

CINE Y POESÍA: ESTRUCTURAS POÉTICAS EN EL SUR, DE VÍCTOR ERICE

María del Rosario Neira Piñeiro

Escuela de Cinematografía y Artes Visuales de Ponferrada
(Universidad de León)
Correo-e: tpcmnp@unileon.es

Resumen:

El Sur, de Víctor Erice, ofrece un ejemplo interesante de utilización de procedimientos propios del lenguaje poético en el medio audiovisual. Entre éstos se incluye el empleo de recurrencias, el desarrollo de asociaciones por analogía y contraste, el predominio de la connotación sobre la denotación y, sobre todo, la utilización de elementos simbólicos recurrentes que se ponen al servicio de la narración.

Palabras clave:

Cine y poesía, lenguaje poético, analogía, contraste, recurrencias, condensación visual, metonimia, sinécdoque, símbolo.

El propósito de esta comunicación es proponer una aproximación al estudio de las relaciones entre el cine y la poesía, a partir del análisis de un film español, *El Sur*, que ofrece algunos ejemplos significativos de procedimientos poéticos en un discurso audiovisual.

El desarrollo de estructuras semejantes a las de la poesía verbal y la voluntad consciente de realizar un cine poético se manifestó en diversas corrientes de la época de las vanguardias y en el periodo mudo en general. Son varias las tendencias que, desde sus principios estéticos particulares, y a través de la experimentación formal, desarrollaron en el cine estructuras equiparables con las de la poesía, aunque en la actualidad los procedimientos que podemos calificar de “poéticos” han quedado integrados, mayoritariamente, en el interior de películas de ficción narrativa o documentales, sin que se haya consolidado un “cine lírico” como género independiente.

Por otra parte, la teoría cinematográfica desarrollada hasta la actualidad ha privilegiado el análisis de las estructuras narrativas, mientras que el estudio de los procedimientos y características del lenguaje poético del cine ha sido un aspecto secundario, tratado sólo por algunos autores, y casi siempre de forma marginal. Entre los primeros que consideran, desde una perspectiva científica, las relaciones entre el cine y la poesía están los formalistas rusos, que señalan –anticipándose a Pasolini– la existencia de un “cine de poesía” o “cine lírico” frente a un cine de “prosa”[1]. Para los formalistas rusos, este cine poético se identifica fundamentalmente con las recurrencias

y el ritmo generado por el montaje, pero también con la ausencia de argumento o, lo que es lo mismo, la no narratividad, así como con el uso de procedimientos técnico-formales y también, en menor medida, con el empleo de la metáfora y el simbolismo de las imágenes [2].

La cuestión del lenguaje poético del cine es recuperada en los años sesenta por Pasolini en su conocida polémica con Eric Rohmer a propósito de las características de un cine lírico. Pasolini reivindica un “cine de poesía”, que considera más connatural a este medio que el cine de prosa narrativa predominante. Este lenguaje poético, representado en cineastas como Godard o Antonioni se identifica, según Pasolini, con un estilo en el que la cámara se hace notar y donde se emplean procedimientos formales que suponen una “desviación al sistema del film”[3], para lograr determinados efectos expresivos.

De modo más específico, algunos teóricos han examinado no tanto la posibilidad general de un lenguaje poético fílmico como el uso de procedimientos específicos propios del discurso poético audiovisual. Así, el lingüista Roman Jakobson se interesó por los posibles valores metafóricos o metonímicos –según los casos- del plano cinematográfico [4]. Otros autores han analizado, bien aceptándolo o cuestionándolo, el concepto de metáfora en el cine, así como el empleo de elementos simbólicos en el relato [5], mecanismos todos ellos semejantes a los utilizados habitualmente en el texto poético literario.

¿En qué consistiría, pues, ese lenguaje poético del cine? Los autores citados apuntan a características diversas, como el abandono de la narratividad, el desarrollo de ritmos visuales, el desvío respecto a una norma, y el empleo de la metáfora, la metonimia y el símbolo. Partiremos de la hipótesis de que, efectivamente, el medio cinematográfico permite la utilización de determinadas estructuras y procedimientos que también se dan en el discurso poético verbal. Para ello nos basaremos en una acepción amplia del “lenguaje poético”, con la que designaremos un tipo de discurso que se da con especial densidad y sistematicidad en la poesía, pero que también se manifiesta, en cierta medida, en otros textos literarios y que puede ser extensible a otros lenguajes artísticos, como el cine. Entre las características generales de este lenguaje poético podemos señalar el uso creativo del lenguaje, la desautomatización, el desarrollo de un lenguaje “sobresignificativo” donde todos los elementos discursivos adquieren relevancia, y la densidad semántica unida a la condensación, así como el empleo sistemático de determinados procedimientos: las recurrencias, el desarrollo de asociaciones por contraste o por identidad, la metonimia y la sinécdoque y el uso de procedimientos de simbolización.

Para llevar a cabo el estudio de estos procedimientos poéticos en un relato de ficción, hemos elegido *El Sur* (1983), escrita y dirigida por Víctor Erice a partir de un relato de Adelaida García Morales. Esta película –segundo largometraje del director– narra una historia de crecimiento y maduración enmarcada en la época de la posguerra española. La trama central narra la infancia y adolescencia de la protagonista, Estrella, tomando como eje central la evolución de la relación con su padre, Agustín. Al mismo tiempo, se esboza la historia personal del padre, reconstruida fragmentariamente por la protagonista a partir de informaciones diversas, y nunca aclarada plenamente.

El relato se organiza en forma retrospectiva: partiendo de un acontecimiento fundamental en la vida de Estrella –el suicidio del padre– la narración se retrotrae a la infancia de la protagonista para recuperar el pasado en forma de recuerdo, mediante un flash-back subjetivo que abarca la mayor parte del film. El interior de este flash-back, que va de la infancia a la adolescencia de la protagonista, se puede dividir en tres partes [6]: una primera, que describe la estrecha relación de la protagonista-niña con su padre

y que finaliza en el episodio de la Primera Comunión; una segunda, que gira en torno al descubrimiento de un secreto –la existencia de otra mujer en el pasado de Agustín- y conduce a un distanciamiento progresivo padre-hija, y un último bloque, situado en la adolescencia de Estrella, que presenta el proceso de degradación de la figura paterna y los acontecimientos previos al suicidio. Este relato audiovisual está acompañado, a lo largo de todo su desarrollo, por la voz superpuesta de la protagonista, que evoca esos episodios de su vida desde un tiempo presente posterior al representado en la imagen.

La presentación del pasado en forma de recuerdo repercute directamente en otros aspectos de la estructuración del relato: la organización de la historia desde una visión subjetiva y la narración realizada a partir de escenas breves, fragmentarias, separadas en ocasiones por fundidos en negro. El carácter aparentemente incompleto de la narración tiene que ver con la ambigüedad deliberada y con la importancia concedida a lo que se omite o se sugiere, características que se han relacionado con las cualidades “poéticas” de la película.

Entre los mecanismos propios del lenguaje poético, hallamos, en primer lugar, la utilización de asociaciones, ya sea por analogía o contraste entre elementos del discurso. Estos procedimientos corresponden, en términos generales, a lo que Gestenkorn denomina “juegos de ecos” [7], esto es, estructuras que se basan en el establecimiento de una analogía entre un elemento A y otro B, pudiendo este último pertenecer o no a la diégesis.

Hallamos un ejemplo significativo en la escena en que la protagonista contempla una serie de postales de Andalucía, representadas en una serie de planos subjetivos y combinadas, en la banda sonora, con las danzas andaluzas de Granados. A continuación, una nueva imagen muestra a la protagonista levantando la vista hacia la ventana, dando paso de este modo a una nueva serie de planos que muestran distintas zonas y elementos del exterior de la casa, desde un punto de vista óptico que ya no se corresponde con el de ningún personaje de la historia, y a los que se superpone la misma música de la escena anterior, como elemento de cohesión. Las imágenes de esta escena, introducida por la mirada de Estrella hacia el exterior, mantienen entre sí una relación de contigüidad: representan diferentes zonas y partes del espacio que rodea la casa –el árbol con el columpio, la rosaleda, el estanque, la veleta-.

Se trata de una escena de carácter estrictamente descriptivo, que se desarrolla por analogía y contraste con la anterior. La serie de postales posee, como la serie de imágenes del exterior de la casa, un carácter esencialmente descriptivo, además de contener algunos elementos comunes que permiten establecer asociaciones por analogía: en ambas escenas aparecen jardines, agua –fuentes, estanques...- y barcos –los que surcan el Guadalquivir y el barquito de juguete abandonado sobre el hielo-. Sin embargo, los motivos visuales de las postales se retoman en la escena del jardín invernal para establecer una contraposición a partir de una serie de cualidades plásticas nítidamente diferenciadas: frente a las postales coloreadas, el predominio del blanco del jardín nevado; frente a los árboles con hojas y los rosales en flor, las ramas desnudas y la rosaleda sin flores; frente al agua en movimiento de los surtidores y del río, el agua congelada del estanque y los carámbanos que cuelgan de la veleta; frente a los barcos verdaderos, el barco de juguete cubierto de hielo, mostrado en un plano de detalle; frente a las figuras humanas -hombres y mujeres- que bailan o cantan en los patios, la ausencia de personajes en el exterior de la casa; frente a la indicación del movimiento –aún en imágenes fijas- la quietud absoluta de todos los componentes del jardín –árboles, columpio, ramas, veleta-, subrayada en una serie de planos fijos. Es importante considerar no sólo las características de los elementos representados en las dos series de imágenes, sino también las connotaciones igualmente opuestas que se desprenden de

ambas: el verano o la primavera que parecen sugerir las postales coloreadas poseen connotaciones contrapuestas a las del jardín en invierno. Todos los elementos antes señalados –color, movimiento, flores, canciones... frente a quietud, hielo, desnudez, predominio del blanco, etc. sugieren claramente valores predominantemente positivos en el primer caso –asociados a la vida- frente a valores negativos, ligados a la muerte en el segundo, así como al abandono –el columpio vacío, el juguete olvidado en el estanque. Al mismo tiempo, es el último espacio, el de la muerte, el que se muestra bajo una mayor apariencia de realidad –representado directamente mediante la imagen cinematográfica- y el que se introduce como presente –contiguo al interior de la casa desde el que la niña contempla el jardín-, mientras que el espacio ausente se introduce de forma indirecta, a través de unas imágenes coloreadas que representan un sur de postal, más o menos tópico, presentándose por tanto como espacio distante y parcialmente imaginario. De este modo, el pasaje comentado representa plásticamente, mediante la analogía y el contraste, una contraposición esencial entre dos espacios, el presente y el ausente: frente al norte en el que viven los personajes, el sur recreado por Estrella, espacio asociado a la vida, la felicidad, pero también a lo imaginario, lo ausente, lo pasado, el paraíso soñado o perdido.

El film contiene también formas de asociación a distancia, como la que se establece entre las secuencias del baile de la Primera Comunión y de la comida en el Gran Hotel. Las relaciones de analogías y contrastes que se establecen entre ambas partes del relato son bastante complejas y afectan tanto a las escenas en su totalidad como a algunos de sus componentes, considerados aisladamente. La parte de la Primera Comunión, que marca el cierre de uno de los bloques en que se puede dividir el relato, se compone de varias escenas que incluyen la llegada de los personajes del sur –la abuela y Milagros-, los preparativos, la ceremonia religiosa, y el plano-secuencia del baile entre padre e hija. Esta parte, considerada aisladamente, presenta ya una forma de comparación implícita entre dos elementos: la Primera Comunión y una boda, comparación que se verá reforzada por la secuencia de la última conversación entre los protagonistas. En este pasaje nos encontramos con un término A (en este caso un acontecimiento narrativo: la Primera Comunión) que se compara tácitamente con otro, sólo sugerido (una boda). Numerosos elementos, tanto del diálogo como de la puesta en escena convergen para sugerir esa analogía. En un detallado análisis de esta secuencia, Ignacio Martín Jiménez destaca esta asociación ceremonia de la comunión-boda y señala los elementos que se aúnan para transmitir esa comparación implícita [8]: la escena en que la niña espera, en el umbral de la puerta trasera del jardín, nerviosa y vestida de blanco, al padre que no aparece; el velo blanco en la cabecera de la mesa mientras Agustín y su hija bailan un pasodoble ante la mirada de los invitados, etc., elementos a los que se suman las referencias explícitas del diálogo, en el que se señala el parecido de la niña con una novia.

Esta analogía implícita en el relato de la Primera Comunión se hace más clara por la relación que se establece entre el plano-secuencia del baile y la escena de la última conversación entre Estrella y su padre, que tiene lugar tras una comida en el Gran Hotel. Esta escena, que marca el punto máximo de incomunicación y la definitiva ruptura entre ambos personajes, contiene un elemento que establece una conexión con la Primera Comunión de Estrella: el pasodoble al que se hace referencia explícita en el diálogo y que baila una pareja de novios en la estancia contigua, como lo bailaron Agustín y Estrella el día de la Primera Comunión. La analogía que se establece –el mismo baile, repetido por una pareja diferente, vista desde fuera por Estrella- se une a una contraposición, que viene favorecida por procedimientos de filmación y montaje, tal como ha señalado la crítica del film [9]. Los dos pasodobles, el de la primera comunión

y el de gran hotel, se representan en un único plano, que los muestra desde lejos en la boda verdadera y sigue sus evoluciones de cerca, en la imaginaria, reuniendo a los dos personajes en el mismo plano. Frente a esta estructura, la fragmentación en encuadres separados durante la conversación entre padre e hija, sentados a la mesa, simboliza la ruptura frente a la unión. Esta idea se ve reforzada por los valores connotativos que se desprenden del último plano de esta escena, en que se representa a Agustín totalmente solo, en un rincón del comedor, de modo que se sugiere la soledad, abandono y hundimiento final del padre.

Más importante que el establecimiento de analogías y contrastes entre elementos del film, tal como hemos observado en los ejemplos señalados anteriormente, es la utilización de procedimientos de simbolización, que adquieren una importancia fundamental en el desarrollo del relato.

En principio, cualquier componente del universo de ficción –un objeto, un elemento del paisaje, un sonido, un color, un determinado tipo de iluminación, etc.- puede revestirse, en el relato, de uno o varios sentidos simbólicos. Hay que tener en cuenta que estos elementos, que se constituyen en símbolos, pueden ser representados por cualquiera de los medios que admite el medio fílmico, esto es, no sólo mediante la imagen –aunque sea esto lo más habitual- sino también a través del sonido –ruidos, música- o por procedimientos verbales, e incluso por varios de estos medios combinados entre sí. Ahora bien, se utilicen palabras, imágenes o sonidos, estos signos mantienen en todo momento su significado literal –representan elementos que pertenecen al universo de ficción-, al que se añade la significación simbólica, que puede revestir mayor o menor complejidad.

Puede haber elementos de valor simbólico cuya presencia se limite a una escena o incluso a un plano en particular. De hecho, en ocasiones el simbolismo se desprende no tanto de elementos físicos del universo de ficción como de las características del plano, la composición del encuadre o el modo de la filmación y el montaje, esto es, de rasgos formales del discurso fílmico.

En *El Sur*, encontramos numerosos ejemplos de utilización con valor simbólico de procedimientos formales: los movimientos de cámara, las estructuras de montaje, las características y la composición del plano se revisten en ocasiones de un significado simbólico en relación con los conflictos dramáticos representados en la historia. Así, la evolución de las relaciones entre Estrella y su padre se traducen visualmente en ciertos tipos de plano y ciertos encuadres significativos: ya hemos comentado anteriormente el valor del plano-secuencia del baile de la Primera Comunión y el valor que adquiriría en contraste con el esquema de plano-contraplano de la comida en el Gran Hotel. De un modo semejante, otras imágenes que reúnen a la hija y al padre en el mismo plano en la infancia de Estrella adquieren un sentido semejante y se oponen a otras que marcan visualmente su distanciamiento: así, en la escena nocturna situada poco después del intento de huida del padre, un lento movimiento de cámara se desplaza desde la niña, sentada en el columpio, hasta la ventana del desván desde la que el padre la observa en silencio, simbolizando la distancia que los separa, aunque todavía se sugiere un intento de comunicación. Algo antes, en la escena en que Estrella sigue a su padre a la salida del cine y le descubre escribiendo una carta en el interior de un café, la distribución de los personajes, ubicados dentro y fuera –separados por el cristal de una ventana- y colocados a uno y otro lado del encuadre, respectivamente- sugiere también, simbólicamente, el comienzo de la separación. La línea de la ventana que los separa en el plano puede leerse también como una separación simbólica que poco a poco va a ir ahondándose, en el desarrollo de la narración.

Ahora bien, mucho más interesante en la película que nos ocupa, es la introducción de objetos de valor simbólico, objetos cuya presencia no se limita a una única escena, sino que aparecen de forma recurrente a lo largo del film y que se interrelacionan entre sí, constituyendo un sistema simbólico coherente que se relaciona con el sentido general del relato. Esta noción se corresponde con la de “sistema de imágenes”, señalada por McKee en su manual de guión cinematográfico. El sistema de imágenes consiste, según el citado autor, en una categoría de imágenes, vinculadas a un tema o un elemento, que, revestidas de un valor simbólico, se reiteran con variaciones a lo largo del film [10]. Los elementos simbólicos integrados en este sistema pueden basarse en una tradición artístico-cultural previa, externa al film, o pueden ser elementos dotados de un valor simbólico válido sólo en el interior del relato. De todas formas, incluso aunque se incorporen elementos con una carga simbólica previa, que el espectador puede conocer de antemano, lo normal es que su sentido específico esté determinado o matizado, en mayor o menor medida, por el contexto del film.

La presencia y el valor de estos elementos simbólicos puede ser subrayada en la película de diversas formas: la simple repetición de los motivos simbólicos, su introducción en escenas clave del film, los procedimientos para representarlos, o la introducción de referencias verbales que orientan la interpretación del espectador son algunos de los mecanismos de que dispone el discurso fílmico para llamar la atención sobre los componentes del sistema simbólico integrado en la narración. Por otra parte, en la recurrencia de los motivos simbólicos, lo habitual es que se alternen momentos en que su presencia se sitúa en un segundo plano con partes en que son puestos de relieve en el discurso, por ejemplo mediante un primer plano o un plano de detalle que aísla y destaca el objeto en cuestión.

Estrechamente relacionado con el empleo de símbolos se halla el procedimiento de la condensación visual, cuyo empleo se suele limitar a momentos aislados en el desarrollo de la película. La condensación visual se manifiesta en un plano aislado que se carga de una densidad semántica particular, condensando una gran cantidad de significado en una sola imagen. Este procedimiento se corresponde aproximadamente con la “condensación alegórica” señalada por Gestenkorn [11], perceptible en planos aislados ubicados en momentos clave del relato, que se cargan de una densidad simbólica especial, y que pueden ser comparables con la condensación del lenguaje onírico, según Freud. El valor de estos planos puede venir dado por la presencia de un objeto simbólico o por una particular organización de los componentes de la imagen e incluso por la convergencia de varios elementos simbólicos relacionados entre sí. Estos planos suelen ocupar un lugar relevante en el discurso fílmico, a lo que se suman, eventualmente, otros procedimientos formales para destacarlos, tales como una duración mayor de lo esperable o un efecto musical, entre otros.

La condensación visual puede servir para resumir informaciones narrativas relativas a acontecimientos elididos por el relato, de modo que se sugieren en un único plano, a través de las relaciones entre sus componentes, hechos que podrían haberse desarrollado en varias escenas [12]. Además de esta posible implicación narrativa el mismo procedimiento puede servir también a fines predominantemente expresivos – intensificación dramática o producción de efectos emocionales en el espectador en determinadas escenas - así como para sugerir otro tipo de contenidos relativos a los personajes, al sentido de una escena o a la interpretación general de la historia. Se trata, en cualquier caso, de planos que se caracterizan por su gran densidad semántica, su condición sintética y su intensidad expresiva, cualidades todas ellas propias del texto poético.

Entre los principales elementos simbólicos recurrentes presentes en *El Sur* podemos señalar los que forman parte de las diversas zonas en que se divide el espacio de ficción, así como el simbolismo luz/ sombra y también una serie de motivos simbólicos vinculados al padre y al sur respectivamente.

El marco general de los hechos, presentado en unas escenas introductorias, es un lugar indeterminado del norte de España, que a su vez se divide en varias zonas, diferenciadas explícitamente por la narradora verbal: la casa en el campo, rodeada por una tapia, el camino que llaman “la frontera” y la ciudad amurallada a orillas de un río. Nos encontramos ante espacios de la ficción o porciones espaciales que se representan en imágenes diversas, y que funcionan en bloque, reconstruidas por el espectador a partir de la planificación. Como excepción, hay algunos elementos espaciales que se reiteran en planos muy semejantes, bajo encuadres casi idénticos, actuando en este sentido a modo de leitmotif visual: es el caso de la carretera que conduce a la ciudad, la veleta –considerada por el momento sólo como parte de la casa- y el plano general de la ciudad junto al río, que se introduce de modo recurrente en varios momentos del film.

De todos los elementos citados, una parte de ellos se articula en torno a la casa, que se relaciona, a su vez, con los personajes que la ocupan. En este sentido, los espacios interiores de la vivienda han sido interpretados como expresión de lo privado, de la intimidad, la ensoñación de los personajes. Esto se pondría especialmente de manifiesto en determinados planos que representan espacios interiores en penumbra, en contraste con la luz procedente de una ventana hacia el exterior y que expresan simbólicamente la dicotomía dentro/ fuera, ligada a una trama donde priman los conflictos internos de los personajes [13]. En la misma línea, se han interpretado ciertos componentes y características del espacio de ficción, que refuerzan ese repliegue de los personajes en su interior: el aislamiento de la casa, que aparece sola en medio del campo, los elementos que remiten a la idea de separación o barrera entre lo exterior y lo interior (las ventanas, “la frontera”, la tapia que rodea el jardín, las murallas de la ciudad), y que subrayan la soledad y aislamiento de los principales personajes de la historia.

La casa, comunicada y separada del mundo exterior que la rodea, aparece en ocasiones representada, metonímicamente, a través de planos parciales que muestran algún elemento representativo, como puede ser la veleta –ya comentada- o las letras metálicas con el nombre –“la gaviota”- pegadas a la pared del edificio. Es interesante, en relación con este último elemento, observar una de las últimas escenas del film, la que se introduce justo tras el cierre del flash-back, en una escena de tipo descriptivo, que muestra diversas zonas del exterior de la casa. Una imagen de la veleta va seguida de un plano de detalle que muestra las letras metálicas con el nombre de la casa, que cuelgan, medio rotas, de la pared, para volver a la representación de la veleta, esta vez a cierta distancia y desde un ángulo inusual. Imágenes posteriores representan porciones del exterior, donde destaca la bicicleta utilizada por Agustín el día de su suicidio, y que Estrella contempla desde la ventana, elemento que sugiere acontecimientos no narrados directamente (el suicidio y la posterior investigación policial de la que da cuenta una etiqueta colgada del manillar).

Esta representación visual del nombre de la casa, además de relacionarse con las imágenes anterior y posterior (la gaviota), tiene un doble valor metonímico-metafórico. En primer lugar, el nombre –“la gaviota”- remite al edificio mismo, junto con la veleta. Por otra parte, el deterioro externo puede leerse como metáfora del deterioro en que se halla la vida de los personajes tras la muerte de Agustín. Esta idea es reforzada por los valores connotativos de los otros planos, donde predominan tonalidades más bien

sombrías, así como elementos visuales –hojas secas, etc.- que remiten al otoño, con toda la carga connotativa que esta estación conlleva tradicionalmente.

Además del empleo simbólico de elementos espaciales, el film contiene incorpora también un sistema simbólico asociado a la dicotomía luz/ sombra, que ha sido ya comentado por la crítica. Nos encontramos ahora ante una utilización con función simbólica de un componente de la imagen, apoyada en algunas referencias que orientan la interpretación. La forma en que se hace poco a poco la luz en algunas escenas del *Sur* se ha relacionado con una forma de simbolizar el inicio del relato –por ejemplo en la primera escena de la película- así como una idea de “alumbramiento” o nacimiento [14], patente en la escena en que aparece la madre de Estrella embarazada. Más interesante es la interpretación que relaciona la luz con la revelación, el acceso al conocimiento. En este sentido, el empleo particular de una iluminación que se ha calificado de tenebrista en las escenas de interiores, ha sido relacionado con el proceso que narra la propia película: la indagación de Estrella en el pasado, como el propio desarrollo del relato, va aclarando algunas zonas de la historia, mientras deja otras –la mayor parte- en la sombra. Este simbolismo se apoya en los títulos de las películas que se proyectan en el cine de la ciudad: *Flor en la sombra* –con referencia a Irene Ríos- y *La sombra de una duda*, que parece remitir a los interrogantes sin resolver en torno al pasado del padre. Hay que hacer notar que el empleo simbólico de la luz, en cuanto componente del espacio escenográfico, no excluye otros usos de la misma, por ejemplo para destacar, en interiores, ciertas partes del espacio y anular otras, o para expresar el paso del tiempo, como en los planos ya comentados de la veleta y otros análogos en que los cambios lumínicos expresan los ritmos del tiempo natural.

Más interesante es la estructuración de una serie de elementos de valor simbólico que se agrupan en torno a las figuras de padre y el sur respectivamente. El Sur, espacio vinculado al pasado desconocido del padre, se convierte en un elemento esencial del relato, hasta el punto de dar título al film, aunque no aparece directamente en ninguna de las escenas. De igual modo, también el padre, personaje central en los recuerdos de Estrella, es una figura ausente. La serie de imágenes que reconstruyen el pasado de la protagonista se organizan como un intento de evocar e intentar explicar al padre, evocación que se produce precisamente cuando se descubre la noticia de su muerte. La misma categoría tendrían aquellos otros elementos correspondientes a los antecedentes de la historia, que se relacionan con el pasado de Agustín: la otra mujer, los acontecimientos que motivan el “exilio” del padre en una localidad del norte, etc. Esto conduce a una articulación del espacio de ficción en dos grandes bloques, el norte –representado directamente en la imagen- y el sur, lugar mítico, ligado al padre, al pasado, a lo imaginario, al paraíso perdido e irrecuperable.

Cada uno de estos dos elementos –el sur –con todo lo que este espacio significa- y el padre, en cuyo recuerdo indaga el personaje focalizador en busca de respuestas que no logra encontrar, tiene en torno a sí todo un sistema de símbolos que remiten a él, sustituyéndolo y evocándolo permanentemente. De este modo, nos encontramos con dos sistemas simbólicos, de gran importancia en el relato, que giran en torno a estas figuras de la ausencia, y que son los que vamos a examinar en primer lugar.

El Sur, espacio ausente, designado por el propio título, es simbolizado por una serie de objetos que aparecen recurrentemente a lo largo del film –la veleta, la carretera, el tren, las cartas y postales del sur-, así como por algunos personajes que proceden de ese lugar: Irene Ríos, la abuela y Milagros. El padre, que sí aparece como personaje en el interior del flash-back, es simbolizado fundamentalmente por el péndulo –motivo visual recurrente-, pero también por algunos otros objetos que se relacionan con él y por el espacio del desván, lugar que se vincula primero al poder sobrenatural y luego al

secreto y al aislamiento. Tanto en un caso como en otro, se trata de símbolos de base metonímica, pues la asociación entre el simbolizante y el simbolizado se basa en una relación de contigüidad en sentido amplio (la veleta por el lugar al que señala, las cartas y postales por el sitio del que proceden, el péndulo por la persona que lo utiliza, la carretera y el tren por el espacio al que conducen).

De los elementos que hemos señalado, el primero que aparece es el péndulo, objeto perteneciente al padre, ligado a sus actividades de zahorí. En la primera escena del film, la protagonista encuentra en su habitación el péndulo, dejado allí por su padre a modo de despedida definitiva antes de su suicidio. La relación que mantiene este objeto con Agustín -al que pertenece- y el significado narrativo que adquiere son indicados de forma explícita por la voz over de la narradora adulta. Por una parte, el objeto se relaciona metonímicamente con el padre ausente, por otro lado, indica la partida esta vez definitiva de Agustín.

Este objeto, designado por medios verbales, es subrayado también en un plano de detalle que muestra las manos de la protagonista -en las que destaca un anillo en forma de estrella- extrayéndolo lentamente de la cajita que lo contiene, y levantándolo a continuación -en primer plano- a la altura de sus ojos. La imagen de las manos abriendo la caja es un ejemplo de la capacidad de condensación simbólica a que nos hemos referido antes. Este plano, de duración relativamente larga, destaca, poniendo en primer término, unos elementos -las manos y el anillo que remiten metonímicamente a Estrella, la caja y el péndulo del padre muerto- y una acción, que se desarrolla lentamente ante nosotros y que será el desencadenante del recuerdo. En este sentido, ese acto puede interpretarse simbólicamente como un abrir la “caja de la memoria” y empezar a sacar los recuerdos que la protagonista conserva en relación con la figura del padre muerto. A ello se añade la asociación del objeto con la idea de búsqueda -en este caso metafórica- que se realiza a través de la indagación del personaje en los recuerdos, y que, sin embargo, no logrará despejar ninguno de los interrogantes.

Esta imagen tiene su paralelo en el fin del flash-back, en que el péndulo es devuelto a la caja, al mismo tiempo que se cierra la evocación. El relato, sin embargo, continúa algo más, justo hasta los momentos previos a la partida de Estrella al sur. Precisamente, en la última escena de la película -la correspondiente a los preparativos finales para el viaje- el gesto que hemos comentado anteriormente se vuelve a repetir: una vez más, un plano de detalle muestra las manos de Estrella abriendo y cerrando la caja, que luego deposita en el interior de la maleta. Este imagen, que vuelve a insistir una vez más en el recuerdo del padre, es interpretada, por Martín Jiménez como una forma de simbolizar el cierre del propio relato [15].

Este objeto, que abre y cierra tanto la parte correspondiente al flash-back como la narración en su totalidad, aparece también, de forma recurrente, en varios momentos a lo largo del film, adquiriendo en cada caso matices ligeramente diferentes.

La primera escena del flash-back, introducida por fundido encadenado a partir del primer plano de Estrella, representa al padre adivinando, mediante el péndulo, el sexo del futuro hijo y otorgándole un nombre. El péndulo -revestido de la condición de objeto mágico- se integra ahora en un plano de conjunto que incluye al padre y a la madre, pero su posición en el centro exacto del encuadre sigue otorgándole un lugar prioritario. Este objeto se identifica con la visión mítica del padre, depositario de un poder sobrenatural desde el punto de vista de la niña. Ese sentido se confirma en escenas posteriores, en que se narra el aprendizaje de ese saber aparentemente “mágico” por parte de la protagonista. Se ha señalado cómo el péndulo adquiere también, en un momento dado del relato, un valor diferente al que desarrolla durante las escenas ubicadas en la primera parte de la infancia, convirtiéndose en signo de la ruptura entre

padre e hija. Poco después del intento de huida de Agustín, una escena nos muestra a la protagonista guardando el péndulo en su caja mientras la voz explica que desde aquel día el padre nunca volvió a utilizarlo. Carmen Arocena señala el carácter simbólico de esta imagen que, ahora, puede interpretarse como expresión de la ruptura e incomunicación entre ambos personajes [16].

Al péndulo, como motivo recurrente que simboliza al padre –además de revestirse de los otros valores que hemos señalado- se unen algunos objetos que aparecen al final del film, aquellos que Agustín había sacado de su bolsillo antes de suicidarse. Se trata de pequeños elementos, destacados en planos de detalle, que remiten por metonimia al padre. Nos encontramos aquí con un plano que, una vez más, vuelve a presentarse como una condensación visual. La cámara muestra cómo la mano de Estrella va colocando en fila estos objetos procedentes de los bolsillos de Agustín, imagen que Martín Jiménez interpreta como una representación simbólica de la estructura del propio film, ya que se configura como una yuxtaposición de fragmentos distintos, de porciones de recuerdos ordenados uno tras otro, al igual que se van colocando uno tras otro los objetos sobre la mesa, sin que este esfuerzo pueda resolver los interrogantes sobre Agustín [17]. Sin embargo, uno de estos objetos se destaca entre el resto: se trata del recibo de una conferencia telefónica a un número del sur, realizada el día del suicidio, elemento que se convierte en revelador de una información antes desconocida y que puede conducir a la resolución de alguna de las preguntas. Un plano de detalle muestra la mano con el anillo –la misma que abría y cerraba la caja del péndulo- recogiendo este objeto y guardándolo en el puño, al mismo tiempo que la voz narradora explica su sentido. Este movimiento tendrá su paralelo luego, cuando vuelve a ser guardado, esta vez en el interior del diario de Estrella, que a su vez se introduce en una caja de madera y luego en la maleta. Este objeto –símbolo tanto del padre como del espacio ausente- es seleccionado así, junto con el péndulo, mientras que los otros objetos son desechados.

Junto con el péndulo y los demás objetos comentados, también el espacio del desván se encuentra en estrecha relación con el padre, adquiriendo diferentes significaciones simbólicas en el desarrollo de la narración: de su condición de espacio difícilmente accesible, ligado al poder mágico atribuido a Agustín –así en la escena del aprendizaje del péndulo- pasa a relacionarse con el aislamiento del padre en sí mismo, así como con su secreto. Este valor es claramente perceptible en la escena en que Estrella descubre, revolviendo en el desván, un papel con el nombre de una mujer y el dibujo de unos ojos. La asociación del desván con el misterio en torno a la figura y el pasado de Agustín se ve reforzada por la penumbra que caracteriza, en la mayoría de las escenas, este espacio, elemento plástico que hay que interpretar dentro de la dicotomía luz/ sombra ya comentada.

Del mismo modo que hemos observado a propósito del padre, también el sur, espacio ausente, es simbolizado por una serie de motivos que se relacionan entre sí, y de los que algunos adquieren mayor relevancia por su repetición o su representación en la imagen. Se trata tanto de objetos –la veleta, las cartas y postales, el recibo de la conferencia telefónica- como de componentes del espacio –la carretera-, personajes –aquellos que vienen del sur- o elementos no directamente visibles, como el tren o el coche del que se escucha sonar el claxon en la última escena. De este modo, el sur se hace presente a lo largo de todo el relato, mediante elementos que lo representan o indican –las postales, la veleta- o bien conducen a él –la carretera, el coche, el tren-, aunque no llegan a funcionar como vía de comunicación real hasta el final de la película, en que Estrella se dispone a partir.

Entre estos elementos, es indudablemente la veleta el más destacado, por su carácter recurrente y por los procedimientos de representación. La veleta aparece por primera vez en la secuencia de presentación del espacio y los personajes. Las imágenes, apoyadas por la voz narradora, muestran las características del marco en que viven los personajes e introducen al personaje de Agustín. Una imagen en plano de conjunto de la casa precede al primer plano de la veleta en forma de gaviota, que da nombre a la casa. Estas imágenes se insertan en perfecta correspondencia con lo que la narradora adulta describe. En esta primera ocasión, la imagen de la veleta está subrayada por medios verbales y por la duración del plano, así como por una pequeña pausa en el relato verbal, que prosigue poco después. Su valor en principio es de sinécdoque por relación a la casa, y como tal se vuelve a usar en más ocasiones, para hacer referencia al espacio que habitan los personajes. Al mismo tiempo, está ya presente su relación metonímica con el sur, al que apunta –aquí y en todas las demás ocasiones- el pico de la gaviota.

El mismo elemento aparece de forma recurrente a lo largo del film, representado en un encuadre semejante, aunque con variaciones en la luz y otros elementos externos. La repetición de esta imagen, casi siempre desprovista de carácter narrativo, se inserta en momentos significativos, funcionando en algún caso como elemento de puntuación fílmica. La segunda vez que aparece es para establecer una transición temporal del invierno a la primavera, que marca el paso de un bloque a otro: de la parte centrada en la indagación infantil en torno al padre, que incluye el aprendizaje del péndulo y la secuencia ya comentada de las postales y la nieve, se pasa al episodio de la primera comunión, que cierra la etapa de unión padre-hija. La imagen del jardín nevado, cuyo sentido ya hemos comentado, se cierra con el plano de la veleta cubierta de carámbanos. Varios fundidos encadenados permiten ir superponiendo diferentes planos del mismo objeto que muestran la progresiva reducción del hielo, y los cambios de luz, sin que la veleta deje en ningún momento de señalar al sur, y al tiempo que se escucha la música de la escena precedente. En el último de estos planos, la música deja paso al canto de los pájaros en *off*, señalando el cambio de estación, gracias también a la reaparición de la voz over.

En este fragmento, la imagen de la veleta –un plano en principio no narrativo, que parece coincidir con una pausa en el avance de la historia- se carga de significados, adquiriendo una gran densidad semántica. En primer lugar, las imágenes sucesivas de la veleta marcan –y este sería la única carga de narratividad- el paso del tiempo. Se trata de un tiempo natural, el de las estaciones, señalado aquí –como en otras partes del film- por los cambios lumínicos y otros signos naturales (el hielo, los pájaros). El paso del tiempo se condensa poéticamente en esas modificaciones mínimas pero significativas que se producen en un objeto tan sencillo como una veleta de hierro. Una vez más, vemos un funcionamiento de tipo metonímico, en que se seleccionan unos pocos elementos –los carámbanos, el canto de los pájaros, distintos tipos de luz- para representar el invierno y la transición gradual hacia la primavera.

Por otra parte, la veleta remite doblemente al norte (la casa) y al sur (al que señala), como sugiriendo el desdoblamiento de los personajes entre la realidad en la que viven y la otra realidad, la que perdieron o la que intentan construir imaginariamente. Al mismo tiempo, en todo el pasaje comentado se superponen, sobre la imagen de la veleta –la casa- múltiples elementos, verbales, visuales y sonoros, que hacen presente el sur: la música de las danzas españolas de Granados, el punto cardinal al que señala el pico de la gaviota, y, justo a continuación, la llegada de las mujeres del sur, subrayada por la voz narradora. De este modo, la imagen de la veleta se abre hacia un espacio mayor, no visible, al mismo tiempo que se logra un efecto de contraste (sur frente a norte), y se sugiere la omnipresencia de ese espacio soñado, imaginado o recordado, que

no abandona las vidas de los personajes en ningún momento, y que se mantiene, mientras las estaciones se suceden. Una serie de planos de aparente simplicidad adquiere, así una carga semántica y una fuerza expresiva excepcional, ejemplo claro de la capacidad de condensación poética del film, en la que se aúna no sólo lo visual sino también lo sonoro y lo verbal.

La imagen simbólica de la veleta vuelve a aparecer en dos ocasiones más, hacia el final de la narración. Estas dos apariciones de la veleta se sitúan fuera ya del flash-back, enmarcando –a modo de signo de puntuación- la enfermedad de Estrella, y dando paso al desenlace del film. La primera de estas introducciones de la veleta se realiza justo a continuación del fundido en negro que cierra el flash-back subjetivo, abriendo una secuencia de tipo descriptivo.

La veleta reaparece por última vez, seguida de un plano de conjunto de la casa, tras la enfermedad de Estrella. En este caso, el elemento simbólico, que mantiene su doble referencia a la casa del norte y el espacio del sur, abre paso a la última escena, en que la protagonista realiza los preparativos para su partida en la que “por fin va a conocer el sur”.

Junto a la veleta, cabe señalar la presencia de las postales del sur, el resguardo de la llamada telefónica y las dos cartas que se cruzan Agustín e (Irene Ríos) –una de ellas destacada en un plano de detalle, -como elemento que remite a un tiempo al espacio ausente, a la mujer ausente y al secreto. Estos últimos –exceptuamos la serie de postales andaluzas- tienen que ver con un intento de comunicación con el sur, sentido que podemos atribuir también al tren, la carretera e incluso al sonido en *off* del coche en el que, al final de la película, va a marchar Estrella.

El tren que, como se ha señalado en los estudios existentes sobre el film, sirve para conectar los dos espacios, el norte y el sur, no aparece directamente en la imagen, pero no por ello pierde su condición simbólica. Este elemento aparece en dos ocasiones: en una escena muy breve, que se desarrolla en el interior del vagón, en que se narra el viaje de la familia por varios lugares de España, antes de su llegada a “La gaviota”. Aquí, el motivo del tren parece remitir más a la idea de viaje en general, y será en la secuencia del intento de huida de Agustín cuando se conecte claramente con el sur. En esta otra escena, el tren que sale en dirección al sur –y al que Agustín no llega a subirse limita a un sonido *off* y a una luz que se adivina a través de la ventana de la pensión donde pasa la noche el personaje. Ese tren que hipotéticamente es la vía de vuelta al espacio del pasado, se convierte sin embargo en representación de la imposibilidad de ese regreso. Un valor parecido, hasta cierto punto, posee la carretera que pasa por delante de la casa. Además de ser el camino que conduce a la ciudad, es también el lugar por el que llegan y se van la abuela y Milagros, y por el que partirá Estrella al final de la película. Se trata, como en el caso de la veleta, de un motivo visual recurrente, que se repite en numerosas ocasiones bajo encuadres parecidos, aunque con variaciones estacionales y atravesado en movimientos de ida y vuelta por diferentes personajes –el padre, Estrella y las mujeres del sur-. Al igual que sucede con las cartas –que no permiten el regreso a la vida pasada y añorada por Agustín-, las vías de acceso al sur están cerradas –salvo al final- para los personajes principales.

Como podemos observar, tanto en el caso del sur como en el del padre, el discurso fílmico introduce una serie de símbolos interrelacionados que permiten representar lo ausente, además de expresar otros valores que hemos comentado. Este procedimiento tiene mucho que ver con la forma de narrar utilizada en *El Sur*, en la que se tiende a sugerir antes que a mostrar y a reconstruir por medios indirectos lo que no aparece directamente en la imagen. De hecho, al igual que el sur está construido a partir de la red de elementos simbólicos señalados –a los que se suman las numerosas

referencias verbales- un mecanismo similar, se encuentra en la construcción de otros componentes de la historia: Irene Ríos es representada por sus imágenes (en la pantalla del cine, en el cartel y el folleto de la película), por su nombre repetido varias veces y el dibujo de unos ojos sobre el papel –símbolo del recuerdo obsesivo de Agustín-, por el intercambio de cartas y el resguardo de la llamada, que suponemos dirigida a ella. El personaje, perteneciente al espacio ausente, es reconstruido de un modo semejante a éste, utilizando además algunos objetos de doble simbolismo, pues remiten tanto a este personaje como al lugar al que se vincula. Un procedimiento análogo, aunque más sencillo, se emplea para introducir brevemente a un personaje muy secundario, el Carioco, cuya única función en la historia es indicar que Estrella ha crecido y tiene otras preocupaciones distintas, ajenas al mundo familiar. La existencia de este personaje –nunca representado en imagen- se limita a una pintada en el muro que rodea la casa, una llamada telefónica, y algunas referencias introducidas en los diálogos.

En resumen, hemos observado los principales mecanismos poéticos utilizados en el desarrollo del *Sur*, siempre perfectamente integrados en el relato de ficción. Además del establecimiento de relaciones de analogía y contraste, el film recurre también a procedimientos de tipo metonímico en sentido amplio. La sustitución de ciertos elementos por objetos que remiten a ellos por contigüidad o que forman parte de los mismos (las manos con el anillo en forma de estrella, la veleta por la casa, etc.) es un mecanismo habitual que constituye en ocasiones la base para la elaboración de determinados símbolos. Además, los procedimientos metonímicos se utilizan, de forma más sencilla, en algunas escenas en que un elemento visual sirve como indicio de algo (así, la moto a la puerta del cine que señala la presencia de Agustín o el canto de los pájaros para señalar la primavera...). Hay que tener en cuenta también, entre las características propias de un discurso poético, el desarrollo de un lenguaje connotativo, aspecto que hemos tenido en cuenta, aunque de forma tangencial, en el comentario de algunas escenas. Los valores connotativos, especialmente importantes en una narración que juega más con lo que sugiere que con lo que dice, se hacen especialmente perceptibles en la alternancia de las estaciones, donde el valor que se desprende de las mismas es importante para transmitir determinadas sensaciones ligadas a ciertos momentos dramáticos o ciertos espacios de la historia (así, el invierno asociado al norte, el otoño con connotaciones relativas a la decadencia y la muerte, etc.).

El film destaca sobre todo por su riqueza en lo que a los procedimientos de simbolización se refiere, ya se trate del aprovechamiento de valores simbólicos de componentes del plano, ya del desarrollo de motivos recurrentes que se articulan en sistemas simbólicos. Estos símbolos, representados en una porción del espacio o en un objeto recurrente, se fundamentan bien en asociaciones relacionadas con la metonimia y sinécdoque –por ejemplo la veleta y el péndulo-, bien en asociaciones metafóricas –la luz y la sombra, la tapia y símbolos análogos-, y se materializan, en ocasiones, en planos de fuerte condensación y gran riqueza semántica, ubicados normalmente en momentos clave del relato. Hemos observado también cómo estos objetos adquieren, en ocasiones, más de un sentido simbólico, pudiendo incluso integrarse en varios sistemas simultáneamente y remitir al mismo tiempo a diversos elementos simbolizados.

En cualquier caso, estos elementos pertenecen siempre al universo de ficción, y la introducción de mecanismos poéticos está perfectamente integrada en el desarrollo del relato. Por ejemplo, si nos atenemos a los pasajes de más densidad simbólica, podemos observar la naturalidad con que el acto de abrir la caja del péndulo se constituye en desencadenante del recuerdo, o cómo los cambios de luz sobre la veleta expresan, de una forma aparentemente sencilla, el paso del tiempo, cargándose al mismo tiempo de otros significados. Los procedimientos analizados están puestos,

claramente, al servicio del relato, sirviendo no tanto para hacer avanzar la narración como para representar lo ausente, así como para sugerir ideas no expresables de modo directo –en relación con la visión subjetiva de la historia y con el conflicto interno de los personajes-, y para lograr una mayor intensidad expresiva en determinados momentos. Todo ello es particularmente importante en una película que, como ésta, se centra en conflictos internos, no directamente visualizables, y donde adquiere más importancia lo sugerido u omitido que lo explícito.

NOTAS

- [1] SKLOVSKI, “Poesía y prosa en el cine” y PIOTROVSKI, A. “Hacia una teoría de los cine-géneros”, en ALBÉRA, F. (ed.), *Los formalistas rusos y el cine. La Poética del film*. Barcelona. Paidós, 1998.
- [2] SKLOVSKI y PIOTROVSKI, op. cit. y TINIANOV, “Fundamentos del cine”, en ALBÉRA, op. cit.
- [3] PASOLINI, P. P. y ROHMER, E., *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 33.
- [4] JAKOBSON, R., “Décadence du cinéma ?” en *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pág. 106 y “Deux aspects du langage et deux types d’aphasies?” en *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, pág. 63.
- [5] Vid. principalmente MITRY, J., *Estética y psicología del cine. Las formas*, Madrid, Siglo XXI, 1978; METZ, C., “Problèmes actuels de théorie du cinéma”, *Revue d’esthétique*, 1967, nº 2-3, pp.213-ss y GESTENKORN, J. *La métaphore au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1995.
- [6] PÉREZ GÓMEZ, A. A., “El sur”, *Cine para leer 1983*, Bilbao, Mensajero, 1984, págs. 246-7.
- [7] GESTENKORN, op. cit., págs. 49-ss.
- [8] I. MARTÍN JIMÉNEZ, en CASTRILLÓN, JL. e I. MARTÍN JIMÉNEZ, *El cine de Víctor Erice*, Valladolid, Caja España, 2000, pág. 273.
- [9] AROCENA, C., *Víctor Erice*, Madrid, Cátedra, 1996, pág. 256.
- [10] McKEE, R., *El guión*, Barcelona, Alba, 2002, págs. 477-ss.
- [11] GESTENKORN, op. cit., págs. 29-32.
- [12] un ejemplo de condensación visual al servicio de la economía narrativa la hallamos en el célebre plano de Ciudadano Kane que resume el intento de suicidio de Susan. Vid. CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, pág. 146.
- [13] MARTÍN JIMÉNEZ, op. cit., págs. 308 y 314.
- [14] AROCENA, op. cit. , pág. 209.
- [15] MARTÍN JIMÉNEZ, op. cit., pág. 322.
- [16] AROCENA, op. cit., pág. 252.
- [17] MARTÍN JIMÉNEZ, op. cit., pág. 322.