

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El Sur: un ejercicio de libertad

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1998). El Sur: un ejercicio de libertad. Banda aparte. (9):36-47.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42253>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL SUR: UN EJERCICIO DE LIBERTAD

María José Ferris Carrillo



Omero Antonutti y Sonsoles Aranguren (rodaje de *El sur*, 1983)

*"El sur... trémula, púdica,
enigmática."*

Fernando Savater

En aras de una voluntad globalizadora que busca dar cuenta del fenómeno filmico en su conjunto, las historias del cine han procedido a realizar una operación que permita la sistematización de sus materiales de estudio (aquí, los autores y sus filmes) en confortables periodizaciones y contextualizaciones. Este desglose en cifras, cuotas de pantalla, temáticas semejantes, adaptaciones literarias, eras y décadas es lo que se recoge en estas historias calificadas bajo el epígrafe de "generales".

Sin embargo, en ocasiones, en estos edificios perfectamente amueblados aparece una grieta, una fisura capaz de resquebrajar la solidez de la construcción. ¿Cómo actúan las historias generales respecto a ciertos textos susceptibles de individualización? ¿Qué ocurre con esas manifestaciones de una voz propia que difícilmente son adscribibles al conjunto?

Sería deseable que esas obras caracterizadas por su singularidad tuviesen un tratamiento de excepción o, al menos, se trazase una sucinta apostilla al respecto. Nada más alejado del

proyecto positivista de las historias generales: lo distinto se reabsorbe como si fuera idéntico; se reconduce, se reajusta a lo normativo (a lo que se está formalizando como norma según la propia historia) y así se elimina cualquier vestigio de diferencia.

Así actúan los totalitarismos. No debemos olvidar que también se dan dictaduras de lo artístico. ¿No es éste el movimiento que realiza el arte oficial cuando fagocita y reencausa la vanguardia?

La excepcionalidad es molesta porque supone un recuestionamiento de las líneas maestras que se habían ofertado y fomentado como válidas y únicas.

Renunciando a la concepción globalizante, queremos situar la obra que nos proponemos estudiar en un espacio de singularidad propio, lejos de esas "líneas maestras" que suelen servir para reseñar los textos filmicos en conjunto, forzando los puntos de comunión entre ellos, llegando a caer en comentarios espurios e inútiles. Se trataría, ahora, de reivindicar el texto que nos ocupa como momento genético particular, de proceder a un análisis comprometido y de exonerarlo, así de entrada, de las recensiones simplificadoras, descriptivas y comparativas a las que había sido sometido hasta este momento. Nuestro espacio para la lectura se llama **El Sur** (Víctor Erice, España-Francia, 1983).

I. EL SUR (TAMBIÉN) EXISTE: UN ESPACIO EN *OFF* MÍTICO

Hay veces que la realidad supera al arte, como dicen que dijo Oscar Wilde. Algo de esto se moviliza en una obra como **El sur** cuya factura y resolución final son las que, tautológicamente, son porque atravesaron diversos avatares. Los motivos que se aducen para justificar la ausencia de continuidad en el filme (el director evaluó un episodio en que había un viaje de la protagonista al sur) guardan relación, parece ser, con determinantes de producción. Mucho se ha especulado sobre ese segmento inexistente. Y más que es posible hipotetizar, justamente, por esa ausencia, tan pregnante, de un espacio hacia el cual parecían dirigirse la acción, la mirada y el recuento de la narración. Que ese sur, ya mitificado en la imaginación infantil de Estrella, haya quedado, definitivamente, fuera de nuestra percepción primaria es una travesura del más revoltoso azar. Y es, también, una convocatoria al pensamiento libre del espectador/a, una invitación a la recreación privada. Ese espacio en *off* que la voz de Estrella adulta convoca durante todo el filme va a quedar infinitamente postergado, aplazado. Pero, a su vez, será un lugar abierto a la propia interpretación. Este mecanismo que posee el cine de permitir o denegar el acceso a ciertos lugares o situaciones se conoce con el nombre de fuera de campo. Nunca el cine tuvo, como con **El sur**, un fuera de campo tan desembarazado, tan poco condicionado para su público. Nunca pensaría la escritura autoral de Víctor Erice (tan poco dada a la manipulación y a la focalización) que el destino le iba a conceder la posibilidad de ofrecernos tamaño ejercicio de libertad.

Lo que se está quedando a las puertas, en los umbrales, no es, no obstante, cualquier cosa: es la consecución de la novela de la vida de la protagonista, el final del relato fundacional de su propia existencia; aquello que podría haber arrojado luz sobre sus orígenes. Es decir, la búsqueda que cada uno de nosotros/as realiza a través de su pasado y que, en la narrativa clásica, se conoce como estructura del mito. Algo a lo que, en definitiva, sería más cómodo sustraerse ya que, al traspasar dicho umbral, supone la pérdida definitiva del paraíso de la niñez.

Habría que preguntarse cómo se formaliza todo ello en **El sur**. Así veríamos que, a la hora de afrontar el análisis, los textos conclusos que son susceptibles de estudio son dos: primero, el relato homónimo en que se apoya, cuya autora es Adelaida García Morales y, segundo, el propio filme. Voces recientes han proclamado la primacía del filme sobre el relato². Aquí se impone una salvedad, de orden puramente contextual: la fecha de publicación del cuento (1985) es posterior a la del estreno del filme (1983); pero en el filme se inscribe la siguiente leyenda: "Guión, Víctor Erice, basado en un relato de Adelaida García Morales". Teniendo en cuenta esta referencia textual, y sin ningún pronunciamiento de los autores al respecto, con-

erice

viene confiar en la propuesta del texto fílmico, el primero en ver la luz, que se hace a sí mismo deudor del texto escrito.

Y así, al proceder a un estudio comparativo, observamos que, en ambos, lo que se está poniendo en juego es una voz narrativa, una voz que va desde un presente maduro hacia el lugar de la infancia, una voz cuestionadora, reflexiva y enhebradora del discurso de su propio relato mítico.

En el cuento, esa voz posee una instancia peculiar: se dirige a una segunda persona concreta, al padre que (quebrado cualquier conato de expectación) sabemos muerto desde el inicio. Se trataría de una "carta al padre" desde la autoridad que a su hija le confiere su propio presente, constituido sobre la ausencia del progenitor: "*Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá.*" (p.5)³. En un viaje de vuelta a los lugares de la niñez se procede a una operación de interiorización, de meditación con voluntad autoterapéutica. Como todos necesitamos alguien que nos narre, quien ha perdido la referencia primigenia debe afrontar, en su propia voz, en su misma "primera persona", la narración de su decurso vital y objetualizarlo en tanto discurso verbal.

Este tipo de narración permite acceder al lector/a y al espectador/a a un saber (pero no a un saber que se va desarrollando a medida que se va construyendo el texto); sino a un saber cuyo proceso de aprehensión se produjo en el pasado. Nuestra referencia literaria más clara sería **Lazarillo de Tormes**.

En tanto se pretende la formalización de un relato, habría una voluntad de linealidad narrativa, presunto correlato de la coherencia estructural. Sin embargo, y dado que la voz se pronuncia en presente sobre un pasado, lo que se trata es de ofrecer una serie de recuerdos puntuales. No hay que olvidar que la urdimbre de la memoria funciona por selección.

Sin embargo, aquí percibimos un rasgo de brillantez que otras narraciones de este tipo no poseen. Hay una conciencia clara de la voz expositiva de que todo lo que narra puede tratarse de una invención. Así, en una escena clave del filme, se nos dice: "*Me contaron que mi padre adivinó que yo iba a ser una niña. Es lo primero que de él me viene a la memoria: una imagen muy intensa que, en realidad, yo misma inventé.*" Que se trata de una invención lo subraya la misma puesta en escena y planificación del filme. Mediante un fundido encadenado que recupera un mismo espacio, vemos, casi por superposición, a los padres de Estrella, ella embarazada, él adivinando el sexo del bebé y otorgándole el nombre, en la habitación que ocupa la misma Estrella cuando ya es adolescente. Es harto improbable que sus progenitores ocuparan ese espacio en ese momento, pero la memoria es ladina y busca sus propios escenarios.

En esta operación (aceptar que los propios recuerdos son una invención) hay un cambio cualitativo fundamental. La premisa de una veracidad histórica e inmovible sobre el propio pasado se ha sustituido por la necesidad de contarse a sí mismo, que se permite ciertas coartadas y concesiones. Matizándola mucho, aquí podríamos hablar de los dos términos de la distinción anglosajona entre "history" / "story", que nuestra lengua no contempla con tanta precisión.

Así, si hubiese existido un prurito de objetividad y exhaustividad sobre la infancia de la protagonista, el filme podría haber optado por la puesta en escena de las palabras que Estrella recogía, desde niña, en su diario. Sin embargo, al decantarse por el mecanismo de la voz en *off*, se está optando, claramente, por la subjetividad de la voz autorial, cuyo relato de la memoria, desde su propia instancia hacedora, puede crear o re-crear, puede dedicarse bien a inventariar recuerdos, bien a inventarlos. Esta formalización de la memoria como relato focalizado en una primera persona nos parece, como dijimos, una elección plenamente lúcida y consciente.

La pregunta ahora sería cómo se produce el paso del texto escrito al fílmico de este memorial narrativo.

Como ya hemos constatado, el cuento presupone una voz dirigida a una persona ausente, a la que se interpela directamente. Hay una voluntad cohesionadora mayor, ya que se introducen pautas cronológicas: “*el día que cumplí siete años*”, “*yo ya tenía nueve años*.” Pero si el uso del lenguaje (de la palabra), al irse configurando como texto, supone la búsqueda de un orden a través de las mismas partículas lingüísticas —como dice Juan Miguel Company, “*un texto es siempre un acto fallido de escritura*”—; la utilización que el dispositivo cinematográfico puede hacer de las imágenes introduce un mecanismo distinto.

En el filme, la voz en *off* (correlato de la voz que hilvana el cuento escrito) nos habla de ese pasado perdido e inventado. Pero es la textura de la imagen la que permite hacer **presente** ese **pasado**. La voz puede evocarlo y convocarlo, pero lo que percibimos en primera instancia y lo que se pone ante nuestros ojos con toda su carga de inmediatez es una imagen (aunque sea de un pasado, la imagen está presente para nosotros). Así pues, lo que la voz está articulando es ese presente ausente. Y desde su instancia presencial dicha voz configura algo a lo que virtualmente debería ser imposible de acceder, si no fuera a través de la imaginación. La conjunción (el conjuro) de la imagen cinematográfica es la que permite esa magia. Hay una aparente contradicción en el seno de estas imágenes: son visibles, inmediatas, percibibles como reales. Y, a su vez, son fugaces, de paso vertiginoso. Esto es lo que ha permitido al cine constituirse como máquina de fabricar sueños: mejor que la imaginación.

En **El sur**, las imágenes son el soporte ideal para auspiciar la configuración mnemotécnica selectiva. Los diversos episodios escogidos buscan producir cierta resonancia en nuestro inconsciente más que crear un efecto de congruencia narrativa interna. Cada segmento de recuerdo puede encapsularse casi autónomamente adormeciéndose, en su final, en un dulce fundido en negro. O por el contrario, dos tiempos relativamente diferenciados pueden superponerse entre sí, rompiendo así con la convención de la linealidad. El tiempo de la memoria no conoce reglas narratológicas. Un ejemplo del primer mecanismo lo encontramos en la escena del péndulo que, partiendo de la casi oscuridad, vuelve a la negritud. El fundido encadenado que funde a una Estrella-niña que parte en bicicleta con otra Estrella-adolescente que regresa, es la mejor ejemplificación del segundo procedimiento. Y habría que añadir que su construcción es tan perfecta y tan sabia que su visión, de la pura emoción, puede llegar a herir.

II. LA ESCRITURA DE LA LUZ COMO TRAYECTORIA DEL APRENDIZAJE

Si en todo relato clásico existe la premisa esencial de la adquisición de cierto saber por parte del protagonista, **El sur** nos convoca a un relato de corte tradicional. Así, la historia de Estrella es la trayectoria de un aprendizaje, del doloroso aprendizaje que provoca el paso de la fe al descreimiento. Lo que se resuelve en la operación del crecimiento de una persona, se describe así en el cuento: “*Aquella noche sentí que el tiempo era siempre destrucción*.” (p.37).

Para adquirir esta sabiduría y acceder a esta verdad, el ser humano debe superar ciertas etapas desde su infancia hasta su madurez. En este sentido y siguiendo los postulados freudianos, Estrella supera su fase preedípica de fijación a la madre y, en camino al Edipo positivo, asume la figura del padre como objeto amoroso. Por ello, la madre queda pronto relegada de su cariño: “*En más de una ocasión la odié abiertamente*”. (p.13). Y por ende, y esto es fundamental, queda relegada de su memoria: “*Tengo muy pocos recuerdos de mamá durante mi infancia. Es como si con frecuencia estuviera ausente, encerrada en una habitación o paseando lejos de la casa*.” (p.8). A nivel fílmico es admirable el mecanismo que sabiamente emplea la puesta en escena y la planificación para explicitar este paulatino distanciamiento y desafecto. Mientras la voz en *off* desgaja: “*Mi madre fue una de las maestras represaliadas después de la guerra civil. Ella me enseñó a leer y a escribir. Pasaba conmigo casi todo el día y, sin embargo, son pocos los recuerdos definidos que, de ella, en ese tiempo, conservo*”, por cortes directos se pasa, con rapidez, de un plano a otro, mostrando así las

actividades de la madre. Aquí la imagen es una pura ilustración de lo expuesto en *off*: "La recuerdo sentada al lado de una ventana, en la tarde, cosiendo mis vestidos." Corte. "En el invernadero, cuidando sus flores." Corte. "En el patio barnizando viejos muebles que encontraba dios sabe dónde." Corte. "En la noche leyendo las novelas que tanto le gustaban."

Hay una clara diferencia, en niveles dialécticos, entre lo paterno y lo materno. El padre es lo excepcional, justamente porque su presencia es extraordinaria, frente a la madre, presencia constante. Los espacios que simbolizan uno y otro también son opuestos: la madre supone el ámbito de lo doméstico (la casa), lo interior (la habitación), lo privado (la lectura). El padre, en cambio, supone (en esa contraposición conservadora de los roles masculino y femenino) lo exterior y lo público (trabaja fuera y es el único que cruza "la frontera" sita entre la casa y la ciudad). Sus actividades contribuyen, a su vez, a reforzar esa oposición: la madre, por cuestiones políticas, no puede ejercer su magisterio y se dedica a la intendencia del hogar. En este punto y en el caso del padre, hay un plus que será determinante en la fascinación que la hija siente por él y su decantación del lado del Edipo. Agustín es médico, es decir, es poseedor del discurso de la ciencia y de la lógica. Es capaz de actuar sobre el exterior, sobre los demás, porque es capaz de curar mediante su saber. Pero lo más llamativo para la niña es la faceta mágica de su padre. Éste es conocedor de cierta sabiduría diferente, excepcional. Es un hacedor de magia, una suerte de chamán, oficiante de hechos extraordinarios. En tanto que zahorí, descubridor de aguas y objetos ocultos, el padre detenta un saber mágico y prerracional que encadila a Estrella. El padre es, por consiguiente y ante los ojos de la niña, una figura más compleja y completa que la de la madre, ya que posee dos lógicas, la del pensamiento científico y la del mítico, el discurso de la medicina y el de la radiestesia.

El cuento presenta un padre que es profesor de francés. En este cambio en la profesionalización hay un salto cualitativo. Y sin embargo, encontramos una referencia a la idea de lo misterioso: "Pensaba entonces que tú eras un mago..." (p.5). En el filme, la voz en *off* determina la fe en el padre: "Mi padre era capaz de hacer cosas que los demás veían como milagros; pero que a mí, viniendo de él, me parecían lo más normal del mundo".

Si recapitulamos un poco veremos que el padre, en tanto profesional que trabaja fuera, de cara al exterior, es el único que supone la posibilidad, para la niña, de acceder a una esfera distinta a la interna, en la que se encuentra anclada a la madre: "Recuerdo que cuando abría la cancela para esperarte me parecía respirar un aire más limpio. Sólo a esa hora me dejábais salir sola al exterior". (p.8). El padre es, por tanto, el que facilita el paso al mundo.

Los lugares físicos y concretos que ocupan el padre y la madre serán también diferentes a raíz de la idiosincrasia del último. La actividad materna se desarrolla en todo el hogar. En cuanto al padre hay una distinción: su esfera científica lo proyecta hacia el exterior, al hospital provincial. Su sabiduría mágica hace que se le reencuadre, en el ámbito doméstico, dentro de un espacio propio: el desván. Si para Estrella el resto de la casa no supone misterio alguno, en el desván, sin embargo, ve un lugar arcánico, de ritual y de iniciación. Los intentos de acceder a él y de espiar las actividades paternas son sancionados por la madre y abortados por el mal tino de una pelota que cae. El desván, además, está "arriba", lo que provoca que la niña lo contemple desde su doble perspectiva de ser profano en los lances mágicos y de ser diminuto a nivel fisiológico. En los planos en que padre e hija se observan, él en el interior dorado de la buhardilla, ella en el exterior de la noche azul, el uso de unos mínimos picados y contrapicados subraya esta dimensión escénica, y marca el contrapunto de la diferencia: la ruptura entre ambos está a punto de producirse. Con el paso del tiempo y su aprehensión, se da la caída y la pérdida del padre (pérdida en un sentido biunívoco: primero, simbólica, impuesta por el alejamiento afectivo de ambos; segundo, física, como consecuencia del suicidio). Si con el distanciamiento Estrella pierde a su padre, con la muerte, paradójicamente, se inicia un proceso de recuperación de su figura, a través del péndulo que él deposita bajo su almohada y a través del resto de sus efectos personales (el reloj, la cajetilla de tabaco y,

sobre todo, ese resguardo de una conferencia, desencadenante para el viaje al sur). Y hay también un movimiento de regreso de Estrella a ese lugar, el desván. Allí es donde ella se dirige como un animal herido tras esa muerte, allí es ahora la madre la que, tomando ciertas prerrogativas, abre por primera vez unos postigos siempre cerrados y permite el paso de la luz. El desván es un espacio fundamental en las relaciones paternofiliales, como veremos a continuación.

Ahora nos interesa señalar la importancia que en el trayecto vital de la niña va a tener la luz. Y lo primero que queremos reseñar es que, aunque parezca una obviedad perogrullesca, no puede haber luz sin oscuridad. Y es, justamente, en este ámbito del claroscuro donde se sitúa la figura paterna. El padre, al estar retratado desde la dimensión de la memoria, se percibirá como un ser en sombras, alguien fantasmático, en una tierra de nadie situada entre la realidad presente y el deseo evocado. La frase inicial que encabeza el cuento, cuyo autor es Hölderlin, es muy significativa al respecto: "*¿Qué podemos amar que no sea una sombra?*" (p.5). En el ámbito de lo amoroso subyace el derrotismo y la idea de que toda pasión es inútil porque está condenada a la decadencia y a la incomunicación.

La presentación que el relato y el filme hacen del padre subraya esta característica: "... *viéndote en aquella penumbra que te envolvía, me pareció que soportabas una especie de maldición.*" (p.22). Estrella se siente íntimamente vinculada al progenitor porque se siente su igual: "*De pronto comprendí que existía un mundo especial sólo para nosotros dos. Nunca me sentí tan cerca de nadie como entonces. Y no sólo me sentía hermanada contigo en aquella actividad que se me aparecía, paradójicamente, familiar y mágica a un tiempo, sino también en aquello otro que teníamos en común: el mal. Porque tú, para los ojos de aquellas otras personas de la casa y sus visitantes, eras un ser extraño, diferente, al que se sabía condenado, y por eso había que rezar para tratar de salvar al menos su alma.*" (p.16-17). Para el resto de personas, en el padre sólo existe la dimensión de la oscuridad, maléfica. Para Estrella, en cambio, hay un camino de luz: "... *con tu presencia, siempre tierna y luminosa para mí, me olvidaba de aquella sombra horrible que ellos señalaban en tu persona.*" (p.9). Es, pues, sólo la niña la que podrá acceder a ese mundo difuminado y de él sabrá adquirir su conocimiento.

Esta dialéctica luz-sabiduría, sombra-oscuridad perpetrada en la figura del padre parece ser correlato del estado moral en que se encontraba sumida la sociedad que se nos retrata, esa post-guerra española con sus miedos gazmoños y sus defensas beatas y pazguatas. Si leemos la microhistoria de **El sur** como algo adscribible a la macrohistoria española, Agustín sería uno de esos hombres pre-claros que cae, como víctima y chivo expiatorio, del desarraigo y el enfrentamiento de un pueblo, del oscurantismo de un tiempo y de la pérdida de los ideales.

Sin embargo, y volviendo a la trayectoria vital de la protagonista, para ésta su padre es, ante todo, un arcano, hecho que contribuye a reforzar la admiración que por él siente. El misterio del padre pasa por lo incierto de sus orígenes, por su falta de relato fundante propio: "*Para mí eras un enigma, un ser especial que había llegado de otra tierra, de una ciudad de leyenda que yo había visitado sólo una vez y que recordaba como el escenario de un sueño.*" (p.6). En el cuento, la procedencia indefinida del padre se asocia a la idea del paraíso virgen, al lugar prístino, al emplazamiento de la primera inocencia. En el filme, la confidencia en *off* sobre la ascendencia paterna se inicia sobre un plano en que una mano humana (la del padre) escarba la tierra: "*Los orígenes de mi padre siempre fueron para mí un auténtico misterio. De su pasado yo lo ignoraba todo. Pero eso apenas me afectó. Me bastaba entonces su presencia a mi lado para que todo lo demás dejara de preocuparme. La historia que este misterio guardaba fue surgiendo ante mí, poco a poco, a través de las palabras de mi madre.*" Se produce ahora un diálogo verbalizado con la madre que habla de un espacio distinto: "*En el sur nunca nieva.*" Responde Estrella, habituada a su espacio climatológico: "*Pues vaya un sitio más raro.*"

Lo que relata la madre a continuación es la historia de un conflicto generacional con un trasfondo político concreto. Pero algo del orden mítico también se moviliza en este relato: un

erice

hijo que se rebela y no acata la ley de un padre severo, la huida del hijo de un paraíso, la pérdida de las raíces y el destierro perpetuo.

De nuevo se abre para Estrella la puerta hacia el misterio: *"Desde un principio esa historia se presentó con un carácter muy propicio a las fantasías. Yo la fui poblando de imágenes que rastreaaba por todas partes. Ignorante de las distancias reales, la localicé al otro lado del mapa, siempre con un fondo de palmeras, en un lugar del sur"*. Las palabras de la madre inciden en la mente de la niña, pero ésta necesita una apoyatura ideográfica para concretarlas. Distintos planos, aliñados con una música alegre, nos muestran las postales que Estrella guarda celosamente en su caja de los tesoros. La fantasía se conjuga con la imagen: mujeres y hombres alegres, coloristas. Y para intentar comprender la esencia de esos lugares distintos, la necesidad de un referente espacial propio: a los encuadres de las postales (rosaledas, jardines, patios andaluces, ríos y barcos) se oponen las frías instantáneas del norte. Hay algo de prodigio en esta comparación dilatada de espacios: primero, la sucesión abigarrada del sur; luego, el aquilatamiento invernal. La cámara ha intentado reproducir el mismo ángulo inscrito en las postales. La equiparación no podía ser más certera y precisa.

Ahora Estrella ha entrado en contacto con los orígenes de su padre, con ese sur que se revela como mitificado. La concreción de esto se dará con la llegada de dos mujeres que de allí proceden. La figura de la madre de Agustín es poco relevante, sirve para determinar el distanciamiento entre él y sus progenitores. En consecuencia, tampoco afecta esencialmente a Estrella. Pero si la madre biológica no es importante, la que es fundamental es la tata Milagros, la que crió al Agustín-niño, su madre simbólica. Ella es la voz presencial del sur. A Estrella le hace gracia su acento, ese gracejo donoso que su padre ha eliminado, como ha borrado todo lo que guarda relación con Andalucía. Milagros es otra fuente de referencia situada en el orden de lo doméstico: sus confidencias, en clave de diálogo, se asemejan a las que a la niña hace su madre.

Todo este episodio va a desembocar en un momento mágico, dentro del episodio de la primera comunión de Estrella, que sirve como microsecuencia clave en la relación de padre e hija. Se trata del momento del pasodoble, punto máximo en el entendimiento afectivo y emocional de ambos. En este ritual del baile se está movilizandando la idea de una boda (léase, fusión; léase, comunión) simbólica. Los travelling laterales y los picados y contrapicados entre los rostros ufanos de los danzantes dan al momento todo su espesor simbólico. En el cuento, el motivo de la boda se sitúa en la esfera del imaginario y se formaliza como un sueño: *"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 decías nada. Era como si aquella catástrofe no tuviera la menor importancia para ti. Entonces yo tuve un deseo: casarme contigo"*. (p.33-34)

Si este es el momento cumbre de la relación, el proceso hasta su consecución es lo que nos proponemos revisar ahora, para explicitar el movimiento de la trayectoria de madurez de la protagonista.

En este trayecto, como hemos dicho, la figura del padre es un catalizador. El padre es el poseedor de la fuerza y el poder, sean socialmente aceptables u ocultos. Su palabra es fundadora. Predice el sexo del bebé y le proporciona un nombre. Y el nombre que le da no es cualquiera: significa la excepcionalidad. En el cuento, la pregnancia nominal es tan fuerte que, de cara al exterior, la niña lo cambia: *"En mi fantasía solía darme otro nombre. Consideraba que Mari Carmen era el más adecuado para relacionarme con aquellas niñas. Pues el mío, Adriana, me parecía que me convertía en alguien diferente y especial"*. (p.13) Adriana pasa a ser Estrella en el filme. Y este cambio poco tiene de gratuito. Es un nombre que simboliza

varios aspectos: es un cuerpo que desprende luz por sí mismo (y esto es fundamental en la escritura de la luz que va a emprender junto al padre). En él hay una noción metanominal, por que “estrella” significa sino, destino o hado personal (la trayectoria). Una “estrella” es también alguien que sobresale en su profesión por sus dotes excepcionales (un as, el mejor). Y a nadie se le escapará su acepción cinematográfica cuya resonancia intratextual formularemos posteriormente.

La hija ha sido, pues, ungida por el padre con un nombre que la confirma como presuntamente excepcional y fundacionalmente especial. Todo ello antes de su propio nacimiento físico. La niña intentará ahora emular esa fuerza paterna: *“Creo que por aquellos años yo adoraba cuanto venía de ti, y no sólo aquella fuerza mágica que poseías”*. (p.7). En el filme, es, de nuevo, la madre la que, a través del mecanismo habitual del diálogo, asegure a la niña la existencia de dicha fuerza dando, además, detalles para una recreación mítica ante sus ojos. En el relato se explicita así: *“Una vez le pregunté a mamá si aquella fuerza podía verse. Ella me respondió que tenía que ser siempre invisible, pues era un misterio y, si se llegaba a ver, dejaría de serlo”*. (p.9-10). En la película, la cuestión de la fuerza paterna se resuelve en una escena que se inicia en un plano medio que encuadra a madre e hija, la niña acostada y la madre sentada en la cama. Estrella interroga, quiere saber: *“Oye, mamá, ¿por qué papá no quiere que nadie entre en el desván?”*. Volvemos aquí a incidir sobre el lugar del arcano. La madre responde: *“Porque toda la fuerza que él guarda allí dentro se escaparía.”* Estrella comprende: *“Claro, por eso cierra con llave.”* En el momento en que la madre va a proceder a una revelación, hay un corte a su rostro en primer plano: *“Sin esa fuerza, él no podría hacer nada de lo que hace”*. El resto de la secuencia se resuelve en planos-contraplanos de ambas. La madre confiere a la fuerza del padre una cualidad innata, un origen desconocido. En ese momento, Estrella quiere hacerse poseedora de la fortaleza: *“Y yo, ¿la puedo tener también?”*. Y la madre sanciona: *“No sé, como eres hija suya, igual sí”*. Se confirma así la paternidad. La niña expresa entonces su deseo de obtener la citada potencia y la escena se disuelve en un fundido en negro.

Si recapitulamos un poco lo anterior, veremos que los momentos en que Estrella accede al conocimiento desde el ámbito de lo doméstico están siempre formalizados en términos verbales de diálogo con una mujer (su madre, Milagros). En cambio, cuando la aprehensión del saber se desprende de la exterioridad y de lo paterno (única presencia masculina en los primeros años de Estrella) lo que impera es la parquedad en las palabras y el silencio (escena de la búsqueda de agua, en que padre e hija se comprenden únicamente por gestos).

Tras la confirmación, por parte de la madre, de la potencia paterna y de la expresión del deseo de la niña de obtener ésta, lo que sigue es el aprendizaje al que Estrella es sometida por parte de Agustín. Como apuntamos ya, el padre, pura sombra, instalado e instaurado en el desván, lugar de la iniciación (de “la ceremonia” (p.16)), convoca a la hija para el rito de la transmisión de la citada fuerza y del saber. En el relato, dicho ritual se realiza en un ambiente preciso y propicio: *“Recuerdo que anocheecía... había tanta oscuridad... cuando apagaste la luz...”* (p.11). En el filme, aparece un plano en negro con una fisura de luz en la parte izquierda del encuadre, muy semejante, aunque con el foco luminoso en la parte contraria, con el que abre la película. Aquí, la luz procede del ventanuco de la buhardilla. De esta oscuridad emergen, como una emanación, dos figuras que parecen formar un todo, tal es su cohesión, detenidas en la suspensión del tiempo, con ese estatismo estatuario que confiere al mito su carácter eterno. Agustín enseña a la pequeña cómo coger el péndulo y cómo proceder. El péndulo es la concreción objetual de la potencia del padre, su arma de magia y prestidigitación. Y será significativo que abandone su uso porque supondrá el inicio de su decadencia. Ahora, en este momento, el rostro de Agustín, envuelto en completa oscuridad, es una fuente de luz (la sabiduría). Estrella gira en la sombra (en la duda de la ignorancia), apoyada en el padre con el péndulo asido. Cuando la niña encuentra el objeto oculto (en el cuento se trata de la

manecilla de un reloj), la luminosidad de la ventana incide en su rostro, a su vez iluminado por el logro. Ella es ahora también la poseedora de la fuerza.

Podemos concluir con la idea de que el proceso de aprendizaje transcurre en un ámbito a caballo entre la sombra (el desconocimiento) y la luz (el saber). El motivo de la luz adscrito a un momento de revelación se da también en la escena inicial del filme: Estrella encuentra el péndulo bajo su almohada, comprende que su padre ha muerto y, en ese momento, de aprehensión lacerante, hay una subida lumínica. Hay una luz más estable (procedente, normalmente, de lámparas) que, situada en el ambiente doméstico, acompaña de forma más queda los nuevos datos que Estrella va conociendo sobre su padre (las ya citadas conversaciones con su madre y con Milagros). Es lógico que estos momentos epifánicos vengan subrayados por la luz: “revelar” es etimológicamente “sacar a la luz”.

En el filme, pues, hay un íntimo correlato entre la “escritura de la luz” (ese es el significado de “fotografía”) que es la base narrativa del mismo y su trasunto en imágenes. Esta es una de esas excepcionales ocasiones en que se produce un matrimonio feliz entre la diégesis y el material magmático con que se sustenta, un cuidado ensamblaje entre el fondo y la forma.

III. EL SILENCIO DEL PADRE Y LA EXPULSIÓN DEL PARAÍSO

Como ya hemos comentado anteriormente, en todo relato clásico, la adquisición del saber conlleva la pérdida de la inocencia y se salda con un doloroso ingreso en la madurez.

En el caso de Estrella, este proceso se jalona en un punto concreto. La niña, tras el punto más alto en la relación con el padre (el episodio del pasodoble como vimos), va a realizar, por primera vez en su vida y por ella misma, un descubrimiento: “... descubrí que en la imaginación de mi padre existía otra mujer. Irene Ríos. ¿Quién podía ser Irene Ríos? ¿Existía de verdad o era un personaje imaginario? ¿Por qué papá había escrito tantas veces su nombre?”

Aquí están incidiendo diversos elementos: el citado descubrimiento personal y que la niña percibe esa novedad nombrándola así: “otra mujer”. Es decir, una mujer que no es su madre, pero que tampoco es ella misma. Entra así en escena una presencia femenina que se caracteriza, aunque parezca paradójico, por su ausencia. No hay una mujer física ya que ésta parece una emanación del deseo de Agustín. O al menos eso cree Estrella cuando se cuestiona su estatuto de realidad. Sin embargo, esta instancia fantasmagórica se actualiza como doble amenaza: para la estabilidad del hogar —afectando a la relación matrimonial—, y para el equilibrio del amor paterno-filial.

En el cuento se enuncia así: “Yo tenía nueve años cuando tía Delia anunció desde Sevilla que abuela, tu madre, se estaba muriendo. En seguida os fuisteis mamá y tú, para no volver nunca más los mismos. Cuando regresasteis veníais pálidos y vestidos de negro, enlutados en cuerpo y alma. Tú te alejaste aún más de los demás. Dormías siempre en tu estudio y, a veces, incluso comías allí, a deshora. Mamá se encerró en su habitación y no a dormir, pues fue entonces cuando comenzaron sus largos insomnios, sino a llorar y a maldecirte. No se quejaba ya de mí, sino de otra cosa que yo no lograba descifrar. Supe que en tu vida había existido otra mujer”. (p.25).

En el relato, pues, la irrupción de esa presencia femenina se produce tras un viaje simbólico en que Agustín vuelve a sus raíces, significativamente, para enterrar a su madre, y con ella la última brizna de su propia infancia.

En el filme, el descubrimiento del secreto (más bien la implantación en la mente de la niña de “la sombra de una duda”) se produce de una forma ideográfica. Estrella, instalada en el lugar ceremonial, ya con pleno derecho, ve unos dibujos de un rostro femenino y la estampación de unas letras que forman un nombre de mujer (aquí, Irene Ríos). Y esa concepción de esa mujer como fantasma, presencia ausente, se lee en la citada voz en off: “Descubrí que en la imaginación de mi padre existía otra mujer...” La niña se sume en la ignorancia como atestigua el fundido en negro y pasa a intentar averiguar. En la escena que sigue, con la madre, no

se da el intercambio verbal de conocimientos a que Estrella está habituada. De hecho, la puesta en escena nos habla de la imposibilidad de comunicación. La niña mira a la madre que nunca responde con un *raccord* a su mirada. Hay un elemento situado a la izquierda del encuadre: un espejo. Y un espejo es, justamente, algo que parece devolver la realidad pero que, en verdad, refleja imágenes, o sea apariencias. Podríamos pensar que en este entorno no se está pronunciando la verdad. La niña afirma que mintió, por primera vez, al hablar de Irene Ríos.

Y tras el espejo, lugar de convocatoria a la imagen, aparece, en el filme, ese espacio de excelencia para lo imaginario: la pantalla del cine. Éste será el lugar idóneo para ese ser que se está caracterizando, precisamente, como imaginario y que se llama Irene Ríos. En esta conversión de la Gloria Valle del cuento (propietaria de una tienda de antigüedades) en la Irene Ríos, fugaz artista de cine, hay una elección que denota una genuina lucidez por parte del guionista-director. Primero, como ya hemos dicho, porque le confiere un estatuto de ser imaginario, de ser-para-el-deseo-imaginario de otro (en particular, para el de Agustín; y en general, para el de los espectadores). Segundo, porque el hecho de que sea una actriz, o sea una “estrella”, la emparenta nominalmente a nuestra niña. Y esta lectura no es tan descabellada como parece si observamos con detenimiento los detalles de la puesta en escena. Estrella que, curiosamente, siempre lleva un anillo con el símbolo de su nombre, llega a la entrada del cine. Las puertas que permiten el ingreso a este lugar presentan un dibujo con forma estelar. En el cartel anunciador de la película, el rostro de la presunta amante del padre aparece enmarcado por diminutas estrellas. Además Irene Ríos es una estrella pero fugaz. Su paso por la pantalla, como relata a Agustín en su carta, es vertiginoso; por ello, aducimos como tercer motivo a los expuestos, es importante en tanto artista fracasada ya que así se equipara moralmente a la cohorte de perdedores que forman los personajes del filme, al propio Agustín, a Julia...

Quisiéramos detenernos en el episodio del cine porque nos parece fundamental en el conjunto del texto filmico, y es una incorporación totalmente ajena al relato escrito, en el que sólo se cita anecdóticamente una película.

Y lo primero que queremos constatar es que es, precisamente aquí, donde se produce la primera subversión del punto de vista de la protagonista. Si hasta ahora habíamos asistido de su mano a la narración que ella misma destilaba de los acontecimientos de su vida, es ahora la cámara la que, por sí misma, se desliga e inicia su propio vuelo. Y esto no es retórica vana por nuestra parte. Efectivamente, la cámara, al compás de las notas de la canción “*Blue Moon*”, se eleva y traspasa la fachada del edificio entrando, así, en el recinto del cine Arcadia.

Que el cine se llame “Arcadia” parece un homenaje y un tributo a esa sala de sueños tan querida. En ese nombre se juntan las escenas de lo mítico, lo bucólico y lo paradisiaco, pues es el lugar donde se dan la felicidad y la inocencia completas. Es curioso que sea en este lugar, y a la vista del cartel anunciador de la película “Flor en la sombra”, cuando Estrella afirme haber comprobado la existencia del ser imaginario: “*Un par de meses después, cuando menos me lo esperaba, sucedió algo extraordinario, comprobé que Irene Ríos existía de verdad*”. La niña, en su afán de conocimiento, pregunta a la taquillera quién es Irene Ríos, pero antes, cuando estaba contemplando los afiches, su atención se había centrado en la figura teñida de azul porque, a pesar de estar en segundo término, es de mayor tamaño y es la única que aparece individualizada. Algo en ese rostro rodeado de estrellas resuena en la niña.

Pero Estrella queda fuera de este recinto donde se convocan los deseos. Quien está ocupando una butaca y el lugar del espectador (se nos señala directamente) es Agustín. Y es este hombre con síntomas de cansancio vital el que mira expectante, el que responde a la convocatoria de la magia de la imagen. En la pantalla se está desarrollando una escena melodramática cuya atmósfera recuerda claramente a los filmes de Josef Von Sternberg en el período que trabajó con Marlene Dietrich (exotismo, trópico, ropajes vaporosos, ventiladores, el espejo de maquillaje...). Y lo que se narra es una historia de pasión, traición y celos que acaba con el asesinato de la mujer (una cantante) a manos de su amante. Que esta escena pueda servir

como microsecuencia o suerte de cifra secreta de la relación amorosa entre Irene Ríos y Agustín, lo justifica las reacciones de éste ante lo que transcurre: emoción contenida, dolor.

Y si la secuencia es una clave para interpretar el pasado, también tiene el doble movimiento de servir para pronosticar el futuro. Agustín intentará un acercamiento que está condenado al fracaso. La muerte ronda cerca.

El segmento del cine acaba con la repetición a la inversa del movimiento de cámara inicial que sirve para devolver, a los ojos de Estrella, un Agustín desorientado y algo perturbado. Es ahora cuando no hay regreso posible al tipo de relación que mantenían ambos: *"Cierta idea que hasta entonces había tenido de mi padre empezó a cambiar. Fue como abrir los ojos y descubrir, de repente, que apenas sabía algo de él"*. El principio de ruptura se está produciendo. Esto se simboliza en el acto de Estrella de quemar el programa con la imagen de Irene Ríos (rito purificador) y de acercar el cachorro canino a su regazo: Estrella está buscando nuevos objetos para su amor. Es otro momento de revelación, éste de los primeros vividos en soledad, que también está marcado por una subida de luz sobre su rostro.

Entre padre e hija se ha quebrado un vínculo sagrado. El padre ha enmudecido y no es capaz de sancionar con su palabra: *"... a mi silencio, él respondía con el suyo. Fue así como de pronto comprendí que él seguía mi juego, aceptando mi reto para demostrarme que su dolor era mucho más grande que el mío."* Al silencio del padre siguen las lágrimas de la niña y la expresión de un deseo: *"Empecé a desear con todas mis fuerzas poder crecer y crecer, hacerme mayor de repente y huir muy lejos de aquí"*.

A partir de aquí se inicia el segmento de la adolescencia de Estrella. El tratamiento que se le ha dado en el filme podría servir para subvertir la máxima expresada en **El Gatopardo**. Ese *"que todo cambie para que todo sea igual"*, sería aquí *"que todo siga igual para que todo cambie"*. Efectivamente, observamos que **El sur** trabaja el mecanismo de lo especular, de lo aparentemente idéntico pero distinto. Se reiteran situaciones, personajes y espacios, pero el tiempo ha pasado y ha herido todas las superficies.

Ya vimos que el desván es uno de esos espacios recuperados, del lugar iniciático ha pasado a ser refugio para la enfermedad de Estrella y lugar, por antonomasia, donde se palpa la ausencia del padre. Otro espacio que se recupera es el bar, donde la niña ve al padre escribiendo la carta y donde la adolescente lo observa, con lástima, porque es incapaz (él, el dador de la luz del saber) de encender una simple cerilla.

Este doble movimiento inmisericorde entre lo que parece estar ahí (porque parece igual) pero en realidad se ha perdido irremediablemente (porque ha cambiado todo), es una operación de gran lucidez sobre la que se vertebra el filme. Es ahora cuando se nos está mostrando la extensión del espacio de la herida que supone el paso de la niñez (arcadia) a la madurez (la llamada vida adulta). Y es así como lo enuncia la voz de Estrella: *"Crecí más o menos como todo el mundo, acostumbándome a estar sola y a no pensar demasiado en la felicidad."*

En esa reduplicación de espacios como espejos deformantes, encontramos de nuevo el cine. Ahora el filme proyectado es **La sombra de una duda** de Alfred Hitchcock. La elección sirve para marcar y acentuar el contraste (y la semejanza) con "Flor en la sombra", en ese juego caleidoscópico de luces y penumbras que es toda película y en el que se incluye el propio texto **El sur**, en su doble adscripción matérica y diegética (habla de luces y sombras a través del material lumínico).

Si antes hemos propuesto la escena de la primera comunión y el baile como la más alta cota de la relación entre Agustín y la Estrella-niña, ahora encontramos un correlato a este punto máximo, dentro de la edad adolescente, en la escena de la comida del Gran Hotel.

De nuevo un espacio que se recupera, de nuevo el padre y la hija unidos. Pero aquí la planificación nos los muestra alejados, desvinculados. Estrella insiste en saber y pregunta por Irene Ríos. El padre, que intentaba provocar un acercamiento, se derrumba y se declara incapaz de ir más allá. Estrella parte, debe ir al encuentro de su propio destino, en busca de su

propia estrella. Pero antes, una cámara que se eleva y nos introduce en un espacio que nos estaba velado: una boda, una boda real, en la que se baila aquel mismo pasodoble. El padre había intentado asirse a ese recuerdo y compartirlo con la hija, pero ella no puede creer en nostalgias: “*Le dejé sentado junto a la ventana escuchando ese viejo pasodoble, solo, abandonado a su suerte. ¿Pude hacer por él más de lo que en ese momento hice? Es lo que siempre me he preguntado. Porque esa fue la última vez que hablé con él.*”

En la primera parte del filme, padre e hija habían sido presentados siempre en el mismo plano (la hipertrofia del vínculo se percibe en ese grupo escultórico que forman, como vimos, en la secuencia del péndulo). Ahora un diálogo formalizado en planos-contraplanos nos los revela como extraños, distantes y solos. Y este distanciamiento se aprecia en la secuencia de la casa de fotos. Estrella, al crecer, ha pasado a formar parte de lo exterior. Frente a la niña que, al despertar en un tren, sólo tiene ojos para reencuadrar a su padre, dejando a su madre fuera de su campo visual, esta Estrella que posee la facultad de poder-ser-mirada. Ser objeto de deseo de otros, como lo es de ese enamorado demente llamado Carioco. Además de ser mirada, Estrella ha aprendido a mirarse a sí misma. Y eso es lo que hace: contemplar su propia fotografía en el escaparate. Aquí, el movimiento especular del que venimos hablando se produce instantáneamente: el padre también se detiene a mirar esa fotografía. Y Estrella lo ve mirando. Puntualicemos: lo mira mirándola. Mirando un retrato de ella hecho de luces y sombras, de fe y de descrédito, una imagen que él mismo forjó con sus enseñanzas para que ahora sea admirada por el mundo. Y el ingreso en el mundo siempre se salda, como sabemos, con la expulsión del paraíso.

NOTAS

1. Una completa explicitación de la problemática de las historias del cine se encuentra en TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos, *Rethinking Film History, Eutopías*, València.
2. AROCENA, Carmen, *Víctor Erice*, Cátedra, Madrid, 1996.
3. GARCÍA MORALES, Adelaida, *El Sur* seguido de *Bene*, Anagrama, Barcelona, 1985. La 1ª edición es de mayo y la que manejamos es de noviembre del mismo año (5ª edición).



Víctor Erice y Omero Antonutti (rodaje de *El sur*, 1983)