

3.3. El narrador (voz narrativa)

Voz narrativa, enunciador, instancia narrativa, gran imaginador, narrador extradiegético, principal, fundamental o, simplemente, narrador, es un elemento textual en la medida en que se infiere de las huellas que el autor implícito deja en el texto y de la propia existencia del texto. Es quien produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta una ficción. Es preferible hablar de instancia narrativa a fin de evitar cualquier antropomorfización y, en cualquier caso, la denominación *voz narrativa*, puesta en circulación por Genette, ha de ser tomada en un sentido metafórico. Se postula en la medida en que es responsable de los componentes tanto de la historia como del discurso y, en conjunto, del estilo literario o fílmico. Ningún relato se cuenta a sí mismo; por tanto, la instancia narrativa es quien establece el contrato ficcional que el relato plantea al lector o espectador.

La instancia narrativa puede hacerse presente en el texto mediante narradores intradieгéticos y diferentes recursos que muestran las huellas del autor implícito. La diferencia teórica entre narrador y autor implícito es evidente: éste no puede contar nada, crea las distintas voces narrativas y el diseño estructural del relato; sin embargo, en la práctica, se confunden cuando la instancia narrativa es única y habría que hablar entonces de distintas funciones de esta instancia. Al respecto, Genette (1989, 308-312) propone unas funciones para el narrador, claramente inspiradas en la conocida categorización de Roman Jakobson para el lenguaje: narrativa, de control o metanarrativa (por la que se tienen en cuenta las relaciones entre el narrador y el texto), comunicativa (que se refiere a la relación del narrador con el narratario), testimonial e ideológica, por la que el narrador comenta la acción narrada.

Para Bordwell (1996, 62), la figura del narrador y del narratario son opcionales ya que puede suceder que el texto borre toda huella y toda norma que prescriba un modo de lectura; serían aquellos textos que muestran o presentan la historia sin ningún tipo de comentario —la tan citada transparencia del cine clásico—, como si el espectador se sumergiera directamente y sin mediación alguna en el mundo ficcional. Bordwell llega a decir que «otorgar a cada película un narrador o un autor implícito es permitirse una ficción antropomórfica». Chatman (1990, 162) matiza que la figura del narrador puede ser opcional, pero parece asignar su tarea al autor implícito. Sin embargo, el hecho de que un filme oculte la instancia narrativa y no llame la atención sobre el proceso de enunciación no puede llevarnos a una conclusión tan precipitada; sobre todo, cuando la mínima aproximación comparativa a los estilos cinematográficos a lo largo de la historia demuestra que el cine clásico obedece a unas convenciones y leyes establecidas en un determinado momento, que el narrador cinematográfico adopta con mayor o menor rigor o creatividad. En cualquier caso, el narrador cinematográfico es responsable de los tres niveles en que podemos distinguir la totalidad del relato: lo profílmico o conjunto de realidades situadas ante la cámara

(decorados, actores, iluminación, etc.), la imagen (composición, cromatismo, ángulo y nivel, escala del plano, movimientos de cámara, trucajes ópticos, etc.) y el montaje (música y conjunto de significaciones que proporciona la articulación de los planos)²

En cine, el narrador se hace presente mediante la subjetividad de la imagen, es decir, por los deícticos que ponen de manifiesto el acto de la enunciación, tales como el subrayado del primer plano, el punto de vista visual por debajo de los ojos, la representación de una parte del cuerpo de un personaje —cuya perspectiva visual se adopta— en primer plano, la sombra de un personaje, un *cache* que remita a la mirada de un personaje, las vibraciones de cámara al hombro, los emblemas de emisión (ventanas, espejos...) que subrayan el mostrar, elementos propios de estilo autoral, la voz *over*, carteles, figuras de informadores y personajes que recuerdan, rótulos y sobreimpresiones extradiegéticos, roles profesionales como actores, cineastas y gentes del espectáculo que remiten al mundo del narrador, casos en que el director interpreta a un personaje (Woody Allen, Orson Welles, Truffaut, Polanski) o que tiene una presencia esporádica a modo de firma (Hitchcock). También mediante recursos expresivos y todo tipo de figuras retóricas: paralelismos, antítesis, metáforas, citas literarias y audiovisuales, símbolos, etc.

Con Genette (1989, 273) se pueden considerar tres elementos que ayudan a perfilar la voz narrativa: el tiempo de la narración, el nivel narrativo y la «persona» o relaciones entre el narrador y la historia.

Más adelante hablaremos del tiempo externo al relato (del autor y del receptor) y del tiempo del relato (relaciones temporales entre el discurso y la historia), ahora nos interesa el *tiempo de la narración* o la relación temporal entre la instancia narrativa y el tiempo de la historia. Se pueden considerar cuatro posibilidades:

a) La narración es *posterior* a los hechos narrados (es el caso más frecuente), donde el narrador cuenta una historia ya sucedida. En principio, diríase que es el régimen habitual y «lógico» de la narración, ya que el propio acto de narrar conlleva la existencia de una historia, de unos hechos sucedidos que van a ser comunicados; aunque por diversos procedimientos se puede señalar la mayor o menor distancia entre el momento de la narración y el de la historia.

b) la narración es *anterior* a los hechos narrados, como en las anticipaciones, premoniciones, etc. Esta perspectiva parece negar la condición de la existencia de una historia concluida, por ello sólo pueden tener lugar en relatos metadieгéticos; dicho de otro modo, un relato puede ser predictivo respecto a la instancia narrativa inmediata, pero exige ubicarse dentro de otro relato respecto a cuyo narrador no lo sea.

c) La narración es *simultánea* o contemporánea a los hechos narrados, como sucede en los relatos en presente, en el «directo» audiovisual o en el monólogo interior; y

d) la narración está *intercalada* entre los momentos de la acción, como en las

2. Véase Tom Gunning, *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1991; un resumen aparece en Robert Stam / Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, 1999, 135-137.

novelas epistolares; no siempre resulta fácil distinguir el tiempo de la acción y el de su narración, ya que ambas están muy próximas.

Gracias a la materia lingüística (tiempos verbales y adverbios), el relato literario marca en todo momento la relación temporal entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de los hechos narrados; por el contrario, el texto fílmico no tiene esa posibilidad, pues un tiempo anterior siempre deviene presente en la imagen y, salvo que una voz en *off* o en *over* dé cuenta de su condición de pretérita, la acción narrada funciona como actual y contemporánea al tiempo de la enunciación. Los procedimientos para ubicarse en un tiempo pasado (fundidos encadenados, ralentizaciones de la imagen, cambios de color o de tonalidad, diferencias de vestuario y decorado) sirven en el preciso momento en que se realiza la traslación, pero, a diferencia de los tiempos verbales de la escritura, que permanentemente señalan la distancia temporal, no marcan esa distancia una vez instalados en el pasado: «La escritura produce, a nuestro juicio, casi automáticamente, un efecto de anterioridad de la ficción sobre la narración, mientras que el filme produce un efecto de contemporaneidad» (Vanoye, 1995, 157).

Según el *nivel narrativo* cabe distinguir relatos de un solo nivel —el único relato existente— o aquellos donde hay un personaje que cuenta una historia dentro del relato principal, donde hay un relato de segundo orden o metadieético. Dicho de otro modo, «todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato» (Genette, 1989, 284). En el relato de segundo orden, la instancia narrativa se hace presente en el texto mediante narradores intradieéticos, que son creaciones suyas. El relato metadieético se relaciona con el relato primero en virtud de distintas funciones: a) *explicativa*, cuando se trata de proporcionar diversas explicaciones mediante la narración de hechos del pasado, como sucede en la analepsis;³ b) *temática*, cuando el relato segundo no mantiene continuidad diegética alguna con el primero y se presenta —como en las parábolas y fábulas— como un inserto con valor de ejemplo, como una lección moral de la que hay que deducir un mensaje que tiene su función en el relato primero; y c) *distractiva* y *obstructiva* respecto al relato primero, como en *Las mil y una noches*, en el sentido de que no hay ningún nexo entre ambos niveles, más allá de la voluntad del autor implícito.

Se llama *metalepsis* a la ruptura por la que el narrador transgrede su estatuto e interfiere injustificadamente en el relato metadieético, como en un texto de Cortázar donde un hombre es asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo. En cine estarían los casos de «cine dentro del cine», donde un elemento del texto producido interactúa respecto al productor o se rompe su carácter de texto terminado para relacionarse con el relato metadieético, como en el ejemplo tan citado de *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, Woody Allen, 1985).

La tercera categoría, llamada (metafóricamente) «persona», permite distinguir

3. Que la analepsis constituya un relato metadieético en sentido estricto o forme parte del relato primero dependerá de la vertebración que se mantenga, de la continuidad de hechos, personajes, espacios... entre una historia y otra.

al menos dos planos del acto de narrar en función de la presencia o ausencia del narrador en la diégesis: el plano del narrador (extradieético) y el de los personajes (intradiegético). El narrador, en tanto que productor del relato, está *fuera* de la historia, mientras que los personajes se sitúan *dentro*.

El *narrador extradiegético* es aquel que no participa de la historia y, por tanto, es exterior a los sucesos que narra. También se habla de narrador impersonal. En la medida en que en el relato hay una única instancia narrativa, el narrador extradiegético coincide sustancialmente con el autor implícito o con el narrador principal de que se ha hablado más arriba, desprovisto de cualquier rasgo antropomórfico y no identificable con un ser personal.

El *narrador intradieético* o personaje-narrador es un personaje de la historia que cuenta los sucesos. Se ha solido considerar que el narrador personaje es una figura diegética y extradiegética al mismo tiempo, pero parece más riguroso presuponer la existencia de un narrador extradiegético, que es quien otorga al narrador intradieético su estatuto como personaje y autentifica su testimonio de la historia, que puede ser más o menos fiable. En textos literarios como autobiografías, nada impide que sólo haya un narrador intradieético, pues la totalidad de los componentes del relato —desde el vocabulario, las construcciones sintácticas... a la perspectiva, el conocimiento o la organización del texto— puede corresponder a un personaje. Por el contrario, en el caso del cine es evidente que «el discurso del personaje-narrador se halla siempre envuelto dentro de un relato principal mayor, o primer nivel del relato, controlado por un narrador extradiegético» (Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, 1999, 121). El narrador intradieético puede hacerse presente en la historia de dos modos fundamentales:

a) *Narrador homodieético*: cuando se trata de un personaje que está presente y participa de la historia que cuenta. En el caso de que ese personaje protagonice la historia (relato en primera persona), se habla de narrador autodieético.

b) *Narrador heterodieético*: cuando se trata de un personaje que cuenta una historia en la que no actúa, en una historia insertada dentro de la principal; es decir, es el responsable de un relato segundo o narración metadieética. A veces la totalidad de la historia es contada por un narrador heterodieético que sólo aparece en un prólogo introductorio o mediante una voz en *off* no identificable con nadie; sin embargo, en ambos casos hay que considerar que esa presencia en el texto permite hablar de narrador intradieético.

Obsérvese que estas categorías de narrador extradiegético e intradieético en el caso del cine nunca son modos alternativos de relación del narrador con la historia. Y ello es así no sólo porque, como queda dicho, el relato fílmico exija un narrador principal al margen de que haya o no un narrador personaje, sino, sobre todo, porque mientras éste sólo puede utilizar los procedimientos propios de un personaje —es un narrador personal que emplea códigos verbales para narrar la historia— el narrador cinematográfico es un narrador impersonal que se vale del conjunto de códigos visuales, sonoros y sintácticos. Por otra parte, la necesidad de un narrador cinematográfico queda comprobada en relatos donde una parte o la totalidad del texto fílmico se presentan como fruto de un narrador intradieético y donde, sin embargo, las imá-

genes exceden el conocimiento o la capacidad atribuida a ese personaje narrador. También se puede indicar esta diferencia de grado entre el narrador extradiegético y el intradiegético diciendo que el primero lleva a cabo dos actividades: crea el mundo de ficción según unas leyes o determinaciones libremente establecidas y, al mismo tiempo, da cuenta de él —se refiere a él o lo comunica (narra)— como si tuviera existencia autónoma o preexistiera al acto narrativo, mientras que el narrador personaje no puede crear ese mundo, sino que sólo puede contar lo sabido por sí mismo —en cuanto testigo o protagonista— o por otro.

Los planos del acto de narrar también se postulan por la cuestión de la fiabilidad del relato. En la medida en que el narrador principal crea el mundo de ficción y lo comunica, ha de ser un narrador fiable; mentir supondría incoherencia o incapacidad en su actividad narrativa. Por el contrario, los narradores intradiegéticos pueden mentir, equivocarse, apreciar subjetivamente la realidad, olvidar detalles o distorsionar un mundo de ficción que no han creado. Para que el relato no mienta, el espectador o lector ha de percatarse de la existencia de distorsiones o apreciaciones inexactas, lo que es posible en tanto que el narrador extradiegético regula al intradiegético y hace valer su autoridad de distintos modos. Así, puede suceder que el fragmento conocido a través de un personaje narrador se ubique en un relato que da informaciones que muestran las distorsiones del fragmento, o bien que en la narración intradiegética haya contradicciones entre la imagen y la voz en *off*.

En la literatura se acepta sin dificultades que el relato de un narrador intradiegético pueda mentir en la medida en que la verbalización, la puesta en palabras de unos sucesos, se lleva a cabo mediante el filtro del personaje, que es responsable de la totalidad (historia y discurso) del fragmento. Sin embargo, debido al carácter representacional que tiene la imagen y a la necesaria autoría del narrador cinematográfico, no parece que en cine puedan mentir los fragmentos de un narrador personaje. Aunque podría hacerlo por las mismas razones que el narrador literario, el espectador otorga espontáneamente un plus de credibilidad a la plasmación audiovisual de lo que ese narrador cuenta, probablemente porque, en el fondo, la mostración (filmación) de una realidad goza de cierta autonomía discursiva respecto a quien narra. Sólo cuando el relato establece una estricta focalización visual y auditiva —subrayando, así, que el conocimiento de lo narrado corresponde al personaje narrador— parece legítimo un fragmento no fiable.

3.4. El modo narrativo o punto de vista

El modo narrativo o punto de vista considera al narrador en tanto que receptor de la historia. Es decir, se plantea la distancia o perspectiva que regula la información del mundo ficcional. Independientemente de quién adopte el papel de narrador, el modo narrativo relaciona al narrador con los personajes y es un mecanismo de construcción del relato por el que la historia es contada según una perspectiva determinada, privilegiando un punto de vista sobre los otros, restringiendo la información, omitiendo unos datos o sobrevalorando otros.

El concepto metafórico de punto de vista se ha empleado en los estudios narratológicos, y en la crítica cinematográfica y en la investigación del texto fílmico, con tanta libertad como ambigüedad, pues ha servido para denominar la actitud del narrador, los intereses del autor, el plano fílmico subjetivo, el conocimiento atribuido a un narrador, etc. Ofrece, básicamente, tres interpretaciones: puede ser de carácter *literal* o *visual* cuando se refiere a lo que el narrador o el personaje ve; *figurado* o *cognitivo* si se refiere a lo que narrador o personajes saben, y *metafórico* o *epistémico* (crear) cuando se narra desde la ideología o interés de alguien (Chatman, 1990, 163). La tercera de las acepciones tiene un interés relativo pues, al margen de experimentos literarios o fílmicos donde se subvierten las convenciones y se juega con la credibilidad del lector/espectador, ordinariamente tendrá importancia si es que denota la presencia del autor implícito en el texto, por ejemplo, en un relato plagado de acciones violentas que, dado el modo de expresión, constituya paradójicamente un alegato antiviolencia.

Las categorías de focalización cero, interna y externa de Genette (1989, 244-245), referidas casi siempre al punto de vista cognitivo, están hoy ampliamente aceptadas entre los estudiosos:

a) *Focalización cero* o relato no focalizado, cuando no existe un punto de vista determinado en el relato, hay un narrador omnisciente («visión por detrás») que sabe más que el personaje ($N > P$); es propia del relato clásico y, al borrar las huellas de la enunciación, da lugar a la llamada transparencia narrativa.

b) *Focalización interna* o subjetiva, cuando hay un personaje que percibe la acción narrativa; el narrador sabe tanto como un personaje de la ficción («visión con») con quien se identifica ($N = P$), por consiguiente, no puede contar más de lo que sabe el personaje, que puede ser testigo o protagonista (relato autobiográfico). La focalización interna puede ser *fija* o *variable*, en función de que cambie a lo largo del relato y haya uno o más personajes focalizadores, y *múltiple* cuando hay más de un personaje desde el que se cuentan los mismos sucesos.

c) *Focalización externa* u objetiva, desempeñada por un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje ($N < P$). Es la «visión desde fuera» propia del relato llamado conductista, como en *The Killers*, de Ernest Hemingway.

Antes de ver con más detalle los tipos de focalización, es necesaria una reflexión complementaria. Los relatos literarios y fílmicos no mantienen, a lo largo de todo el texto, una focalización determinada, sino que alternan los diversos modos en función de los intereses del autor implícito:

La fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve. Por otra parte, la distinción entre los diferentes puntos de vista no siempre es tan clara como podríamos creer, si sólo tuviéramos en cuenta los tipos puros. Una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro (...) Asimismo, la distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer, pues el relato no focalizado puede analizarse la mayoría de las veces como un relato multifocalizado *ad libitum* (Genette, 1989, 246).

en el desarrollo del relato policíaco que presenta escenas de gran tensión dramática, muy bien conseguidas, entreveradas de algunas torpezas, caídas de "tensión", tiempos muertos, etc.

El tono general, como corresponde a una historia de afiladas aristas, es brutal, de gran dureza en todos los aspectos. Una de las escenas más espectaculares, la del robo de la furgoneta blindada de transporte de dinero, con los guardianes dentro, es excesivamente convencional e inverosímil. No obstante, esta coproducción franco-española interesa grandemente al espectador, sumergiéndole en el turbio mundo de la delincuencia que hace suyo a un policía, extraña e irresistiblemente atraído por la compañera de un drogadicto, al cual asesina el mismo policía en un brusco ataque de celos, lo que supone el rompimiento con su vida: el cuerpo al que pertenece, su familia... hasta que él y Fanny se autodestruyen en un final intrigante.

La película se estrenó en noviembre de 1984.

ADELAIDA GARCIA MORALES

Nacida en la provincia de Badajoz, pasó su infancia y juventud en Sevilla donde estudió e inició sus contactos con el mundo cultural y del espectáculo formando parte de un grupo teatral. Más adelante cursó estudios de cinematografía. Su primer libro publicado contiene dos novelas cortas: "El Sur" y "Bene". En 1985 obtuvo el Premio Herralde con su novela larga "El silencio de las sirenas".

"EL SUR" fue adaptada al cine por el realizador Víctor Erice en una película cuyos papeles interpretativos principales están desempeñados por Omero Antonutti, la niña Sonsoles Aranguren e Iciar Bollain. De la fotografía se encargó José Luis Alcaine. El acompañamiento musical incluye piezas de Ravel, Granados y Schubert.

No era tarea fácil trasvasar a la imagen y el sonido cinematográfico el relato intimista, lleno de matices, veladamente onírico, evocador y nostálgico, personalísimo, de Adelaida García Morales que desgrana una sucesión de recuerdos en una vuelta atrás que hace balance de su pasado.

Estrella, en plena juventud, por la magia del recuerdo vuelve a vivir aquellos días pasados en compañía de Agustín, su padre, médico, zahorí de ocasión, con el que vive en un pueblo del norte de España en los difíciles años de la postguerra. Una tarde cualquiera, al azar de un paseo que les lleva ante la fachada de un cine, Agustín evoca a su vez su pasado en tierras del sur; un pasado que encierra un nombre: Irene Ríos y un amor marchito y lejano. Estrella siente celos de aquella mujer que ocupó el corazón del padre y reacciona violentamente. Más tarde, pasado el tiempo, Estrella irá al sur, a casa de sus abuelos para hallar la decepción.

Ese Sur que ahora Agustín es la tierra prometida que ansía desde su exilio íntimo. El Sur es el pasado, la juventud... irremediamente idos y cambiados por el presente. "El Sur" es la historia de una nostalgia, de

la confrontación con la realidad dura de cada día, distinta de los sueños y proyectos irrealizados. Tanto en el corto relato de Adelaida García Morales como en la película de Erice se advierte un prodigioso esfuerzo de síntesis, de alusiones cargadas de sentido, de referencias temporales y premonitorias porque ese Sur que perdió Agustín será perdido también por Estrella.

Erice ha hecho una película muy ceñida al espíritu del libro, recreándolo con un depurado lenguaje cinematográfico. El desarrollo es moroso, intimista, difícil para el espectador que no acierte a calar en sus claves. Bellísima la fotografía de Alcaine y espléndida la labor de Omero Antonutti y de la jovencísima Sonsoles Aranguren. Se estrenó en mayo de 1983 con una buena acogida de crítica.

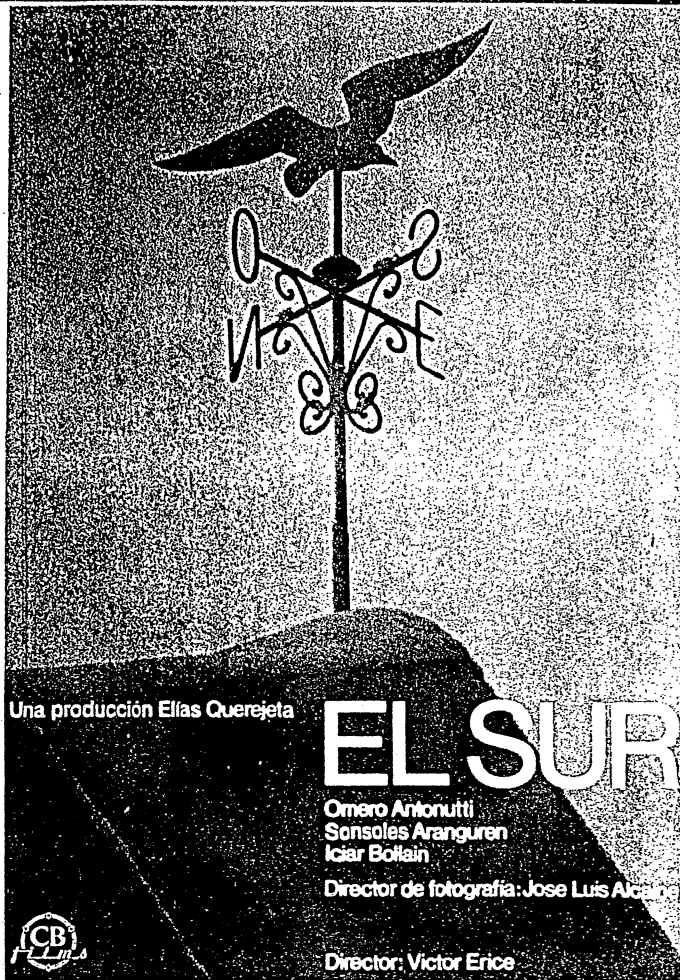
CARLOS PEREZ MERINERO (1950)

Andaluz, economista, profesor de esta disciplina en una institución universitaria madrileña, muy pronto se destacó como escritor y crítico cinematográfico. Formó parte del colectivo "Marta Hernández" cuyos trabajos aparecen recopilados en el libro "El aparato cinematográfico español" -1976-. Independientemente, ha publicado los libros "Cine español, algunos materiales por derribo" -1973-, "En pos del cine español" -1974-, "Cine y control" -1975-, "Del cine como arma de clase" -1975-, "Cine español, ida y vuelta" -1976-, "Aquel ángel triste" y "Las reglas del juego"; en ellas Pérez Merinero se sitúa en el campo de la novela negra a la española, con una fuerte dosis de sarcasmo y escapadas a la parodia en ocasiones. El lenguaje es crudo, populista (cutre, ha señalado algún crítico) bordeando el mal gusto, en un alarde voluntariamente agresivo como medio de epatar al lector.

En 1984, Raúl Artigot llevó a la pantalla la novela EL ANGEL TRISTE con el título de "Bajo en Nicotina", película rodada sobre un guión del propio Artigot y de Raimundo García e interpretada por Oscar Ladoire, Silvia Munt, Antonio Resines y Assumpta Serna.

La novela, narrada en primera persona, es el relato que de sí mismo y de su existencia hace un automarginado, un tipo raro y solitario que llena su vacío con interminables sesiones de películas antiguas visionadas en vídeo, en la tranquilidad de un apartamento alquilado a una droguera madura que le sirve de amante y de proveedora de fondos. También su madre le remite, de vez en cuando, algún cheque. Molesto por las frecuentes discusiones que los vecinos del piso contiguo mantienen, produciendo ruidos que perturban sus sesiones cinematográficas, un día asesina a la mujer. Este será el punto de partida de una carrera de crímenes y violencias.

La película se mantiene fiel al desarrollo del libro, con alguna obligada reducción de situaciones. No convence al espectador el trabajo de Oscar Ladoire, omnipresente a lo largo del filme pero despegado del papel, increíble en sus acciones y reacciones. No más encajados en sus papeles es-



El Sur

Dirigida por Víctor Erice en 1983.

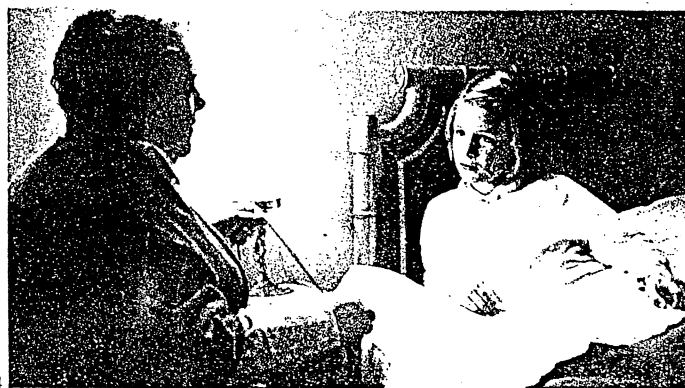
Prod.: Elías Querejeta, Chloe Production. **D. prod.:** Primitivo Alvaro. **Prod. del.:** Jean Pierre Fougez. **G.:** Víctor Erice, según un relato de Adelaida García Morales. **F.:** José Luis Alcázar. **2.º operador:** Alfredo F. Mayo. **Operador de vídeo:** Domingo Martín Mateo. **Ay. cámara:** Santiago Zuazo. **M.:** Pablo G. del Amo. **Ay. m.:** Esperanza Cobos. **Dec.:** Antonio Belizón. **V.:** Maiki Marín, Ana M.ª Infante. **Ay. prod.:** Víctor Albarrán, Ricardo Albarrán. **Regidor:** Gregorio Hebrero, Nacho Soriano. **S.:** Bernardo Fco. Menz. **Maquillaje:** Ramón de Diego. **Peluquería:** Consuelo Zahonero. **Auxiliar d.:** John Healey. **Auxiliar m.:** Josefa Ferre. **Script.:** José Luis López Linares. **Dur.:** 93 min.

Reparto: Omero Antonutti (*Agustín*), Sonsoles Aranguren (*Estrella, 8 años*), Iciar Bollain (*Estrella, 15 años*), Lola Cardona (*Julia*), Rafaela Aparicio (*Milagros*), María Caro (*Casilda*), Francisco Merino (*enamorado*), José Vivó (*camarero*), José García Murilla (*chófer*), Aurore Clement (*Laura*), Germaine Montero (*Doña Rosario*).

El Sur es, ante todo, un emotivo viaje de ida y vuelta, un largo itinerario vitalmente hermoso hacia los sueños y realidades que emergen en la infancia, y desde aquí una aventura, entre luces y sombras, que conduce al ansioso despertar de la adolescencia. En un futuro indefinido Estrella relata sus pasiones recién nacidas al abrigo casi mítico de su padre, en aquel lugar incierto, oculto e indefinible, al que llaman «La Gaviota». Luego su recuerdo, poco a poco, va creciendo en sí mismo, como las luces de ese espacio norteño que despierta y atardece; hasta encontrar, casi súbita y silenciosamente, ese nuevo tiempo donde los mitos ya no existen, otros amores surgen

inesperadamente y un afán distinto permite mirar al futuro con ojos inquietos y adolescentes. Viaje, pues, dulce y amargo, brillante y oscuro, invisible y latente, turbador y apacible, superando miedos; enigmas y distancias.

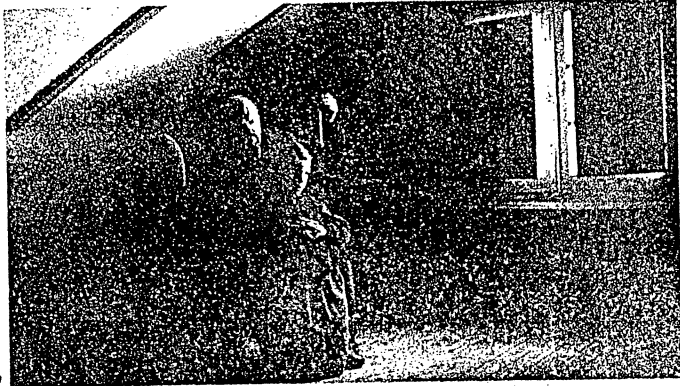
Asistir a *El Sur*, a ese prodigio metafórico escrito en imágenes que buscan el alma de lo poético; es asistir al fascinante proceso de reconstrucción de la memoria, como pasar en un álbum imaginario las hojas del tiempo, y con ellas representar serenamente cuanto en él acaeció, cuantos sentimientos fue posible experimentar, y cuantos misterios quedaron calladamente sin descubrir. Así, el relato en pretérito de Estrella se compone de pensamientos fragmen-



tados, algunos vívidos y transparentes, otros apenas una imagen fugaz y desierta, difícil de apresar. Rememora en detalle el poder casi mágico de su padre, el firme equilibrio de su péndulo, tal vez como su sobria y serena existencia, con el que es capaz de descubrir dónde hay agua; el día asombroso de su Primera Comunión, durante el cual sintió que toda su atención le pertenecía; o aquel súbito descubrimiento de que en el corazón de su padre aún latía, apasionado y ferviente, un lejano amor sureño, quizá nunca poseído. En cambio, Estrella apenas si conoce la identidad de su madre; y apenas si quiere o sabe recordar los momentos en que sentía perder la atracción hacia su «héroe» inaccesible. La memoria secuencial de *El Sur* se construye, en consecuencia, con largos paseos de tiempo y, a la vez, con breves instantes de existencia; unos y otros lentamente encadenados

en negro, como un constante abrir y cerrar de ojos, que dejara de manera sucesiva entrar la luz y la sombra.

Pocas veces como en *El Sur* ha sido posible contemplar ese mágico proceso que permite avanzar la vida hasta un límite insospechado, hasta el instante preciso en que se es consciente de que nada queda de lo pasado, como si se hubiera renunciado a sí mismo para emprender un camino nuevo, en el que es obligado poseer otra identidad y otros anhelos. En *El Sur*, cuando Estrella comparte a solas con su padre la comida en aquel vacío restaurante se descubre distinta a ella misma, y descubre que su fascinación hacia él se ha desvanecido ya, como si no quisiera formar parte suya, ni alcanzar el horizonte de su misterio. Mientras en el salón contiguo se escucha el mismo pasodoble con el que tentaron a la felicidad, durante la celebración de su Primera



2



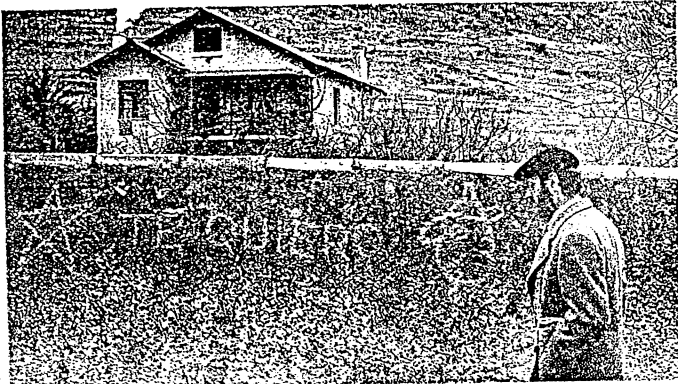
3



5



6



8



9

Comunión, Estrella renuncia definitivamente a su infancia y al mito fantástico que la había poseído. Por eso es capaz de dejar a su padre allí, solo, encerrado en su locura interna e indescifrable, mientras ella marcha camino de otro tiempo, sabiendo que será la última vez que habrá de verle. Como en un acto simbólico, Agustín pondrá fin a su vida. Estrella nunca más podrá recuperarlo, como nunca más hará nuevamente suyos los rayos de luz que alumbran la infancia.

¿Qué es el Sur? ¿Qué extraña incógnita contiene en sí mismo? ¿Qué poderoso influjo arrastra hacia él, como un gigantesco imán pasional y vehemente? ¿Dónde se encuentra el Sur? Quizá sea el Sur la historia secreta de Agustín, o el itinerario emprendido por Estrella hacia el mañana, o esa bocanada de aire limpio y hermoso que trae Milagros, o ese oasis cálido tan lejano de «La Gaviota»; tal vez

el Sur es ese lugar bajo cuya claridad será posible reconstruir la memoria y viajar al pasado para entender mejor qué hubo en él. En cualquier caso, *El Sur* de Víctor Erice sí es un fascinante paraíso cinematográfico, al que ha sabido dar forma siguiendo un lirismo inspirador, un preciso sentido del relato elíptico, un sutil entendimiento del quebranto cotidiano, y una hermosa intuición para retratar la luz y la vida.

En un lugar cualquiera situado al Norte... A las afueras, una casa a la que llaman «La Gaviota». En ella transcurre la infancia de Estrella, para quien su padre, un médico extrañamente trasladado hasta allí, representa un mundo tan desconocido como fascinante. El poder de atracción que ejerce Agustín sobre su hija se ve, entre otras razones, provocado por su casi mágica capacidad para encontrar agua en el

campo, tan sólo con la ayuda de un pequeño péndulo, al que concede un valor fantástico (1, 2).

Junto a ellos se encuentra, asimismo, Julia, la madre, una maestra represaliada tras la Guerra Civil, y con quien Estrella mantiene simples relaciones afectivas (3).

El primer encuentro de la niña con el pasado de su padre, perdido en las tierras del Sur, se produce cuando, con motivo de su Primera Comunión, procedentes de aquel lejano lugar llegan hasta «La Gaviota» su abuela y Milagros, la mujer que crió a Agustín de pequeño (4).

Para Estrella la celebración de tal acontecimiento va a constituir un día de extraordinaria felicidad, más aún cuando, durante la fiesta subsiguiente, baila con su padre un animado y emotivo pasodoble (5, 6). El tiempo transcurre, y apenas sin darse

cuenta Estrella va pasando de la infancia a la adolescencia (7), despertando a nuevos sueños y a nuevos amores (8). En este paso de edad las relaciones con su padre van poco a poco transformándose, en especial cuando descubre que en el corazón de Agustín siempre ha existido otra mujer distinta a Julia, un amor lejano que aún mantiene vivo. Consciente de todo ello, aquél intenta, por vez primera, un acercamiento personal a su hija. Ambos tratan de revelarse hechos y razones pasadas, mientras comen juntos en un sórdido restaurante. Ya todo es inútil. Estrella vive su nuevo estado adolescente, mientras su padre se encuentra abocado a la desesperación interior. Su creciente frustración vital le llevará a la muerte. Para Estrella quedará siempre presente su recuerdo (9), y un futuro cercano que la llevará finalmente al Sur...



Las mujeres de Héctor



interés en las esferas cinematográficas?

Mis novelas tienen muchos elementos que se dan en imágenes y no son excesivamente reflexivas, teóricas o filosóficas, sino que en ellas dominan de alguna manera la imagen y la tensión dramática, las situaciones vivas. Cuando escribo siempre veo a los personajes, los escenarios, lo veo todo en imágenes. Si embargo, mis obras son bastante introspectivas e incorporan la emoción, los estados interiores, las sensaciones, impresiones y pensamientos, pero sólo en la justa medida. No me gustan las disgregaciones largas de teorización y reflexiones muy profundas. Por casi todas mis novelas se han interesado siempre directores/as o productores. Andrés Vicente Gómez me compró los derechos de *Bene* y una opción de *Las mujeres de Héctor*. *El silencio de las Sirenas* la han querido hacer varios directores, aunque después siempre ha fallado la financiación. A Pedro Olea le interesó mucho *La lógica del vampiro*, pero se la presentó a un productor y le dijo que era muy difícil. También Víctor estuvo escribiendo un guión sobre *Bene* y luego lo dejó. Creo que mi obra interesa al cine porque está escrita de una forma en que las imágenes cuentan mucho, es muy visual.

Las protagonistas de tus novelas son siempre mujeres y en muchos casos sus rasgos son comunes: de entre 40 y 45

“
En la vida real me ocurre que no entro en el interior de un hombre; por muy amigo que sea y mucho tiempo que le trate, hay un lado que no llego a ver ni conocer, como si hubiese una cara oculta que no comprendo del todo en los hombres
”

años, abandonadas, viudas o solteras, solas en definitivas, pero sin temor a esa soledad y fuertes. La presencia de los hombres es irreal. ¿Qué motiva el predominio de estos tipos?

Mis novelas están escritas desde el punto de vista de las mujeres y los elementos masculinos están muy desdibujados y mal tratados, no en lo referido a calidad literaria, sino en el papel que desempeñan, pues son, en cierto sentido, los “malos”. En la vida real me ocurre que no entro en el interior de un hombre; por muy amigo que sea y mucho tiempo que le trate, hay un lado que no llego a ver ni conocer, como si hubiese una cara oculta que no comprendo del todo en los hombres. Las mujeres me son mucho más afines, aunque sean muy diferentes a mí. Me costaría mucho hacer de narrador de un personaje masculino, acceder a su interior y a su manera de concebir, pues aunque lo entienda, no me llego a identificar con él. Ultimamente, me he fijado en mujeres de mi edad, que viven una situación difícil porque entran ya en una madurez, en el camino hacia la vejez. En *Mujeres solas*, todas han sido abandonadas por su compañero o su marido o son ellas las que abandonan, pero intentan crear y vivir una soledad habitable y gozosa, prescindir del hombre y ser felices.

¿En qué momento te encuentras de tu carrera?

Ahora estoy escribiendo demasiado. Tengo dos novelas manuscritas contratadas con Plaza & Janés, una saldrá en septiembre y la otra en la feria del libro de Madrid. Aún no he presentado una tercera novela y últimamente he escrito otra para la colección Espacio Abierto, de Anaya, que es una línea de publicación destinada a adolescentes y que también será publicada en septiembre.

Me encuentro en un momento bastante creativo y si no fuera porque tengo tres novelas acumuladas y necesito hacer otras cosas, me pondría a empezar otra ahora mismo.

La escritura está muy incorporada a mi vida. A veces lo paso mal, cuando tengo que romper folios o repetir, pero cuando sale como yo quiero, la literatura me saca de este mundo, entro en otro espacio y lo vivo muy intensamente. Los personajes recién nacidos me llevan de la mano por esos otros mundos y me hacen vivir momentos muy plenos ■

Envidiaba a mis compañeras por saberlas libres de semejante carga.

A veces deseé escapar muy lejos de vosotros. Ensoñaba diferentes estilos de fugas siempre imposibles. Un día decidí escapar a tus ojos, aunque me quedara en casa. Quizás con mi fingida desaparición deseara descubrir en ti una necesidad desesperada de encontrarme. Así que me escondí debajo de una cama. Me armé de paciencia, dispuesta a no salir de allí en mucho tiempo. Al principio llegué a temer que ni siquiera advirtiérais mi ausencia. Al fin empecé a oír el rumor de pasos impacientes que me buscaban, la voz de mamá preguntando por mí y la de Agustina afirmando no haberme visto en toda la tarde. Mi propósito era alcanzar la noche allí abajo, pues sabía que la oscuridad agravaría vuestro susto. Mamá me acusaba: «Esta niña es capaz de cualquier cosa». Y eso, más que preocuparla, parecía irritarla contra mí. Tú estabas en tu estudio pero no saliste a buscarme, aunque yo estaba convencida de que te habrían comunicado mi desaparición. La espera fue muy larga y, sin embargo, yo me sentía bien sabiéndome escondida de todos. Nunca llegué a conocer lo que tú pensaste o sentiste en aquellos momentos que, aparentemente, ni siquiera te inmutaron. Era ya de madrugada cuando me encontró mamá, que, pensando siempre mal de mí, esta vez acertó. «¡Cómo has podido hacernos esto!», me gritó casi llorando. «Anda, vete a cenar», me dijo después, casi con desprecio y, sin mediar ninguna otra palabra, se retiró a su habitación. Me sentí derrotada y llena de rabia. Pero cuando me senté a la mesa y te vi frente a mí, mirándome con indiferencia, percibí en tus ojos, un sufrimiento inhumano. Entonces mi dolor se hizo banal y ridículo. Lo mío había sido sólo una mentira.

Pocos días más tarde llegó tía Delia. Solía venir durante las vacaciones escolares a pasar una temporada con nosotros. Tú te dirigías a ella como si fuese tonta. Pero no lo era, ¿sabes? Era amorosa y discreta. Ella no entendía de malos y buenos y parecía querer a todo el mundo, especialmente a mí. De ella me llegaron los únicos besos que recibí en mi infancia. Sin embargo, en esta ocasión tú no permitiste que se quedara mucho tiempo en casa. Te molestaba cualquier presencia humana, incluso la mía. Yo, en cambio, estaba entusiasmada con ella. Ibamos de excursión y me llevaba al parque de la ciudad. 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. Aquella vez deseé marcharme con ella para siempre. No sabes cómo lloré cuando se fue y, al saber que tú la habías echado, por primera vez surgió en mí un amago de odio hacia ti. Y digo un amago, porque más adelante conseguiste despertar en mí una hostilidad más intensa que la de aquel día. Poco a poco, sin que tú lo advirtieras, fui conectando, aunque tímidamente, con el exterior. Un día me invitaban a una fiesta. Tú no me dejabas ir, así como tampoco al cine con amigas o de excursión en bicicleta. De esa forma, gracias a ti, me fui curtiendo en la renuncia. A veces he llegado a creer que nada necesitaba yo de los llamados seres humanos. Y durante largas temporadas he podido vivir feliz con semejante creencia. Y no es que tú volvieras a ocuparte de mí con aquellas prohibiciones. No, era sólo tu apatía, que ahora se manifestaba de aquella manera: imponiéndome brutalmente unas normas rígidas en las que, al mismo tiempo, confesabas no creer y que incluso llegaste a ridiculizar con frecuencia. Me empujabas casi con desprecio hacia los demás. «Tienes que vivir en esta so-

Adelaida García Morales

comenzó a escribir de pequeña, ella dice que era a la vez un proceso de comunicación para romper el aislamiento que vivía en su casa de campo, a varios kilómetros de Badajoz y sin ir al colegio; por otra parte, suponía un acto de imitación con el pretendía acercarse a su madre, que pasaba largas horas del día escribiendo.

EL SUR

DE TAL NOVELA TAL PELÍCULA

LA SENSIBILIDAD DE UNA GRAN NARRADORA LLEVADA A LA PANTALLA

Texto:

ROSA SIVIANES

Licenciada en 1970 en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, estudió Guión Cinematográfico en la antigua Escuela de Cine de Madrid y publicó su primer libro en 1985, *El Sur* y *Bene*, que se convirtió en un éxito de crítica y ventas.

A los pocos meses obtuvo el Premio Herralde de Novela con *El silencio de las sirenas* y fue galardonada con el Premio Ícaro otorgado por Diario 16 al descubrimiento literario de 1985. En 1990 publicó su segunda novela, *La lógica del vampiro*, a la que han seguido otras como *La tía Agueda*, *Nasmiya*, *Las mujeres de Héctor* o *Mujeres solas*. El público y la crítica nacional e internacional no han sido los únicos admiradores/as de su



obra. El cine ha llamado en varias ocasiones a su puerta con la intención de trasladar sus novelas a la gran pantalla y aunque quedan varios proyectos pendientes, las cinéfilas y cinéfilos hemos tenido la oportunidad de disfrutar con *El Sur*, pe-

lícula dirigida por Víctor Erice, compañero de Adelaida a lo largo de 20 años, y basada en la primera novela publicada por la escritora.

¿Qué relación mantienes con el sur?

Toda mi familia vive en Sevilla, mis padres son de allí. Yo, por una parte, me siento de Badajoz, donde nació y estuve hasta los 10 años, aunque apenas conozco la ciudad, pues vivía en una casa aislada con mi familia. Mi novela *El Sur* es, en este sentido, autobiográfica, lo

Mujeres solas

EL SUR
de las sirenas

Premio Heraldo de



“
Con la ciudad que más
relación tengo es Sevilla,
donde he vivido hasta
los veinte años, y me
identifico bastante con
esta tierra

”

De pequeña fui muy poco al cine. Prácticamente, la única película que vi durante mi estancia en Badajoz fue *Juana de Arco*, de la que escribo en *El Sur* y que tanto me impresionó. En Sevilla y Madrid frecuenté mucho las salas cinematográficas y uno de los motivos por los que me matriculé en la Escuela de Cine fue para ver películas que no se encontraban en los circuitos comerciales habituales. En esta escuela no terminé el tercer curso, pues a comienzo de los años setenta había en el país bastante agitación política y social y con motivo de una huelga general nos expedientaron a todos/as, excepto a quienes escribieron una carta para que los/as volvieran a admitir. Yo no pedí la readmisión, entre otras cosas, porque me di cuenta de que lo que me interesaba realmente del cine era la dirección y no solamente hacer guiones, pero no me veía capaz de dirigir. Entonces, me dediqué de pleno a la literatura, que venía haciéndolo desde los diez años.

Tu debut como escritora en 1985 fue todo un éxito con la novela *El Sur*, que dio lugar al guión de la película del mismo título. ¿Cómo se produjo este salto del papel al celuloide? ¿Qué queda de *El Sur* novela en *El Sur* película?

Víctor quería hacer una película sobre un argumento que

que ocurre es que la imaginación y la memoria se confunden y a la hora de escribir siempre haces algo de ficción. Pero, en realidad, con la ciudad que más relación tengo es con Sevilla, donde he vivido hasta los veinte años, y me identifico bastante con esta tierra. Me encanta su carácter abierto, alegre y muy comunicativo. Otro lugar que también llevo dentro es Las Alpujarras.

¿Cómo fueron tus primeros contactos con el cine?

yo tenía, pero era necesaria la introducción de grandes cambios. Por entonces, había terminado la primera parte de *El Sur* y me faltaba corregir la segunda, así que se la mostré, porque él no leía lo que yo escribía hasta que no estaba totalmente terminado, y le gustó mucho, al igual que a Querejeta.

Víctor se centró sobre todo en una segunda parte, en la que introdujo nuevos personajes y situaciones. La primera parte se ajusta más a la novela, excepto en lo que se refiere al carácter de la niña, que en la escritura es más amargo, rebelde y mantiene una mala relación con la madre, mientras que en la película es más dulce y suave. La novela contiene una mayor desesperación. A mí me gustó mucho la película, pero considero que cuando se adapta una novela lo que surge es una obra independiente. Son lenguajes diferentes.

¿Cuál te gustaría que fuese tu segunda novela que se adapte al cine?

Me encantaría que se hiciese una película sobre *El Silencio de las sirenas*. Vendí los derechos a unos productores sevillanos y ya los he recuperado. Ahora la quiere hacer Cecilia Bartolomé, una directora que estuvo mucho tiempo sin rodar y su trabajo más reciente ha sido *Lejos de África*, una película magnífica que la han tenido en cartel 4 ó 5 días y la quitaron enseñada, a pesar de que llenaba la sala, para estrenar *Evita*. Ella ha presentado el proyecto de *El Silencio de las Sirenas* a Andrés Vicente Gómez y está esperando una respuesta. Se rodaría en Capileira, un escenario bellísimo de las Alpujarras donde se desarrolla la acción.

¿Qué elementos reúne *El Sur* o algunas de tus otras que despiertan tanto

“
Mis novelas están
escritas desde el punto
de vista de las mujeres y
los elementos
masculinos están muy
desdibujados

”