

La génesis de Extramuros. Del guión cinematográfico a la novela

Luis Miguel FERNÁNDEZ

FERNÁNDEZ SANTOS Y EL CINE: EL GUIÓN DE ENTREMUROS

LA RELACIÓN DE FERNÁNDEZ SANTOS CON EL CINE

No es habitual dentro de la novela española contemporánea el caso de *Extramuros*, una de las mejores obras de Jesús Fernández Santos y que como tal fue reconocida al concedérsele el Premio Nacional de Literatura en el año 1979. Y no lo es porque, a diferencia de lo que suele ocurrir, no fue concebida originariamente como una novela sino como un guión para una posible película que nunca se llegó a realizar, si bien, por esas ironías que a veces se dan, años más tarde el director de cine Miguel Picazo llevaría a la pantalla la novela partiendo de un guión sobre la misma que nada tenía que ver con el primero, auténtico germen de la historia y eslabón inicial de una cadena que empezaba y acababa en el cine.

Sin embargo, tal suceso no tenía nada de extraño tratándose de un novelista que ha mantenido unas relaciones tan intensas con el cine y la literatura al mismo tiempo, hasta el punto de haber sido ejemplo paradigmático para toda una generación de escritores¹ y equiparable en ese sentido a otros autores extranjeros a los que en nuestro país se suele citar más frecuentemente que al español, en un caso de notoria injusticia para con éste. De hecho, desde el año 1952 en que ingresó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (que más adelante sería la Escuela de Cine), en la misma promoción que la de Carlos Saura, Julio Diamante y el citado Miguel Picazo, su vida profesional estuvo siempre ligada al cine, tanto como director de un largometraje sin éxito (el filme *Llegar a más*, basado en uno de sus cuentos) como en las funciones de director y supervisor de cortometrajes y documentales, en muchos casos para la televisión, con los que alcanzó varios premios importantes; sin

¹ Así lo manifiesta García Hortelano en 1961 cuando señala a Fernández Santos como el ejemplo típico de escritor-realizador que caracteriza a su época (6-7).

que debemos olvidarnos tampoco de su labor de guionista, en ocasiones como adaptador de las novelas de otros².

Su peculiar posición de pertenencia al grupo de los autores a los que se suele denominar como «talentos dobles» por su doble dimensión de escritores y cineastas —entre los que se podrían citar a Cocteau, Robbe-Grillet, M. Duras, P. P. Pasolini, P. Handke y, entre los españoles, E. Neville o Fernán-Gómez, por nombrar quizá a los ejemplos más representativos—, debe llevar a interrogarnos acerca de la interrelación entre ambas artes, y más específicamente, por ser el territorio de la investigación propio de la filología y la historia literaria, sobre la repercusión que el cine haya podido tener en su narrativa, sin lo cual será poco menos que imposible llegar a una cabal comprensión del conjunto de su obra.

No obstante, dicha tarea no resulta sencilla si se tienen en cuenta únicamente sus declaraciones al respecto, ya que en ellas el autor oscila entre la aceptación del influjo del cine en su obra y la negación más rotunda de tal hecho. Así, por ejemplo, admite una influencia genérica, a la que él tampoco ha podido sustraerse, en todos los escritores:

desde el punto de vista de lo que podríamos llamar los cimientos de la novela, el cine no sólo me ha marcado a mí, sino a todo el mundo; ya Stephen Zweig hacía referencia a lo importante que resultó la aparición del cine mudo para los escritores. A nadie entonces se le ocurría empezar un capítulo con la descripción de una mano, recreándose en su valor expresivo (1981: 62).

y, a la vez que con las palabras de la cita anterior nos recuerda que él ya había realizado algo semejante al describir la mano herida del muchacho campesino con que abría *Los bravos*, concreta este influjo en un pasaje muy conocido de esta última novela: «*Vas a terminar preguntándome por la influencia del cine en mi obra y te diré que toda. El cine americano y el neorrealista es evidente. Acuérdate en Los bravos de los planos, de los zapatos del viajante, por ejemplo*» (*Olvidos*: 40); aunque en otras muchas ocasiones ha mantenido la idea contraria: «*Me sería muy difícil llevar al cine una novela mía. La literatura es para mí un mundo aparte. No creo que haya pasado a mis novelas la visión cinematográfica que yo pueda tener*» (1971: 21).

Tan sólo en un aspecto ha admitido siempre la influencia del cine: en el conocimiento que éste le dio de la realidad española, de sus tierras y gentes, debido a la necesidad profesional de desplazarse por los más diversos lugares de la geografía española para rodar sus documentales (Sánchez Arnosí: 15; Fernández Santos, 1981: 62).

² En 1963, ante la pregunta de si había adaptado alguna novela para el cine, manifestaba lo siguiente: «Sí. *La familia de Pascual Duarte*. Fernando Fernán Gómez es la única persona que me ha pedido como escritor que soy que colaborase con él en un guión cinematográfico. La adaptación de esta obra presentaba algunas dificultades. Aparte de las normales, era preciso crear un diálogo en el mismo estilo que el de Cela y nuevas secuencias equivalente a veces a un par de párrafos en la obra. Al final yo creo que ha quedado bastante bien. Es una obra cinematográfica que se corresponde con la literaria. A Cela le ha gustado bastante, y sería una pena que no llegara a realizarse» (401).

Claro que, más allá de sus palabras y de la evidente conexión con el cine neorrealista italiano en sus primeras narraciones —algo en lo que coincide con sus compañeros de generación (Fernández: *passim*)—, de lo que no cabe duda es de su facilidad para pasar de un medio a otro y para expresarse en ambos de la forma adecuada a las características específicas de cada cual, ya sea mostrando los préstamos del cine a la literatura o borrándolos de un modo casi absoluto, sin que sea fácil siempre el discernir las razones de tal proceder.

EL GUIÓN DE *ENTREMUROS*

Un ejemplo de esta disponibilidad para la creación artística con la pluma o con la cámara nos lo ofrece la primera versión de *Extramuros*, un guión cuyo título de *Entremuros* era notablemente distinto al de la novela, y que como ha permanecido inédito hasta el presente me permito ahora resumir, advirtiendo de paso que la exhaustividad del resumen responde al afán por señalar lo más claramente posible los puntos de coincidencia y divergencia con la novela³.

En un muy pobre convento castellano de mediados del siglo XVI una monja, sor Inés, se desmaya durante la sesión de maitines. La causa, como indica el doctor, es la falta de una alimentación adecuada debido a la sequía que azota la comarca, lo que ha provocado el fallecimiento de varias hermanas del convento. Ante tal situación, el Capellán decide informar sobre la misma a los superiores de la orden, a fin de que pongan algún remedio. Mientras tanto, y durante su enfermedad, sor Inés, a quien acompaña otra monja que le profesa un gran afecto, sor Ana, lee un libro sobre la vida de una monja piadosa que al recibir los favores de Dios hizo crecer a su convento en riquezas y honores; lectura que le provoca un sueño acerca de un futuro semejante para su propio convento. La llegada del Provincial de la orden y los presagios acerca del posible cierre del convento y de la dispersión de las monjas alteran la vida de la comunidad, que se resiente, además, con la muerte de otra hermana. Ante todo esto, sor Inés, que ha robado un cuchillo de la cocina, convence a sor Ana con el argumento de su posible separación para que le provoque unas heridas en ambas manos, con la intención de hacerlas pasar por auténticas llagas provocadas por Dios. Algún tiempo más tarde, y de nuevo en el coro, sor Inés vuelve a desmayarse, causando un gran revuelo al serle descubiertas las supuestas llagas y originando la desconfianza hacia las mismas de dos hermanas: la priora y sor Asunción; desconfianza que se convierte en certeza de la impostura en el doctor que la atiende. Todo ello provoca un clima de expectación en el convento que da pábulo a la creencia en las más variadas supersticiones y motiva el nerviosismo de sor Ana, que emplaza a su compañera a que diga la verdad.

La fama de la monja llagada atrae al convento a los campesinos de los alrededores y otorga un gran prestigio a sor Inés, quien en disputa con sor Asunción por el cargo de

³ No puedo por menos que agradecer profundamente a doña María Castaldi, viuda del escritor, la gentileza que ha tenido al facilitarme el acceso a dicho guión.

priora vence en las elecciones, hecho que provoca una agria discusión con la otra candidata, que la acusa de embustera y la amenaza con descubrir la falsedad. Pero los prodigios llegan a conocimiento del noble protector del convento, el Duque, quien se dirige a combatir a un par de provincias que se niegan a pagar a la Hacienda Real y, a la vez que promete acabar con el mal estado del convento anuncia la profesión en el mismo de su hija. Antes de que esto ocurra, sin embargo, sor Ana tiene un sueño en el que unas manos la arrastran fuera del lecho y grita tanto que las hermanas acuden a su celda, entre ellas sor Asunción, a la que la primera le dice algo al oído, momento en el que llega sor Inés, que la velará con ternura durante la noche.

La llegada de la hija del Duque provoca celos en sor Inés, aunque cuando ésta la visita en su celda se muestra muy impresionada por las riquezas y vestidos de aquélla, que descubre la ambición de poder de la nueva priora. Poco después se produce un hecho fatal: sor Ana se suicida en la acequia de la huerta, lo que mueve a sor Asunción y a otra hermana a denunciar la impostura de la priora ante la Inquisición esa misma noche. Cuando van a salir del convento llegan unos soldados al mando del Capitán, antiguo amante de la hija del Duque, a la que consigue ver gracias a la ayuda de sor Asunción. Mientras los enamorados se besan aparece sor Inés que disuelve el abrazo y se enfrenta a la noble, en tanto a lo lejos se escucha el rumor de los cañones de una guerra a la que el Capitán se dirige. Al día siguiente el doctor cauteriza las heridas de la monja, debido a lo cual sor Inés entra en un proceso febril a lo largo de varios días, en los que sus delirios en voz alta son escuchados por quienes la velan y por sor Asunción. Al recuperar el sentido el Capellán le comunica que la Inquisición está reuniendo pruebas para procesarla.

El proceso concluye después de que una carta de la fallecida sor Ana dando cuenta de todo el engaño se hubiese convertido en la prueba decisiva, y de que la propia priora se hubiese confesado culpable. En tanto en el convento se discute sobre la conclusión del juicio, llega de nuevo el Capitán a buscar a su amante, ya que el enemigo se aproxima. Una vez comunicada a ésta la muerte de su padre el Duque, la conmina a irse con él a la corte, cosa que la dama hace, al tiempo que deja sus vestidos y parte de sus pertenencias en el convento, y se niega a llevar con ella a sor Asunción, con quien había intrigado durante la ausencia de sor Inés para convertirse en priora.

La sentencia llega finalmente: la comunidad queda disuelta y las monjas deben repartirse entre los diferentes conventos. Sor Inés elige a sor Asunción para que se quede con ella y la asista, tal como se estipula en la resolución inquisitorial. Una noche sor Asunción la encuentra muerta, sentada ante el espejo y vestida con uno de los trajes que la hija del Duque había abandonado, ante lo que la otra huye dejándola sola.

FORMA Y ÉPOCA DEL GUIÓN

El guión presenta la forma habitual de lo que Michel Chion denomina *continuidad dialogada*; es decir, el guión ya acabado como tal, que no incluye las indicaciones del *decoupage* técnico o normas del rodaje y de la puesta en escena (tamaños de los planos,

angulaciones, movimientos de la cámara...), pero sí el resto de las condiciones del mismo, como la acción, la descripción de personajes y lugares, los diálogos en estilo directo, la división en escenas con las indicaciones correspondientes (Exterior/Interior, Día/Noche, lugar de la acción y número de la escena) y la distribución del texto en dos columnas: la de la izquierda para lo visual y la de la derecha para los diálogos, mientras que los efectos sonoros se sitúan indistintamente en cualquiera de las dos (Chion: 208-209).

Aunque es probable que se trate de la forma definitiva que el autor quiso darle, como lo demuestra su coherencia interna, la copia que aquí se está analizando presenta contradicciones e incoherencias en cuanto al número de escenas y la foliación, siendo así que las ciento diecisiete páginas de que aparentemente consta son en realidad ciento diez, al faltar las páginas 31 a 37 y 42, y repetirse la 110; mientras que, frente a las ochenta y seis escenas que figuran en el texto, tan sólo se contabilizan sesenta y dos reales, ya que faltan de la 11 a la 13, de la 16 a la 32, de la 39 a la 43, la 46 y la 77, a la vez que se repiten la 34, 59 y 73. Todo ello se produce sin menoscabo de la continuidad y linealidad de la historia, que resulta perfectamente inteligible, coherente y acabada bajo tal apariencia, lo que induce a pensar que Fernández Santos habría escrito otros borradores anteriores en los que fue suprimiendo y añadiendo partes del texto hasta llegar a una forma definitiva, trátase de este guión o de otro muy próximo al mismo.

Más difícil resulta el conocer la fecha de su composición. Sin embargo, algunos hechos nos llevan a considerarla distante en unos cuantos años de la creación de su novela, posiblemente en los primeros años de la década de los setenta y, en cualquier caso, anterior a la muerte de Franco⁴.

En primer lugar, resulta muy notable la semejanza en la relación de las dos monjas con la que mantienen la vicaria y la madre Aurea en *El hombre de los santos* (1969), ya que tanto en esta novela como en el guión no se sobrepasan los límites del afecto mutuo en la expresión de sus sentimientos, si bien puede vislumbrarse por debajo del mismo un latente lesbianismo (el deseo de estar siempre juntas, el temor a la separación, los abrazos y cogimientos de manos, la compañía que se hacen durante la enfermedad y de la que excluyen a las otras monjas...). En este sentido, es significativo un cambio que introducirá el autor en *Extramuros* con respecto al guión: cuando después de la primera enfermedad de sor Inés ésta acude a la celda de su amiga para que le haga las heridas que a la postre hará pasar por llagas, en el guión se expresa del siguiente modo:

*Sor Inés, en vez de responder,
llama de nuevo.
La puerta se abre despacio y en
el quicio aparece Sor Ana que,
reconociendo a la recién llegada
se acerca a ella preocupada
Sor Ana.— ¿Qué sucede? ¿Enferma otra vez?
(Entremuros: 18);*

⁴ María Castaldi me ha informado por carta que Fernández Santos escribió el guión bastante antes que la novela.

mientras que en la novela la monja narradora lo refiere así:

*Cuando fuimos a darnos la paz como otras veces, reposó largamente su boca en mi mejilla. Noté entonces que temblaba y así le pregunté:
—¿Cómo, hermana? ¿Enferma otra vez? (1989: 32).*

Obsérvese, entonces, cómo mientras en el primer caso se muestra que no es habitual el que sor Inés visite durante la noche a sor Ana, ya que ésta se extraña de un encuentro que atribuye a la enfermedad y que no se explicaría de ningún otro modo; en el segundo, se soluciona la visita y la posible explicación de la pregunta con el temblor que la narradora nota en la otra monja, lo que justifica una interrogación que no parte de la extrañeza de la llegada sino del interés por su salud.

Se trata, pues, de un amor mucho más velado que el que se verá más tarde en la novela e, incluso, que otros más próximos al guión, como los que aparecen entre las vecinas de enfrente de Margarita en *Libro de las memorias de las cosas* (1971) y en el relato «Los caracoles» de *Paraíso encerrado* (1973). Un amor imposible de desarrollar de una forma más abierta durante la dictadura, como el mismo autor señaló al hablar de *Extramuros*:

También son temas (por ejemplo éste del amor en estas variaciones) que anteriormente con la dictadura y la censura no se podían tratar. Claro, podías tratarlos muy superficialmente o desde un punto de vista muy especial, muy tangencial. Pero hacer una novela sobre el amor entre dos mujeres en tiempo de la censura no hubiera tenido sentido porque no se habría podido publicar (1980: 172-173).

Y es precisamente la «tangencialidad» uno de los rasgos que une al guión con las tres obras ya mencionadas, porque ni en aquél, ni en *El hombre de los santos*, ni en *Libro de las memorias de las cosas*, ni en *Paraíso encerrado*, el amor entre mujeres es el tema central o lo que articula el texto, al tratarse de aspectos secundarios del mismo; algo que no ocurrirá en *Extramuros*, en donde el amor lesbiano es lo que da sentido a la novela.

Claro que también puede señalársele otro importante punto de contacto con todas ellas: la interrelación de personaje, tiempo y espacio que, según Rodríguez Padrón, caracteriza el segundo ciclo o etapa de su producción dentro de esa «unidad coherente y sucesiva» que es toda su obra (1982a: 24-32). En efecto, en el guión el semiderruido convento, además de servir de espoleta para el inicio de la trama, le hace tomar conciencia a sor Inés de la hipocresía de un tiempo histórico, el suyo, en el que el poder y la ambición —temas principales del guión— se fundamentan en el engaño (la riqueza y el poder de aquellos conventos en los que se ha producido algún milagro; la capacidad de atracción e influencia del convento, que no sólo provoca la admiración de la corte sino el que importantes cortesanos como la hija del Duque lo utilicen como plataforma de su posterior ansia de dominio; la injusta actuación real contra las provincias sublevadas basada en la mentira de que quienes no acatan dicha injusticia son enemigos del rey...); lo que conduce al fracaso de unos personajes que sufren la presión anuladora de una his-

toria que no les pertenece y que, sin embargo, los lleva a reconocerse como parte de una colectividad poseedora de un experiencia nacida del lenguaje común (Rodríguez Padrón, 1982a: 24-32), sea el arcaizante de las monjas de *El hombre de los santos*, trasunto del lenguaje teresiano (Rodríguez Padrón, 1970: 447) que reitera primero en el guión y después en la novela (Alborg, 1984a), el bíblico de *Libro de las memorias de las cosas*, o el de la crónica histórica de *Paraíso encerrado*.

Finalmente, otros dos hechos pueden servirnos también como indicios, ya que no como pruebas incontestables, de una creación en torno a las fechas mencionadas: el que las monjas se cubran el rostro con el velo cuando están ante la presencia de extraños, algo que ocurre en *El hombre de los santos* y en el guión pero no en *Extramuros*, y la gran semejanza que hay entre una escena del guión, aquella en la que sor Ana sueña que es acosada por unas manos que intentan arrastrarla fuera del lecho (*Entremuros*: 59), y otra escena de una de las películas más relevantes de los últimos años del franquismo, *La prima Angélica* de Carlos Saura (1973), en donde el adulto-niño Luis sueña que la mano llagada de una monja quiere llevárselo consigo; todo ello causando gran terror en ambos durmientes.

De aceptarse tal hipótesis acerca del momento en que el guión se escribió, habría que matizar la idea de que *Extramuros* inicia una tercera etapa en la fase creativa de Fernández Santos caracterizada por la ficcionalización de la historia de España y el uso de un lenguaje arcaizante (Rodríguez Padrón, 1982a: 32-39; 1982b: 31), ya que su versión más primitiva, la del guión, sería contemporánea de la segunda etapa y anterior a la historia de la Dama que aparece en *La que no tiene nombre* (1977), que se ha venido considerando como el primer ejemplo por parte del autor, transición entre la segunda etapa y la tercera, de un ejercicio de ficción sobre el pasado histórico de nuestro país. Más bien cabría hablar de una novela en la que cristalizan una larga serie de tanteos sobre las posibilidades narrativas que ofrecía la historia española, que se habrían realizado simultáneamente al tratamiento de la realidad contemporánea de España, y entre los que se pueden citar a *Paraíso encerrado*, al relato sobre la Dama en *La que no tiene nombre* y al guión *Entremuros*.

LAS CUALIDADES DE ENTREMUROS

Todo lo anterior no hace más que recordarnos que de haberse convertido el guión en un filme hoy no existiría probablemente una de las mejores novelas del posfranquismo. Por ello conviene que, aunque sea someramente, echemos un vistazo a las posibles cualidades de un guión que nunca llegó a ser cine porque los productores a quienes se les entregó justificaron su falta de interés alegando que allí «no pasaba nada»⁵.

⁵ «Yo lo que hice, además, fue un guión de cine, y como nadie lo quería, como los productores, que son muy brutos, decían: ¡coño, es que aquí no pasa nada!. me dije: bueno, ya que lo tengo ahí, me hago una novela» (Fernández Santos, *Óvidos*: 40).

En este sentido, es preciso establecer una prevención necesaria: que un guión no es un filme, aunque permita vislumbrar algo del mismo. Si se puede afirmar con el más famoso de los guionistas de Buñuel, J-C. Carrière, que «*El guionista es [...] mucho más un cineasta que un escritor [...] Pues el guión cinematográfico es la primera forma de una película*» (Carrière y Bonitzer: 14), o con un director no menos conocido, como J. L. Mankiewicz que «*Le scénariste se doit, en écrivant, de visualiser ce qu'il écrit [...] un script en tant que tel a déjà né mis en scène*» (*L'avant scène*: 84-85); es todavía más evidente para guionistas y directores que un guión no es un filme, ya que éste se basa, sobre todo, en la imagen (*L'avant scène*: 81-85); una imagen que al aproximarse a un referente externo se separa en la misma medida de la escritura que le sirve de fundamento, porque ésta no aspira más que a acercarse a la especificidad icónica, no al referente real; esto es, aspira a fabricar imágenes sobre las imágenes «*dans une démultiplication de l'illusion où se perd la notion même de référent*» (Clerc: 283)⁶.

Una vez establecida dicha prevención es el momento de penetrar en las interioridades del guión de Fernández Santos, cuya principal cualidad es ese *no pasar nada* aducido por los productores. En efecto, *Entremuros* es la historia de una intimidad que se manifiesta a través de la ambición de poder al encontrarse presionada por unas circunstancias externas caracterizadas por la mentira, y como tal historia intimista se vuelca hacia lo cotidiano, hacia el tiempo de lo habitual y no de los grandes acontecimientos; tiempo en el que lo más importante es el robo de un cuchillo, una discusión entre mujeres o la creencia en sucesos extraordinarios que no ocurren fuera de la imaginación de unas monjas fantasiosas. De ahí que el primer acierto del guión sea el contraste entre lo verdaderamente importante, que nunca se ve en las imágenes pero incide sobre lo que permanece visible, y la vida rutinaria de un convento como otros muchos que está siempre en actitud de espera: la espera del médico, del Provincial, de las noticias acerca de la disolución de la comunidad o del juicio de la monja llagada, del Duque o de la hija del Duque, de las resoluciones del tribunal de la Inquisición...; en fin, de la espera del poder de una autoridad ejercida sobre esa comunidad de monjas que, aunque no siempre presente en el relato, condiciona su existencia y desarrollo⁷.

Por eso son claves las varias elipsis temporales que señalan largos períodos que transcurren fuera de los muros conventuales y que, sin embargo, conectan una escena con la siguiente, en una sucesión ordenada y lineal de un tiempo siempre idéntico: a la vez que relacionan esas escenas marcan lo que separa a esas vidas de la mentira exterior, la cual se elide pero se siente gravitar sobre ellas. El tiempo de la autoridad se concreta siempre en el mismo espacio recurrente, la iglesia del convento. Así, por ejemplo, la escena 48 según la numeración del guión —que será la que siga de aquí en adelante— señala,

⁶ El director italiano De Santis establece una distinción entre guión y filme al referirse a un «ojo del espíritu» y un «ojo de la cámara», respectivamente; y así, mientras en el primero «la conception précède l'image; on est, pour ainsi dire, au coeur de l'image avant même que l'image ne prenne corps, ne voie le jour», en el otro «il y a la traduction en une image ou en une série d'images d'une pensée, d'un sentiment, d'un geste, d'un personnage» (154).

⁷ Muy sagazmente, H. Campanella ha visto la articulación temporal de *Entremuros* como un tiempo de esperas (715).

después de una elipsis temporal, el primer triunfo de la mentira de las llagas cuando una multitud de hombres y mujeres, ansiosos del poder milagroso de la santidad, esperan en la iglesia que sor Inés acabe con sus miserias; la escena 52, producida después de otra elipsis temporal, marca el triunfo de la mentira ante la corte y el poder con la llegada del Duque al convento, quien, también en la iglesia, reconoce el milagro en aras de su propio poder; por último, la escena 69, que está precedida de una elipsis temporal menos marcada que las anteriores, narra el juicio al que la Inquisición somete a sor Inés en la iglesia, prueba de la espacialización de un tiempo del poder que si durante cierto período ostentó la monja ahora muestra la irrupción visible de aquella autoridad a la que en realidad nunca dejó de pertenecer. En definitiva, el auténtico poder permanece oculto, marcando el tiempo de la espera por medio de la recurrencia de elipsis y espacios que, no obstante, permiten que la intimidad se haga visible.

La progresión del guión se establece, precisamente, en torno a la intimidad del personaje principal, sor Inés, a la que primero vemos urdir en su fantasía la mentira de las llagas, para lo que se sirve de la atracción que ejerce sobre sor Ana, sin que sea posible saber, gracias a una muy cuidada ambigüedad, si lo hace por ambición de poder, como todos se empeñan en recriminarle, o porque ése sea el único medio de que la comunidad no se disuelva: más tarde, el autor la presenta muy conmovida por la muerte de sor Ana y derrotada en el juicio cuando el fiscal utiliza en su contra el testimonio de ésta, con lo que la ambigüedad se desplaza hacia el lado del afecto; y, por último, físicamente vencida pero en cierto modo libre de toda presión, en el momento en que frente al espejo se sueña otra con el vestido que la hija del Duque ha abandonado, un espejo que muestra el paso hacia una muerte que la acoge con ternura.

Esta progresión en el descubrimiento de la intimidad —que contrasta con el clímax de la acción que supone la secuencia del juicio y la confesión de su culpabilidad y, en ese sentido, muestra un final fuera de lo habitual al prolongar bastante la acción después del instante de mayor intensidad— tiene dos momentos de auténtica belleza: entre el final de la escena 57 y el inicio de la siguiente, y en el plano final del guión. En el primero se observa cómo sor Inés acaricia con ternura y vela a la enferma sor Ana en una habitación vacía y pobre, humanizada con la ambigüedad de la protagonista, ya que la razón de su acto no es sólo el afecto sino también el egoísmo (evitar que sor Ana pueda decirle a nadie la verdad), y en la escena siguiente, bruscamente, se nos describe una celda llena de objetos y riquezas que contrasta con la anterior, la de la hija del Duque, que prolonga así la idea de ambición de sor Inés contenida en la escena anterior pero carente de la humanidad de aquélla. Encadenamiento que traduce visualmente cómo la mentira se introduce en la vida cotidiana del convento, y cómo la visión de una sor Inés calculadora y ambiciosa se humaniza en la contradicción y la complejidad. El segundo de los momentos acontece en la escena final: «*La última imagen de Sor Inés, son sus brazos que cuelgan negros, deformes, sus manos muertas casi tocando el suelo*» (*Extramuros*: 117). Es la imagen que sintetiza todo el sentido del guión, la metáfora de la mentira de una época que lleva a la muerte y el fracaso de la monja.

Con ello se alcanzan algunas de las condiciones que caracterizan a un buen guión: el arte de la concentración, de la simplificación y la reducción a lo esencial (el tiempo

del poder mostrado por las elipsis temporales), a la vez que el arte de lo inesperado y del florecimiento de las ideas (cuando la acción llega a su clímax se nos sorprende con un giro hacia el progresivo descubrimiento de la intimidad) (Chion: 81); la sugestión precisa de ese momento poético o mágico que la prosa debe ser capaz de producir (el encadenamiento de ideas entre una escena y la siguiente o la metáfora final que sintetiza el sentido del guión) (Guerra: 184-185); y la conversión de las pasiones y sentimientos en algo audible y visible (la ambigüedad de la caricia de sor Inés a sor Ana en la escena 57) (Maillot: 230).

Hay, además, toda una serie de rasgos que buscan provocar la sorpresa o *admiratio* del espectador: efectos de relieve de una escena, como los ruidos de campanas ante los que sor Ana se estremece, el de los cañones que suenan a lo lejos cuando sor Inés sorprende abrazados al Capitán y a la hija del Duque, y que sirve para subrayar la ironía de las palabras de la monja a la par que su momentánea victoria frente a los enamorados, y algún primer plano de las manos de la monja que al cerrar una escena en un momento de fuerte intensidad mantiene la atención del espectador; efectos de anticipación, del tipo de los que insisten en la figura de sor Asunción como denunciante del fraude de las llagas ante la Inquisición y, al mismo tiempo, la sorpresa que destruye esa anticipación al descubrirse mediante una paralipsis⁸ que el testimonio inculpador definitivo procede de la carta de sor Ana; elipsis visuales e informativas cuando, por ejemplo, el médico aplica el cauterio a sor Inés sin que tal hecho sea visible, o se corta una escena con la aparición de sor Asunción ante el tribunal y más tarde la monja cuenta su testimonio ante el mismo a la hija del Duque, etc. Todo lo cual contribuye a crear un ritmo muy cinematográfico en el que se alternan momentos muy intensos con otros más relajados, la mezcla de indicios que apuntan hacia una dirección y de efectos sorpresivos que dan un giro distinto a la historia, la dosificación y adecuación de las informaciones a la progresión de la acción...; es decir, aquello que cualquier espectador identifica desde su enciclopedia como típico del cine.

Ahora bien, esto no impide que el guión contenga algunos errores y caídas de tono. Me permito el señalar tres tipos distintos: la introducción de elementos de la trama que se usan en un determinado momento, pasado el cual desaparecen sin que se le explique al espectador (la guerra que se aproxima al convento causa la huida de la hija del Duque pero, de forma contradictoria, no afecta para nada al desarrollo posterior de los sucesos porque desaparece del guión); la presencia de otros que no aportan nada nuevo ni a la trama ni a los personajes (el sueño de sor Inés); y el poco cuidado de algún que otro diálogo, como, por ejemplo, el de las escenas 38 y 44, en donde o bien se expresa con palabras algo que ya está narrado visualmente o se llega al absurdo de repetir cosas que ya se han contado antes.

Llegados aquí cabe interrogarse acerca de la respuesta que Fernández Santos da a la disyuntiva que se planteaba al principio de este recorrido por su guión: ¿en qué medida

⁸ «Por extensión, se puede hablar de paralipsis en el cine, cuando un relato está concebido desde un punto de vista de uno de los personajes o desde un punto de vista <omnisciente> y se oculta algo de capital importancia al público» (Chion: 172-173).

ha mantenido o no el referente fílmico en su novela? De ello dependerá una más cabal comprensión de su obra y a ello van dirigidas las palabras que siguen.

DEL CINE A LA NOVELA

EL NUEVO SENTIDO DE LA NOVELA

No cabe duda de que tanto en lo que se refiere al contenido del texto, como a su estructura, personajes, coordenadas espacio-temporales o modalización narrativa, la novela sufre grandes cambios con respecto al guión.

El más notable es el de su nueva orientación, ya que al conflicto de poderes y la ambición sustentados en la mentira, sucede en *Extramuros* una historia de amor lesbiano entre dos monjas (lo que explica que en la novela no aparezcan las múltiples referencias a la ambición de poder de la monja llagada que sí hay en el guión). Un amor que en el guión se camuflaba bajo la amistad o el afecto y que no era vivido con la misma intensidad por las dos monjas, al ser utilizado por sor Inés para servirse de su compañera y alcanzar gracias a ello sus propios fines. Y si el texto es «*fundamentalmente una historia de amor*» (Fernández Santos, 1980: 173), también el tiempo y la muerte tienen otro sentido, ya que ambos no son concebidos en su dimensión externa o histórica, fruto de un enfrentamiento entre el tiempo de lo cotidiano y el tiempo de la autoridad que acaba en el fracaso del individuo y en la muerte, sino más bien en cuanto interiorización de ese conflicto en lo que tiene de selección de aquellos momentos de la vida que han ido forjando ese amor; es decir, que del tiempo histórico sólo se selecciona aquél que incide de algún modo sobre un amor que se libera con la muerte y que está contemplado desde esta perspectiva final, mucho más optimista que la del guión por lo que tiene de atenuación del fracaso. De ahí que se pueda hablar de una importancia del tiempo y la muerte entendidos como interioridad equivalentes a la de su libro anterior, *La que no tiene nombre* (Suñén: 5).

Esta diferente concepción de la historia explica, asimismo, el cambio de título y de localización del convento en cada uno de los dos textos. *Entremuros* remite al conflicto dentro de un mundo cerrado, una comunidad religiosa que, de igual forma que en el *Libro de las memorias de las cosas*, es el trasunto de un universo mayor en la que aquélla se integra y al que simbólicamente se refiere; una sociedad caracterizada por el enfrentamiento, el odio, la mentira y la ambición de poder, claustrofómicamente cerrada a cualquier contacto con el exterior. *Extramuros*, en cambio, aunque mantiene ese primer sentido en tanto alude a la presión que sobre el convento ejerce el mundo que lo rodea, con su ambición y sus mentiras (lo que está «extramuros», más allá de los muros conventuales), aporta un relevante matiz: son las dos monjas que se aman las que se colocan extramuros de la sociedad con su amor. Más que de un enfrentamiento entre iguales se trata de una marginación del diferente, lo que aclara también que mientras en el guión el convento está situado en un pueblo del que no se dice que tenga murallas (los únicos muros son los que rodean al convento y a cada microcosmos humano dentro de

él), en la novela lo coloca fuera de las murallas que rodean a la ciudad, perfecta topografía del rechazo al otro.

ESTRUCTURA Y PERSONAJES

También las variaciones de la estructura externa con respecto al guión derivan de la reorientación del texto. Así, mientras hay una coincidencia casi general hasta el momento en que el doctor le anuncia a la nueva priora su próxima visita para cauterizarle las heridas, hacia la mitad del capítulo V de la novela aproximadamente y en la escena 59 del guión (en realidad la 36, si se tiene en cuenta la no correspondencia entre el número que figura al principio de la escena y el número real de la misma), las divergencias son muy numerosas a partir de ahí, ya que es al final de la escena 59 cuando sor Ana se suicida, desapareciendo con ella el tema secundario de la amistad entre las dos monjas; tema que bajo la forma de amor lesbiano es el fundamental de la novela.

Antes de ese instante la novela ofrece algunos cambios significativos, como, por ejemplo, la introducción del episodio de los disciplinantes al final del capítulo I; la salida de la monja narradora y de la motilona fuera del convento con el objeto de que la primera visite a su padre enfermo, en el capítulo II, lo que origina el encuentro con el fraile alumbrado; el enfrentamiento de la monja llagada con la vieja priora y el castigo de aquélla en el capítulo III; y la supresión de la escena del guión en la que sor Inés roba el cuchillo con el que se produce las heridas; cambios a los que hay que añadir las reflexiones de la monja narradora sobre los acontecimientos y sus relaciones amorosas. Con ello se pretende, además de una mayor explicación y maduración de los hechos, la apertura de la acción hacia los acontecimientos históricos externos que inciden sobre la vida del convento, situándola en medio de un marco de peste, hambre, enfermedad y mentiras generalizadas, que ayuda a interpretar en parte lo que sucede dentro de aquél.

Pero es después del momento citado cuando se producen las variantes esenciales, que paso a resumir:

— La muerte de sor Ana en el guión desencadena la denuncia de sor Asunción ante el tribunal inquisitorial, por medio de la persona interpuesta de otra hermana; en la novela el desencadenante es el sueño de la monja llagada y ya priora del convento, sueño muy distinto al del guión, en el cual la culpabilidad por la muerte de sor Ana se entremezcla con su ambición de poder y sus deseos sexuales.

— La escapada nocturna de sor Asunción y la otra hermana para efectuar esa denuncia coincide con la llegada del Capitán desde una guerra cercana, el cual gracias a los oficios de la primera consigue ver a la hija del Duque, encuentro que finaliza con la llegada de sor Inés. En la novela, el Capitán viene desde la corte, llega durante el día y a su encuentro con su amante asiste la monja narradora por delegación de la priora, enferma en ese momento.

— Después del proceso febril causado por la cauterización de las heridas y de una escena dialogada con el Capellán, por medio de una elipsis temporal la acción salta hasta el juicio de la priora, que se celebra en el propio convento, mientras en la novela se inter-

cala todo un capítulo, el VI, entre ambos momentos, en el que se narra la marcha de las dos monjas que van a ser juzgadas en la ciudad.

— El juicio muestra en el guión dos hechos esenciales que no se producen en la novela: el testimonio definitivo contra la acusada es una carta escrita por sor Ana antes de morir y la priora se declara culpable. Además, en el diálogo entre el doctor y el fiscal éstos intercambian sus palabras en una parte del mismo, de modo que lo que en el guión dice el doctor en la novela le corresponde al fiscal y viceversa; y, al igual que en el resto de la novela, entre las sesiones del juicio se intercala el monólogo de la monja narradora.

— La parte final también cambia notablemente: en el guión no vuelve a aparecer el Duque porque muere en la guerra contra las provincias, pero sí lo hace el Capitán, quien se lleva consigo a la corte a la hija de aquél, ante la proximidad de dicha guerra al convento; la comunidad se disuelve y sor Asunción es la encargada de quedarse con la priora, de la que huye al encontrarla muerta. En *Extramuros*, el Duque intenta imponer a su hija como priora del convento; más tarde, ante la disolución de la comunidad, se la lleva a la corte, no sin que antes la dama hubiese despreciado al Capitán, herido en la guerra. Al disolverse la comunidad es la monja narradora quien se queda con la priora y la que permanece con ella esperando su propia muerte.

Si nos atenemos a las grandes divisiones por capítulos de la novela, podemos ver cómo se conserva en gran medida la estructura del guión. Los capítulos I y II coinciden con las cuarenta y siete primeras escenas de aquél atendiendo a su numeración (en realidad son veintidós escenas), y narran el ascenso dentro del convento de la monja llagada y del conflicto con su oponente (sor Asunción en el guión/ la vieja priora en la novela). El capítulo III equivale a las escenas 48-51, que muestran el prestigio de la santa fuera del convento y la culminación de su poder en su interior al ser elegida nueva priora. El capítulo IV es semejante a las escenas 52-57 y supone el máximo poder alcanzado por la monja, ahora reconocida en su santidad por el Duque, pero también una fuerte desafección por parte de su compañera de engaño, quien en el guión se aleja definitivamente de ella y en la novela sólo temporalmente. El capítulo V es paralelo a las escenas 58-68 en cuanto que señalan la aparición de una nueva oponente a la priora, la hija del Duque, y el comienzo de la caída de aquélla. El capítulo VI no tiene correspondencia en el guión al no existir esa parte. El capítulo VII coincide con las escenas 69-72 en el hecho de tener como tema principal el juicio de la priora, y el capítulo VIII con las escenas finales al señalar el desenlace.

Es posible, pues, trazar en ambos textos un movimiento ascendente en la trayectoria de la santa que culmina hacia la mitad de la historia, momento en el que empieza también su caída. En el guión hay, además, un motivo, el de las manos de la monja, que se reitera a lo largo de varias de estas unidades cerrándolas y que se repite en el plano final del posible filme, lo que, unido a las elipsis que se dan entre dichas escenas y las siguientes y que señalan cambio de espacio y un tiempo más largo que el anterior, contribuye a trabar fuertemente el texto y a darle coherencia estructural.

Los personajes sufren, asimismo, importantes cambios, siendo dos los realmente decisivos: la desaparición de la compañera de la monja llagada en el guión y su mante-

nimiento hasta el final en la novela, y la reducción a uno solo de dos de los personajes del guión: la vieja priora y sor Asunción. En este último caso las dos monjas mantienen una actitud distinta ante sor Inés, ya que si la primera desconfía de la veracidad de las llagas no mantiene, sin embargo, una actitud hostil hacia ella, lo que sí hará la segunda, quien compite con sor Inés por el cargo de priora cuando la anterior se retire. En *Extramuros* este esquema se simplifica al unirse los dos en uno solo: el de la vieja priora, que adquiere los rasgos negativos de sor Asunción y cumple su función actancial de opo-nente frente a sor Inés. Por lo demás, en la novela aparecen algunos personajes más que en el guión, entre ellos el de la motilona y el del monje alumbrado del capítulo II, con el que la anterior mantiene una relación amorosa que sirve para explicar en parte el marco histórico del texto.

TIEMPO Y MODALIZACIÓN NARRATIVA

En cuanto al tiempo del enunciado, en el guión se sitúa la historia en la Castilla de mediados del siglo XVI, sin que haya otro tipo de referencias más allá de la sucesión de días y noches de las escenas o la información aportada por algunos personajes cuando tratan, sobre todo, de la enfermedad de sor Inés. La alternancia día/noche puede marcar el ritmo de la vida cotidiana del convento o referirse a elipsis temporales mayores, tan sólo discernibles por el contexto y que, sin duda, están pensadas para ser señaladas por medio de fundidos más o menos largos. La novela, por su parte, se caracteriza por una cronología imprecisa respecto al tiempo externo, que lo mismo puede referirse a la época de los primeros Austrias (Suñén, 1979), que a la del ocaso del imperio español (Martínez Cachero: 446), siempre y cuando se delimiten ambos períodos entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, fechas a las que apuntan una serie de indicios como el personaje del alumbrado, el fenómeno de las campanas de Velilla, o el caso de la monja de Córdoba, que, aunque trasunto probable de sor Magdalena de la Cruz, se convierte en paradigma de toda una serie de personajes a quienes se atribuyeron hechos milagrosos y cuyas vidas fueron la base de una literatura muy abundante durante el siglo XVII (Deleito y Piñuela: 196-213; Caro Baroja: 40-44); siglo éste mencionado por Fernández Santos al hablar de su novela (1980: 171 y 173). Más clara resulta, sin embargo, la cronología interna de la historia, que puede seguirse bastante bien hasta la mitad del penúltimo capítulo, de modo que desde el inicio de la acción (en primavera o entre primavera y verano) hasta la comparecencia de la monja ante el tribunal en invierno, transcurren dos años y medio, señalándose el paso del tiempo por estaciones, meses o determinadas festividades; momento a partir del cual la temporalidad se vuelve más incierta, si bien desde la narración de la motilona en la mitad del capítulo VII hasta el final de la novela pasan unos siete meses.

Esta mayor concreción del tiempo diegético en la novela responde en gran medida a una modalización narrativa distinta, ya que si en el guión los hechos se narran en tercera persona y en presente, en *Extramuros* lo hacen en su mayor parte en primera persona y en pasado, aunque éste sólo puede adivinarse por el uso de determinados *shifters*

de organización del relato del tipo «como diré», «que escribiré», etc, que anticipan situaciones y que sólo tienen sentido en una narración contada en pasado. Tanto la voz de la monja narradora en primera persona —monja que es la cómplice de la priora en el asunto de las llagas y equivale al personaje de sor Ana en el guión—, como el tiempo del relato en pasado, responden al deseo de mostrar esa actitud de espera y de miedo frente a la autoridad, igual que en el guión, pero también a la vivencia de un tiempo interior y subjetivo marcado por el ritmo amoroso⁹.

Desde esta perspectiva resulta curioso el comprobar cómo la novela recoge y mantiene gran parte del sentido general del guión, aunque modificando su forma de expresarlo en función del medio de que se trate. Así, por ejemplo, el choque entre el tiempo de la autoridad y el tiempo de lo cotidiano de la vida conventual se explicita en el guión por elipsis temporales, que eludían a la vez que aludían a un tiempo invisible pero actuante a través de la espera, y ello es especialmente claro en la elipsis que se da entre las escenas 68-69: el Capellán informa a sor Inés, todavía convaleciente, acerca de su posible procesamiento por la Inquisición, y en la escena siguiente, la 69, se nos describe la situación dentro de la iglesia del convento del tribunal que la va a juzgar, apareciendo gradualmente en la misma la acusada (primero su voz y después su rostro), prueba evidente de que el tiempo más o menos largo que pueda durar la elipsis (y eso es algo que corresponde a la realización y el montaje, entendido éste en el sentido tradicional de organización de los planos y no en el de principio enunciativo básico del filme) no le pertenece a la monja sino a los que deciden que se debe cauterizar la herida espiritual que ella ha provocado, y cuya figura aparece de un modo fragmentario en una escena que no le pertenece. En la novela, en cambio, aunque se mantiene la narración en tercera persona por un narrador omnisciente que enuncia en presente después de una elipsis espacial y quizá temporal —y es la primera vez que tal ocurre en el texto, porque hasta el final del capítulo anterior, el VI, la única voz narradora era la de la compañera de la priora—, la misma idea se expresa de otro modo: mediante una variación de la voz narradora, ya que la omnisciencia y la tercera persona buscan mostrar la misma sensación de poder que se cierne sobre la acusada, ahora sometida no al discurso benévolo de su compañera, sino al más imparcial de un narrador desconocido que, al igual que los jueces, la conoce y la juzga. Vemos, pues, como lo que en *Entremuros* se expresaba a través del tiempo, en la novela se hace por medio de la voz, señal inequívoca de que el asedio a las relaciones entre cine y literatura depende del establecimiento de las especificidades respectivas de ambos discursos (Ricardou: 88).

Un segundo aspecto del guión que la novela no hace más que profundizar, cambiando, asimismo, el modo de abordarlo, es el del acceso a la intimidad de los personajes, plasmación de ese ritmo amoroso de la novela ya aludido. Si antes se habló de la intimidad de sor Inés que pugnaba por salir a flote en medio de una historia de ambición y de mentira —intimidad perceptible en unos sueños manifestadores de sus de-

⁹ Fernández Santos ha insistido en el papel de la Iglesia como una presencia de fondo constante en la novela: «La Iglesia está detrás de todo eso porque esa serie de problemas, como todos los problemas de España, acababan chocando con la Iglesia» (1980: 173).

seos de belleza y también sexuales, en su reiterado contemplarse en el espejo con los vestidos de la hija del Duque, y en su ambigüedad respecto a sor Ana, con su mezcla de dominio y ternura—, ahora podemos afirmar que en la novela esto es lo fundamental y a ello responde la narración en primera persona de la monja enamorada de la priora. De hecho, su tiempo íntimo no sólo está marcado por el miedo al castigo inquisitorial o por la espera de múltiples noticias, sean las que afectan al convento o a su amada, sino también por su angustia ante la ambigüedad de su compañera, una ambigüedad que al tiempo que la transforma en ardiente enamorada la separa de su amiga durante largos períodos, o que si la hace aparecer como altruista cuando justifica la mentira para sacar al convento de la miseria, también la convierte en egoísta cuando se hace pasar por santa por motivos de ambición personal (Alborg, 1984b: 84-85); ambigüedad, en fin, que es la de su época, en donde, como en el caso de las monjas, la verdad y la mentira se confunden (Conte, 1979):

O todo era ilusión, figuraciones más, quizás eran mi razón y memoria las que ni razonaban ni regían. Quizás aquellas dos oscuras manchas tan turbias y hediondas bajo la lengua roja del cauterio eran tan sólo ensoñaciones más, no provocadas por mí, cortadas vena a vena (Fernández Santos, 1989: 176).

Nótese como en este fragmento la narradora, que ha producido las heridas en las manos de su amiga, no sabe ya si en realidad fue ella quien se las causó o no, confundiendo la verdad y la mentira; pero nótese, asimismo, cómo lo único que existe por debajo de esa confusión, lo que de algún modo tiene más valor para ella, es el amor que pone en la última frase: «no provocadas por mí, cortadas vena a vena». La delectación, el detallismo y la sensualidad que hay en ese «cortadas vena a vena» sacan a la luz la historia de unas manos que han acariciado y que han sido acariciadas, historia que las «dos oscuras manchas tan turbias y hediondas» no pueden borrar. He ahí a lo que me refiero al hablar de un ritmo amoroso que, confrontado con la ambigüedad, le da ese latido humano que hay en la novela, y que deriva en gran medida del hecho de una vivencia narrada desde la primera persona, como ha dicho el propio Fernández Santos:

Es que en Extramuros, al tratarse de una historia de amor como «Los caracoles», naturalmente al utilizar la primera persona, da mucha más fuerza a la narración y a esa misma pasión. El yo, la primera persona, es mucho más fuerte al menos en el caso de una pasión. Por eso, pensé en utilizar la primera persona aún a sabiendas de que es más difícil porque, claro, tienes que inventar todo un lenguaje (1980: 174).

DEFECTOS CONSTRUCTIVOS DE LA NOVELA

Naturalmente, además de estas transformaciones hay otras de menor calado, sobre todo en el diálogo, que se relacionan con la ambición de poder de la que acusan varios personajes a sor Inés, y con las razones que la hija del Duque le da a sor Asunción para

querer ser priora del convento, algo que en la novela no se explica y constituye uno de sus defectos al no aclararse suficientemente las razones de la dama para profesar en un convento tan miserable. He aquí sus razones según el guión:

Hija del Duque.— No os preocupeis. Yo os llevaré conmigo cuando me nombren priora de un convento de la Corte. Ser superiora aquí es tan sólo el principio (Extramuros: 97).

Y es que, así como el guión funciona como un primer borrador del que muchas cosas pasarán a la novela, también en él nos encontramos con el origen de algunos fallos constructivos de ésta, entre los que destacan la obtención de determinadas informaciones por los personajes sin que se explique cómo han podido acceder a ellas. Por ejemplo, lo que habla la vieja priora con el Provincial o, más tarde, con el médico, en el capítulo I (1989: 17-18, 26); y el contenido de la conversación entre el Capitán y la hija del Duque, y de ésta con su doncella al irse del convento, en el último capítulo, que le son contadas por la motilona a la monja narradora (1989: 244-245, 249-250). Asimismo, se recurre con cierta reiteración al procedimiento del testigo que escucha detrás de la puerta o en un lugar próximo a quienes conversan, tal como sucede en los diálogos del Capellán con la monja llagada en el capítulo II (1989: 76-77), y la agria discusión entre la vieja y la nueva priora en el capítulo III (1989: 108-109). Todo ello revela indirectamente que lo que en el guión estaba escrito para ser narrado en tercera persona por una cámara no ha sabido resolverse satisfactoriamente en la novela.

PROCEDIMIENTOS CINEMATOGRAFICOS

Fuera de los rasgos que acabamos de señalar y que indican las deudas de la novela para con el guión, no resulta apenas posible encontrar los procedimientos cinematográficos que caracterizan a este último. De ahí que se pueda afirmar que el autor procede a un borrado sistemático de las elipsis de origen cinematográfico, de los efectos de sorpresa o de anticipación, de la división en planos y, en general, de todo aquello que pudiese recordar el ritmo y la visualidad del cine. Tan sólo aduciré dos ejemplos que me parecen significativos.

El primero es la escena 15 del guión (en realidad, la 12), aquella en la que sor Inés urde una estratagema para apropiarse del cuchillo con el que se causará las heridas en las manos. Todo el ritmo de la misma se basa en lo visual: la sorpresa de la cocinera que no oye llegar a sor Inés y se vuelve sorprendida hacia ella, el seguimiento de las acciones de la primera por los ojos de ésta, la fijación en el detalle del ramo de laurel que sor Inés le esconde a la cocinera para obligarla a salir y, finalmente, el registro de la cocinera en busca del cuchillo hasta que lo encuentra. Su función parece clara: mostrar el carácter sibilino y audaz de la monja protagonista desde las primeras escenas, su capacidad para engañar y su decisión irrevocable de llevar adelante sus proyectos sin debilidad de ningún tipo. En la novela se suprime toda la escena porque lo que interesa es que esto se deduzca progresivamente de multitud de hechos que van configurando al personaje.

El segundo ejemplo consiste en una elipsis que se produce al final de la escena 69,

cuando el juez llama a declarar a sor Asunción, momento en el que la acción se corta y pasa a una situación diferente en otro lugar del convento, en la escena 70. Pues bien, lo que sor Asunción declaró ante el juez se nos cuenta en esta última escena, en una conversación que sostiene con la hija del Duque, con la intención de plasmar visualmente tanto la complicidad de ambas contra sor Inés, como el carácter artero de la denunciante, más propicio a la proximidad del poder que a la de la justicia que representa el tribunal, con lo que de nuevo se demuestra algo que ya se ha repetido, y es que la verdad aún siéndolo no deja de ser una mentira. La verdad que cuenta sor Asunción es una mentira porque responde a su ambición y a un propósito no legítimo, y esto es lo que se pretende traducir con la elipsis. En la novela, se anticipa en dicha conversación mediante una prolepsis lo que la monja dirá más tarde en su carta ante el tribunal, con lo que el efecto de la elipsis se pierde. Ahora la reiteración se limita a insistir en algo que el lector ya conoce de antemano, en un proceso lineal que no aporta nada nuevo con respecto a lo anterior.

A pesar de este borrado general de las marcas cinematográficas, que remiten al Fernández Santos negador de la existencia de estructuras fílmicas en sus novelas, quizá puedan encontrarse algunas (muy pocas, es verdad) que, paradójicamente, pertenecen a aquellos fragmentos que no tienen su equivalente en el guión primitivo, y de las que cito otras dos, muy próximas a la sobreimpresión y el fundido encadenado del cine.

La primera acontece casi al principio del capítulo VII. El narrador omnisciente en tercera persona cuenta el juicio de la monja en presente y al final convierte el tiempo en pasado; acto seguido, y en la secuencia que viene a continuación, se vuelve de nuevo al monólogo en primera persona de la monja narradora. He aquí el fragmento:

Accedió el tribunal a que los presentara, quedando así la causa aplazada. Con ello creció la fama de la santa más allá de la ciudad hasta tocar los aldeaños de la corte. Ahora el camino real convertido en perpetuo jubileo, aparecía repleto cada día de carros, coches, gente de a pie, clérigos y señores en busca de salud o pasatiempo, dispuestos a conocer la imagen de la encausada y sus prodigios que, pintados o de bulto, vendían en gran número sus muchos devotos. Pronto no hubo saya, ropas ni hábito que no luciera sus cruces y medallas, alguna cinta con su retrato pintado a prisa con haces de luz naciendo de sus manos.

En mí, en cambio, nadie repara; parece que ni siquiera el tribunal se acuerda... (1989: 200).

Quien narra la primera secuencia es el segundo narrador de la historia, no la monja, que sólo aparece en la segunda secuencia. Ahora bien, determinadas marcas lingüísticas que se dan en aquélla pueden hacernos pensar en rasgos propios de la voz de la monja; por ejemplo, el hablar de la «santa», algo propio de ésta pero no de un narrador que a lo largo del juicio ha hablado siempre de «la acusada», la visión sobre el camino real que pasa por delante del convento de las monjas, perspectiva que caracteriza a la monja narradora a lo largo de todo el texto, para quien dicho camino es una especie de utopía de libertad, y la progresión hacia el presente desde el pasado en un resumen rápido de la situación

(«Accedió el tribunal...», «Creció la fama de la santa...», «Ahora el camino real aparecía...»); lo que, unido a ese «en cambio» que señala continuidad con lo anterior a pesar de que corresponde a otra voz y otra secuencia, provoca la idea de una equivalencia con lo que en el cine es la sobreimpresión de una imagen que va apareciendo progresivamente sobre otra que tiende a desaparecer. Aquí la voz de la monja parece sobreimpresionarse progresivamente sobre la del otro narrador, causando esos efectos de falta de profundidad o bidimensionalidad única (dos voces que se producen al mismo tiempo interfiriéndose mutuamente) y de desencuadre (cada voz se mantiene autónoma en espacios diferentes) que son propios de dicho procedimiento cinematográfico (Vernet: 59-86), y le confieren ese peculiar carácter mixto señalado por C. Metz (1972: 134-136; 1979: 165-166).

Más clara es la semejanza con el fundido encadenado que se produce al final de la novela, cuando la narradora nos describe en dos tiempos y secuencias distintas la muerte de su compañera:

Allí, a mis pies, lejana, indiferente se hallaba vestida para una fiesta de la corte, dormida, esperando quién sabe qué son o música para iniciar el paso más allá de los espejos de la celda...

Aquí, a mis pies está toda mi vida, mis sentidos, mi placer, mi orgullo, mi compañera y madre. ¿Quién la abandonará?... (1989: 252).

La configuración del espacio según un punto de vista perceptivo señalado por deícticos adverbiales («Allí», «Aquí») y por una precisa localización («a mis pies»), indicadores de una ocularización interna del personaje narrador que al mirar va delimitando ese espacio (Jost: *passim*), y la reiteración de las mismas estructuras al principio de cada secuencia marcando la sucesión temporal y rigiendo por igual la acción de ambas, de un modo muy parecido al que Morrissette califica de cinematográfico en *La Jalousie* de Robbe-Grillet (19. 32), acercan el fragmento a ese modo de transición entre un plano y otro que en el cine se puede provocar por procedimientos muy diversos, pero que siempre está basado en algún elemento de continuidad o *raccord* visual.

Se puede concluir afirmando, pues, que así como el guión de *Extramuros* le sirvió al autor para desarrollar determinadas propuestas que aparecerían más tarde en su novela, aunque variando los modos narrativos, el posible tiempo transcurrido entre uno y otra le permitió cambiar su orientación general, de forma que lo que había sido un conflicto centrado en la ambición de poder acabó convirtiéndose en una historia de amor lesbiano, y también lo condujo a borrar todas aquellas huellas que podrían denunciar su origen cinematográfico, lo que, no obstante, no se produjo de un modo absoluto.

Universidad de Santiago. Campus de Lugo

OBRAS CITADAS

- C. ALBORG: «El lenguaje teresiano en la obra de Jesús Fernández Santos», en Criado del Val (dir.), *Santa Teresa y la literatura mística hispánica* (Madrid: Edi-6, 1984), pp. 793-799.
— *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos* (Madrid: Gredos, 1984).

- H. CAMPANELLA: «Amor extramuros», en *Cuadernos Hispanoamericanos* 348 (junio, 1979), pp. 712-716.
- J. CARO BAROJA: *Las formas complejas de la vida religiosa* (Madrid: Akal, 1978).
- J. C. CARRIÈRE y P. BONITZER: *Práctica del guión cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 1991).
- J.-M. CLERC: «La littérature comparée devant les images modernes: cinéma, photographies, télévision», en P. Brunel-Y. Chevrel (dirs.), *Précis de Littérature Comparée* (Paris: PUF, 1989), pp. 263-297.
- R. CONTE: «El rigor de Jesús Fernández Santos», en *El País- Suplemento* (enero, 1979), p. 65.
- M. CHION: *Cómo se escribe un guión* (Madrid: Cátedra, 1989).
- J. DELEITO y PIÑUELA: *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe* (Madrid: Espasa Calpe, 1952).
- G. DE SANTIS: en A. BERNARDINI y J. GILI (dirs.): *Cesare Zavattini* (Paris: Centre Pompidou, 1990), pp. 152-154.
- L. M. FERNÁNDEZ: *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta* (Universidad de Santiago, 1992).
- J. FERNÁNDEZ SANTOS: *Entremuros*, texto mecanografiado.
- «Grandes historias de pequeñas derrotas. Jesús Fernández Santos», en *Olvidos de Granada*, 13 (Extraordinario), pp. 38-40.
- «Jesús Fernández Santos quiere <Llegar a más>», en *Film Ideal*, 122 (15 junio, 1963), pp. 399-401.
- «Literatura, cine y TV en Jesús Fernández Santos», en *Destino*, 1737 (16 enero, 1971), pp. 20-21.
- «Entrevista con Jesús Fernández Santos», en *ANEC*, 5 (1980), pp. 171-175.
- «Encuentros. Jesús Fernández Santos: la novela intramuros», en *Camp de l'arpa*, 89-90 (julio-agosto, 1981), pp. 57-63.
- *Extramuros* (Barcelona: Seix Barral, 1989).
- J. GARCÍA HORTELANO: «Alrededor del realismo», en *Nuestro Cine*, 1 (julio, 1961), pp. 6-7.
- T. GUERRA: En M-C Questerbert: *Les scénaristes italiens* (5 Continents, 1988), pp. 183-199.
- F. JOST: *L'œil-caméra. Entre film et roman* (Lyon: Presses Universitaires, 1989).
- *L'avant scène* (janvier, 1984), pp. 319-320.
- P. MAILLOT: *L'écriture cinématographique* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1989).
- J. M.ª MARTÍNEZ CACHERO: *La novela española entre 1936 y 1980* (Madrid: Castalia, 1985).
- C. METZ: *Essais sur la signification au cinéma II* (Paris: Klincksieck, 1972).
- *Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979).
- B. MORRISSETTE: *Novel and Film. Essays in Two Genres* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 1985).
- J. RICARDOU: *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Du Seuil, 1967).
- J. RODRIGUEZ PADRÓN: «Jesús Fernández Santos y la novela española hoy», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242 (febrero, 1970), pp. 437-448.
- «Estudio preliminar» a Jesús Fernández Santos, *La que no tiene nombre* (Madrid: Espasa Calpe, 1982), pp. 9-51.
- *Jesús Fernández Santos* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982).
- M. SÁNCHEZ ARNOSI: «Introducción» a Jesús Fernández Santos: *En la hoguera* (Madrid: EMESA, 1976).
- L. SUÑEN: «Jesús Fernández Santos o la memoria colectiva», en *Insula*, 371 (octubre, 1977), pp. 5.
- «Extramuros, de Jesús Fernández Santos», en *Insula*, 386-387 (enero-febrero, 1979), pp. 17-18.
- M. VERNET: *Figures de l'absence* (Paris: Cahiers du cinéma, 1988).