

EL TRAZO SUGERENTE DE LA IMAGEN EN *EL SUR*

DR. FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN
UNIVERSITAT JAUME I. CASTELLÓN

1.

Victor Erice, sin duda el más importante realizador español desde Buñuel, cuyo primer largometraje –*El espíritu de la colmena*, 1973– marcó un antes y un después para el cine español, dirigió *El Sur* en 1983. Posteriormente daría otra evidente muestra de su “saber hacer” con *El sol del membrillo* (1992). En los tres films encontramos sin dificultad una incuestionable marca común: la búsqueda de una forma expresiva asentada en la sugerencia, próxima y cálida, que requiere la participación crítica del espectador (cuando digo crítica, quiero decir constructiva e incluso creativa). De ahí que haya titulado este acercamiento a una película tan singular desde la revisitación de ese “trazo sugerente” que está en la imagen y en el texto que le sirve de punto de anclaje (haciendo así un implícito juego con el relevante ensayo de Juan Miguel Company respecto a otro tipo de materiales). Será este, pues, un camino incompleto y parcial: tan solo unos matices para abrir una puerta sobre lo que *El Sur* nos permite pensar.

Habida cuenta de que estas jornadas llevan como título *Lo Rural: de la literatura al cine*, podemos encontrar otra huella común en los films de Erice que nos será cercana: el encuadramiento en espacios íntimos, rurales en el caso de *El espíritu de la colmena* y *El Sur*, y urbanos, pero sin estridencias multitudinarias ni localización precisa, encerrados en el jardín que da título al árbol que se desea representar sobre el lienzo en *El sol del membrillo* (poca distinción, pues, con un entorno rural). En esencia, un vínculo muy específico con el mundo de lo privado, incluso de la intimidad, si así lo queremos definir.

El otro aspecto que etiqueta estas jornadas nos habla de la relación entre literatura y cine. Acogiéndome a esta premisa, voy a prescindir de reseñar datos y/o anécdotas sobre *El Sur* (para esto tenemos las facilidades de Internet o de la famosa Wikipedia –a los alumnos incluso les entusiasma *El rincón del vago*). A fin de cuentas, los datos son eso, datos, se leen y archivan, se comentan, se trabaja sobre ellos para obtener otros resultados de mayor interés. Dejo pues los datos para los

valedores de la historiografía, mucho más entendidos que yo, por supuesto, en estas cosas y me quedo con la *materialidad de la forma filmica* (cual diría Imanol Zumalde en un magnífico librito que editó en el año 2006 y que debiera ser de obligatoria lectura para que no caigamos, como suele ser habitual, en la extrapolación e imposición de contenidos que hacen decir a los films cosas que estos no dicen, muy en la línea en boga de los tan bien vistos por algunos “estudios culturales”).

2.

Volviendo a lo que aquí nos convoca, es interesante reflexionar sobre el paso de la literatura al cine: ¿se puede traducir literalmente de la letra –en tanto texto escrito de carácter narrativo– a la imagen?, ¿se puede mantener un espíritu de origen sin traicionarlo con el que se establece en el medio de transferencia?

En el caso de *El Sur*, Adelaida García Morales escribió el breve relato (apenas unas 50 páginas), si atendemos a la referencia que coloca al final del mismo, en Capileira en junio-julio de 1981. La película, como hemos dicho, data de 1983. Nos interesa, pues, pensar la forma en que la imagen fílmica parte de un texto literario para construir sus propios mecanismos representacionales, sin traicionar el espíritu del relato original pero, al mismo tiempo, sin hacer concesiones a una supuesta imposición de “fidelidad”.

Con *El Sur* –la película– nos encontramos ante un producto complejo del que destaca de inmediato el ensamblaje de “todos” sus componentes, a modo de *puzzle*, para construir un relato de carácter abierto, polisémico, en el que la participación espectral se hace imprescindible. Desde los mismos títulos de crédito, que aparecen sobreimpresionados sobre negro, con ausencia absoluta de sonido, cuyo fondo se va transformando lentamente hasta permitirnos intuir una ventana y la luz que se filtra a través de ella, el filme se desvela a sí mismo como producto de ficción, como material (película) corporeizado que se somete a la mirada de un espectador; de ahí que el paso del tiempo sin cambio de plano acontezca gracias al cambio de luz, un mecanismo estrictamente cinematográfico, y que este tipo de retórica para las elipsis se repita en múltiples ocasiones a lo largo del filme, uniendo la expresión pictórica a la fílmica.

El cine, a fin de cuentas, es eso: luz y/o ausencia de luz; toda representación estará siempre contenida entre esos dos parámetros; pero la sugerencia permite que lo “no visto” aspire a transmitir contenidos y sensaciones muchas veces más

importantes y rigurosas que lo que la imagen muestra. Así pues, luz y ausencia de luz se convierten en herramientas discursivas que, lógicamente, no puede ofrecer la expresión literaria, que contará, eso sí, con otros recursos, pero su entidad primigenia es muy diferente.

Así pues, desde un primer momento, *El Sur* se sitúa en el territorio de la iconicidad, se muestra a sí mismo como entidad discursiva fílmica con una fuerte presencia de la enunciación, que se manifiesta una y otra vez.



Imagen 1: La luz penetra en la habitación de Estrella: el film comienza.

Y es, precisamente, desde este mismo arranque, hasta el primer gran fundido, que se constituye toda la estructura en sus aspectos enunciativos y formales. Por un lado, el plano fijo de la adolescente protagonista, Estrella en el film y Adriana en el texto, mantiene persistentemente en fuera de campo los sonidos de un acontecimiento esencial, la marcha del padre, Agustín, que llega a través de los ladridos del perro, los pasos en la escalera, los murmullos de la mujer y la criada, los gritos desesperados de la esposa que llama hacia la noche... Por otro lado, el aumento de la luz que comprime el tiempo sin cambio de plano alguno y la inscripción de la voz en *off* de Estrella (“aquel amanecer...”). Esta es una voz, como es habitual en los films de Erice, un tanto compleja: debiéramos bautizarla como voz *over*, ya que, aunque pertenezca al personaje, está asimilada a un tiempo diferente del que corresponde a la imagen. Este juego, muy hábil y con resultados

manifiestamente retóricos, habilita procedimientos narrativos que rompen con la estructura tradicional del relato filmico.

Con tan breves elementos, a los que hay que sumar el rótulo sobreimpreso que sitúa la acción en el otoño de 1957, obtenemos:

1) el marco espacio-temporal del relato;

2) los estilemas que caracterizan la estructura formal del film, con fuerte privilegio para el fuera de campo, las elipsis y un cuidado tratamiento pictórico de los encuadres; y

3) la dualidad enunciativa entre un narrador omnisciente –el meganarrador, que controla abiertamente todo el discurso– y un narrador intra y homodiegético (la niña / adolescente), que conduce el relato verbal, ora desde un presente-posterior al propio relato, ora desde la inmediatez visual.

Película y texto literario coinciden en la inclusión de una voz narrativa y en el establecimiento de un inicio situado más allá en el tiempo de la historia a narrar, teniendo como eje la noche en que Agustín, el padre, se suicida. Sin embargo, la voz del film se abre al espectador, no introduce marcas deícticas concretas, al contrario que en el relato escrito, en el que se dirige directamente a la figura paterna, cual si de una carta confidencial se tratara.

La capacidad de sugerencia se multiplica con la imagen. Esto se hace patente con la eliminación del personaje de Josefa, que cumple en el texto de Adelaida García Morales una función informativa, como núcleo de oposición ética-religiosa-moral al padre y que influencia en los comportamientos de la madre. El film, sin embargo, obvia estas cuestiones porque van a ser deducibles de la actuación de los personajes.

3.



Imagen 2: Un salto en el tiempo: Estrella en el vientre de su madre.

Inmediatamente, tras el primer fundido, un plano similar al de los títulos muestra al padre que manipula el péndulo sobre el vientre de la madre, es decir, antes del nacimiento de la protagonista, e inserta la voz en *off* para indicar que “me lo contaron... o es una imagen que yo en realidad inventé”. Aquí se fusionan ambos relatos, el omnisciente y el que tiene lugar en primera persona, de tal forma que deliberadamente se crea un margen para la indeterminación: ¿cuál es la procedencia de las imágenes?, ¿la niña imagina o el narrador omnisciente nos brinda esa acción retrospectiva? No podemos responder con certeza y, además, ni siquiera sería deseable que así fuera porque es en este nivel de dualidad en el que reside el carácter abierto del filme y una gran parte de su indiscutible riqueza.

Como hemos dicho, la enunciación es explícita a lo largo de todo el film, mediante marcas evidentes (proliferación de fundidos y encadenados con capacidad discursiva, además de actuar habitualmente como nexos de separaciones temporales) y por la misma construcción de los encuadres (disposición de los elementos, movimientos de cámara, referencias plásticas), pero, además, señala su separación del relato en *off* por la imposibilidad material de que la voz responda a la consciencia de hechos vividos en los que el personaje no está presente, como es el caso de Agustín escribiendo la carta a Laura en la cafetería -la llegada de Estrella

viene perfectamente marcada por la separación entre interior y exterior del local-, y esto es aún más evidente cuando el mismo personaje lee la carta que recibe de Laura (Gloria Valle en el texto literario), en un momento en que Estrella no está ni puede estar presente, aunque su voz inscriba comentarios a lo largo de todo el filme (algunos de ellos superpuestos sobre acciones de las que no participa). Hablamos de dos narraciones simultáneas y/o de una imaginaria (aspecto de indeterminación ya mencionado y que no queremos perder de vista).

Estas son cuestiones que Erice marca muy explícitamente: por ejemplo, la mirada de Estrella no se corresponde con el punto de vista de la cámara en la puerta del Cine Arcadia, o en la secuencia final (explícitamente señalada por un *travelling* vertical que muestra lo que Estrella ve desde un punto de vista que no le corresponde)

La disposición temporal del filme genera un discurso en pasado que se remonta al tiempo de la niñez de Estrella, introducido por algunas pinceladas muy breves que, soportadas por la voz en *off*, son plasmadas en sucesiones de imágenes sin solución de continuidad, hasta la aparición de un supuesto “misterio” – ligado al sur– en el pasado de la vida del padre, Agustín. Ese “no saber” genera a su vez imaginaciones, subrelatos que se mantienen en el nivel implícito y que afectan a la trama argumental porque la adscriben a la indecisión entre hecho o imaginación.

Por el contrario, en el relato literario, los recuerdos de la niña, sumados a los diálogos y acciones de los restantes personajes que reproduce, arrojan sucesivas informaciones sobre la familia que, sin perder el tono sugerente, construyen una y otra vez referentes de un marcado carácter explícito. De esta forma, el castigo por un mal comportamiento, el cumpleaños y la primera comunión son acumulaciones de acontecimientos que dan indicaciones muy precisas sobre las relaciones entre la niña y sus progenitores, sobre la dudosa moralidad del padre (marcada posición atea por su parte) e, incluso, sobre la toma de partido de la protagonista. Tales elementos son evidencias en el relato literario, que dejan poco espacio para imaginar, aunque trabajan muy bien sobre la sensibilidad del lector.



Imagen 3: La referencia al ateísmo del padre se configura mediante su posición en la oscuridad, lejos del entorno.

Pero todo esto fluye en el film a través de un trazo sugerente que elimina los posicionamientos morales, uniendo la escena del castigo a la de la búsqueda de un escondite cuyo único descubridor habrá de ser el padre a través de los golpes de su bastón, pese a que la pregunta “¿por qué lloras?” de la madre se conserve intacta en ambos medios narrativos. No hará falta, pues, que un personaje declare el ateísmo del padre, solamente bastará con inscribirlo en la penumbra y dejar que la niña llegue hasta él para decirle que no se vaya, pero que salga de la iglesia si se cansa.

Frente a la densidad narrativa del relato de Adelaida García Morales, Erice opta por la supresión de elementos que introducen informaciones colaterales pero que, al mismo tiempo, desvían la atención sobre la relación íntima entre padre e hija, basada en el hecho de que el secreto de la infidelidad ha sido asumido por la niña en tanto ve derrumbarse el mundo de los adultos y su padre se sume cada día más en la desesperación.

Por ello, no puede extrañar que los amigos, el colegio, el contexto social, desaparezcan casi por completo en el film, que se interesa fundamentalmente en lo humano, en esa desolación que embarga a los personajes, incluso a la niña, que quiere comprender y al tiempo está recorriendo su viaje iniciático hacia el mundo de

los adultos. Con este criterio –al que tampoco es ajena la autora, puesto que participa en el guión–, los familiares del sur vienen a la comunión pero se suprime el viaje de los padres a Sevilla, del que regresan con el principio de la caída en el abismo (comienzan las cartas de la amante).

4.

Será la comunión uno de los momentos esenciales del film –al igual que lo es del relato literario– ya que pondrá en imágenes la reflexión de la Adriana de papel:

“Sólo al final, cuando ya nos disponíamos a salir, te descubrí detrás, en el último banco, alejado de todos. Estabas de pie con aire de cansancio, mirabas hacia el suelo y vestías de cualquier manera. No te habías preparado como para una fiesta. Pero a mí eso no me importó, pues, viéndote en aquella penumbra que te envolvía, me pareció que soportabas una especie de maldición. Por primera vez temí que pudieras condenarte de verdad. Entonces, cansada de tantos padrenuestros inútiles como había rezado por ti, se me ocurrió hacer un trato con Dios. Le ofrecí mi vida a cambio de tu salvación. Yo moriría antes de cumplir los diez años: si no fuera así, significaría que nadie me había escuchado en aquellos momentos”

Lo que se completa muy bien, más tarde, con:

“Tenía yo entonces quince años y nada había cambiado entre nosotros. Soñé que todo el planeta se había inundado. El agua, como poderoso instrumento de destrucción, cubría toda la superficie de la tierra. En ella flotaban a la deriva fragmentos de cuanto había existido hasta entonces. Era el fin. De pronto apareció a lo lejos una barca, Era muy pequeña y tú venías en ella remando lentamente hacia mí. Cuando me ayudaste a subir a tu lado continuaste remando perdido en aquel mar sin límites. No me decías nada. Era como si aquella catástrofe no tuviera la menor importancia para ti. Entonces yo tuve un deseo: casarme contigo”



Imagen 4: *Travelling* que abre y cierra la escena de la comunión sobre una referencia icónica que bien pudiera ser de una novia.



Imagen 5: Padre e hija bailan. El nexco con la boda será la música.



Imagen 6 e imagen 7: La boda desde el punto de vista de la enunciación (*travelling* vertical) y la marca de la mirada de Estrella como transmisión de sensación.

El refuerzo de la secuencia de la comunión, marcada especialmente con la banda sonora y ese *travelling* de retroceso y luego frontal, apunta hacia el reencuentro de padre e hija años más tarde en un lugar similar (probablemente el mismo), con la misma música, pero una vez recorrido el viaje iniciático que no puede impedir la muerte. Permanece el recuerdo de un amor que llevó a la niña hasta el pensamiento de casarse con su progenitor, pero el mundo es la barrera que impide su satisfacción, de la misma forma que la vida familiar del padre ha sido cercenada por un amor frustrado. La pulsión de muerte sobrevuela toda esta secuencia, pero sería mucho menor su fuerza si no pudiéramos conectarla vivamente con la de la comunión, lo que demuestra la lejanía (y al tiempo cercanía) de los dos sistemas de representación, capaces de construir sus propios códigos para arribar a buen puerto sin necesidad de ser deudores uno del otro. En última instancia, tenemos una prueba definitiva de que en un film todo elemento debe cumplir una función y debe estar estructuralmente justificado, o, dicho de otro modo, integrado diegéticamente.

5.

Desde esta perspectiva, los recursos expresivos van a actuar de forma muy diferente en la construcción del texto fílmico que en la del literario, arrastrando consigo toda la trama narrativa. Si ya en el comienzo veíamos cómo la luz se inscribe en la imagen como elemento fundamental, trasunto del propio lenguaje cinematográfico, la entidad de la amante del padre se vincula en el film al propio

mundo del espectáculo y no a una dimensión espacial de “lugar de nacimiento”, como acontece en el relato literario. Esto permite a Erice un juego de metadiscursividad que, a la postre, no es nada gratuito.

Así, cuando la niña espera a su padre fuera del cine, una panorámica vertical recorre la fachada del local y marca la inserción de la película en el interior, proyectándose aparentemente para un único personaje, Agustín, y con una relación ambigua entre las acciones de esa ficción en la *mise en abîme* y la que tiene lugar en la mente de Estrella sobre las supuestas relaciones de su padre con la actriz; finalmente, se regresa a la panorámica, en sentido inverso, y, con ella, a Estrella en la calle. ¿Podemos asegurar que las imágenes del filme proyectado y del rostro de Agustín corresponden al relato primario, o bien nos encontramos ante una plasmación icónica de los pensamientos de Estrella?



Imagen 8: Panorámica vertical sobre la fachada del cine Arcadia.

6.

Como hemos visto, el arranque del filme en 1957 no fija un “presente” para la voz de Estrella puesto que ese momento inicial, la noche en que su padre abandona la casa para ser posteriormente encontrado muerto, es el lugar de fijación sobre el que se retrotrae el conjunto de la acción del filme, pero se regresa posteriormente a él y se sobrepasa con el epílogo. En realidad, el punto de “presente” no es otro que

la marcha hacia el sur de Estrella, que debió continuar en una segunda parte nunca rodada (clara prueba de la marginación a que somete la industria las obras y realizadores más importantes de nuestro país cuando la rentabilidad económica parece dudosa). Pues bien, esta relación dialéctica entre relato verbal y relato implícito, patente en el propio *off* y las múltiples sincronías y disonancias de este con las imágenes, otorga al filme otra de sus virtudes más emblemáticas: el flujo de “sensaciones” provocadas por lo “no dicho” y por lo “no visualizado”. El espectador va cubriendo esas parcelas de ausencia y construye en su mente el auténtico filme. Así, la postguerra y sus problemas, vienen implícitos en los desplazamientos, en las conversaciones con Milagros, en las fotografías... “lo que son las cosas de este mundo... palabras y nada más que palabras”, dice Milagros, en clara alusión a la importancia del punto de vista para la comprensión de los contextos (referencia, a su vez, de la ficcionalización permanente de todo relato –y la Historia es uno– y hacia la materialidad del filme en sí mismo como tal).

Es así como puede comprenderse la adscripción del plano en que Agustín regresa a la casa después de su primera huída nocturna al *off* de Estrella: “volvió por la mañana, no le vimos entrar”. La propia voz indica que nadie le vio entrar, pero, sin embargo, la imagen lo muestra. De la misma forma, el plano secuencia de la celebración de la comunión -que comienza con un plano de detalle del velo para salir en *travelling* hacia atrás y mostrar a padre e hija bailando durante un tiempo deliberadamente alargado, y concluye con el regreso a su origen, en el velo (imágenes 4 y 5)-, tiene su eco, a través de la música procedente de una boda en el salón vecino de un hotel, cuando padre e hija comen juntos el último día (la música - un conocidísimo pasodoble- es la misma en ambos acontecimientos): los recuerdos invaden el pensamiento de los personajes y la sensación es transmitida al espectador sin otro soporte que la relación por la música entre uno y otro momento del filme. Es lógico, pues, que la escena de la comunión pareciera una catálisis y tuviera una longitud aparentemente exagerada; al referenciarse desde la mesa en el hotel, en un ambiente deprimente de soledad, cobra toda su fuerza (imágenes 6 y 7).

7.

Es la enunciación la que yuxtapone equilibradamente sonidos e imágenes para crear relaciones indirectas, como es el caso de la voz cuando dice que “deseaba crecer y crecer, para poder huir” y la imagen nos proporciona una

excelente elipsis con función retórica que marca el paso del tiempo desde la niñez a la adolescencia (el filme, a fin de cuentas, es también un viaje iniciático para Estrella).



Imagen 9 e imagen 10: Elipsis que cubre el paso de varios años.

De otra parte, algunas miradas sostenidas a cámara (de Estrella y de Agustín), difíciles de justificar mediante la sutura habitual del campo con el contracampo, parecen hablarnos de la materialidad del filme (de *El Sur*), de su voluntad ficcional; se trata de una constatación, la mirada al objetivo de la cámara marca la presencia de éste en el profilmico y la transfiere al espectador como efecto de extrañamiento.

Así pues, sin cuestionar la fuerza del relato literario de Adelaida García Morales, Víctor Erice construye con *El Sur* un aparato discursivo muy diferente al que en su origen disponía el texto escrito, demostrando en la práctica que la fidelidad a un texto no puede ni debe, en modo alguno, trabajar sobre la perspectiva del calco o de la reconstrucción duplicativa, sino, mucho mejor, sobre las propias esencias, a la búsqueda de transmitir un sentido que permita la participación espectral y el juego hermenéutico. Cine y literatura son medios distintos y, como tales, no es exigible (ni deseable) la transferencia lineal entre ellos.

Revisitar *El Sur* nos permite pensar sobre la propia teoría fílmica, toda vez que más allá del relato está la reflexión sobre el cine y sus recursos expresivos y narrativos.