano 9, cuando no acertamos a reconocer a la monja que reza; el 14, monjas desayunando; el 15, monjas fregando el suelo, el 16, se las ve preparando la comida o el 17, en el que realizan las tareas diarias propias de un convento.

un manuscrito, se siente una mirada fuera de campo, una mirada que contempla lo que está haciendo, y esa mirada es desvelada en el plano 21, al colocarle un rostro. Sabemos, pues, que por su ocupación su grado de cultura es alto, ni cocina, ni lava ropa, sino que dibuja, lo mismo que Fiorella, que lee, y de la que poco después sabremos que es la priora.

Como se acaba de observar, la escena prólogo desvela ya las claves del relato en tres de sus formantes principales: punto de vista, espacio y tiempo. En cuanto al punto de vista del film, hay que hablar de una **focalización omnisciente y heterodiegética** que puede y debe asociarse con la visión de la cámara. Un espacio en el que prima la **interioridad** y la **interiorización**, la primera asumible cuando la cámara apresa y encierra el ojo del espectador en el interior del convento, un lugar que por su especial condición marcará las relaciones de los personajes que en él se van a mover, la interiorización aplicable a este intento primordial de mostrar a fondo la parte más individualizada e interna de los personajes. El tiempo es, de los tres elementos, el que menos definido ha quedado, pues la escena sólo apunta el marco temporal en el que debemos situar el relato y, consecuentemente, obliga a entender el relato siempre desde la perspectiva del tiempo real histórico de los acontecimientos narrados. Será, sin embargo, el tiempo el elemento más definitorio ya que a medida que el relato avance se irá descubriendo el modo en que la temporalidad, que ya no el tiempo, se inserta. Hablaré, así, de tiempo implícito y explícito, pero especialmente del presente narrativo que configura la narración, presente que, como se verá, acerca, en este aspecto concreto, la narración al teatro.

Punto de vista y tipos de planos

De la relación punto de vista / mirada se desprende un concepto cinematográficamente importante: el *raccord*, un recurso fílmico que consiste en dar cohesión estructural al relato mediante el establecimiento de la coherencia narrativa entre planos consecutivos. Utilizaré la última escena de la sexta secuencia para explicar el uso de los *raccords* de mirada, o juego de relaciones y complicidades que mediante ellas se producen entre el encuadre y el fuera campo, entre lo que se ve y lo que se adivina.¹⁸

¿Implica el *raccord* de mirada la elección de un punto de vista diferente al objetivo que asume la cámara? ¿Qué hay que valorar preferentemente para catalogar a un plano de objetivo o subjetivo? ¿El mirar con los ojos del personaje con independencia del fin físico de la mirada?, en ese caso cualquier plano que mostrase una mirada sería subjetivo, pero se trataría de un falso subjetivismo porque en realidad lo único que puede ver el espectador son unos ojos. El plano subjetivo debe entenderse con un mirar con la cámara, es decir, que el objeto de una mirada y la cámara sean idénticos, lo que, evidentemente, necesita al menos de dos planos, uno situacional que nos lleve hasta el personaje, ya sea enfocando primero sus ojos y posteriormente el objeto de su mirada, ya sea encuadrando directamente un objeto al que sabemos están contemplando los personajes. De acuerdo a esta división aparece un plano intermedio, aquel que dirige la mirada cuya adscripción a objetivo / subjetivo no es del todo clara, ya que comparten características de uno y otro. Es por ello que prefiero superar la dicotomía plano objetivo / plano subjetivo, identificando tres tipos de planos según su relación con la cámara y el encuadre.

Plano objetivo, el espectador ve sin intervención de ninguno de los personajes, es un plano enteramente aséptico en el que no hay más mirada que la que desde fuera encuadra la cámara. En general, serán objetivos los planos generales, los de conjunto.

18.- Me refiero a la escena en que don José, junto a la nueva priora, la vicaria y sor Juana hablan del futuro de la niña.

Plano subjetivo, aquel que muestra una imagen que se ha derivado de una mirada que en el plano anterior ha sido encuadrada. Serán subjetivos los planos cortos, primeros, detalles, medios..."

Plano subobjetivo, aquel plano que muestre una mirada, o una disposición especial del personaje o personajes dentro del encuadre mediante la cual se entienda que van mirar. Preferentemente serán subobjetivos los planos cortos. Este plano por su definición nace y se agota en la mirada que muestra porque el plano siguiente a él, ya es un plano subjetivo. Ahora bien, qué ocurre si el supuesto plano subjetivo devuelve la mirada, ¿habría que hablar nuevamente de plano subobjetivo y considerar solo como subjetivo al último plano de la serie? Esta cuestión obliga a distinguir entre *planos subobjetivos simples* y *subobjetivos múltiples*. Serán simples aquellos que se agoten en el objeto. Así el plano 33 de esta escena es un plano subobjetivo simple ya que la disposición de los personajes encuadrados en torno a la revista que hay sobre la mesa, permite suponer que se disponen a mirarla. El plano 34, el plano detalle de la revista en cuyas páginas se posan a la vez las miradas de las monjas y el médico al tiempo que la mirada del espectador es, lógicamente, un plano subjetivo, porque en él se agota la mirada. Ahora bien, qué ocurre entre los planos 12, 13 y 14 de esta misma escena. Son todos ellos primeros planos y en todos ellos se produce un *raccord* que busca el fuera de campo. En el plano 12 la vicaria, mientras habla, mira a don José. En el 13 el médico responde a la vicaria. En el 14, mientras don José sigue hablando, es mirado por la priora. Ninguno de los planos aquí definidos se agota en sí mismos, siempre hay una posibilidad de seguir mirando por parte del personaje como así sucede durante casi toda la escena, son, por tanto, planos subobjetivos, pero *múltiples*, porque aparecen en sucesión, en cadena. Hablaremos, pues, de planos *subobjetivos múltiples*, cuando la mirada que nos proporciona el plano encuentra una solución de continuidad en otras miradas que actúan como respuestas.

También, atendiendo a su función dentro del contexto en que se integran, se puede hablar, nuevamente, de dos tipos de planos subobjetivos: *subobjetivos sonoros* y *subobjetivos visuales*. Los primeros serán los que se deriven y acontezcan en un diálogo, los segundos son identificables con las miradas fuera de campo y no entran explícitamente dentro del diálogo. Así los planos 12 y 13, pregunta y respuesta pertenecerían al tipo sonoro, mientras que el 14, una mirada que la priora lanza a don José mientras este habla sin intervenir en el discurso, sería un subobjetivo visual.

Una última prueba se puede aportar aún a la existencia efectiva de los planos subobjetivos, es la utilización del picado y del contrapicado porque, la admisión de la especial angulación y su coexistencia con la mirada, implica que el ojo del espectador se disocia en gran medida con el ojo de la cámara y asume preferentemente el ojo del personaje. El diálogo que se produce entre el médico y la priora durante la cuarta secuencia del primer episodio es un buen indicativo de ello ya que si se recuerda, los planos de don José siempre aparecían en picado y los de la priora en contrapicado, consecuencia de la distinta altura en la que estaban situados.

Tiempo y temporalidad

Al hablar de la temporalidad de la obra fílmica se debe diferenciar entre, referencia temporal, tiempo real y cronológico en el que se inserta el relato y tiempo narrativo, o tiempo que utiliza la narración como elemento expresivo. De este último, y siguiendo la triple división genética de *orden*, *duración* y *frecuencia*, adelanto ya que en cuanto al orden la historia es lineal y

19.- Lo único que digo al afirmar que un plano general es objetivo y un plano detalle es subjetivo, es que por la propia extensión de lo encuadrado los planos largos tienden a ser miradas de cámara, mientras que los cortos, miradas de personajes, no, por supuesto, que un plano general no pueda ser subjetivo, ya que la objetividad o subjetividad del plano, como he dicho, depende de la identificación de la mirada del personaje con la mirada de la cámara. Así un plano americano, por tomar un plano de tipo medio, sería objetivo si se utilizara para mostrar una acción vista y contada por el meganarrador, la cámara; sería subjetivo si todo aquello se identificara con la visión de un personaje.

por tanto no presenta ninguna anacronía en su desarrollo. La duración es del tipo *sumario*, es decir, el relato es más breve que la historia narrada. La frecuencia temporal se identifica con la *singularidad*, una representación discursiva para cada uno de los momentos de la historia, aun teniendo en cuenta que la secuencia del espejo, por lo menos en su forma externa, bien podría parecer un caso de *iteración*. De este apunte nos vamos a centrar en la referencia de tiempo real y en la duración del relato, ya que en muchos momentos, especialmente del primer episodio, esa duración casi se acerca al término *escena*.

El film, a diferencia de la obra dramática que en ninguna momento explicita una referencia temporal que sitúe la comedia²⁰, sí alude, mediante el rótulo que aparece en la escena prólogo, al tiempo en que ocurren los hechos, finales del siglo XIX. Sin embargo, esta referencia temporal es amplia y poco clarificadora, y si bien es cierto que para el desarrollo de la trama no es de suma importancia el tiempo, de hecho ellas viven alejadas del Siglo, sí se puede matizar con bastante precisión, a través de las referencias explícitas que se mencionan en el texto, el año en que sucede la historia. En la comedia tan sólo aparecen dos referencias temporales que hallan su reflejo en el film. La primera se pone en boca de la maestra de novicias cuando comenta la actitud del alcalde: "*en las elecciones de Madrid sacaron mayoría los republicanos*" (pág. 24), referencia que alude al triunfo de esta facción política en la capital de España²¹. La otra mención explícita, que también aparece en el film se pone en boca del poeta quien dice: "*Han pasado los años*" (pág. 77), para acabar matizando el autor en la acotación que encabeza el segundo acto: "*Para caracterizarse las actrices, tendrán en cuenta que han pasado diez y ocho años*" (pág. 81). Si se examinan ambas referencias lo único que podemos sacar en claro es que cuando la niña abandona el convento cuenta con esa edad. En el film, las referencias temporales son más inequívocas. La primera pista es puesta en boca de don José y acaba resultando engañosa. Dice el médico a la priora cuando le entrega el diario: "*Parece que el gobierno de Cánovas se tambalea otra vez*"²². Esta referencia no hace más que corroborar lo que ya se sabía desde la escena prólogo, es decir, que es el tiempo del turnismo y, por tanto, de los dos últimos decenios de siglo. En la primera parte, salvo la también mencionada del triunfo de los republicanos no se producen más menciones.

En la segunda parte, y otra vez mediante un periódico que el médico lleva al convento, se desvela el año exacto en el que suceden los hechos²³. Cuando el médico se junta con la priora, la vicaria y la maestra de novicias para hablar de la boda de la chica y entregarles de paso la revisita en la que figuran los modelos de los trajes de novia, comenta el atentado que sufre la reina Victoria Eugenia de Battenberg en día de su boda. Este atentado acaeció el 31 de mayo de 1906, mientras la carroza real paseaba por la calle Mayor. Ya está delimitada la fecha en que ocurren los acontecimientos de la segunda parte, primavera de 1906. Pero ¿y la primera?, basta con restar dieciocho años a la fecha prevista y obtendremos como tiempo real de los sucesos del primer episodio, 1888. Y, ¿por qué decíamos que la primera fecha era engañosa? Sencillamente porque

20.- La referencia al santo de la priora sólo informa sobre el momento del año en que ocurren los acontecimientos, no del año mismo. De todos modos se puede tomar el quince de Octubre, Santa Teresa de Jesús, o el diecisiete de Junio, Santa Teresa. Por el entorno florido del claustro más parece esta última fecha.

21.- Por el film, como se verá, se sabe que se identifica a los republicanos con el partido de Sagasta, ya que frente a Cánovas, Sagasta aglutinó en sus filas a toda la oposición conservadora. La referencia a Madrid quizá deba entenderse como el triunfo que en 1982 obtuvieron los liberales en la capital y en otras ocho capitales provinciales. No hay que olvidar que en las grandes ciudades era mucho más difícil dar el pucherazo ya que no funcionaba ya que el sistema caciquil no estaba tan arraigado.

22.- Aludo a la escena en que la priora le pregunta que por qué no se casa y él, en un primer intento, trata de eludir la respuesta derivando la conversación hacia otros derroteros, es por esa intención que realiza en voz alta el comentario al que nos referimos.

23.- Aunque también se produce una referencia explícita mediante el canario que está en la jaula y del que dice el médico que no canta en comparación con Gayarre, "aquel sí que cantaba".

en 1888 le tocaba a Sagasta su turno de poder, estando Cánovas en la oposición y, por tanto, su gobierno no podía tambalearse.

Una última referencia, bastante más imprecisa en su acotación, puede hallarse en el segundo episodio cuando al hablar del suceso del espejo, la vicaria comenta: "*Ya hasta el Modernismo está entrando en los conventos*", lo que puede entenderse en minúscula, sinónimo entonces de modernidad, o con mayúscula como movimiento artístico. La referencia no está en Martínez Sierra quien, según P. O' Connor (1987) no fue ajeno a este movimiento.

Este es tiempo real, el tiempo histórico, pero cómo se representa el tiempo narrativo. En la comedia, tanto el primer como el segundo acto se corresponderían con la duración temporal que he llamado, siguiendo a Genette y Carmona, *escena*, porque la coincidencia entre el tiempo de la representación y el tiempo de la historia es idéntico. Así, el primer acto sucede en un "*rincón del claustro*" (pág. 13) y sobre ese espacio van desfilando los diferentes personajes, sucede todo en un día, menos aún, en el intervalo que cubre desde que las monjas celebran el día de la priora con la lectura del poema, hasta la decisión de adoptar a la chiquilla y dejarla en manos de sor Juana para que la cuide. Sin pausa se han ido sucediendo las diferentes escenas dramáticas, el comentario sobre la conducta del alcalde, el pájaro que ha regalado su mujer, la visita del médico, la parleta de algunas monjas, el descubrimiento del cesto con la niña, la discusión por la adopción y finalmente la imagen de sor Juana acunándola. Todo ello, repito, siempre coincidiendo con tiempo real.

El segundo acto dramático también presenta una duración de *escena* y en esta ocasión todo sucede en el locutorio, desde que cuando se levanta el telón se ve a las monjas haciendo labor hasta la marcha de los novios y la reconversión de la priora. La escena del espejo o la conversación sor Juana y Teresa, quedan dentro de ese tiempo lineal definido según el cual la historia dura lo que dura la representación²⁴. ¿Qué ocurre con la temporalidad en el film?

El film, al emplear secuencias narrativas que permiten un cambio de escenario sin que ello ocasione un movimiento de traslación dentro del encuadre, articula su narratividad de modo diferente, de un modo, como ya se ha dicho en la primera parte de este estudio, muy similar a la novela. De ahí que casi siempre la duración temporal deba entenderse como sumario, y así ocurre también en este film, aunque mucho más en la segunda parte o episodio que en la primera, ya que esta también dura un día, también dura lo que dura el intervalo que va desde la lectura del poema hasta la decisión de adopción. Pero el cine posee una ventaja y es que nos permite crear un tiempo simultáneo que reduce la temporalidad. De inmediato volveré a ello. En la segunda parte es mucho más clara la idea de sumario porque, a diferencia de la comedia, lo que ocurre en este segundo episodio fílmico dura más de un día.

Empezaré, pues, comentando la temporalidad narrativa del primer episodio fílmico que consta de cuatro secuencias. La primera secuencia presenta una continuidad narrativa casi total ya que entre la primera y la segunda escena sólo la elipsis que provoca el corte directo es mínima, la que supone doblar un arco de la cruz, salir al claustro y disponerse para la lectura. La escena tercera entraría dentro de la singularidad múltiple pues, al ver la cuarta, se verifica que lo sucede en la tercera es simultáneo, o por lo menos, en cuanto al tiempo elidido, a la tercera. De hecho, el pergamino enrollado en manos de la priora es el elemento que da continuidad. Para cerrar con un acontecimiento singular como es el descubrimiento del canario. En esta primera secuencia se

24.- La linealidad se explica porque es una obra de teatro y este no gusta de flash-back o procedimientos que alteren el orden lógico y progresivo que se le muestra al espectador. Además, situándose en la época en que se escribe y en el autor que lo hace, no hay que olvidar que M. Sierra encarna, y así queda clasificado por la mayoría de estudiosos dramáticos, el ala tradicionalista dentro de los sucesores de Benavente.

producen dos breves elipsis y una simultaneidad de acciones que, en definitiva, reducen el tiempo real.²⁵

La segunda secuencia es claramente de singularidad múltiple pues, aunque las diferentes escenas se concatenen de acuerdo a un orden lógico temporal, no hay que olvidar que las líneas argumentales, la consulta médica y posterior conversación de don José con la priora, la parleta y el registro de la vicaria son simultáneas, sucediéndose todas ellas con corte directo, es decir, con elipsis de tiempo real, así la elipsis que se produce entre la escena uno y la dos nos permite eliminar lo que ya no es sustancial, porque ya nada hay que informar, del recorrido que don José y la tornera realizan desde la puerta hasta el despacho de la priora. En otras ocasiones, como las que se producen entre las escenas tres, cuatro y cinco, deben entenderse no como elipsis cuya principal función sea omitir tiempo, sino como marcadores de continuidad equivalentes a un *mientras tanto en otro lugar*. Estos marcadores de continuidad están presentes durante todo el relato porque son una constante del cine como lo son de la novela.

La secuencia tercera es una secuencia escena y por tanto de exacta equivalencia temporal. La secuencia cuarta es equiparable a la segunda en cuanto al tratamiento de la temporalidad ya que emplea idénticos recursos internos, marcadores de continuidad, elipsis temporales...

Finaliza este primer episodio con un plano fijo de una cruja sobre el que se inserta un fundido a negro que, como todos los fundidos equivale a un periodo de tiempo largo, no en su extensión temporal, sino en su medida con respecto a la obra en cuestión²⁶. Se abre el segundo episodio con un plano fijo en ligero contrapicado de un crucero que deja paso al fluir de una corriente de agua, para Antonio Castro (polémica de *Dirigido por*) una manida metáfora sobre el paso del tiempo. Se articula también este episodio en torno a cuatro secuencias y debo recordar en este punto lo ya aducido sobre la función de los marcadores secuenciales, elementos que aglutinan unidades narrativas de sentido por encima de unidades espacio-temporales. Teniendo esto en cuenta examinemos cómo se desarrolla esta segunda parte. Entre la primera (quinta)²⁷ y la segunda (sexta) aparece un marcador secuencial, las monjas tendiendo la ropa, que nos induce a pensar en un paso de tiempo indeterminado, ya que en la primera secuencia vemos a Teresa llegando al interior del convento y en la siguiente la volvemos a encontrar en el exterior contemplando un atlas. Otra elipsis temporal de al menos un día se produce entre la secuencia segunda (sexta) y la tercera (séptima) ya que en esta se contempla a Teresa y a Pablo fraguando su amor. Esta parcelación del tiempo, esta mayor duración la utiliza Garci no sólo para describir mejor el proceso amoroso, en la comedia ya se nos da todo hecho, sino para ir reflexionando lentamente acerca del sentimiento amoroso. Pero incluso dentro de la misma secuencia se da una condensación temporal. Así entre la escena segunda y la cuarta de la tercera secuencia debe entenderse que han transcurrido unos días, lo que se corrobora si entendemos que a su vez la escena tercera es una perfecta síntesis del tiempo que las monjas emplean en confeccionar el vestido de novia de Teresa, por eso, cuando acaba la secuencia, ha finalizado también la tarea. La tercera y la cuarta secuencia, que se corresponde casi exactamente a una escena pues la temporalidad que manifiesta el lineal, progresiva y casi singular, se enlazan con un fundido a negro cuyo valor hay que buscarlo más en la significación que en la propia temporalidad, ya que por referencias explíci-

25.- No voy a referirme a los marcadores secuenciales en este primer episodio porque todos ellos se basan en elipsis de escasa duración.

26.- Me refiero al hecho de que un fundido no se corresponde con una medida temporal exacta, aunque está aceptado que sirven para marcar la elipsis de un periodo largo de tiempo. Ahora bien, la duración de esa temporalidad debe entenderse en función con la obra en la que aparece. Así en una obra que va a durar un día, un fundido puede marcar el paso entre la mañana y la tarde. En cambio, resultaría chocante si la obra tuviera una temporalidad de varios días y se marcara tan breve paso de tiempo con un fundido. Es, como ya hemos señalado, lo que le ocurre a *Un banco en el parque*.

27.- El ordinal entre paréntesis indica e indicará el número que a cada secuencia le corresponde en el global de la obra.

tas²⁸ se sabe que sólo ha transcurrido un día. La intención es separar las secuencias en la mente del espectador con el fin de que se enfrente a la última secuencia, aquella en la que la obra va a alcanzar su clímax, habiendo "olvidado" en cierto modo lo anterior. La última escena de esta secuencia es un añadido que, cuando ya todo ha finalizado, no posee más función que cerrar el film de modo circular, es decir, concluyendo por donde se había empezado.

En definitiva, la temporalidad predominante es del tipo *sumario* aunque en muchos fragmentos de la película se entremezcla una temporalidad del tipo *escena*. Las elipsis poseen una doble función, de *sucesión*: "a continuación", "más tarde" o de *simultaneidad*: "mientras tanto". El procedimiento fílmico más empleado entre diferentes escenas es el corte directo, aún cuando presenta usos ambiguos como los comentados en la secuencia séptima, escenas dos y cuatro. Aparecen unos marcadores secuenciales que deben ser entendidos no como unidades de carácter temporal, sino significativo. En cuanto a los fundidos sólo se emplean tres. El primero, en blanco. Utiliza este color como opuesto al negro porque significativamente puede entenderse como apertura, no como cierre, sino como inicio del relato. Se inserta este fundido entre la escena prólogo y el primer episodio. El segundo y el tercero son en negro. El segundo posee un uso propiamente temporal, tiempo transcurrido, mientras que el tercero, que se da entre las secuencias tercera y cuarta del segundo episodio, es más significativo pues pretende distanciar psicológicamente al espectador.

Espacio fílmico

En el film el espacio físico se fusiona con el espacio narrativo pues aquel condiciona de manera muy importante la interpretación de este. El espacio, ya he comentado la clara voluntad de Garci de encerrarnos tras las paredes del convento para vivir un tiempo diferente, va a dar la medida de los actos porque todo lo que allí dentro sucede, en esa delimitación clara y precisa de los límites, todo es diferente, porque las reglas son otras, el modo de vivir, en definitiva, es otro. El espacio, además, es importante porque no puede olvidarse que el original es una obra de teatro y el teatro se representa en un escenario, es decir, la acción se enmarca y se desarrolla dentro de unos límites precisos y reconocibles para el espectador, pues reproducen la imagen que él tiene del mundo.

¿Cómo acota el espacio Martínez Sierra? Lo cierto es que las acotaciones espaciales sólo aparecen al inicio de cada acto, frente al film que, aunque no abandona nunca el interior del convento, salvo ese momento del río que, posiblemente al ser transitado por monjas quede encerrado también en el mismo²⁹, que va desplazando la cámara por distintas salas.

En la primera acotación se sitúa la escena en un rincón del claustro. A la izquierda un portón con portillo y campanilla que comunica con el exterior. A un lado, el torno. Se ve, al fondo, sólo se ve, un jardín con gran abundancia de flores y plantas. La acotación del segundo acto nos sitúa en el locutorio. En él una reja que divide y tras la reja una habitación. En los bancos y mesas objetos de costura y el ajuar de novia. Evidentemente esta delimitación espacial le permite construir al dramaturgo su obra. En el primer acto, donde se felicita a la priora, se conversa, y se encuentra a la niña, se ha tenido la precaución de incluir el portón y el torno. En la segunda, en la que todo se articula en torno a la partida de Teresa se ha tenido en cuenta, la labor que debían realizar las monjas y el lugar destinado a la conversación con visitantes, el locutorio.

El film, siempre hay que tener presente que la cámara permite un mayor número de desplazamientos, que gracias al montaje se convierten en infinitos, los espacios aparecen mucho más

28.- En un momento de la conversación entre las monjas y Teresa cuando están ultimando el vestido de novia, la priora le dice que mañana va a salir del convento.

29.- De otro modo no tendría sentido que la cámara se adentrara al inicio del film y sólo volviera a mostrar el exterior al final. Hay que pensar, pues, que el espacio del río y su vereda de alguna manera pertenece al convento.

delimitados y, diría yo, con una función específica, mucho más clara. Los espacios que hallamos en la película son: el claustro, las crujiás, la sala de entrada, el despacho de la priora, la sala de costura, una sala de visitas, la capilla, el locutorio, el refectorio y una celda. Como exteriores, el huerto, el lavadero y las orillas del río, siendo este último el más importante de este grupo.

El claustro es a la vez un lugar abierto y cerrado, abierto porque carece de techumbre y cerrado porque se halla limitado por paredes. El claustro es en cierto modo un lugar de libertad, de contemplar el cielo y tomar el aire sin nada que medie. Es por ello que sucede en él la escena de la lectura del poema, un espacio distendido para una actividad de relajación que viene a convertirse en la excepción, en ligero respiro que se conceden las miembros de la comunidad.

Las crujiás son lugar de paso y como tales son usadas, por eso mientras se camina por ellas, la conversación fluye rápida y amena, especialmente entre la tornera y don José, ya que gran parte de sus parlamentos suceden mientras ella lo acompaña a él por interior del convento. Pero también aparecen como lugar de reunión y, por tanto, también propicio para la charla distendida, así ocurre en escenas como la del diálogo acerca del comportamiento del alcalde o, incluso, la parleta que llevan a cabo las monjas³⁰, o para asuntos más graves, como las observaciones de la vicaria antes de entrar en la capilla o, en el momento decisivo, haciendo pasar al médico, cuando sale del convento después de la abstención de la vicaria para adoptar a la chica, entre las monjas. No existen en la obra de teatro.

La sala de entrada, llamo así al lugar por el que se accede al convento y que está situado entre el portón y el torno por un lado, y la puerta que da acceso al locutorio por el otro. La delimitación es clara y puede recomponerse a partir de la escena en que Pablo está esperando junto al médico a entrar en el locutorio. Este es el espacio propio de la tornera y el paso obligado entre el exterior y el interior (no para la cámara que entra y sale a través de una ventana). Quizá la mejor utilización fílmica de este espacio se produce cuando abandonan a la niña en la puerta y la cámara enfoca un plano de la mirilla, mientras todo sucede sin ser visto y sólo indicado por la voz y la exclamación *over* de la tornera. Se incorpora en la acotación del primer acto.

El despacho de la priora es especialmente importante en el primer episodio del film, pues es allí donde se don José y la priora, Teresa, desarrollan sus diálogos. Como espacio es un espacio acotado, un espacio que permite a quien lo usa una intimidad que está vedada en otras partes públicas del convento. Es por ello que se convierte en lugar propicio para buscar entre sus paredes la emoción individual, es decir, aquella que proviene del contacto entre dos personajes que se sienten a cubierto de miradas y que, por ello, pueden derivar la conversación hacia los terrenos de la complicidad sentimental. No hay que olvidar que también en este escenario se desarrolla la secuencia del espejo. Sólo aparece en el film ya que la escena del espejo se produce en el mismo lugar en el que hacían costura.

La sala de costura. Su aparición es puntual y se circunscribe al momento en que las monjas están confeccionando el ajuar y el traje de novia que lucirá Teresa. Es un espacio que, aunque de labor, permite ciertas licencias, lo que es aprovechado en el film para reflexionar y evocar. La comedia, que lo utiliza con idéntico fin, le añade un tono de mayor seriedad ya que al inicio, una de las monjas aparece leyendo mientras las demás trabajan. No aparece como un espacio específico y definido en la comedia.

La sala de visitas es otro espacio también puntual. Sabemos que es la sala de visitas porque en ella se reúne don José con la vicaria, la priora y la maestra y, durante la conversación, hacen referencia a las visitas del obispo. En el film simplemente es lugar de intercambio de ideas y noticias, así como lugar idóneo para dimes y diretes. Tampoco aparece en la obra de Martínez Sierra.

30.- Cuando aparece la vicaria buscando a sor Marcela, se observa que las monjas se hallan sentadas en un lugar de paso, en una crujiá del claustro ya que la vicaria entra por la derecha y sale por la izquierda mientras se ven las columnas que soportan el tejadillo.

La capilla, que sólo aparece en el film, es utilizada, al igual que el despacho de la priora, como un espacio de intimidad, un lugar para la confesión del sentimiento en el que las verdades más ocultas afloran a expensas de la paz y la tranquilidad que transmite el lugar. En el recogimiento que le proporciona la capilla, sor Juana deja fluir sus ansias y sus deseos y va abriendo sus esperanzas, felizmente cumplidas, y sus viejos anhelos más personales a Teresa, quien, a su vez, también ha buscado en la intimidad de la capilla la ocasión que andaba buscando para también revelarle a sor Juana su amor filial.

El locutorio cumple idéntica función en la comedia y en el film, si bien este lo utiliza también en otra de las grandes escenas de la película, el minúsculo momento de intimidad que se produce entre don José y la priora, Teresa. Aun teniendo en cuenta que no es este el lugar más apropiado para intercambiar a través de las manos la afectividad que brota en cada uno de ellos, no hay que olvidar que el contacto apenas dura unos segundos y que la emotividad de la escena se ve reforzada porque ha sido la priora, ha dejado a las demás con la niña, quien ha ido buscando a don José y lo ha encontrado ya a punto de salir del convento. Sin embargo, el locutorio cumple perfectamente su función cuando es utilizado por don Pablo para dirigirse a la comunidad y, en cierto modo solicitar la mano de Teresa. Mas lo realmente interesante del locutorio hay que buscarlo en la ambivalencia de dicho espacio ya que siendo un único espacio físico, representa dos dimensiones o espacios diferenciados. A un lado el convento, la vida recogida, la regla y la quietud; al otro lado el siglo, la vida tal como es, pero en el film sabiamente unidos por la ternura y la sencillez, por la bondad de alma que presentan los personajes de ambos lados.

Una celda y el refectorio, su aparición en el film es esporádica y casi anecdótica. La celda aparece para mostrar explícitamente el recorrido que efectúa la vicaria y cómo halla el trozo de espejo en el camastro. El refectorio presenta una utilidad psicológica y mediante el retraso de Teresa a un acto tan importante como la comida, se presenta la indulgencia de la que goza la pequeña en el convento.

En definitiva, cada uno de los espacios es adecuado para que los personajes actúen dentro de ellos de un modo determinado. Es la influencia psicológica del espacio sobre el personaje lo que condiciona en gran medida la actuación de este. Eso lo sabe Garcí y hábilmente lo desarrolla y explota.

De los espacios exteriores sólo me interesa el río y su ribera, ya que el resto de espacios sólo aparecen como parte de las imágenes de los marcadores secuenciales y estos voy a tratarlos a continuación.

Como ya he comentado resulta dificultoso adscribir la exacta situación física del río y sus alrededores, pero lo que es indudable es su aparición y su función ya que, si se repasan sus apariciones en pantalla (por supuesto no aparece en la comedia), se observa como el exterior es, básicamente lugar para el amor y para la ilusión, retomando en gran medida en tema del *locus amoenus* para la manifestación amorosa, y la falta de limitación de dicho espacio para que la ilusión vuele tan libre y lejos como quiera. Y aún hay más, de las conversaciones que sostienen sor Juana y Teresa, la primera se produce mientras van paseando por la orilla del río, es esta una conversación distendida y jovial; mientras que la conversación en el interior de la capilla adquiere un tono más grave y solemne. Y ¿por qué hablamos de lugar de amor? Las imágenes son claras, ese el espacio de conversación entre Teresa y Pablo. El río y sus alrededores forman parte del otro mundo, del mundo de las declaraciones, del mundo de los besos y las caricias, y del mundo también de la ilusión, como lo muestra el plano de Teresa siguiendo con su dedo la ruta que la llevará de Santander a Cuba. Si su función y su utilización es clara, ya no es tan claro que ese espacio pertenezca al convento, pues, evidentemente, el río bajaría extramuros, pero ¿qué hacen sor Juana y la hermana tornera paseando tan libremente extramuros?. De todos modos, no importa la localización, que es una mera anécdota, importa el uso que de él realizan los personajes.

Por último, no hay que olvidar que se utiliza el espacio como marcador secuencial. Así, los pasos entre secuencias se efectúan siempre sobre planos fijos, ya sean fotogramas estáticos, una ventana, una crujía...; ya sean un plano general en movimiento como las faenas en el huerto. En ambos casos existe una importante función semántica en esta utilización. Estos espacios recuerdan al espectador que permanece dentro del convento, que la secuencia que viene a continuación se va a desarrollar como las precedentes en el microcosmos que determina el film. Es, pues, un excelente recurso para conseguir que el espectador no rompa, pero por un breve instante descanse, con la continuidad narrativa.

Conclusiones

El punto de vista es una creación del film ya que no existe en el original literario al tratarse de una obra de teatro. Ante tal carencia Garcí adopta un punto de vista básicamente objetivo que, en gran medida, se corresponde con un virtual espectador de la comedia y que en el film se identifica con el visor de la cámara. Ese punto de vista que se crea puede catalogarse como omnisciente y heterodiegético, debido a la existencia de un meganarrador que todo lo sabe y todo lo ve. Hay tanta fidelidad a esta visión de cámara que incluso algunos episodios más propios de ser tratados con una cámara más subjetiva, planos intimistas, son vistos casi siempre por el ojo distante y narrador, mas, paradójicamente, lejos de crear un ambiente de asepsia, logra adentrarse en el alma del espectador quien llega a sentir, más que a compartir, la narración.

Los espacios que se muestran, a pesar de la gran movilidad que permite el cine, son casi siempre espacios cerrados, dependencias del convento en los que la vida transcurre plácidamente al margen del Siglo. La voluntad de utilizar estos espacios no responde tanto al respeto por el original dramático, sino en una intención claramente aislante del medio que rodea a los personajes, convirtiendo el convento en un cerco del que se entra o se sale a través de una pequeña ventana.

En cuanto al tiempo hay que diferenciar entre el tiempo histórico y el tiempo narrativo. El tiempo real lo he fijado en 1888 para la primera parte y en 1906 para la segunda, aunque bien es cierto que hubiera podido ocurrir en cualquier tiempo y en cualquier espacio. Sin embargo, Garcí se ha ocupado de precisar, de acotar ambos formantes al inicio del film mediante sendos rútilos: "Castilla, finales del siglo XIX". El tiempo narrativo se diferencia según el episodio del que se trate. Así, el primer episodio está más cercano al tiempo de la comedia, al tiempo escena en que coincide el tiempo físico con el tiempo narrativo. Sin embargo, se pueden hallar también elipsis e incluso simultaneidades temporales. En el segundo episodio, aunque las escenas en que se dividen las secuencias sí se corresponden con tiempo real, predomina el denominado tiempo "sumario", es decir, el tiempo real es más amplio que el tiempo narrativo.

De entre los procedimientos técnicos empleados en la conversión hay que destacar el uso de los "marcadores secuenciales", mecanismos de estructuración interna que sirven para delimitar significativamente, más que temporalmente, la duración de las secuencias. Como unión más habitual aparece el corte directo, lo que da agilidad a la narración. El fundido se utiliza poco y sólo para marcar acontecimientos decisivos y que el autor quiere separar claramente en la mente del espectador. Así el primero, a blanco, entre la escena prólogo y el inicio; el segundo, a negro, entre ambos episodios. El tercero, a negro, entre la secuencia séptima y octava, un fundido psicológico más que temporal y el último, también a negro, al concluir el film.

Importante también es señalar la existencia de un tercer tipo de plano que aparece a lo largo del film y que denomino plano "subobjetivo", un plano en que una mirada, supuestamente subjetiva, no lo es porque es mostrada por una cámara objetiva. Dentro de ellos hallamos "simples" y "múltiples", cuando se encadenan varios de ellos en una escena. Estos últimos pueden ser "sonoros" o "visuales" en función del medio que les dé continuidad.

Difícil es comparar acerca de la calidad de uno y otro, pues en realidad, son dos objetos independientes que se desarrollan en dos medios independientes y distintos. Ahora bien, como acer-

tadamente señala Garci (1980: 89): "...Si la viera Martínez Sierra o María Lejárraga, responde a lo que ellos querían, hacer algo que conmoviera por su sencillez y por nada más". Qué duda cabe que si es ese el propósito el triunfo es grande, absoluto, total, porque Garci sabe emocionar y emociona con su narración. Tanto es así que la cuarta escena de la octava secuencia llega a crear hasta cuatro clímax diferentes en doce minutos. ¿Qué más se puede pedir en emoción y afectividad? Garci ha conseguido con esta adaptación una obra maestra del cine español, quizá porque ha comprendido con gran acierto que es el cine: "El cine es un problema de seleccionar el tiempo y el espacio, no hay nada más. Tú seleccionas en un encuadre lo que quieres ver y decides qué debe durar" (1980: 88).

Bibliografía

- AA. VV. (1997): *República de las Letras*, núm. 54 (Cine y literatura).
- AA. VV. (1997): *Cinemedía, enciclopedia del cine español*, Canal+.
- ABUÍN, A. (1994-1995): "Para una teoría de la puesta en escena. Hermenéutica y transformación de un texto literario", *Tropelías*, 5-6, 5-16.
- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1997): "De la escritura dramática a la escritura cinematográfica", *República de las Letras*, 77-82.
- ANDREW, D. (1984): *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- AUMONT, J., y M. Marie (1993): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, J., A. Bergala, M. Marie, y M. Vernet (1995): *Estética del cine (espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje)*, Barcelona, Paidós.
- BAL, M. (1985): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BARTHES, R. (1993): *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- BAZIN, A. (1999): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- BELLOUR, R. (1980): *L'analyse du film*, París, Albatros.
- BORDWELL, D. (1996): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- BRANIGAN, E. (1945): *Point of View in the Cinema*, Berlin, Mouton Publishers.
- CARMONA, R. (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- CASAS, Q. (1994): "Misterio de los misterios", *Dirigido por*, 224, 20-21.
- CASETTI, F., y F. Di Chio (1996): *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- CASTRO, A. (1994): "Sentimentalismo adolescente", *Dirigido por*, 224, 18-19.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso*, Madrid, Taurus.
- CHECA PUERTA, J. (1999): *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*, Madrid.
- COMPANY, J. M. (1987): *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra.
- __(1989): "La conquista del tiempo: las adaptaciones literarias en el cine español", en *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- DELEUZE, G. (1994): *La imagen-movimiento (I)*, Barcelona, Paidós.
- ECO, U. (1978): *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen.

CINE FRENTE A TEATRO: PUNTO DE VISTA, ESPACIO Y TIEMPO...

- __(1981): *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- ENTRAMBASAGUAS, J. (1954): *Filmoliteratura. Temas y ensayos*, Madrid, C.S.I.C.
- FERNÁNDEZ, I. M. (1993): "Literatura y cine (Desde esta ladera: la literatura comparada)", en *Signa*, 2, 37-55.
- FUZEILLIER, E. (1964): *Cinéma et littérature*, París, Cerf.
- GARCI, J. I. (1997): "Una comedia de ayer a las pantallas de hoy: *Canción de cuna*", en *República de las Letras*, 83-90.
- __(1994): *Canción de cuna*, (film).
- GARCÍA BARRIENTOS, J. I. (1992): "Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría general de la focalización)", en *Tropelías*, 3, 33-52.
- GAUDREAULT, A., y F. Jost (1995): *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GIMFERRER, P. (1985): *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.
- GUARINOS, V. (1996): "La metaficción del cine teatralizado", en *Mundos de ficción, II*, (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica), eds. J. M. Pozuelo Yvancos y F. Vicente Gómez, Murcia, Universidad de Murcia, 819-823.
- GUBERN, R., J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Rimbau, y C. Torreiro (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- GUIJÓN, G. (1994-1995): "Leyendo por encima del argumento. El carácter aspectual del tiempo en la novela moderna", en *Tropelías* 5-6, 141-148.
- GUTIÉRREZ ARAGÓN, M. (1997): "Cine y literatura", en *República de las Letras*, 11-18.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1993): *Literatura y cine*, Madrid, U.N.E.D.
- HEREDERO, C.F. (1994): "Una apuesta de riesgo", en *Dirigido por*, 224, 20.
- JOST, F. (1983): *Narration(s): en deçà et au delà*, en *Communications*, n° 38, Enontiation et cinéma.
- __(1997): *La epifanía fílmica*, Valencia, Ediciones Episteme.
- LACALAMITA, M. (1954): *Cinema e Narrativa*, Roma, Bianco e Nero.
- LARA, A. (1997): "La literatura y el cine, un combate interminable", en *República de las Letras*, 19-28.
- MARTÍNEZ SIERRA, G. (1911): *Canción de cuna*, Madrid, V. Prieto y comp. Editores.
- MATA MONCHO AGUIRRE, J. de (1986): *Cine y literatura. La adaptación en el cine español*, Valencia, Filmoteca Valenciana.
- METZ, C. (1970): "La gran sintagmática del film narrativo", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 147-153.
- MUÑOZ SUAY, R. (1997): "El cine es una novela", en *República de las Letras*, 47-52.
- NADAL, J. M. (1991): "Narratología semiótica: La cuestión del punto de vista", en *Tropelías* 2, 114-128.
- O'CONNOR, P. W. (1987): *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una relación*, Madrid, La avispa.

AGUSTÍN FARO FORTEZA

PEÑA-ARDID, C. (1992): *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra.

RICOEUR, P. (1987): *Tiempo y narración*, Madrid, Ediciones Cristiandad (tomos I y II); Madrid, Siglo XXI Editores, 1996 (para el tomo III).

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1997): "Teatro y cine", en *República de las Letras*, 91-104.

RUIZ RAMÓN, F. (1981): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.

SONTAG, S. (1966): *Film and theatre*, en *Film Theory and criticism*.

URRUTIA, J. (1984): *Imago litterae. Cine, Literatura*, Sevilla, Alfar.

VANOYE, F. (1991): *Récit écrit, récit filmique*, París, Cedric-Natham, París.

VILCHES, L. (1992): *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós.