

DEL HIPOTEXTO LITERARIO AL HIPERTEXTO FÍLMICO:
EL SUR (ADELAIDA GARCÍA MORALES Y VÍCTOR ERICE)

PEDRO POYATO SÁNCHEZ

Universidad de Córdoba

Uno de los títulos de crédito que sirven de apertura al film *El Sur* (V. Erice, 1983), dice: «Guión: Víctor Erice, basado en un relato de Adelaida García Morales»; relato entonces inédito, pero que, junto a otro relato corto de la autora, sería publicado un par de años después de estrenado el film —sin duda aprovechando el éxito cosechado por éste— en un libro titulado *El Sur seguido de Bene* (A. García Morales, 1985)¹.

El objetivo de este trabajo no es otro que abordar el texto fílmico surgido de tal guión a partir del texto literario que fue su origen, mas no para entrar en disquisiciones acerca del fenómeno de las adaptaciones a la pantalla de obras literarias, sino para prestar atención a la manera en que temas y motivos del texto literario son transformados y recreados en el film bajo parámetros estéticos propios. O lo que es lo mismo, para prestar atención, en los términos de transtextualidad establecidos por Genette, a cómo el hipotexto (literario) deviene en hipertexto (fílmico).

Así, trataremos de dar cuenta de cómo el hipertexto ericano selecciona, concretiza y actualiza el hipotexto literario del que se alimenta en aras de una poética específica propia.

Estrategias enunciativas: narrador y observador

Así comienza *El Sur* literario: «Mañana, en cuanto amanezca, iré a visitar tu tumba, papá. Me han dicho que la hierba crece salvaje entre sus grietas y que jamás lucen flores frescas sobre ella»². Y poco después, continúa: «Y, sin embargo, me encontré tan abandonada aquella noche. Nunca olvidaré la impenetrable oscuridad que envolvía la casa cuando tú desapareciste...»³.

Prosiguiendo así, más adelante:

Cerré los postigos de la ventana y encendí la luz. Quería saber cuántas horas llevábamos esperándote. Y entonces, sobre la mesilla de noche, encontré tu péndulo, guardado en su cajita negra de laca. Me pareció que surgía de un sueño, de aquel espacio mágico y sin tiempo en el que había transcurrido mi infancia contigo. Lo dejé oscilar ante mis ojos, sin buscar nada, como si ya hubiera perdido su sentido⁴.

En lo que sigue, el relato va a configurarse a partir de una introspección en dicho pasado «mágico y sin tiempo», como así es nombrado el universo de la infancia, destinada a la búsqueda de ese sentido del que el péndulo era portador. Tal es lo que en narrativa se conoce como estructura del mito.

Atendamos ahora a cómo se concreta este memorial narrativo en el texto fílmico. Sobre fondo negro, un cartel reza: «otoño, 1957». A la derecha del encuadre, una ventana comienza a filtrar una luz azul que progresivamente va modelando el interior del dormitorio de una joven a quien un trasiego de pasos y murmullos de voces llamando a Agustín provenientes del exterior, parecen haber despertado. Al incorporarse en la cama, la joven encuentra bajo la almohada una cajita circular negra que sin duda le resulta familiar. La trémula luz azul del amanecer se torna entonces en una intensa masa luminosa que tinte de color miel la imagen: dotando a sus movimientos de una gran solemnidad, la joven toma la caja entre sus manos para después extraer de ella el objeto que guarda en su interior: un brillante péndulo negro. Irrumpe entonces sobre la imagen una voz *over*: «Aquel amanecer, cuando descubrí su péndulo bajo mi almohada, sentí [...] que él ya nunca volvería a casa».

Las imágenes que abren el film se descubren, pues, pertenecientes a un pasado protagonizado por quien resulta ser la encarnación en él de esa voz *over* que ha tomado la palabra. Y así, lo que, en el presente de la enunciación, dicha voz narra es visualizado en las imágenes; imágenes de un pasado que, a modo de *flash-back*, van a introducir a su vez otro pasado, el de los orígenes, tal como sucede en el relato literario.

Ambos textos inscriben, pues, en su comienzo, la palabra de una hija recordando cómo se dejó sentir en ella la muerte del padre, hecho éste a su vez desencadenante de la irrupción de ese pasado de la infancia que en lo que sigue va a ser evocado. Ahora bien: si atendemos al dispositivo enunciativo de un texto y otro, puede constatarse que en el texto literario la figura del enunciador cobra exclusivamente la forma de un Yo que, anclado en el presente desde el que enuncia, habla, dirigiéndose al padre muerto, del pasado de su relación con él, esto es, cobra la forma de narrador. En el texto fílmico la figura de su enunciador aparece desdoblada, pues esa voz *over* que cuenta, la voz del narrador, se oye sobre unas imágenes que, al responder a un determinado punto de vista, inscriben, como sucede en todo texto fílmico, otra figura textual más, figura que, como mirada que da a ver, podemos llamar observador⁵. De este modo, el enunciador fílmico

aparece en el discurso enunciado escindido en un narrador que, desde el presente, cuenta y un observador que, desde el pasado, muestra. Mas, ¿cómo aparecen conjugadas ambas figuras en el texto ericiano? ¿qué relación existe entre ellas?

En principio, podría pensarse que, tratándose de figuras sincretizadas en un mismo Yo, las posiciones del observador vinieran exclusivamente determinadas por la presencia del narrador (el personaje de Estrella) en ese pasado que ahora él relata. Se trataría así de un observador *atado* a la presencia del personaje de Estrella, cuando no encarnado en él. Sin embargo, el texto ericiano va a conjugar dichas figuras a partir de la quiebra del punto de vista del narrador. Pues, efectivamente, el observador se desvinculará del personaje de Estrella, esto es, del narrador, para acceder a determinados espacios de la diégesis, como la sala del cine *Arcadia*, durante la proyección de *Flor en la sombra*, o como el lavabo del *Gran Hotel*; espacios, por lo demás, que el film insistirá en marcar como prohibidos para el personaje-narrador.

El dispositivo enunciativo del film introduce así, en tan puntuales situaciones, otro punto de vista visual, otro observador, que se manifiesta separado del narrador. Puede de ello colegirse que la voz de éste, la voz de Estrella, no es, pues, la única voz que en el texto habla, ni su deseo es el único que lo atraviesa.

Cierta crítica, menos atenta a esta polifonía de voces textuales que a la búsqueda del estilo del film en la figura de su autor —tal es el caso de Fernández-Santos, gran conocedor, según él⁶, de Erice—, ha tachado de incoherente el punto de vista que articula el film, sin advertir que esa voz que en el film narra no tiene por qué ser la de un Yo que, por encima de los demás lugares de subjetividad, sabe y ordena, sino más bien la de una figura textual más, por mucho que a ella corresponda poner en escena el acto de narrar su pasado. He aquí, en todo caso, un primer rasgo que diferencia, en su apertura misma, texto literario y texto cinematográfico: la estrategia enunciativa de la que uno y otro participan.

Fascinación y negros presagios en torno a la figura paterna

El péndulo deviene, como veíamos más arriba, el elemento protagónico de la ceremonia que en ambos textos da paso a un pasado habitado por la figura central del padre de la protagonista. Un padre que, valiéndose de dicho péndulo, aparece como portador de un saber, de una fuerza que la voz narradora nombra como mágica. De la fascinación que, vinculada a esa fuerza mágica, el padre despierta en su pequeña hija —Adriana, en el relato literario; Estrella, como ya hemos dicho, en el film— dan buena cuenta ambos textos. Pero veamos cómo. Dice el relato literario:

Nunca olvidaré la emoción que me hacía saltar en la carretera, o correr a tu encuentro, cuando te divisaba a lo lejos, avanzando lentamente en tu bicicleta,

como un puntito oscuro que solo yo reconocía. [...] Recuerdo que cuando abría la cancela para esperarte me parecía respirar un aire más limpio. [...] te esperaba incluso cuando llovía; pero si hacía buen tiempo, me subías a la barra de tu bicicleta y dábamos un corto paseo. Recuerdo aquellos encuentros como los momentos más felices del día⁷.

No deja de resultar llamativo que esa en extremo temprana identificación del padre volviendo a casa se inscriba en el film no a través de la mirada de la protagonista, sino de la audición: balanceándose en el columpio del jardín de la casa, Estrella oye, antes de que nosotros, espectadores, podamos hacerlo, el sonido lejano de la moto de su padre acercándose. Como movida por un resorte, la niña abandona entonces el columpio para correr a su encuentro.

Dos planos generales visualizan el acontecimiento; planos composicionalmente muy equilibrados y de perspectiva lineal centralizada, especialmente el segundo de ellos, en el que destaca además la cálida luz amarilla bañando la carrera de la niña dirigiéndose al encuentro con su padre. Pero un plano en el que puede igualmente apreciarse, como oportunamente ha anotado González Requena⁸, la condensación, en la parte superior de la imagen, de las ramas de los árboles creando, sobre la alegre carrera de la niña, una masa visual densa, oscura y amenazante. Este motivo de la amenaza ciñéndose sobre los personajes del relato se hace igualmente presente en el texto literario, bien que necesariamente filtrado, de acuerdo con su dispositivo enunciativo, a través de las palabras del narrador:

[...] en aquella imagen tuya que, en tu ausencia, ellas [Josefa y mamá en sus conversaciones de sobremesa, mientras cosían y tomaban café] iban mostrándome, también yo llegué a percibir una extraña amargura. Sin embargo [...] con tu presencia, siempre tierna y luminosa para mí, me olvidaba de aquella sombra horrible que ellas señalaban en tu persona⁹.

Tal es la doble vertiente luz-sombra que, vinculada a la figura paterna, ambos textos manifiestan, cada uno a su manera: connotada (a través del punto de vista inscrito por el observador y el trabajo de la puesta en escena) en el fílmico y denotada (al ser explicitada por la voz narradora) en el literario.

Es necesario advertir, sin embargo, que el texto literario hará uso también de la metáfora escenográfica para inscribir la amenaza, los negros presagios: «recuerdo las horas que pasábamos en el jardín dedicados a aquel juego [...] Escondía una miga de pan bajo una piedra, al pie del rosal, dejaba flotar en el agua turbia de la fuente un pétalo de flor...»¹⁰. Se refiere dicho pasaje a un tiempo feliz de la relación entre padre e hija cuyo marco era el jardín, un jardín con una fuente y en ella pétalos de rosas flotando. Sin embargo, el agua sobre la que flotan esos pétalos es anotada como turbia. No puede, por ello, dejar de verse en tal turbidez un indicio de la amenaza que, siempre flotando sobre la relación padre-hija, presagia su destino.

Del revés de la figura materna a su vacío

La atracción que sobre la hija ejerce la figura paterna conlleva una menor atención por parte del relato a la relación materno-filial. Sin embargo, los fragmentos que uno y otro texto articulan en torno a ella se descubren especialmente interesantes. Atendamos, pues, a ellos.

Dice un pasaje de *El Sur* literario: «Recuerdo con especial nitidez aquellos besos suyos [de la madre] unidos al perfume que la envolvía, al tintineo de sus pulseras, a la suavidad de sus pieles y a su pelo, negro y rizado, que yo intentaba acariciar sin llegar nunca a conseguirlo»¹¹. Se describe aquí una madre que no responde a la demanda formulada por su hija, pues esos besos que ésta recuerda como *huérfanos* de caricias terminan descubriéndose insuficientes: «De ella [tía Delia] me llegaron los únicos besos que recibí en mi infancia. [...] Por la noche venía hasta mi cama con un vaso de leche tibia muy azucarada y se sentaba a mi lado, contándome cuentos hasta que me dormía»¹². Y más adelante: «Sólo tu presencia [papá] me ayudaba a reconciliarme con aquel monstruo que ya veía yo aparecer en mi interior ante la mirada de mamá. Ella era como un espejo donde únicamente podía reflejarse aquella imagen espantosa en la que yo empezaba a creer...»¹³. Es decir: la madre, ese primer espejo, y por ello el más amable, donde el individuo conforma la primera imagen de sí, deviene para la protagonista en un espejo que sólo le devuelve una imagen monstruosa de sí, esto es, en un espejo indeseable. Una madre, además, que llegará a ver en su hija la sombra de un castigo de la providencia: «¡Qué habré hecho yo para merecer semejante hija!» decía al aire mientras me arrastraba al interior de la casa»¹⁴. Finalmente, la voz narradora concluye así esta cascada de expresiones que terminan devolviéndonos propiamente el revés de la figura materna: «Después de aquel día [de Primera Comunión], mamá ya hablaba abiertamente de que yo constituía una desgracia inevitable para ella»¹⁵.

El film, sin embargo, no se interesa por escenificar una relación materno-filial tan devastadora, reduciendo la presencia de la madre a momentos aislados que son visualizados en planos igualmente aislados y muy breves comentados por la voz *over*; planos donde sucesivamente aparece enseñando a leer a Estrella; cosiendo los vestidos, a la caída de la tarde; cuidando las plantas, en el invernadero; barnizando viejos muebles o leyendo una de las novelas que tanto le gustaban... Pero de esta falta de recuerdos vinculados a la madre va a hacerse cargo en el film, más allá de la voz del narrador, una notable operación de escritura específicamente cinematográfica que merece ser analizada con detenimiento.

Un plano general muestra a Estrella y su madre, Julia, sentadas delante de una ventana. Tras el relato parcial de Julia a Estrella acerca del pasado de su padre, esto es, del pasado de los orígenes, irrumpe la voz narradora: «Desde un principio, esa historia [...] que yo fui poblando de imágenes que rastreaba por

todas partes...», palabras que, en el plano visual, se prolongan en un fundido encadenado casi imperceptible cuyo resultado es una imagen prácticamente idéntica a la anterior con la única variación de la ausencia de la madre, que parece así haberse evaporado; ausencia que es acentuada por la silla, ahora vacía, que Julia ocupara en la imagen anterior. Tras dicho fundido, Estrella mira con gran curiosidad e interés una serie de postales antiguas alusivas al Sur.

Notable articulación ésta de una imagen con la siguiente, a través de un sutil encadenado en el interior de un mismo encuadre que, más allá de cualquier inscripción del paso del tiempo —Estrella viste las mismas ropas y luce exactamente el mismo peinado en las dos imágenes separadas por el encadenado—, como en otras ocasiones es este recurso trabajado por el texto ericiano, se interesa por anotar la *evaporación*, la ausencia, el vacío, en definitiva, de la madre¹⁶ en ese relato —de los orígenes— que la niña empieza a construir.

Del amor prohibido del padre a la quiebra de la relación con él

Uno de los aconteceres nucleares del texto de García Morales es el descubrimiento por parte de la protagonista de la existencia de una segunda mujer en la vida de su padre:

Cuando regresasteis de Sevilla [del funeral de abuela, tu madre], veníais pálidos y vestidos de negro, enlutados en cuerpo y alma. Tú te alejaste aún más de los demás [...] Mamá se encerró en su habitación y no a dormir, pues fue entonces cuando comenzaron sus largos insomnios, sino a llorar y a maldecirte [...] Supe que en tu vida había existido otra mujer. La primera vez que escuché su nombre, Gloria Valle, fue cuando mamá rompió en tu presencia una carta suya, sin permitirte leerla. [...] Luego tratabas de reconstruir la carta, sin advertir que yo te miraba desde la puerta [...] Entonces decidí esperar al cartero cada día. Me encargaba de recoger las cartas [...] Al fin llegó una con el nombre de Gloria Valle en el remite. La escondí, muy doblada en el bolsillo de mi vestido y, al verte entrar por la cancela, me adelanté para dejarla sobre la mesa de tu estudio. Varias veces repetí aquella misma operación [...] Después, poco a poco, me fui olvidando de aquellas cartas que dejaron de llegar¹⁷.

El film va a retomar una vez más el mismo motivo del texto literario recreándolo a partir de operaciones estéticas específicamente cinematográficas. En el texto de Erice, esa otra mujer del padre, Laura, una actriz que se hace llamar Irene Ríos, aparece a los ojos de la niña cuando ésta casualmente encuentra, entre los objetos de su padre, unos papeles, algo gastados ya por el tiempo, de los que llama su atención un nombre, Irene Ríos, repetidamente escrito junto a los trazos de unos dibujos que perfilan el rostro de una mujer. Un nombre vinculado a un dibujo con el que Estrella volverá a encontrarse poco tiempo después, concretamente en un cine a cuyas puertas, allí aparcada, reconoce la moto de su padre. Este hecho lleva a la niña primero a mirar el cartel publicitario de la película *Flor en la sombra*¹⁸, donde descubre el nombre de Irene Ríos como el de una de sus actrices, y luego a

buscar en la cartelera, tratando de adivinar, entre los fotogramas del film, su rostro. Posteriormente, y para cerciorarse de que el rostro adivinado es el de Irene Ríos, Estrella acude hasta la taquillera del cine. Sin embargo, ésta comienza advirtiendo a la niña que se trata de una película no tolerada. El texto acentúa de este modo que Estrella tiene prohibido el acceso a las imágenes del film, siéndole así denegado al narrador tal punto de vista.

Y sin embargo, en una de las rupturas del punto de vista permitidas por el juego enunciativo narrador-observador al que nos referíamos al principio, el texto va a inscribir dicho punto de vista. Efectivamente, el observador, en un movimiento autónomo, se desprenderá de Estrella en lo que sigue para, luego de recorrer la fachada del cine *Arcadia*, ubicarse en su interior. Aparece entonces la primera imagen de *Flor en la sombra*, su encuadre abarcando íntegramente la pantalla primera: se trata de un plano cercano de Irene Ríos mirando directamente a cámara. Dicha imagen se continúa con un contracampo de Agustín, el padre de Estrella, sentado en el patio de butacas, viendo la película. Luego de otro plano-contraplano idéntico al anterior, los planos siguientes de *Flor en la sombra* descubren que Irene Ríos se encuentra sentada frente a un espejo retocándose el cabello. Notable articulación ésta entre pantalla diegética y pantalla metadiegética que permite coser las miradas de Irene Ríos y Agustín, a la vez que inscribir la mirada de éste como separada de su objeto —al pertenecer a una diégesis distinta—, inaccesibilidad que resulta todavía acentuada por ese espejo que, desdoblado la pantalla metadiegética, ha presentado a Irene Ríos como imagen reflejada, esto es, como mero reflejo¹⁹.

Y así, la mirada de Agustín (en la enunciación primera) se encuentra con la imagen en el espejo (en la pantalla metadiegética) de la mujer amada. Tal es la formalización cinematográfica de la distancia infranqueable que los separa.

El hipertexto retoma de este modo el mismo motivo de su hipotexto, esto es, el descubrimiento por parte de la niña de un amor prohibido del padre. Ahora bien, haciendo uso de una estrategia enunciativa propia, prolonga dicho tema en unas imágenes que, vertebradas en torno a una reflexión del cine sobre sí mismo, inscriben las calidades de esa relación entre Agustín y la mujer amada²⁰. Pero la operación escritural aquí desplegada no va a encontrar su sentido definitivo hasta más adelante, cuando el texto ericiano incorpore una figura del relato literario —el film insiste así en explicitar su vinculación con el relato literario del que se alimenta— para articular en torno a ella un trabajo significativo en todo diferente al del texto literario. Nos referimos a una fotografía de la protagonista expuesta en el escaparate de un estudio fotográfico. Así dice el texto literario:

A los catorce años era ya una mujer. Recuerdo mis primeros tacones como los más altos y difíciles [...] Un día descubrí que una fotografía mía, ampliada, se exhibía en el escaparate de una tienda. Cuando fui a sacar una copia que necesitaba, me comunicaron que unos chicos habían encargado veinte. Aquello me desconcertó y,

sobre todo, temí que tú pudieras llegar a enterarte. Supe también que en muchos pupitres de aquel colegio de chicos estaba grabado mi nombre con letras mayúsculas²¹.

Pues bien, en el film, la protagonista descubrirá igualmente esa misma fotografía durante un paseo por la ciudad, al anochecer: ante el escaparate de un estudio fotográfico, una panorámica subjetiva de Estrella muestra su fotografía rodeada de otras, en blanco y negro todas ellas. Y así, como antes sucediera con la de Irene Ríos, en el vestíbulo del cine donde se exhibía la cartelera de *Flor en la sombra*, esta fotografía aparece a los ojos de Estrella rodeada de otras fotografías, lo que permite asignar a ambas lugares textuales muy próximos. Incluso el cristal del escaparate, como antes el de la puerta del cine, presente en un primer momento a través de los reflejos, desaparece cuando Estrella centra la mirada en su fotografía. Pero la vinculación textual entre la fotografía de Estrella y la de Irene Ríos va a verse definitivamente confirmada poco después, cuando hasta ese mismo escaparate llegue, tambaleándose por el alcohol ingerido, Agustín, el padre de Estrella.

Una articulación plano-contraplano muestra entonces a Agustín mirando fijamente la fotografía de su hija. Sin embargo, a diferencia de lo que momentos antes sucediera con Estrella, ahora, junto al rostro de Agustín, aparece reflejado el interior del escaparate, haciéndose patente de este modo la presencia del cristal del mismo. He aquí lo que nos importa anotar: la mirada del padre a la fotografía de su hija es insistentemente marcada por la puesta en escena mediante una indicación de lo que la separa de su objeto: el cristal del escaparate reflejando el interior de éste. Y así, como antes la pantalla (metadieética) de la sala de cine, el cristal del escaparate introduce una distancia que separa a quien mira, Agustín, de lo mirado, la imagen fotográfica de su hija.

En el eco de una imagen sobre otra se encuentra una de las líneas de fuerza de la escritura ericiana: imagen cinematográfica de Irene Ríos e imagen fotográfica de Estrella devienen así en los motivos textuales sobre los que se visualiza la separación, la inaccesibilidad de Agustín a la mujer amada, como a su propia hija. He aquí la riqueza del texto fílmico con respecto al literario: si en éste la fotografía de la protagonista sólo permitía anotar la deseabilidad despertada en los adolescentes que la miraban, en el texto fílmico, anudándose a las imágenes anteriores del cine Arcadia, permite inscribir, como antes sucediera con el amante y la mujer amada, la barrera que separa al padre de la hija, tal es la magnitud de la quiebra de ambas relaciones.

Del tiempo como herida: el relato y la muerte

Queremos referirnos ahora en este análisis comparativo que en torno a los mismos motivos articulan hipotexto e hipertexto, al episodio de la primera comunión de la protagonista. Así dice la obra literaria: «Aquella mañana yo estaba nerviosa por todo [...] porque, de pronto, pensé que quizás aquella

ceremonia que me esperaba pudiera despertar en mí una fuerza semejante a la que tú ya me habías mostrado»²². La niña piensa, así, su primer encuentro con Dios como una ceremonia que pudiera despertar en ella una energía semejante a la insuflada por el padre. Dios resulta de este modo emparentado a la figura paterna. Sin embargo, en seguida ese padre será visto por su hija envuelto en la penumbra:

Viéndote en aquella penumbra que te envolvía, me pareció que soportabas una especie de maldición. Por primera vez temí que pudieras condenarte de verdad. Entonces [...] se me ocurrió hacer un trato con Dios. Le ofrecí mi vida a cambio de tu salvación [...] Cuando, al terminar, me acerqué a tí, no pude contener las lágrimas que me resbalaban hasta el vestido. Sentía una auténtica dicha. Tú me abrazaste y allí mismo me dijiste sonriendo: «Pareces una reina». Quise decirte: «He dado mi vida por tí. Ya estás salvado». Pero te abracé en silencio y, juntos, salimos a la calle²³.

A cambio de que el padre no sea definitivamente devorado por las sombras —lo que también podría ser leído en estos términos: para que siempre brille en él la luz (de la palabra)—, la protagonista ofrece, tal es su actitud de heroína, su vida a Dios. Y luego, aun cuando ella calle su ofrenda, el reconocimiento paterno no se hace esperar: «pareces una reina». La dicha que la niña experimenta encuentra su inscripción en el silencio de su abrazo al padre. Más adelante, prosigue así el relato de dicho episodio:

Recuerdo que le estaba enseñando [a M^a Nieves, una amiga] la choza y le contaba cómo la construimos tú y yo, cuando ella, sin prestar atención a mis explicaciones, me preguntó: «¿Por qué tu padre [...] no ha comulgado contigo?» «Porque se marea en las iglesias», respondí irritada por el tono de triunfo con que pronunciaba aquellas palabras que a mí me parecieron una acusación contra tí. «¡Mentira!», me contestó llena de seguridad y, sin duda alguna, sintiéndose respaldada por la opinión de las personas mayores. [...] «Nunca va a la iglesia. Es ateo y malo. Se va a condenar». Y me pareció que aún quería añadir algo más, pero no me detuve a escucharla, ni la dejé escapar corriendo, como ella pretendía. La zarandé, agarrándola violentamente por los pelos...²⁴.

Como puede constatarse, el relato de la niña a su amiga, su relato, en definitiva, se alimenta de esas experiencias primordiales tuteladas por el padre; experiencias donde algo pudo ser construido, así esa choza. Una choza, pues, que se descubre cargada de sentido. De ahí que las palabras de la amiga nombrando al padre como «ateo y malo» justo en este momento del relato de la protagonista, incidan directamente en el contenido simbólico de éste, que resulta así violentamente agredido. Pero la niña se hace fuerte en él, vale decir, en la figura paterna que lo guía, defendiéndolo, incluso violentamente, ante los otros. La reivindicación del relato iniciático, de la figura que lo guía, es, por tanto, ahora el gran tema desplegado por este episodio de la obra literaria.

Pues bien, aun cuando el texto fílmico retoma el motivo de la primera comunión, su escritura, una vez más, se encaminará hacia una articulación otra de ese motivo. Veámoslo.

Después de un plano cercano donde la protagonista recibe la primera comunión, la iluminación combinando cálidas luces amarillo-rojizas con densos negros, tiene lugar el encuentro de la niña con su padre, éste separado del resto de la familia, en el extremo opuesto al altar mayor. Vemos entonces emerger a Agustín desde la más absoluta oscuridad, su figura dibujada por una tan pálida como fría luz azul. Envuelto en la frialdad de las sombras, la puesta en escena permite visualizar de este modo a la figura paterna por oposición a Dios, cálida fuente de luz.

El abrazo de la hija al padre materializa su unión, que se prolonga en la secuencia siguiente, cuando ambos, durante la celebración de la comunión, bailen a los sonos de un conocido pasodoble. En esta escena, rodada toda ella en un plano sostenido, la cámara, el observador, opta por un movimiento envolvente que rodea a padre e hija unidos bailando el alegre pasodoble. La luz anaranjada que ilumina la estancia se hace eco de la alegría, de la intensa dicha que los embarga, mas, como viene sucediendo en el film, esa luz se tiñe de negro cada vez que el padre, en las revueltas marcadas por el ritmo del pasodoble, se cruza por delante mismo de la cámara y su chaleco, intensamente negro, tapa entonces el objetivo cinematográfico inundando el plano de ese mismo negro. Es así cómo el contraste de luces dominante en el film se hace ahora especialmente acusado por esa mancha intensamente negra que, invadiendo la pantalla, puede ser aquí leída a modo de presagio. Tal es el destino de esta relación. Y en ello vienen a redundar tanto la obra literaria como la fílmica en un pasaje, la última conversación padre-hija, a la que, para ir ya finalizando, queremos referirnos. En el texto literario, padre e hija se reúnen en el jardín:

Una tarde, ya anocheciendo [...] oí tu voz llamándome. Venía del jardín [...]. Estabas sentado en el viejo banco de madera, bajo el sauce y frente a la fuente, seca ya desde hacía tiempo. Un aliento de muerte envolvía ahora lo que, años atrás, había sido el escenario mágico de nuestro juego predilecto. [...] Todas las demás plantas habían muerto y permanecían allí, secas y olvidadas, tentando a la memoria, reconstruyendo para nosotros algo que no recuperaríamos jamás. [...] Me senté frente a tí, en el borde de la fuente, adivinándote en la penumbra [...]. Sentí de pronto una congoja insoportable. Y entonces por primera vez me atreví a preguntarte: «¿Qué te pasa? ¿Por qué estás siempre tan mal?» Tú me miraste sorprendido, como si te extrañara que yo hubiera advertido tu dolor. Parecías contrariado y desvalido. Yo insistí: «Cuando volviste de Sevilla aquella vez, todo cambió en tu vida. ¿Qué pasó allí?» «Pues que murió mi madre, ya lo sabes». Te respondí que no me refería a eso, sino a otra cosa, a aquel secreto ligado al nombre de Gloria Valle. «¿Recuerdas? — te dije. Yo te llevaba tus cartas al estudio para

que mamá no las rompiera» «¿Tú me las llevabas?» Y añadiste: «Tienes mucha fantasía. Adriana». Era evidente que deseabas concluir aquella conversación...²⁵

He ahí un padre definitivamente devorado por las sombras («adivinándote en la penumbra»). Pero es en todo caso la metáfora de la noche, de la muerte, lo que domina este pasaje: «una tarde, ya anocheciendo...»; «estabas sentado frente a la fuente, seca ya...».

El padre: su densidad y su saber, su fuerza mágica, pero también sus debilidades —esa otra mujer, Gloria Valle, que en su vida había—, también su dolor, su sufrimiento... Continúa así el texto literario:

Ya era de noche, había luna nueva y la oscuridad era como una niebla sombría que, a mis ojos, te daba una expresión imperturbable. Te miraba fijamente, tratando de adivinar lo que no me decías. A través de aquel velo de penumbra vi años enteros pasando por tu rostro envejecido. Aquella noche sentí que el tiempo era siempre destrucción. Yo no conocía otra cosa. El jardín, la casa, las personas que la habitábamos, incluso yo con mis quince años, estábamos envueltos en aquel mismo destino de muerte que parecía arrastrarnos contigo. Cuando entramos en la casa [...] te despediste de mí como si aquella fuera una noche cualquiera²⁶.

Definitivamente, la noche se presentifica, una noche oscura en la que ni siquiera la luna emite resplandor alguno. Y con ella, el tiempo como destrucción. Allí donde la figura paterna se ha resquebrajado, la muerte amenaza su irrupción: primero, lo hemos dicho ya, como metáfora: «esa fuente ya seca», luego nombrada como aliento: «un aliento de muerte envolvía...», y finalmente, como destino: «el jardín, la casa, las personas que la habitábamos, incluso yo con mis quince años, estábamos envueltos en aquel destino de muerte que parecía arrastrarnos contigo». El sinsentido y la muerte, pues, invadiéndolo todo allí donde la figura paterna se desmorona y el sujeto experimenta la quiebra íntima de su relación con ella.

Acudamos ya al texto fílmico. En la secuencia que ahora nos ocupa, Agustín ha invitado a su hija a almorzar en el Gran Hotel. A los postres, Estrella interroga a su padre, como sucediera en el relato literario, sobre esa otra mujer que, sabe, hay en su vida. Abrumado por las palabras de la hija, Agustín se ve en la necesidad de acudir hasta los lavabos para refrescarse la cara: sobre el espejo del lavabo, en una nueva y manifiesta ruptura del punto de vista narrador-observador, vemos entonces aparecer su rostro en una imagen en la que él mismo parece no reconocerse. Cuando Agustín retorna al comedor, comienzan a oírse los acordes de aquel pasodoble que padre e hija bailaran el día de la primera comunión, sus rostros exhibiendo entonces una intensa dicha. Tal es la inscripción cinematográfica del tiempo como herida, no mediante la metáfora escenográfica, como sucediera en el texto literario, sino de manera más inmediata, más física, literalmente más sonora: en esa melodía del pasodoble que, sobre la imagen de un padre alicaído, ha comenzado a sonar.

Desde que Agustín entrara al lavabo, su punto de vista articula la secuencia; de ahí que sea él quien primero oiga, su mano derecha levantada, el dedo índice apuntando hacia arriba, las notas de la melodía del viejo pasodoble: su mirada interior se entrega entonces a una visión que es la del recuerdo, la del pasado definitivamente perdido. Y en ello viene a incidir un admirable movimiento de cámara, tal es ahora la inscripción del observador, que comienza acompañando a Estrella cuando ésta abandona el comedor para luego, elevándose de súbito por encima de su cabeza, desprenderse de ella para escalar una gran cristalera hasta terminar asomándose a un salón contiguo donde, a las notas de «En er mundo», bailan unos novios.

Tal es la inscripción visual del pasado definitivamente perdido; de su inaccesibilidad da buena cuenta esa densa barrera inscrita por la cristalera y que el observador ha escrutado en su movimiento ascendente a lo largo de la misma. Antes de abandonar definitivamente el comedor, un plano cercano de Estrella, su mano levantada en señal de despedida, se continúa por el correspondiente plano subjetivo, que muestra a Agustín, esto es, a quien por el relato ha sido destinado a encarnar la figura paterna, al fondo, lejano y solo. He ahí un plano que marca a fuego el destino del sujeto, como en ello vienen a incidir las palabras del narrador que sobre el mismo pueden oírse: «Esa fue la última vez que lo vi».

El segmento fílmico retoma, pues, el mismo tema que el literario: la reducción de la figura paterna a una imagen fantasmática, su quiebra íntima, su soledad..., anticipo, todo ello, de su muerte. Sin embargo, su escritura se articula no a partir de la metáfora escenográfica, como en el texto literario, sino de la punzante sonoridad de un viejo pasodoble, todo ello en aras de una poética específica propia.

Mientras que la obra literaria se prolonga todavía en algunos episodios más, el film concluye, una vez finalizado el flash-back, con los preparativos del viaje de Estrella a Sevilla, donde acude en busca del sentido de la factura telefónica encontrada en las ropas de su padre el día de su suicidio.

Coda final

Es casi un lugar común, cuando de hablar de este film se trata, considerarlo inconcluso, y ello por la reducción a que hubo de verse sometido con respecto a lo que era su concepción original. Diferentes avatares extracinematográficos, entre los que sin duda destacan las diferencias surgidas entre el productor del film y el cineasta, se convirtieron en su día en la principal causa de esas *irregularidades* que, como consecuencia de tal inacabado, cierta crítica creyó ver en el film, así su final abierto, la incoherencia del punto de vista, etc. Creemos, sin embargo, que tales observaciones sólo pueden sostenerse a partir de un concepto de *filiación* mal entendido entre los textos. ¿Acaso el film de Erice no

podía concluir sin dar debida cuenta del viaje de Estrella a Sevilla, como sucede en el relato literario? Quizás sea oportuno recordar que un texto, por mucho que beba en otro incorporando sus mismos temas y motivos, articula éstos según operaciones escriturales únicas e irrepetibles; operaciones que terminan conformando un *nuevo* espacio textual gobernado por unas líneas de coherencia, por unas isotopías propias. No de otra cosa que de esas operaciones hemos pretendido hablar en las líneas anteriores prestando especial atención a la *forma* en que el texto fílmico *El Sur* integra y reelabora, según una poética propia, el texto literario del mismo título de García Morales.

¹ El presente texto tiene su punto de partida en la comunicación *Texto literario y texto fílmico*, leída en la IV Reunión Científica Internacional «Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)», celebrada en Córdoba, del 4 al 6 de noviembre de 2002.

² A. García Morales, *El Sur seguido de Bene*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 5.

³ *Ibidem*, p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁵ La semiótica ha considerado esta figura textual para referirse al sujeto hiper-cognitivo producido por el proceso de enunciación e instalado gracias a los procesos de *desembrague* en el discurso enunciado (Greimas y Courtes, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982, p. 113-116). Nosotros optamos, sin embargo, por vincular dicha figura al texto visual, en el sentido de que cualquiera de sus imágenes implica la presencia de un observador que desde un punto de vista dado organiza en términos visuales un mundo posible en el que se instalan determinadas figuras situadas en un tiempo y en un espacio, como ha señalado Santos Zunzunegui (en *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 83).

⁶ A. Fernández-Santos, «33 preguntas eruditas sobre *El Sur*», en *Casablanca*, n° 31/32, Madrid, julio/agosto 1983.

⁷ A. García Morales, *op. cit.*, p. 7 y 8.

⁸ J. González Requena, «La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española», en F. Llinás (Coord.), *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989.

⁹ A. García Morales, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰ *Ibidem*, p. 10.

¹¹ *Ibidem*, p. 13 y 14.

¹² *Ibidem*, p. 31.

¹³ *Ibidem*, p. 15 y 16.

¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

¹⁵ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶ En un trabajo dedicado al estudio de los fundidos encadenados en el cine de Erice, P. Thibaudeau dice, refiriéndose a lo que ahora nos ocupa: «no se trata, por supuesto, de significar al espectador que la madre de Estrella tiene poderes sobrenaturales, sino de sugerir por lo menos tres cosas: 1) la omnipotencia del padre que, incluso cuando no está, puede anular la figura maternal, 2) la autonomía imaginativa de Estrella con respecto a lo que Julia acaba de contarle, 3) el carácter borroso de los recuerdos que tiene de su madre la Estrella adulta» (en «Los fundidos en el cine de Víctor Erice: una resistencia ante la anulación del tiempo», inédito). Aun reconociendo la sagacidad de este trabajo, nosotros optamos por una lectura más *al pie de la letra* de las imágenes del texto sólo interesada por esa *evaporación* de la madre de la que tales imágenes dan cuenta.

¹⁷ A. García Morales, *op. cit.*, p. 25 y 26.

¹⁸ No es difícil percibir las afinidades entre dicho título y una cierta valorización de los personajes.

¹⁹ Remitimos al lector interesado al magnífico trabajo de P. Thibaudeau, «Fenómenos de reflexividad en el cine de Erice», *Banda Aparte*, n° 9-10, enero 1998.

²⁰ Se ha señalado que el fragmento de *Flor en la sombra* fue creado para responder a las necesidades de la película primera, pues Estrella tenía que encontrarse con Laura en la segunda parte del guión. Esta observación, sin duda motivada a partir de la tan traída y llevada inconclusión del film con respecto al relato literario, no debe en todo caso distraernos de la construcción de la secuencia en cuestión, la relación Agustín-Laura (Irene Ríos), en torno a un observador desvinculado del narrador.

²¹ A. García Morales, *op. cit.*, p. 32.

²² *Ibidem*, p. 21.

²³ *Ibidem*, p. 22.

²⁴ *Ibidem*, p. 23.

²⁵ *Ibidem*, p. 36-37.

²⁶ *Ibidem*, p. 37.