

DIMENSIONES DEL TIEMPO EN *EL SUR* (1983),  
DE VÍCTOR ERICE\*DIMENSIONS OF TIME IN *EL SUR* (1983) BY VÍCTOR ERICE

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de las Palmas de Gran Canaria

<https://orcid.org/0000-0002-7541-3147>

monica.martinezsariego@ulpgc.es

Recibido: 20.09.2022

Aceptado: 07.02.2024

RESUMEN: El director cinematográfico Víctor Erice, autor de una breve pero valiosa filmografía, puede considerarse un cineasta del tiempo, ya que desarrolla esta temática en varios sentidos y desde diferentes perspectivas. El tiempo aparece como tema, dotado de un hondo simbolismo existencial, pero también, pese a la aparente "desreferencialización" o abstracción de su obra, en forma de alusiones a episodios y contextos históricos específicos. En este artículo se analizan las diferentes formas de representación del tiempo en el largometraje *El sur* (1983), así como la relación que los personajes entablan con este. Examinamos, en primer lugar, cómo Víctor Erice maneja el tiempo extratextual. En segundo lugar, atendemos a la temporalización como una de las herramientas que posibilita la transformación de la historia en discurso. En tercer lugar, tratamos la reconstrucción del pasado histórico e intrahistórico en el filme: el silencio en que Agustín se instala se explica en virtud de su situación personal, pero tiene también una dimensión social, relacionada con el trauma de la Guerra Civil. El conflicto bélico (es decir, un evento del tiempo pasado) ha roto los puentes de comunicación intergeneracional, pero el paso del tiempo trae consigo una posibilidad de redención para la nueva generación (Estrella y los niños de la posguerra), mientras que a la generación adulta, representada por el protagonista Agustín, no le cabe esperanza de superar el trauma del pasado. El tiempo meteorológico y la sucesión de las estaciones del año o las fases del día tienen también, en fin, una dimensión simbólica.

---

\* Agradecemos a los revisores anónimos las sugerencias de mejora del presente trabajo.

PALABRAS CLAVE: *El sur*, Víctor Erice, tiempo, Guerra Civil, exilio interior

ABSTRACT: The film director Víctor Erice, author of a brief but valuable filmography, can be considered a filmmaker of time, as he develops this theme in various senses and from different perspectives. Time appears as a theme, endowed with deep existential symbolism, but also, despite the apparent “dereferentialization” or abstraction of his work, in the form of allusions to specific historical episodes and contexts. This article analyzes the feature film *El sur* (1983) to examine the different forms of representation of time, as well as the characters’ relationship with time. We first examine how Víctor Erice handles extratextual time. Then we delve into the discussion of temporalization, viewed as a narrative device that enables the transformation of history into discourse. Thirdly, the reconstruction of the historical and intrahistorical past in the film is addressed. Agustín’s withdrawal can be explained because of his personal situation, but it also has a social and political dimension related to the trauma of the civil war. The war conflict (i.e., an event of the past) brought disastrous effects for intergenerational communication, but the passage of time brings a possibility of redemption for the new generation (Estrella and the children of the post-war period), while the adult generation, represented by Agustín, has no hope of overcoming the trauma of the past. Finally, the symbolic dimension of the weather and the succession of the yearly seasons also have a symbolic dimension.

KEYWORDS: *El sur*, Víctor Erice, Time, Civil War, Inner Exile



## 1. INTRODUCCIÓN

Víctor Erice (1940) es un cineasta del tiempo. En su breve pero valiosa filmografía declina esta temática en sus más variadas formas. El tiempo aparece como tema, cargado de hondo simbolismo existencial, pero también, pese a la aparente “desreferencialización” de la obra del cineasta, en forma de alusiones a momentos históricos muy concretos: la España de la posguerra —en *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1983) o *Alumbramiento* (2002)— o el Madrid de los 90, en *El sol del membrillo* (1992). Los sucesos históricos aludidos, lejos de ser anecdóticos, constituyen una pieza clave para la comprensión del proyecto cinematográfico de Erice.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Sobre la importancia en el cine de Erice del tiempo, entendido en su doble faceta de Cronos y Aión, según la célebre distinción de Deleuze, véase Moreno Caballud (2009).

El objetivo de estas páginas es analizar las diferentes modalidades de expresión del tiempo, así como la relación de los personajes con esta dimensión, en el largometraje *El sur* (1983), la “sinfonía inacabada” de Erice. La película, inspirada en el cuento homónimo de Adelaida García Morales (1945-2014),<sup>2</sup> comienza una mañana fría de otoño de 1957, en una casa (“La Gaviota”) de una localidad indeterminada del norte de España, con el despertar de Estrella, la protagonista, sobrecogida por las voces de Julia, su madre. Debajo de la almohada encuentra el péndulo que su padre, Agustín, usaba para profetizar, y adquiere conciencia de que nunca más lo volverá a ver, porque se ha quitado la vida. Da comienzo entonces un extenso *flash-back*, que abarca casi toda la película, en forma de apilamiento de recuerdos de su infancia, incluso de momentos anteriores a su nacimiento. Estrella rememora cómo su padre profetizó, mediante el péndulo, que nacería niña; cómo su familia se mudó al norte desde el sur cuando era muy pequeña, porque su padre había obtenido allí trabajo como médico; el modo en que su padre se encerraba en el desván de casa para realizar experimentos y, en un momento dado, cómo decidió empezar a compartir con ella sus secretos de zahorí; el día en que su madre le habló por primera vez del sur y de la Guerra Civil; el descubrimiento de algunos secretos familiares gracias a la visita, con ocasión de su primera comunión, de su abuela y de Milagros, antigua tata del padre; el baile con su progenitor durante la celebración, que resultó ser el día más feliz de su infancia, porque, pese a su ateísmo, hizo el esfuerzo de acudir a la ceremonia; su descubrimiento de la existencia de Irene Ríos —la amante de Agustín—; y su paulatina e inexorable separación de este. Una elipsis de diez años nos sitúa entonces en la adolescencia de Estrella, con la presentación de su enamorado el Carioco; la última conversación que mantuvo con su padre en el Gran Hotel, donde no logran recomponer su relación rota; y el trágico suicidio de este junto al río. Sigue la enfermedad de Estrella y la decisión de enviarla, para acelerar su recuperación, al sur. La película termina con Estrella haciendo la maleta mientras suena la música de Granados.

Se trata de un filme profundamente poético, por razones que abarcan desde el empleo de paralelismos y recurrencias de diversa naturaleza hasta el predominio de la connotación sobre la denotación, y, sobre todo, el valor narrativo de los símbolos (Sánchez Noriega 2002, Cerrato 2006, Neira Piñeiro 2004, Russo 2018). Estas características se manifiestan a través de la imagen, pero también del sonido (ruido, música o palabras) o de la combinación de ambos, tanto a partir de procedimientos formales como temáticos. Tienen carga connotativa el espacio y el tiempo, con todos sus elementos visuales asociados: norte/sur, sombra/luz. También están provistos de carga simbólica la veleta en forma de gaviota —que da nombre a la casa—, el péndulo —metonimia de la figura paterna— o las hojas secas y, ya en el plano de la banda sonora, los sonos melancólicos de Ravel, Schubert y Granados o el pasodoble “En er mundo” del baile

<sup>2</sup> El relato original, de 48 páginas, data de 1981. Fue publicado en 1985 a raíz del éxito de su adaptación cinematográfica (García Morales 1985). Sobre la interacción entre el texto literario fuente y su adaptación cinematográfica, véanse Glenn (1994), Arocena (1996: 264-274), García Jambrina (2002, 2004), Poyato Sánchez (2003), Díaz Martín (2012), Enamorado (2014) y Sabugal (2018).

de la primera comunión.<sup>3</sup> Incluso los ruidos tienen valor simbólico, como los escopetazos que pega el padre ese mismo día o los pasos que escucha Estrella escondida bajo la cama. En conjunto, la panoplia de recursos fílmicos (empleo de la luz, uso de símbolos icónicos y auditivos y la banda sonora), ausentes en el texto literario, confieren a la película una gran autonomía artística respecto a la fuente literaria y, al mismo tiempo, enorme densidad y altura expresivas, hasta el punto de que la cinta ha sido caracterizada como “unha obra que certamente desafia o esquecemento, moito máis que o relato literario, por potencial para impregnar a nosa conciencia” (Sánchez Noriega 2002: 230).

En estas páginas pretendemos abordar las diferentes dimensiones del tiempo en este largometraje. Nos centraremos, ante todo, en el ritmo interno de la película, con atención a la transformación de la historia en discurso a través de la temporalización; y en la reconstrucción del pasado histórico e intrahistórico en el filme, con énfasis en la asimilación interna de valores temporales por parte de los diferentes personajes en conexión con la realidad de la Guerra Civil. El carácter simbólico de las horas del día y el paso de las estaciones será también puesto de relieve. Estos elementos son, en efecto, los que mejor contribuyen a la definición del filme de Víctor Erice en conexión con el tiempo.

## 2. DIMENSIONES DEL TIEMPO EN *EL SUR*

### 2.1. Víctor Erice y su concepción extratextual del tiempo

La primera dimensión temporal de la película, de carácter extratextual, concierne a su posición en el corpus cinematográfico de Víctor Erice. La relación con el tiempo en el cine de Erice se traduce en una producción fílmica bastante reducida, si bien el propio director suele declarar que no se debe reducir la producción cinematográfica únicamente a los largometrajes. Ciertamente, nuestro director cuenta con tan solo tres largometrajes en su haber,<sup>4</sup> lo que da una idea del tiempo que se toma para gestar y producir sus obras. Su concepción del tiempo es, en este sentido, totalmente distinta a la que se tiene de la eficiencia productiva y rentabilidad en el mundo de la industria cinematográfica. Además de mediar lapsos temporales amplios entre sus largometrajes, la producción de cada película ha tendido igualmente a extenderse en el tiempo. En el caso de *El sur*, filme que nos ocupa, ello le causó no pocos problemas con Elías Querejeta, el productor. Aunque se había planeado que la última parte del filme se desarrollaría en Sevilla y versaría sobre el viaje de Estrella al sur, el plan quedó frustrado y la película —al menos en opinión de Erice— inacabada.<sup>5</sup> Ello se debió, aparen-

---

<sup>3</sup> Sobre el significado de la música en *El sur*, véase Ehrlich y Martínez García (2010).

<sup>4</sup> Además de *El sur*, solo ha realizado los largometrajes *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sol del membrillo* (1992).

<sup>5</sup> Las diferentes opiniones de Erice y Querejeta a propósito de si la película está o no “completa” son recogidas por Arocena (1996: 191-194). Aunque Víctor Erice la considera expresamente inacabada, algunos rasgos no buscados, como la ausencia, la fragmentación y el espacio en *off* —propios del cine moderno— son los que, en opinión de la crítica, confieren a la película su carácter

temente, a “problemas presupuestarios” relacionados con “el tiempo de rodaje del film” (Besas 1985: 248).

## 2.2. Tiempo y discurso

El segundo aspecto —y el primero de carácter intratextual— que podemos resaltar en relación con *El sur* es el modo en que en este filme acontece la transformación de la historia en discurso. Junto a la modalización y la espacialización, la temporalización es uno de los pilares clave sobre los que se articula la conversión de una historia en relato artístico;<sup>6</sup> y en Erice este proceso reviste una especial complejidad. En *El sur* la narración puede considerarse efectuada en virtud de criterios cronológicos, en tanto que se distinguen tres grandes periodos en la evolución del personaje de Estrella y de sus relaciones familiares, pero el encajamiento temporal es el principio estructural central: el *flash-back* que efectúa Estrella adolescente cuando descubre el péndulo bajo su almohada se encuadra, a su vez, en la narración en *voice over* de Estrella adulta. Y aun cuando el *flash-back* esté construido de manera lineal y las secuencias finales sean prolongación cronológica de la primera, el tiempo, en virtud de este “encajamiento temporal”, es concebido “en profundidad”. La película, por su estructura de encajamiento mnésico, funda una “verticalidad del tiempo” (Thibaudeau 1995: 44, 50).

Cabe también destacar, desde esta perspectiva, que, como en las restantes obras de Erice, el tiempo se experimenta en *El sur* como duración. Erice trabaja —es cierto— con elipsis considerables y se sirve a menudo del procedimiento cinematográfico del fundido, con diecinueve fundidos a negro y trece fundidos encadenados. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el cine *mainstream*, estos recursos no son un mero resorte para acelerar el tiempo, llenando el filme de acción, ni cumplen la función de meros signos de puntuación. El ejemplo más claro de elipsis lo encontramos en el paso de niña a adolescente de Estrella. El personaje confiesa que desearía que el tiempo pasase muy deprisa mientras se aleja en bicicleta por una carretera flanqueada de árboles y un cachorro la sigue y, a continuación, regresa, por el mismo camino, también en bicicleta —aunque de otro color—, convertida en una jovencita que es recibida por un imponente pastor alemán (figs. 1-2). El cineasta parece querer transmitir el mensaje de que, a pesar de los años transcurridos durante la elipsis, pocas cosas han cambiado en la vida de Estrella.

---

misterioso y su aura mítica (Mínguez Arranz 2002, Talavera Serrano 2007: 39-40, Philippon 2007: 135, Cremades Romero 2009).

<sup>6</sup> La transformación de historia en discurso es objeto de estudio de la narratología. Aunque existen importantes precedentes, los avances más significativos en la disciplina se deben al estructuralismo, particularmente a Genette (1966, 1989, 1998). Su análisis de la temporalidad narrativa es el más ampliamente aceptado en este campo de estudios, tanto en el campo literario como en el cinematográfico (Henderson 1983; Jost 1983, 1984, 1985, 1989; Gaudreault 1984, 1988; Black 1986; Zunzunegui 1989; Bordwell 1996; Gardies 1993; Cuevas Álvarez 2007).



Fig.1



Fig. 2

Erice instala al espectador en una experiencia peculiar del tiempo, que le invita a entrar en una dinámica contemplativa y a contribuir a la construcción misma del tiempo de la diégesis, supliendo todo cuanto en la narración ha quedado implícito. *El sur*, como otras películas de Erice, aparece marcada por la indeterminación temporal, en tanto que el punto de vista que domina es el de la narra-

dora, es decir, el de un sujeto que “reconstruye” su pasado a partir de recuerdos e informaciones dispersas. Encontramos en la película numerosos ejemplos de la recreación inherente a toda anamnesis, pero el más ilustrativo es quizá el momento en que Estrella evoca un tiempo anterior a su propio nacimiento (época que, lógicamente, no puede formar parte de sus recuerdos efectivos): “Me contaron que mi padre adivinó que yo iba a ser una niña. Es lo primero que de él me viene a la memoria: una imagen muy intensa que, en realidad, yo inventé”. Por ejemplos como este podemos afirmar que, ya desde el principio del filme, Víctor Erice introduce la duda sobre la objetividad del relato de Estrella y hace entender al espectador que, bajo la aparente determinación temporal del comienzo del filme, fechado en 1957, prima la indeterminación propia del relato de un sujeto que reconstruye, no desinteresadamente, su pasado.

### 2.3. Los fantasmas del pasado individual

*El sur* constituye —hemos dicho— el relato retrospectivo en *voice over* de un sujeto que se dirige a un interlocutor a quien relata su experiencia desde un presente indeterminado, pero es también, y sobre todo, un relato con una clara vocación melancólica. En él queda delimitado un territorio: el del pasado íntimamente relacionado con la percepción y la mirada de una niña que en la infancia había mitificado a su padre<sup>7</sup> y que, en un momento dado, lo baja del pedestal. El punto de inflexión podemos situarlo en la primera comunión de Estrella, rito iniciático, y en el subsiguiente descubrimiento de la existencia de otra mujer en la vida de Agustín, primero a través de un nombre garabateado en un cuaderno y luego en el cartel de una película. Cuando el padre, interrogado al respecto, decide no compartir con ella su secreto, su relación empieza a deteriorarse.

Hasta ese momento, Agustín, para evadirse de su insatisfacción vital, se había refugiado en la riqueza de su mundo interior y había establecido una estrecha relación con su hija. Se trataba, no obstante, de un equilibrio frágil. Su incapacidad de someterse a las normas sociales —sugerida por la acción de ir a pegar tiros al campo el día de la comunión de Estrella— y el trauma que le supone el doble encuentro con el pasado (a través de la visita de su madre y Milagros con ocasión de la primera comunión de la niña y, sobre todo, a través del reencuentro con la figura de Irene Ríos en la película *Flor en la sombra*) hacen que su psique se desestabilice. El fantasma del pasado surge en el presente para poner de relieve todas las renunciaciones que han hecho de él lo que es, desde el plano social hasta el plano sentimental.

En el plano de la vida privada, el que en este apartado nos concierne, Irene Ríos es un fantasma porque no es más que la sombra de Laura proyectada por el cinematógrafo; una sombra, no obstante, lo suficientemente poderosa como para convocar a todos los demonios interiores de Agustín. Aferrándose a la ilusión de recuperar ese amor, le escribe una carta desgarradora desde el Café

---

<sup>7</sup> Sobre la mitificación de la figura del padre en esta película de Erice, véanse Evans (1995-1996) y Diestro Dópidio (2016).

Oriental, pero la respuesta de su antigua amante es desalentadora y Agustín entra en una espiral de autodestrucción. Como demuestran su intento fallido de viaje al sur en el curso de una noche fantasmal y su regreso vergonzoso al hogar familiar a la mañana siguiente, el personaje está condenado a no poder escapar de la inmovilidad del presente. Desde ese instante se rodea de una barrera de silencio y empieza a abusar del alcohol, convirtiendo en un erial su existencia y la de todos los que lo rodean, especialmente la de su mujer y su hija. Al final, en la secuencia del hotel, el fracaso de su nueva tentativa de resucitar el pasado —esta vez el de la complicidad con Estrella— lo lleva al suicidio, claudicación última.

Podría argüirse que es el pasado del padre el que acaba por desgastar el vínculo padre-hija, instalando entre los dos un universo de incomprensión y silencio. Como en *El espíritu de la colmena*, Erice quiso mostrar a través de este personaje de *El sur* el trauma infligido por el pasado en una generación que quedó exiliada interiormente, ensimismada y convertida en pura ausencia; y, por tanto, incapaz de comunicarse afectiva y efectivamente con sus semejantes. En una entrevista el propio Erice argumentó:

A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban —los que estaban—, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión. Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no solo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo. Terminado lo que consideraron como una pesadilla, muchos volvieron a sus casas, procrearon hijos, pero hubo en ellos, para siempre, algo profundamente mutilado, que es lo que revela su ausencia.<sup>8</sup>

La realidad del exilio interior, a la que Erice se refiere en esta entrevista con tan perspicaces palabras, expresa una forma de disidencia que, no por discreta, accede a callar y consentir, por lo que se ve obligada a pagar un elevado precio. Al permitir aglutinar fácilmente tanto vivencias íntimas como colectivas, el exilio interior —que se mostraba ya en *El espíritu de la colmena*— aparece, de hecho, como uno de los temas predilectos del cineasta.

---

<sup>8</sup> Entrevista realizada en Madrid, en octubre de 1973, por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji, posteriormente revisada por Víctor Erice y publicada en Fernández Santos y Erice (1976). El texto puede leerse también en <<http://www.tijeretazos.net/Cuadernos/Erice/Erice201.htm>> (3 de mayo de 2022).



## 2.4. Los fantasmas del pasado colectivo

La relación con el pasado como territorio perdido en su vertiente social es también, en efecto, una dimensión temporal relevante en *El sur*. Aunque, como la mayor parte de las obras de Erice, *El sur* reconstruye un pasado —en este caso el de una familia durante los años 40 y 50 del pasado siglo—, es difícil hablar de reconstitución en el sentido clásico de la palabra. La preocupación fundamental de Erice radica no en la reproducción mimética de detalles, sino en la recreación de atmósferas. Y lo consigue generando un ambiente que remite al pasado pero que, al mismo tiempo, es suficientemente impreciso como para dar a sus películas una dimensión atemporal y, por tanto, más universal. Aunque algunos elementos remitan a un tiempo histórico concreto, Erice, en general, procede por pinceladas, a la manera de un pintor impresionista. En el lenguaje cinematográfico esto se traduce en alusiones. Así, no hay en pantalla, por ejemplo, ningún signo exterior preciso del franquismo contemporáneo a la diégesis, pero la dictadura está implícita en la secuencia de la comunión, a través de la solemnidad religiosa de la ceremonia y, por supuesto, en las referencias, de palabra, al pasado extradiegético (República, Guerra Civil, posguerra inmediata), siendo las consecuencias —directas o indirectas— de este pasado las que fundan —infiere el espectador— el presente diegético.

De su madre, por ejemplo, Estrella nos cuenta —sin profundizar en ello— que fue una maestra represaliada después de la Guerra Civil. Es el espectador el que, de forma paralela a la narradora, reconstruye un destino marcado por la renuncia.<sup>9</sup> Del padre, por otra parte, sabemos, gracias a la conversación que mantiene Estrella con Milagros antes de dormir, que ha sufrido prisión debido a sus convicciones republicanas. Teniendo en cuenta que vivía en Sevilla y que esta fue una de las primeras ciudades en caer en manos del bando sublevado, no es descabellado suponer que pasó buena parte de la guerra en la cárcel y que si abandonó su ciudad natal fue, en buena parte, por razones ideológicas. Es al espectador, nuevamente, a quien corresponde reconstruir el pasado político de este hombre doblemente torturado, que, en el momento del filme, parece confinado a ese exilio interior al que antes aludimos. Todos los personajes adultos son, por tanto, víctimas directas de la guerra y Estrella, cuando menos, víctima indirecta, por sufrir experiencias de privación, en diferente grado dolorosas. Cada personaje es mártir de su propia soledad en el seno de un contexto familiar tan desintegrado como el conjunto del país.<sup>10</sup>

Puede argumentarse, en definitiva, que a través de todas estas renunciaciones y silencios sugiere Erice la represión franquista y, más todavía, que la Guerra Civil y la dictadura son las protagonistas latentes del filme. Estas realidades pesan

<sup>9</sup> Sobre la realidad de las maestras represaliadas tras la Guerra Civil y su reflejo en la ficción, particularmente en *Diario de una maestra*, de Dolores Medio, véase Martínez Sariego (2012). Un estudio general sobre la enseñanza en la II República y la realidad de los maestros represaliados puede verse en Pérez Galán (1975).

<sup>10</sup> Sobre la relación estructura estatal-estructura familiar en esta película, véase Thibaudeau (1995: 78).

sobre todos y cada uno de los seres que pueblan este universo, desde Agustín, con su paulatina caída al vacío de la depresión, hasta Julia, que refleja esta tristeza como un espejo, pasando por Laura (nombre real de Irene Ríos), a quien también el tiempo ha cobrado su peaje. El tiempo —le dice esta a Agustín en su carta— es implacable y a nada ni nadie perdona. En este sentido, el sur, como lugar que el protagonista dejó atrás y al que nunca habrá de regresar, aparece como metáfora del paso del tiempo, como “ese territorio de lo perdido que una vida va construyendo inevitablemente a sus espaldas” (Moreno Caballud 2009: 200), tanto en el plano de las vivencias personales como en el devenir político del país, también vencido por el tiempo. Las pérdidas, dolorosas e inevitables en ambos casos, suponen la clausura definitiva de potencialidades que nunca llegaron a ser, aunque para las jóvenes generaciones, los niños de la posguerra, quepa aún esperanza. La posibilidad de trascender la transmisión intergeneracional del trauma bélico existe y viene, de hecho, ejemplificada por la joven Estrella.<sup>11</sup>

## 2.5. El simbolismo de las horas del día y las estaciones

La última dimensión del tiempo que merece atención en este trabajo es el ciclo estacional y el tiempo meteorológico. Como anticipamos en la introducción, Erice tiende en su filmografía a sugerir mediante símbolos más que a mostrar directamente. Estos símbolos a menudo encuentran fundamento en metonimias o metáforas, como denotan las asociaciones entre luz, sombra, horas del día y estaciones del año. En ocasiones confluyen metáfora y metonimia, como cuando las hojas secas sugieren, por metonimia, el otoño y, por metáfora, la decadencia. En el cine de Erice las fases del día y las estaciones, no en vano, tienden a acompañarse con la existencia humana y reproducen su ciclo: nacimiento, crecimiento, madurez y muerte.

Así, en la primera parte del filme, donde prima una relativa armonía, predominan las secuencias diurnas, que ceden paso a las nocturnas cuando las relaciones entre los personajes se deterioran. Las estaciones parecen cargadas también de un marcado peso simbólico, en relación con momentos o aspectos clave de la historia. La mayor parte de las acciones de la película ocurren en otoño y en invierno, simbólicamente asociadas a las ideas de estancamiento, decadencia y muerte. Estas dos estaciones, asociadas a las imágenes del exterior de la casa en el norte, contrastan con los motivos primaverales y estivales de las postales del sur, que la protagonista contempla en casa mientras suena, de fondo, la música de Granados (fig. 3). Frente al jardín nevado, el agua congelada del estanque y el velero cubierto de escarcha, las ramas desnudas, el columpio congelado, la rosaeda sin flores y los carámbanos que penden de la veleta, las postales coloreadas de Andalucía muestran árboles con hojas y rosales en flor, así como el agua en movimiento del río Guadalquivir (figs. 4-11). Muerte y vida

---

<sup>11</sup> Alude a este aspecto, refiriéndose al relato homónimo de Adelaida García Morales, O'Donoghue (2020). Sobre los niños de la posguerra y la dictadura franquista tal y como han sido reflejados en la ficción y sobre la manera en que aquellos niños llevaron este trauma a su producción, con mención expresa del filme de Erice, véase Weng (2016).

quedan representadas mediante las estaciones del año, pero también mediante los puntos cardinales, norte y sur, en lo que constituye una tupida red de correspondencias. Se trata de planos densos desde un punto de vista semántico, pero al mismo tiempo extremadamente sintéticos y dotados de gran intensidad expresiva, en consonancia con la poética de Erice, que busca siempre la intensificación dramática y la creación de efectos emocionales en el espectador.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

En *El sur*, por tanto, la casa del norte, "La Gaviota", parece dominada por un perpetuo otoño-invierno, mientras que el sur, únicamente vislumbrado a través de palabras y postales, parece simbolizar la primavera-verano, un lugar y tiempo

idealizados y aparentemente irrecuperables. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en la película anterior de Erice, *El espíritu de la colmena*, donde el tiempo parecía haberse estancado en un otoño permanente, en *El sur* sí parece intuirse, como apuntábamos en el apartado anterior, una sucesión de estaciones para la joven protagonista. El tiempo, ciertamente, se ha estancado para los adultos: en el contexto de la asociación entre puntos cardinales, estaciones del año y horas del día, el padre se suicida en el norte, en otoño y de noche, acabando definitivamente con la esperanza de un futuro mejor y sin regresar jamás al mitificado sur; Estrella, en cambio, viaja hacia el sur, de modo que el ciclo de las estaciones —una nueva primavera— se abre para ella. La declaración del personaje —“por fin iba a conocer el sur”— pone punto final a este relato inconcluso, pero podemos intuir que la fatalidad del tiempo —que tan cruelmente pesa sobre los adultos— queda compensada por el destino abierto de Estrella.

### 3. CONCLUSIONES

Central en la filmografía de Víctor Erice, el tiempo presenta en su obra múltiples dimensiones. A lo largo de estas páginas hemos abordado la importancia y peso específico de cada una de ellas en *El sur*, desde las relacionadas con la estructuración misma del discurso fílmico a las relativas a la historia que se narra y la carga metafórica que entrañan. Tras referirnos a la concepción (demorada, ralentizada) del tiempo que subyace a la peculiar trayectoria cinematográfica del director, nos hemos centrado en los procedimientos narrativos que han posibilitado la transformación de la historia en discurso en esta película, con especial énfasis en la temporalización. Nos hemos referido al encajamiento temporal sobre el que se funda la estructura del filme. Hemos constatado cómo, para dilatar y condensar el tiempo, Víctor Erice se sirve de procedimientos cinematográficos como las elipsis y los fundidos. No obstante, su función trasciende la de simple puntuación a la que quedan normalmente reducidos en el cine *mainstream*. Por otro lado, hemos abordado las particularidades de la modalización, con especial atención al punto de vista elegido y la indeterminación narrativa que su elección supone. De la indeterminación surge, en parte, la universalidad, de la que emerge una dimensión temporal definitoria del cine de Erice: la mítica.

Podemos distinguir en *El sur*, como en otras obras de Erice, tres edades: la de la historia o pasado colectivo; la de los adultos inmovilizados en el presente, y la de la infancia. A lo largo de estas páginas hemos desentrañado las particularidades de cada una de ellas en relación con el tiempo, desde la fusión entre realidad y mito consustancial a la infancia, hasta la edad adulta como etapa en que el ser humano queda inmovilizado en una atemporalidad próxima o sinónima a la muerte, todo ello motivado, en última instancia, por la terrible experiencia que ha sacudido el país. El fantasma de la guerra —según hemos demostrado— planea sobre el conjunto de la narración. El silencio en que Agustín se instala se explica, por supuesto, por su circunstancia personal, pero tiene también una dimensión sociopolítica. Es tan incapaz de iniciar una vida junto a la mujer que ama como de integrarse o sobreponerse a una sociedad que lo ha vencido. Re-

presenta a quienes se quedaron y acabaron condenados a un exilio interior. El acto violento con que pone fin a su vida no es más que la consumación de la muerte lenta que le hemos visto experimentar a lo largo del filme.

No es baladí, en fin, por su carácter igualmente metafórico, la cuestión del tiempo meteorológico y la sucesión —o estancamiento— de las estaciones del año o las fases del día, en tanto que condiciona nuestra interpretación final del filme como no del todo pesimista; más esperanzadora, en cualquier caso, que en *El espíritu de la colmena*. El conflicto bélico puede haber acabado con la posibilidad de comunicación intergeneracional directa, pero el tiempo trae consigo una posibilidad de redención para los niños de la posguerra. La de sobreponerse a ese pasado y encontrar vías para (re)conectar con su progenitor es, en última instancia, una posibilidad real para la Estrella que, finalmente, marcha en dirección al sur.

#### OBRAS CITADAS

- Alonso Franch, Eduardo (2020). "La primera posguerra en el cine de Víctor Erice: el maquis y los perdedores", in *Historia y cine. El primer franquismo 1939-1945*, ed. M. Crusells Valeta et al. Barcelona: Universitat de Barcelona, vol 1, 267-284.
- Arocena Badillos, Carmen (1993). *Figuras en un paisaje: el cine de ficción de Víctor Erice*. Tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Arocena Badillos, Carmen (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Besas, Peter (1985). *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Denver, Colorado: Arden Press Inc.
- Black, David Alan (1986). "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema", *Wide Angle*, 8(3-4): 19-26.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Madrid: Paidós.
- Cabezón García, Luis Alberto (2009). "El sur, una entrada de luz", *Bellezos: revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 10: 62-67.
- Cerrato, Rafael (2006). *Víctor Erice. El poeta pictórico*. Madrid: JC.
- Cremades Romero, Carmen Itamad (2009). "La belleza de lo inacabado. El sur de Víctor Erice", *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 5: 16-21.
- Cuevas Álvarez, Efrén (2007). "Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico", in *Metodología de análisis del film*, eds. J. Marzal Felici y F. J. Gómez Tarín. Madrid: Edipo, 321-331.
- Díaz Martín, Marcos (2012). "El sur: convergencias y divergencias entre novela y adaptación cinematográfica", *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 4: 140-162. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i4.5882>
- Diestro-Dópido, Mar (2016). "My Father the Hero", *Sight and Sound*, 26(10): 36-38.
- Ehrlich, Linda E. y Celia Martínez García (2010). "Las canciones de Erice: la naturaleza como música / la música como naturaleza", *Secuencias: Revista de historia del cine*, 31, 7-31.
- Enamorado, Verónica (2014). "El sur, de Adelaida García Morales y Víctor Erice: dos miradas a la infancia", *Contrapunto. Publicación de crítica e información literaria*, 15: 34-39.

- Evans, Jo (1995-1996). "A Myth in Time: Víctor Erice's *El sur*", *Journal of Hispanic Research*, 4: 147-157.
- Fernández Santos, Ángel y Erice, Víctor (1976). *El Espíritu de la colmena*. Madrid: Elías Quejeto Ediciones.
- García Jambrina, Luis Miguel (2002). "Cine poético y novela lírica: El sur de Víctor Erice/ Adelaida García Morales", *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 7. 38: 10-13.
- García Jambrina, Luis Miguel (2004). "Cine poético y novela lírica: El sur de Víctor Erice/ Adelaida García Morales", *Studi Ispanici*, 7: 27-35.
- García Morales, Adelaida (1985). *El sur seguido de Bene*. Barcelona: Anagrama.
- Gardiés, André (1993). *Le récit filmique*. París. Hachette.
- Gaudreault, André (1984). "Narration et monstration au cinéma", *Hors Cadre*, 2 : 87-98.
- Gaudreault, André (1988). *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*. París Meridiens-Klincksieck.
- Genette, Gérard (1966). *Figuras I*. París: Editions du Seuil.
- Genette, Gérard (1989). "Discurso del relato" [1972], *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 75-327.
- Genette, Gérard (1998). *Nuevo discurso del relato* [1983]. Madrid: Cátedra.
- Glenn, Kathleen M. (1994). "Gothic vision in García Morales and Erice's *El Sur*", *Letras Peninsulares*, 7(1): 239-250.
- Henderson, Brian (1983). "Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)", *Film Quarterly*, XXVI: 4-17. DOI: <https://doi.org/10.2307/3697090>
- Jost, François (1983). "Narration(s): en deçà et au delà", *Communications*, 38: 192-212. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1983.1573>
- Jost, François (1984). "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors Cadre*, 2: 67-86.
- Jost, François (1985). "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore", *Iris*, 3(1): 21-34.
- Jost, François (1989). *L'Oeil-caméra. Entre film et roman* [1987]. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Martínez Carazo, Cristina (1997). "El sur: de la palabra a la imagen", *Bulletin of Hispanic Studies*, 74(2): 187-196. DOI: <https://doi.org/10.1080/00074909760126435>
- Martínez Sariego, Mónica María (2012). "La retórica paternalista en *Diario de una maestra de Dolores Medio*", *Revista de Literatura*, LXXIV(148): 179-194. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2012.02.307>
- Moreno Caballud, Luis (2009). "La ceguera de Cronos: historia y tiempo en el cine de Víctor Erice", *Revista Hispánica Moderna*. 62(2): 197-212. DOI: <https://doi.org/10.1353/rhm.0.0022>
- Mínguez Arranz, Norberto (2002). "Figuraciones sureñas y otras ausencias en *El sur* de Víctor Erice", in *Literatura española y cine*, coord. N. Mínguez Arranz, Madrid: Editorial Complutense, 113-129.
- Neira Piñeiro, María del Rosario (2004). "Cine y poesía: estructuras poéticas en *El sur*, de Víctor Erice", *Binaria*, 4: 1-14.
- O'Donoghue, Samuel (2020). "Disinherited Trauma in Adelaida García Morales' *El Sur*", *Bulletin of Spanish Studies*, 97(6): 983-1004. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1732088>



- Pérez Galán, Mariano (1975). *La enseñanza en la Segunda República*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- Philippon, Alain (2007). "Childhood against the Light", in *The Cinema of Víctor Erice. An Open Window*, ed. L. Ehrlich. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, 131-135.
- Poyato Sánchez, Pedro (2003). "Del hipotexto literario al hipertexto fílmico: *El sur* (Adelaida García Morales y Víctor Erice)", *Pandora: Revue d'Études Hispaniques*, 3: 145-158.
- Russo, Serena (2018). "El sur de Víctor Erice: el cine como discurso poético", in *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, coord. M. Miguel Borrás, Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 1095-1105.
- Sabugal, Noemí (2018). "Tinta y celuloide. *El sur*: los puntos cardinales de la vida", *Leer*, 34(289): 100-101.
- Sánchez Noriega, José Luis (2002). "Un desafío ao esquecemento: *El sur*, de Víctor Erice", *Boletín Galego de literatura*, 27: 223-230.
- Talavera Serrano, Sebastián (2007). "En el mundo, *El sur*", *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 1: 178-185.
- Thibaudeau, Pascale (1995). *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice*. Poitiers: Presses Universitaires du Septentrion.
- Weng, M. (2016). "Franco's Children": Childhood Memory as National Allegory", in *Childhood and Nation. Critical Cultural Studies of Childhood*, eds. Z. Millei, y R. Imre. Nueva York: Palgrave Macmillan, 53-71. DOI: [https://doi.org/10.1057/9781137477835\\_4](https://doi.org/10.1057/9781137477835_4)
- Zunzunegui, Santos (1989). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.