

# La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice

(The conception and experience of cinema in Víctor Erice's work)

Lomillos, Miguel Ángel

Eusko Ikaskuntza. M<sup>a</sup> Díaz de Haro, 11, 1<sup>o</sup>. 48013 Bilbao  
lomillos@euskalnet.net

Recep.: 11.12.02

BIBLID [1137-4438 (2003), 6; 37-60]

Acep.: 10.01.03

---

*El cine, ya sea como espectáculo popular que golpea de modo radical a los personajes (El espíritu de la colmena, El sur) o como dispositivo tecnológico que irrumpe con una rotunda señalización "nocturna" (El sol del membrillo), es una de las claves interpretativas de la obra de Víctor Erice. El presente trabajo es una manera de analizar las películas de Erice a la luz del cine y, sobre todo, de atisbar una fuerte concepción estética del cine moderno –casi se diría una cosmovisión del Cine–.*

*Palabras Clave: Cine moderno. Imaginario. Concepción y metalenguaje. Análisis fílmico. Cine y vida.*

*Dela pertsonaiak modu erradikalez jotzen dituen herri ikuskari gisa (El espíritu de la colmena, El sur), dela "gaueko" seinalizazio erabatekoarekin bat-batean agertzen den gailu teknologiko gisa (El sol del membrillo), Víctor Ericeren obra interpretatzeko giltzatariko bat da zinea. Lan hau Ericeren filmak zinearen argitan aztertzeko era bat da eta, batez ere, zine modernoaren kontzepzio estetiko indartsu bat begiztatzeko modua ere –ia Zinearen mundu-ikuskera esango genukeena–.*

*Giltza-hitzak: Zine modernoa. Irudimena. Kontzepzioa eta metahizkuntza. Film azterketa. Zinea eta bizia.*

*Le cinéma, que ce soit comme spectacle populaire, qui frappe radicalement les personnages (el espíritu de la colmena, El sur), ou comme dispositif technologique qui fait irruption avec une totale signalisation "nocturne" (El sol del membrillo), est l'une des clés interprétatives de l'oeuvre de Victor Erice. Ce travail est une manière d'analyser les films de Erice à la lumière du cinéma et, surtout, d'observer une forte conception esthétique du cinéma moderne –on pourrait presque dire une cosmovision du Cinéma–.*

*Mots clés: Cinéma moderne. Imaginaire. Conception et métalangage. Analyse filmique. Cinéma et vie.*

*El cine sustituye nuestra mirada por un mundo que  
se acuerda con nuestros deseos*

André Bazin

En el presente ensayo estudiamos la significación y el alcance que tiene el Cine en los tres largometrajes de Víctor Erice. En nuestro itinerario dejamos de lado deliberadamente las declaraciones del cineasta, sus posiciones sobre la cinefilia, los trabajos publicados de Erice como crítico y únicamente nos asomamos al interior de las obras de creación al objeto de escrutar la representación y concepción del cine que de ellas dimana. Éstas, obviamente, están en sintonía con la elevada concepción del arte cinematográfico de que hace gala el que sin duda es el cineasta más cinéfilo de nuestro país, pero creemos que el pensamiento sobre el cine que articula el propio texto fílmico mantiene una autonomía y una penetración que hemos de respetar en nuestro análisis.

Por otro lado, tampoco vamos a tratar aquí la importancia que tiene el cine en la vida de los personajes del guión de *La promesa de Shanghai*, cuyo proyecto fílmico, de haberse llevado a cabo, habría supuesto el tercer largometraje de ficción de Erice con protagonistas infantiles y enmarcado en la España del franquismo. Baste decir que la tríada que sustenta el universo ericano en sus dos primeros largometrajes –Infancia, Cine, Mundo– es la misma que alumbra la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*.

## **1. EL ESPÍRITU DE LA COLMENA: EL CINE COMO CONOCIMIENTO PRIMORDIAL Y EXPERIENCIA ILUMINADORA**

En *El espíritu de la colmena* (1973) el cine es un vehículo maravilloso de conocimiento y aprendizaje de las cosas y del mundo, un instrumento privilegiado para descubrir, mediante la fantasía y la imaginación, las cuestiones fundamentales de la existencia. Se trata en realidad de un homenaje al cine de nuestra infancia, al cine de mayor presencia social: el cine narrativo clásico o hollywoodiense.

El cine es el impulso tanto para la aventura iniciática de Ana –núcleo de la historia– como para la propia enunciación y narración –el gesto inaugural que le da forma<sup>1</sup>. Así, la película comienza mostrando el camión de una compañía ambulante que lleva el cine a Hoyuelos. Un proyector, una pequeña pantalla y un filme “exótico” componen su equipaje. Si para los habitan-

---

1. No todo filme despliega en su inicio, más allá del darse al espectador y de la dimensión autorreferencial de los créditos, la huella expresa de su entrega e identidad cinematográficas. Erice lo hace mostrando el último dibujo infantil (los niños que ven el cine, el monstruo y la niña en la pantalla), un *travelling* de acercamiento hacia tal pantalla dibujada y un móvil que trae el cine en la secuencia que abre propiamente el *plot* o película. Es como si se dijese al espectador: “Adelante, vamos a introducirnos en esa pantalla coloreada por manos infantiles que ahí está el verdadero mundo de la niñez”. Ese gesto se hace con un *travelling* que en Erice no sólo es una “cuestión moral”, sino índice de misterio y de énfasis en la ficción.

tes del pueblo, el cine es un elemento exterior que viene a sacudir su entorpecimiento, para el discurso fílmico recién iniciado es algo constitutivamente próximo. El cine es la rueda que pone en movimiento la narración y provee del hilo básico para que ella se desenvuelva: Ana es una espectadora fuertemente sacudida por la ficción. La experiencia aquí implicada es la del cine como transmisión de ideas y sentidos para la vida y no como función netamente metatextual. Un filme proyecta lejos al otro, hacia un universo, autónomo y diferenciado, donde la fantasía y el exotismo se enveredan por un mundo de consistencia concreta, real e histórico.

Si la carta de la madre es el elemento semántico básico que nos introduce en el ámbito de la familia, el cine es el elemento catalizador del juego de alternancias propuesto en la apertura del filme. Este recorrido comienza de forma lineal (llegada del cine – anuncio de la pregonera – prolegómenos de la sesión) y se hace *circular* una vez iniciada la proyección, alternando *El Dr. Frankenstein (The Man Who Made the Monster, James Whale, 1931)* con las tareas cotidianas de los padres (carta, colmena), como si el cine pusiese en funcionamiento la *dinámica de las relaciones* (dormida y pasiva en el nivel diegético, activa y vigorosa en el nivel textual o discursivo). La importancia que Erice concede al cine se evidencia tanto en el mundo representado –un espacio colectivo de fruición: el cine como ‘ayuntamiento’ de personas, como un ritual de luces y sombras en comunidad– como en la función discursiva que el “filme hospedado” tiene en el “filme hospedante” –especialmente las relaciones especulares que estudiamos más adelante. La proyección de *El doctor Frankenstein* establece un “antes” (la llegada del cine al pueblcito y, de manera retroactiva, la vida quieta y estancada de la Colmena), un “durante” (el presente de la proyección, trayecto simultáneo con los del padre y de la madre) y un “después” (el cine como palanca para la historia personal de Ana).

Ningún cineasta hasta entonces (1973), a lo largo de la cambiante historia del cine, había utilizado el potencial expresivo y la riqueza cognitiva del cine en tanto que *estrategia de metalenguaje al servicio de la ficción realista* en tal alto grado de optimación. Sin necesidad de ser categóricos en otorgar primacías históricas o estéticas, creemos sin embargo que *El espíritu de la colmena* es el ejemplo más acabado y perfecto de lo que podemos llamar “metatexto al servicio enteramente de la historia”. Con otras palabras, Erice es el primer cineasta en utilizar de manera vitalista y enriquecedora, sin ningún afán nostálgico o mistificador, el cine como impulso inicial, motor y despliegue de la historia que nos quiere contar. *El espíritu de la colmena* sería, por poner un ejemplo entre tantos, la contrafigura feliz de la espesa, nostálgica y esclerosada *La última película (The Last Picture, 1971)* de Peter Bogdanovich, un cineasta, nacido en 1939, de la misma generación de Erice y que fue uno de los primeros críticos cinematográficos estadounidenses en pasar a la realización.

La operación del filme dentro del filme subraya, sin ningún mecanismo distanciador, el entorno de la recepción: la relación del espectador con la película en la sala de cine, una relación primordial de la infancia con el cine.

Curiosamente, la experiencia del cine en ese espacio rural periférico es un acontecimiento social reservado a las “almas infantiles” que se dejan capturar con más facilidad por la fantasía de la ficción: los niños y los viejos (también, obligado es decirlo, por la falta de gente joven a causa de la guerra). A pesar de la transparencia de la historia y del “enmascaramiento” del proceso de enunciación, existen ciertas marcas de la enunciación que, aunque eficazmente “diegetizadas”, nos recuerdan (a los adultos cinéfilos) que se trata de un elaborado y deliberado proceso metalingüístico:

A) Se destaca la respuesta emocional de los espectadores, el influjo de la ficción, las reacciones del público: atención, temor, fascinación, miradas absortas, rictus exclamativos, varios niños que se llevan la mano a la boca o a los ojos. El público infantil es una caja de resonancias del poder ficcional del cine.

B) En el momento en que el *speaker* dice “un hombre de ciencia que intentó crear un ser vivo” se da el corte y se muestran las reacciones del público y la máquina proyectora al fondo de la sala. Las correspondencias entre la artificialidad de la creación del monstruo (justamente *nace* de un rayo) y su “creación cinematográfica” son evidentes en este primer juego de plano/contraplano de la película. No olvidemos que fue Hollywood y no Mary Shelley “quien convirtió definitivamente al monstruo en hijo del relámpago: ese plano –repetido en numerosas entregas de la serie– del rayo imprimiendo la vida, como el dedo de Dios que tocaba al Adán de Miguel Ángel, será el emblema de cómo entenderá el cine a su criatura, hecha de la misma materia que los propios sueños del celuloide, es decir, animada como ellos por la luz y la electricidad”<sup>2</sup>.

C) La proyección del filme es un elemento “producido”, manipulado por elementos técnicos y humanos: 1, antes de mostrarse la proyección –la pantalla de cine– vemos el momento en que la luz “nace” del proyector (situado junto al público, no hay cabina pues el local no es un cine sino el rústico salón de actos de la alcaldía); 2, el sonido constante del proyector, tan hipnótico como el zumbido de las abejas; 3, el plano que abre los dos últimos segmentos en el interior de la sala muestra, desde una perspectiva lateral, el haz de luz de la proyección que sobrevuela por encima de las cabezas del público (se trata sin duda de la mención metatextual más consciente y poética dentro de esa suerte de ‘retórica de la luz’ que constituye el trabajo de iluminación del filme); 4, cuando la pantalla es registrada de manera que aparezca el público, de espaldas y en la base del encuadre, se constata el estatuto de la recepción, pero cuando es encuadrada aisladamente, hay bordes oscuros en los cuatro lados que nos explicitan que se trata de cine dentro del cine.

En estas coordenadas de reflexividad fílmica –las reacciones del público se combinan con las dos escenas consecutivas de la niña que se despiden

---

2. CUETO, Roberto, “Frankenstein. El hijo del relámpago”, en *El cine fantástico y de terror de la Universal*, Donostia, Donostia Cultura/Semana de Cine Fantástico y de Terror, 2000, p. 106.

del padre y la de su encuentro con el monstruo— es cuando el narrador decide *aproximarse* y presentarnos a las dos niñas protagonistas, Ana e Isabel, hasta ese momento dos espectadoras más incluidas en el grueso del público. Erice, siempre dispuesto a sugerir las relaciones más sutiles, lo hace “aislándolas” en un Plano Medio *en el momento justo* en que María se despierta de su padre en el porche y éste, acuciado por los compromisos del trabajo, declina la invitación al juego que le propone la pequeña. Luego, entre las reacciones de temor y fascinación de la platea se privilegian en Primeros Planos individualizados los gestos y las miradas de las dos niñas, especialmente los de Ana, que, en un gesto sintomático, levanta la cabeza para ver mejor. Ahí radica, insistimos, el peso otorgado al cine: si los padres han sido presentados en los paréntesis de una proyección en curso —su primer estatus es el de personajes que no van al cine—, sólo cuando la proyección alcanza su célebre escena infantil, el narrador decide volver al interior de la sala y definir a dos espectadoras privilegiadas como personajes principales de su historia —la del narrador—.

De los efectos connotativos surgidos por la *mise en abîme*, destaca la operación aplicada sobre un momento privilegiado de *El doctor Frankenstein* (el *pathos* de la película: la muerte de la niña), cuya ocultación aportó a la historia del cine una de sus más célebres elipsis. Tal hiato —momento en que el monstruo se mira las manos vacías en el juego con la niña de lanzar flores al agua— se ocupa con una “rápida” acción paralela —la madre que pasa por el exterior del local en su vuelta a casa en bicicleta. Cuando la acción retorna instantes después a la sala de proyección vemos a la niña que yace muerta en los brazos del padre que anda desconsolado por las calles bulliciosas de la aldea; es ahora cuando el público infantil, alarmado, sabe que ella ha muerto... por causa del monstruo<sup>3</sup>. O sea, en esta operación hay un doble juego: por un lado, la elipsis dentro de la elipsis que suspende la (falsa) continuidad original (*¿Qué ha ocurrido con la niña y el monstruo a orillas del lago?*); por otro, la hábil relectura, mediante una (presupuesta) condensación semántico-temporal del texto original, de una poética y sugestiva asociación (niñas y flores) que Fernando Savater supo definir en los estrictos términos de su genuina ambigüedad: “...y la primera amistad que se le regala, a orillas del lago, se salda con el asesinato cometido por la irresistible violencia de su ternura, que aún en un mismo recién descubierto ímpetu de juego a la niña y a las flores”<sup>4</sup>.

La elisión de la *flower game sequence* surgió, como tantas veces ha ocurrido en todas las cinematografías del mundo, a partir de una preocupa-

---

3. Erice ha suprimido tres secuencias de la cinta de Whale: la fiesta en las calles del pueblo, el presagio de la novia confesado a su prometido, Henry Frankenstein, y la famosa escena del encuentro del monstruo con la novia. Pero esta “supresión” es en realidad un claro guiño cinéfilo, pues lo que hace es unir, de modo natural, una progresión semántica que había sido rota en el momento de máxima tensión.

4. SAVATER, Fernando, “Riesgos de la iniciación al espíritu”, en Ángel Fernández Santos y Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones, 1976, p. 15.

ción moral por los posibles efectos ofensivos que pudiera ocasionar la escena completa tal como fue filmada. Los productores de la Universal y el director, tras el *preview* de una copia de trabajo ofrecido a la prensa en noviembre de 1931, acordaron suprimir el resto de la escena<sup>5</sup>. Ahora que circula la versión restaurada y vemos a Boris Karloff coger a la niña, salir ésta lanzada al lago, revolver aquél el agua “igual que un niño, como para decir “agua mala”<sup>6</sup>, salir espantado del lugar y mirarse las manos antes de desaparecer de nuevo por la selva, nos vemos obligados a poner de relieve el valor poético de la elipsis como potenciación de la imaginación –la estrategia de Erice no hace más que multiplicar la proyección y el calado de esta figura de construcción. Aunque la escena completa evidencia las buenas intenciones del monstruo y se acerca con más fidelidad al espíritu de la obra literaria (en relación con una escena en que la criatura salva a una niña de perecer ahogada), la imagen del monstruo lanzando al agua a la niña es icónicamente tan poderosa y cómica a la vez que hace reventar el valor trágico-poético de una escena de profunda palpitación romántica<sup>7</sup>. La fuerza de esta imagen es distinta, en peso y naturaleza, a la rica asociación mental creada por la famosa elipsis, únicamente deudora de la imaginación de cada uno.

Pongamos el caso de Ana, cuyo desasosiego –fermentador de su incipiente aventura– proviene justamente de ese *inquietante* hueco o vacío en el continuo del mostrar. Es evidente que esta niña de mirada inteligente habría sido incapaz de preguntar a su hermana mayor “¿Por qué la ha matado?” en la misma sala oscura si hubiese visto con sus propios ojos cómo el monstruo, luego de lanzar al agua la última flor de sus manos, hacía lo propio con el único ser humano que le había hecho sonreír en toda la película. La escena completa sin duda cooperaba, en el lenguaje pantomímico que le es consustancial a la criatura, a respuntar con un gesto más la naturaleza esencialmente trágica del monstruo –ese mirarse las propias manos que pone la rúbrica a la visualización de la total involuntariedad del crimen–, pero no acrecentaba nada decisivo al desarrollo posterior otorgado al infausto personaje o a la sencilla trama de la película. Por otro lado, ¿es que la supresión de tales imágenes nos ha impedido dar otra clave o sentido a lo que ya sugería la escena elidida? Muy al contrario, la escena tal como se da confiere una mayor ambigüedad a la figura

---

5. Cfr. CURTIS, James, *James Whale*, Madrid, Filmoteca Española, 1989, pp. 93-94.

6. Palabras de Mae Clarke, la actriz protagonista del filme que encarna a Elizabeth. *James Whale, op. cit.*, p. 91. Dice Curtis sobre el conflictivo plano de lanzar a la niña al agua: “Whale había tenido que usar la primera toma a regañadientes, porque el lanzamiento por los ayudantes del estudio [dado que Karloff, que en un principio se oponía a tal plano, no podía por sí solo coger y arrojar a la niña] no encajaba bien con el resto de la secuencia. No estaba contento con el plano y pensó que se conseguiría la misma impresión quitándolo y dejando que los espectadores se imaginaran lo que pasaba” (el subrayado es nuestro, pág. 93).

7. En la única ocasión que el autor de este estudio tuvo oportunidad de visionar la versión restaurada de la película de Whale, en el pase ofrecido en 1991 por la cinemateca de una gran ciudad, el público prorrumpía en carcajadas en dicho momento como si se tratase de una pirueta coreográfica digna del mejor Charlot.

del monstruo (el juego de las dicotomías maldad/bondad, voluntariedad/involuntariedad, culpabilidad/inocencia queda más abierto y oscuro) y su inefable estatuto trágico queda recubierto bajo la neblina difusa de lo sabiamente elidido y sólo imaginado: Ana tendrá que descubrir por sí misma por qué los abrazos del monstruo son mortales a pesar suyo.

\* \* \*

La entrega de la primera flor de María al monstruo, poco antes de sentarse e instantes después de conducir la niña a su nuevo amigo a la orilla, es un momento soberbio captado por Whale en un Plano de Detalle en el que sólo aparecen los brazos del gigante y del ser diminuto. El tipo de plano pone énfasis no obstante en la fuerza del encuentro y no en la disparidad de tamaños. Sobre el fondo negro del corpachón de la criatura, el instante en que las dos manos se encuentran y la flor cambia de mano, los dos brazos forman una diagonal que atraviesa la pantalla con su blancura de luz. Erice ha enmarcado esta relampagueante imagen en dos momentos de otra imagen antológica: el instante en que Ana estira el cuello, sus labios se separan en un gesto automático de total asombro y el fulgor de su mirada infantil rasga y penetra el velo que separa una realidad de la otra. María huele la flor antes de ofrecérsela al monstruo (su vocecilla surge en *off* ya con el rostro de Ana levantando la cabeza para ver mejor la escena: “¿quieres que te dé una de mis flores?”) y el gigante se prenda no tanto del obsequio recibido como de esa niña a la que mira extasiado, acaso como ningún ojo ha mirado nunca a un niño en el cine.

Este momento de máxima intensidad florece en el corazón de la escena de María con el monstruo. Podría pensarse que todo su magnético desarrollo, tal como nos lo ofrece Erice, es una sucesión de círculos concéntricos, cada uno de ellos encerrando una mirada fascinada de espectador y un espectáculo fascinante desplegado en una pequeña pantalla, comunión de miradas que hace rielar un “instante detenido” en el interior de cada círculo pero que al mismo tiempo impulsa la marcha hacia el siguiente círculo. Nada hay en la composición de esta secuencia de “cine dentro del cine” que se desvíe o destaque de la gramática clásica cinematográfica sino la pericia del buen artesano. Erice articula el todo en una medida y rítmica orquestación de planos –el filme en proyección– y contraplanos –los arrobados espectadores, especialmente Ana e Isabel–. La misma escritura que han usado y abusado tantos cineastas y que, sin embargo, exige un “algo más” que la mera aplicación del montaje clásico para que el milagro se produzca y la emoción nos cautive. Esa magia consiguió apresarla también Louis Malle en *Adiós muchachos* (*Au revoir les enfants*, 1987) con la sesión de *Charlot emigrante* (*The Immigrant*, Charles Chaplin, 1917) en el internado católico de los niños en los años de la Francia ocupada, concediendo a la función de cine el sentido de un ritual colectivo en el que las risas y las miradas de complicidad dan cohesión y vitalidad al grupo.





No olvidemos que la secuencia del cine, con la lógica excepción de las clases de las niñas y de los fugaces corrillos del pueblo, es la única escena colectiva de una historia traspasada por la soledad y la separación. El sentido es claro y rotundo: en la España de la posguerra que nos pinta Erice el cine es el único motivo o ritual capaz de congregarse a la colectividad. En esa congregación de niños y viejos reunidos por *El Dr. Frankenstein*, nos resulta sobrecogedor –el momento es recogido en una célebre fotografía– el rostro de esa mujer campesina vestida de negro, con abultadas bolsas debajo de los ojos y una mirada tan triste como la del “monstruo castellano” interpretado por José Villasante. Por otro lado, se dice pronto que un rústico y pobre salón de actos municipal de un perdido pueblo castellano se ha convertido en sala de cine. El cambio cobra visos de transfiguración. Ese lastimoso y residual espacio es el alma de la película. Un alma “neorrealista”, por cierto. Allí respira Hoyuelos por un breve lapso de tiempo, dentro y fuera del recinto (sus emanaciones llegan hasta el despacho del padre). Este lugar es primo hermano del cobertizo al lado del pozo (si lo comparamos con la mansión familiar el parentesco entre ellos aumenta considerablemente). Es cierto que cuando vemos una película que nos emociona nos olvidamos del lugar y de la gente que se sienta a nuestro lado. Simplemente nos zambullimos en la pantalla o ésta nos engulle como el monstruo. Ana y Ana Torrent (el personaje y la actriz), seguramente “no olvidarán” en su vida que vieron por primera vez *El doctor Frankenstein* en un triste local aldeano, con moscas y humo de cigarrillos, tal vez con un fuerte olor a heno y a corral.

## **2. EL SUR: EL CINE, EL ESPEJO Y EL FANTASMA**

En *El sur* (1983) el cine se desarrolla en su espacio habitual y el esplendor de su fachada –una enorme concha luminosa– y las amplias dimensiones de la sala reflejan perfectamente el alcance social del espectáculo cinematográfico en los años 50, incluso tratándose de una pequeña ciudad de provincias. El nombre del lugar, *Cine Arcadia*, refuerza la penetración sociológica de su poderoso imaginario: el cine como tiempo mítico del Paraíso y de la Edad de Oro (y la Infancia, como señaló Walter Benjamin en las *Tesis*, es la genuina representante de ese tiempo eterno). O dicho en clave histórica: el cine como refugio y válvula de escape de la gris y asfixiante realidad de la posguerra. A ese lugar entra Agustín, el padre de Estrella y el golpe recibido será definitivo. La niña será testigo ocular y distante del hecho –cotidiano y trivial donde los haya: *ir al cine, ver una película*– que hará cambiar fatalmente la vida del padre. Poco importa que Agustín sea un hombre contemporáneo de la generación del 27 –en este aspecto, el cine ambulante y el padre unamuniano “han progresado” notablemente– capaz de mantener una actitud crítica ante los ampulosos melodramas –el cine español– que rellenaban los programas dobles de la época. Poco importa, a efectos de lo que aquí debatimos, que la actriz secundaria que muere dramáticamente en medio de la película, y que provoca el abandono de la sala de este espectador compungido, tenga la doble faz de lo real y lo ficticio puesto que la mujer ha sido efectivamente un antiguo amor del pasado del padre (estamos ante un desarrollo realista

del mismo trasunto esbozado con Teresa y el exiliado de las cartas, incluso el motivo del carteo enfatiza esta conexión). Lo verdaderamente fundamental es que el cine ha sido el medio o el instrumento capaz de abrir una brecha profunda en la vida de un personaje. Y aunque el impacto se produce en un adulto y no en una niña, el vendaval interior que levanta en Agustín, aunque menos sublimado, es más fuerte que en Ana. En ambos casos el segmento escogido de la película –sea ésta real o “inventada”– se trata de la “herida trágica” que desgarrar al que la contempla: el monstruo que mata a la niña, el amante desesperado que mata a la mujer. En este caso, la estrategia del cine dentro del cine es más depurada y compleja –y a la vez más “directa” y “clásica”–, pues sus implicaciones comprenden varios niveles: 1, la mirada de Estrella como testigo y “cómplice del secreto” del padre (una mirada que oscila entre el saber limitado de la niña y el saber de la voz adulta que narra la historia); 2, la doble rostro superpuesto de la mujer (Irene Ríos/Laura) implica una particular ambivalencia entre lo real y lo imaginario que, aunque tiene diferente sentido para el personaje Agustín y para el narrador (o el espectador) de *El sur*, sus universos se cruzan de manera tan imbricada como en el discurso indirecto libre; 3, las relaciones entre *Flor en la sombra* y *El sur* a nivel extradiegético<sup>10</sup>.

La pregunta clave que nos plantea esa imbricación del punto 2 es la siguiente: ¿habría sido el padre capaz de hacer todo lo que hace si no hubiera sido espoleado por “la magia del cine”? Obviamente, la respuesta que nos da el personaje es diferente a la del narrador. Para el narrador de *El sur* el cine no sólo ha insuflado aire a los rescoldos de un amor que nunca se había apagado del todo, sino que el cine es el recurso o estrategia textual que supera el nivel de los personajes (puente o médium que trasciende los

---

10. Erice concibe aquí el cine dentro del cine como una parodia amable y quimérica del cine español de la época. Es quimérica porque tanto el tema (el triángulo amoroso se expone –es fácil imaginárselo en base al “fragmento” mostrado– de manera más explícita que en *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1943) como el estilo (una notable imitación del estilo de Josef Von Sternberg) hubieran sido imposibles en el cine (y la censura) del franquismo. Y es amable porque su registro mimético-paródico del género del melodrama no tiene un sentido descalificador, más bien lo que hace es realzar y aquilatar idealmente tanto ese género como su simbología elemental. La crítica al cine popular de la época proviene de las opiniones de los dos personajes que se cartean y no tanto del “ropaje” cinematográfico con que se reviste *Flor en la sombra*. Mientras Laura exterioriza un talante airoso con su anterior profesión (“comedia de seda y hasta con navaja barbera”), la crítica de Agustín, referida al trabajo actoral, expone un mayor alcance interpretativo: los pésimos actores principales (el cine oficial) frente al buen hacer de los actores secundarios (las excepciones siempre marginales). No debe extrañar que los organizadores (Julio Pérez Perucha es el editor) de la *Antología Crítica del Cine Español 1906-1995* (Madrid, Cátedra/FilMOTECA Española, 1997) lo hayan subtítuloado *Flor en la sombra* y lleve en su portada un fotograma de *El sur* (la protagonista Estrella viendo el afiche de la película). Para muchos no resultará tan paradójico que la *flor* (el cine español) en la *sombra* (la larga posguerra es una eficaz sinécdoque de la historia española en el siglo XX) sea adjudicada a una película inexistente en la historia del cine español. La estrategia editorial es totalmente plausible pues el cine de Erice está plagado de referencias cinematográficas: el título de la película, con la reposición de la metáfora de las flores, es un bautismo simbólico tan diáfano como el Cine Arcadia, el nombre de la protagonista Estrella y su anillo, las estrellas de cuatro puntas del refuerzo metálico de las puertas del cine y las estremitas dispersas en el halo azul que cubre el rostro de Irene Ríos en el cartel, el afiche de *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943)

niveles antes enumerados) y alcanza el orden de la superestructura. En términos narrativos, el narrador utiliza el universo personal y sentimental del personaje para configurar una visión del cine como una totalidad que rebasa y desborda el nivel de la conciencia y la psicología del personaje. De la misma forma que ocurre con Fernando y la colmena, en el universo de Agustín y el cine se entromete la instancia narradora.

En esa extraordinaria importancia que se concede al cine debe verse por tanto la “trascendental” concepción ericiana del mismo. El cine es algo que confunde y azota las conciencias, incluso a un espectador culto, distante y crítico con las convenciones y valores artísticos del séptimo arte, tan alejado del voyeurismo como de la cinefilia. El hecho de que la actriz sea conocida “realmente” por el espectador no hace más que destacar algo que el cine encierra en sí mismo: las interconexiones entre la realidad y la ficción, entre lo real y lo imaginario (o dicho en términos psicológicos, ese estado entre la vigilia y el sueño, entre la fantasía y la experiencia bruta en que se sume el espectador cinematográfico)<sup>11</sup>. Esta interpenetración, como luego veremos, atraviesa varias esferas: las dudas de la niña Estrella acerca de Irene Ríos, los intensos juegos de espejos, por un lado, en la escena de los enamorados de *Flor en la sombra* con el espectador Agustín y, por otro, en los antiguos amantes en el discurso amoroso de la fugaz relación epistolar, en definitiva, en el cruce entre *Flor en la sombra* y *El sur*. En todas estas esferas, la duplicación es la figura clave y los espejos presiden las relaciones ambivalentes de los personajes: en el cuarto donde Estrella pregunta a su madre si conoce a Irene Ríos (escena homologable a la de Teresa peinando a Ana y la indagación en torno al espíritu), el espejo del camerino que hace trizas con sus disparos el hombre engañado, la infinita multiplicación especular (¿reflejo de *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1948?) en el café donde Agustín lee la carta de Laura.

Así pues, aunque Agustín *aparenta* distinguir perfectamente entre lo que es pura ficción (el personaje de “mujer fatal” que interpreta Irene Ríos) y lo que es instancia real y recuerdo vivo (preferimos plantearlo de una manera ambigua que no se hubiera permitido el personaje: ¿es sólo la Laura que está por debajo del personaje interpretado por Irene Ríos lo que le ha emocionado?), el mundo interior del padre se verá confundido por el influjo del cine, si bien el personaje nunca lo confesaría en esos términos. Por otro lado, la instancia narradora fomenta esa ambigüedad del personaje a la vez que alimenta todas las confusiones entre lo real y lo imaginario. Sin ir más lejos, todo el bloque acaecido en el interior de la sala “saborosa” y alienta el juego de espejos entre la ficción melodramática y nuestro singular espectador, hasta el punto de que éste cierra los ojos en un profundo gesto de pesar en el momento que “el enamorado de película” grita después de matarla: “¡Yo la quería!”. El impacto es tan grande que lo pri-

---

11. Para las analogías entre la experiencia onírica y la experiencia cinematográfica, consúltese METZ, Christian, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

mero que hace este espectador confundido a la salida del cine Arcadia, tras los titubeos iniciales en sus movimientos, es ir al café y escribir una carta. Pero entonces, el enamorado Agustín que coge papel y pluma se parapeta en la ironía del espectador “crítico” (figura equiparable al enamorado que no descubre sus sentimientos) y utiliza el poder de la ficción como excusa para retomar el contacto con Laura después de tantos años de silencio. Erice viene a decirnos, sin ninguna ironía, que los sentimientos de Agustín y los encendidos sentimientos que cuenta (y *despierta*) el melodrama son los mismos. Pues ¿dónde está la actitud crítica de ese espectador que es capaz de distanciarse del efecto de la ficción pero no de tomar una decisión meditada sobre el nuevo y terrible paso que está dando en su vida? La respuesta de la mujer, que ya ha dejado el cine tras su fugaz carrera de artista en el cine español (cuatro películas), es destacar o cuestionar las intenciones de Agustín: “*Me resisto a creer que la culpa de todo la tenga esa magia del cine de la que hablas*”; “*...no hablaba de mí, sino de la mujer fatal que te hizo coger la pluma. Ella no puede contestarte y yo, al hacerlo en su lugar, creo que he caído en una trampa sin darme cuenta*”.

Es pues el cine el que aviva la llama de(l) amor. Él mismo es esa llama. Sin el cine, parece decirnos Erice, el ascua hubiera permanecido apagado durante muchos años sin llegar a encenderse del todo. Esta estrategia metacinematográfica modifica totalmente el planteamiento de la novela de Adelaida García Morales, pues en el relato literario la identidad del personaje paterno –más distante y misteriosa para la hija– soporta una herida interior que es en sí misma un motivo sobrado para iniciar y mantener una breve y frustrada correspondencia con su amor de juventud. Para nosotros, espectadores cinematográficos, la ficción de *Flor en la sombra* nos representa, con el mismo lenguaje y emoción que *El sur*, dos universos paralelos, uno haciendo revivir en el otro los fantasmas del pasado. El cine parece recuperar (y aún intensificar) la capacidad mágica y ritual del arte para rescatar los pasajes olvidados de la memoria, abrir las viejas heridas y hacer renacer los antiguos deseos y anhelos, revivir a los muertos o llamar a los vivos al país de los muertos (como sucede en *El monje* de Lewis, *El retrato oval* de E. A. Poe, *El hombre de la arena* de Hoffmann o *Lamia* de Keats). No es sólo la máscara de la ficción –la *femme fatale* del personaje interpretado por Irene Ríos– sino la propia naturaleza fantasmática del cine –traer a Laura a escena– lo que produce todo ese encantamiento.

Nada más apropiado que el breve carteo de los antiguos novios para compendiar las estrechas relaciones entre el cine y la vida que fundamentan el estilo y el núcleo de la obra ericana. Si en la carta de *llamada* de Agustín la película recién visionada es una “excusa” plenamente justificada (al fin y al cabo escribe nada más abandonar la sala), la carta de *respuesta* de Laura, cuya larga extensión “se sincera” más en lo amoroso que su propio contenido, descubre el tiempo de ausencia de los remitentes como un tiempo ocupado por su experiencia de actriz en el cine (“*...he andado de la Ceca a la Meca, pero no he encontrado ese sitio del que ya no*

*sé quiere regresar ¿te acuerdas?*). Desde este punto de vista, su dedicación al cine no es nada “inocente”. Es como si el cine hubiese sido no sólo la bomba de oxígeno de la mujer tras la ruptura amorosa<sup>12</sup>, sino el mensaje en la botella que el naufrago lanza al proceloso mar de la cultura cinematográfica. De hecho, la botella lanzada a esas aguas anónimas y colectivas es encontrada un día en el Cine Arcadia por su destinatario natural. La *flor en la sombra* sale por fin a la luz cuando encuentra su orilla preferida. Que el cine oficiaba como “primera misiva” es algo que secretamente sabía la mujer. La extensa respuesta de la mujer y la desnuda exposición de sus sentimientos dan fe de ello. La dificultad confesada en contestar a Agustín (“*Sinceramente preferiría que no me escribieras. Contestarte me cuesta un esfuerzo tan grande*”) confiere mayor valor al largo contenido de la carta. Ella sólo se escuda en la *femme fatale* del cine como respuesta al sorprendido espectador del cine Arcadia que le “hizo coger la pluma”, pero el contenido más hondo de sus palabras va dirigido al hombre de su corazón (“*Y aunque ya soy mayor, a veces, sobre todo de noche, tengo miedo*”).

Si la intención de Agustín era sondear el universo sentimental de su ex novia, podría decirse que aquélla se ha visto saciada con creces. No debe extrañar que lo que sigue en el relato a la lectura de la carta de Laura sea una discusión de Agustín con su mujer (narrada desde el punto de vista de Estrella, echada en la cama de su habitación), la intentona frustrada de abandonar el hogar y el silenciamiento de la madre a la curiosidad de la niña cuando el padre vuelve al redil y cede a sus impulsos. Para el espectador se hace evidente que si Agustín hubiese cogido el tren con destino al sur, Laura le habría aceptado sentimentalmente.

Al hacer del cine el puente o médium entre dos antiguos novios que todavía se quieren en la España de los años cincuenta, Erice ha sublimado todos los poderes del Cine. Incrementando la dimensión fantasmática de *El espíritu de la colmena*, el cine invoca ahora una figura real y no imaginaria. El tren también iba a ser el vehículo o medio capaz de conectar al espectador arrebatado por la figura seductora de la pantalla, pero la ocasión se frustra por el peso de la culpabilidad y del miedo del personaje masculino (aunque Erice sutiliza estos componentes psicológicos en la plástica y elíptica escena de la pensión próxima a la estación, en la que, tras una noche de angus-

---

12. El cine es su medio de vida durante un plazo de tiempo que, a grandes rasgos, se puntúa como el plazo de separación de los antiguos novios. La ex actriz también era, según el guión completo de *El sur*, la madre de un niño, de edad similar a la de Estrella, que había tenido con Agustín, quien desconocía este hecho. En definitiva, una mujer independiente y atractiva con todos los estigmas del repudio social (artista y madre soltera) e interpretada por Aurore Clément; un personaje femenino en las antípodas de Julia, la madre de Estrella (Lola Cardona). Los estigmas aludidos en cierto modo explican el cambio de nombre, pero no deja de ser curioso que mientras el nombre artístico es vulgar y corriente, el nombre propio auténtico es moderno, inusual por aquellos años (la ausencia deliberada del apellido torna explícita la cita cinéfila de Erice: *Laura*, (Laura, Otto Preminger, 1944); además es notorio el parecido físico, con cierto aire delicado y romántico, de la actriz francesa y la estadounidense Gene Tierney).

tiosas cavilaciones, el abatimiento del cuerpo a la hora de levantarse y coger el tren expresa la parálisis y el miedo a abandonar el hogar<sup>13</sup>).

El péndulo es el objeto simbólico básico del filme y también el que confiere unidad al relato. Gracias a él, éste se estructura en *flash-back* (el prólogo y el epílogo enmarcados con la escena ritualizada donde la protagonista recoge la cajita debajo de la almohada y extrae con suma delicadeza el péndulo) y en dos tiempos o movimientos: el tiempo de Estrella con ocho años (movimiento pendular que va de la fantasía adivinatoria del *alumbramiento* y, más tarde, el ritual de iniciación en el desván, hasta la interrupción del mismo) y el tiempo de Estrella con quince (tiempo detenido del péndulo). Pero aquí estamos privilegiando la concepción ericana del cine y no cabe duda que, desde este punto de vista, la cesura del péndulo fue debida al azote de la sesión del cine o, dicho de modo más gráfico, el cine se ha interpuesto en el vínculo secreto de Estrella y su padre. Toda la parte de Estrella adolescente queda sofocada por esta cesura y los paralelismos con los momentos más intensos de la anterior etapa de la niña agudizan la herida: el cine Arcadia, el inesperado encuentro o contemplación del padre en la calle, el pasodoble en el Casino. La composición simétrica entre estas dos edades es tan fuerte y compacta que no le falta razón al productor cuando arguyó que “ahí ya había una película”. Es cierto que el proyecto completo de la película habría dado una segunda parte más luminosa, vital y espontánea que lo que conocemos de *El sur*. Es lícito pensar que la parte del sur compensaba, de algún modo, la melancolía y el pesar de la parte del norte (especialmente la de Estrella adolescente). Al fin y al cabo se trata de dos universos diferentes, de dos luces y atmósferas diferentes, de dos formas de vida y, sobre todo, de otros personajes que acompañaban el trayecto de conocimiento de Estrella. No se trata de pronunciarse aquí sobre una cuestión irreparable e incontrovertible, pues al fin y al cabo la película, tal como está, configura un universo autónomo e inmutable (aunque Erice considere, con total conocimiento de causa, que *El sur* es una “obra inacabada”, para el espectador y para la historia del cine no lo es<sup>14</sup>). Pero si traemos a colación esta comparación con el proyecto original es para dar más fuerza a nuestro argumento principal: el universo del cine afecta de manera crucial a la honda melancolía que transpira la película (en la parte no rodada las referencias al cine no eran tan decisivas, la experiencia era más directa, afinada en los encuentros y descubrimientos).

---

13. La crítica ha llamado la atención sobre esta escena que sintetiza bien el estilo ericano de elipsis, fundidos y sonidos *off* operados en situaciones de punzante dramatismo interior. Pero hemos de subrayar un elemento visual que retrotrae a la estética del cine mudo. Los efectos de luz conseguidos en el cuarto de la pensión (especialmente en la ventana) tienen la misma cualidad poética que la célebre escena de la estación del tren en *Una mujer de París* (*A Woman of Paris*, Charles Chaplin, 1923).

14. De hecho, Erice tuvo que hacer unos pequeños cambios en el montaje final de la película que, en caso de haberse rodado la parte andaluza, seguramente no se habrían realizado. Por otra parte, Adelaida García Morales es consciente de que “desde la mirada de mi relato quedarían cabos sueltos en la película”, pero considera a ésta como “una historia completa”. Cfr. “Final de trayecto”, en *Academia. Revista del cine español*, Madrid, nº 30, verano 2001.

Entre el contacto, la celebración, el especial vínculo íntimo entre el padre y la niña y la separación, la soledad, la tristeza y la distancia de la mirada de Estrella adolescente se ha interpuesto la fractura de un amor imposible, pero también el golpe abrasador del cine. De hecho, es el cine el que simboliza la brecha del amor imposible y no al revés. En suma, el cine es imaginario, punto de encuentro individual y colectivo, fuga de la asfixiante realidad, pero también es obsesión, imposibilidad de sentir y conocer las cosas por sí mismas, incompletud e insatisfacción. El cine, en fin, es estimulador de sueños y deseos pero también inevitable frustración y soledad.

### **3. EL SOL DEL MEMBRILLO: EL CINE Y LA LUZ MORTÍFERA**

Con *El sol del membrillo* (1992) Erice se encuentra con un proyecto que se acerca plenamente a su concepción del cine, basada de modo fundamental en los presupuestos realistas del pensamiento de Bazin. Es de sobra el trabajo cinematográfico con el que el cineasta vasco se ha sentido más reconfortado, tanto en la manera libre y abierta en que se ha desarrollado (sin las habituales presiones que ejerce el modelo de producción industrial) como en los resultados obtenidos. Por primera vez Erice ha podido desplegar su “vocación realista” en toda su amplitud: apostar la cámara en el mundo de las cosas y los hechos respetando la ambigüedad de su curso, filmar “lo que por esencia no tiene lugar más que una vez”<sup>15</sup>, “sorprender la realidad desde cerca, tratando de captarla “sobre el terreno”<sup>16</sup>.

En realidad se trata de retomar *las tensiones entre cine y vida* –núcleo de la visión de Erice sobre el cine– que antes había articulado en el territorio de la ficción desde el punto de vista de la experiencia del espectador, pero ahora trasplantadas al territorio amplio de la *no ficción* donde esas dos instancias, *cine* y *vida*, interactúan de manera más próxima en el hacerse de la obra, una plegándose a la otra. Nuestro análisis de *El sol del membrillo* intenta desvelar qué papel y qué sentidos son adjudicados al cine en el debate interno que el filme (se) plantea y para ello nos serviremos, dada la precisa transparencia de su estructura, por el momento en que el instrumental del cine hace acto de presencia en el texto.

Esta operación de metacine es sin duda la más explícita hasta ahora de la exigua obra de Erice y el hecho de que sea formulada en un filme conceptualmente moderno y contemporáneo con su tiempo, filmado en el interior de un jardín sometido a los flujos de una gran ciudad, encuadra con más pertinencia este tipo de estrategias. No obstante, el factor preponderante a

---

15. BAZIN, André, *op. cit.*, p. 45.

16. CASETTI, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 46. Casetti formula con precisión la idea de fondo del pensamiento de Bazin que “se patentiza en todas y cada una de las ocasiones, esto es, que el cine, antes aún que representar la realidad, participa de ella hasta el punto de reproducirla en toda su densidad y consistencia, liberar su sentido escondido y mostrar sus sobresaltos íntimos, en una palabra, hasta el punto de mostrar su esencia” (Ibidem, p. 46).

tener en cuenta es la inserción o interpolación del discurso autorreflexivo de forma simultánea a la deriva “ficcional” del relato, pues la mostración de la cámara y el dispositivo cinematográfico al lado del membrillero tiene lugar en el final del filme, cuando el decurso de éste entra de lleno en su fase *nocturna*. Ya no se trata de la simple entrada cronológica del tiempo nocturno, tal como ocurre en otros momentos de la crónica que seguimos del pintor Antonio López “acompañando” con su proceso creativo la evolución del frutal del patio de su taller madrileño durante más de dos meses (29 septiembre – 10 diciembre de 1990), sino de la plena irrupción del dominio simbólico de la noche, del “régimen nocturno” según la terminología de Gilbert Durand<sup>17</sup>.

*El mundo de la noche* entra en escena cuando el pintor recoge sus bártulos y aparejos y da por finalizado su trabajo junto al árbol. Es en este momento fundamental de la sintaxis, a la vez transitiva y de cierre, cuando el relato cae de lleno en una dimensión manifiestamente simbólica, de énfasis en los elementos más metafóricos y poéticos. Dicho de otro modo: es el momento en que el cineasta se siente más libre y activo para ejercer el completo dominio de su arte. Hasta ese momento el cineasta se había plegado de buen grado a las exigencias de aquello que la mirada documental tiene de presupuesto básico: respetar el desarrollo de un acontecimiento cuyo acaecer o progresión debe transcurrir por sí mismo (en este sentido la cámara filmadora estaba volcada a su vocación más realista y esencial desde Lumière: registrar, levantar acta, documentar una experiencia). Ese acontecimiento se lo ofrecía al cineasta la aventura del pintor con el membrillero para marcar la pauta del relato –primero frustrada con el lienzo al óleo, luego realizada con el dibujo. El hecho de que este acontecimiento se comparta con otras tareas o acciones suplementarias (los albañiles polacos, la familia del pintor, las visitas que éste recibe, las salidas de la cámara siguiendo el rastro del tren o de los televisores encendidos en las ventanas de los edificios colindantes), no hace más que intensificar el valor o dimensión documental (una dimensión que, en contraste con la fase nocturna, definiremos como *luminosa, diurna*). Quede claro de antemano que no debe confundirse este valor o dimensión documental del filme con el reportaje o el documental cinematográfico al uso. *El sol del membrillo* es una forma poética cinematográfica, un relato híbrido que a la vez compagina y rebasa las categorías del documental y la ficción. Erice filma una crónica o documento –acontecimientos con personas reales– como si estuviera filmando –especialmente en la forma y expresión cinematográficas– una ficción. Dicho de otro modo: como si la frontera entre la impresión de “hecho ocurrido” (documento) y la de “hecho vivido” (ficción) se disolviese. Con razón Raymond Bellour lo denomina en términos de “ficción verdadera”, un filme que bascula entre la “verdad ficticia y la verdad documental”<sup>18</sup>. Puesto que no disponemos de unas categorías cinematográficas más específicas, podría

---

17. DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.

18. BELLOUR, Raymond, “Sur la scène du rêve”, en *Trafic*, París, núm. 13, Invierno 1995, pp. 78-79.



pensarse que el lugar de *El sol del membrillo* estaría en las fronteras del documental y la ficción, pero plantearlo en esa amplia y diversificada zona de interconexiones en que se mueve el cine contemporáneo más personal tampoco resuelve el problema (¿no es ése el lugar *no hollado* por el cine dominante en el que se mueven los minoritarios ensayos cinematográficos de los Godard, Kramer, Akerman, Kiarostami, Barbara Loden, Van der Kreuken, Sokurov, Tsai Ming-Liang, Dardenne, Guerín, Jordá..?). Debemos por tanto concluir que esta división clásica resulta hoy día inviable para el análisis cinematográfico si se consideran los conceptos de manera rígida y unívoca, y que sólo podemos servirnos de ellos en tanto que *dominantes aproximativas* que basculan en una u otra dirección según el peso concedido a una u otra dimensión. En este sentido, podemos deducir que una vez que Antonio López da por concluido su trabajo la dominante *documental* cede sus presupuestos o pautas a la dominante *ficción* en la que el cineasta articula con total libertad tanto su discurso autorreflexivo como sus temas personales más afines antes “limitados”: la noche, el sueño, la muerte, la infancia, el tiempo cíclico, el diálogo explícito del cine con la pintura y con el poder mediático omnímodo.

No es casualidad que en esta fase se produzcan los fundidos y los “emparejamientos simbólico-plásticos” más significativos del filme. El fin del trabajo del artista, al recoger sus bártulos, dejará al árbol en su fisonomía natural y no como un modelo escrupulosamente observado y escrutado por el ojo del pintor y de la cámara (A. López cogerá algunos frutos para olerlos con delectación). Los albañiles también parecen dar indicios del fin de su tarea y poco después experimentarán el sabor de la fruta, hasta ahora desconocida para ellos. El árbol, una vez destituido del dispositivo “encapsulador” del pintor –un cerco minuciosamente dispuesto para el ritual de la mirada, para la precisa disposición de un punto o centro de visión–, recupera su aspecto natural y su relación más directa con los humanos: una fruta despertadora de los sentidos del olfato y del gusto, utilizada para preparar dulces o compotas. El pintor pasará a ser modelo de su mujer, también pintora, en un cuadro antiguo que, *ahora*, tras permanecer abandonado durante muchos años, es reanudado no sin ciertos titubeos: Antonio López, vestido con abrigo, está tumbado en una cama y observa una foto y una bola de cristal que tiene en cada mano, objetos que todavía faltan por plasmar en el lienzo<sup>19</sup>. La confluencia de motivos de fuerte densidad simbólica (*el pintor –yacente– dentro del cuadro*; la welliesiana bola de cristal con reminiscencias infantiles; el comentario enérgico del violonchelo), motivos que servirán de

---

19. El diálogo de la pareja de pintores gira en torno a la duda de colocar una foto (el pintor con un amigo, Paco Solórzano, a cuya memoria es dedicado el filme, delante del Partenón) o una bola de cristal en la mano del modelo, o tal vez ambas cosas. La puesta en escena que “dirige” el cineasta es evidente en todo su desarrollo, y en los elementos que la constituyen, pero especialmente en un dato importante: la cámara ocupa *ahora* el lugar de la pintora (el lugar que le exigiría el punto de vista del cuadro) y la pintora está situada en una posición excéntrica o desplazada y oblicua que no se corresponde con la representación del cuadro. La bola de cristal tiene el mismo estatuto simbólico que el que puedan tener el reloj musical del padre o el péndulo en las dos ficciones anteriores de Erice.

antesala a la escena del sueño, puntúa el desplazamiento hacia la fuerte impresión de “hecho vivido”, pues el espectador se sabe inmerso en el cerco de una “impresión de realidad” que pertenece por completo al dominio de la ficción. El mundo audiovisual de la imagen digital (los televisores domésticos del entorno y el llamado “pirulí” de Torrespaña) se apaga y dará paso al *mundo nocturno* del cinematógrafo, como si la *auténtica* emergencia de éste sólo pudiera producirse en tanto que se oculta y se separa de aquél. La sombra de la cámara y del membrillero, aquélla inclinada hacia el suelo donde descansan los frutos caídos del árbol, se proyecta sobre una pared blanca en una imagen poética, casi fantasmagórica, que inicia el diálogo explícito de los dos lenguajes y técnicas. El dispositivo del cineasta, dissociado de los códigos televisivos, ocupa el lugar del pintor –¿o sería más correcto decir que *lo usurpa?*–, como nítidamente sugiere la colocación del trípode de la cámara en los mismos puntos de fijación donde antes se situaban los pies del pintor<sup>20</sup>. No obstante, hay en esa *usurpación* tanto una abierta intención de constatar las ostensibles diferencias que les separan en los procesos y materiales técnicos como una no menos encubierta voluntad de hermanamiento, de identidad ante el mismo motivo artístico (al fin y al cabo ambos lenguajes, y más aún tratándose de un pintor realista, “construyen una imagen”, por mucho que uno sea a la par productor y creador y el otro necesariamente “reproductor” y creador). El dato diferenciador más destacable es la *inquietante* mostración del entramado tecnológico cinematográfico operando en ausencia del equipo humano que lo manipula, con ese estremecedor pitido (¿un temporizador?) que a la vez anuncia y denuncia el ruido del motor del rodaje. En contraste con la actividad del pintor en su cuerpo a cuerpo con la naturaleza, el factor maquina del cine –y especialmente la cámara con sus tres piernas metálicas– instaura un elemento desestabilizador que, si bien consigue su propósito de deshumanizar la representación, la dota de una palpación misteriosa, de una presencia “ficcional” equiparable a la del robot o del autómatas. Pero, por otro lado, los frutos desparramados por el suelo o el membrillo con marcas blancas del pintor que destaca el montaje tienen el mismo estatuto (sintáctico, visual, rítmico) que el fotómetro, el reflector de luz o el visor de la cámara en la suave y serena sucesión de Planos de Detalle que organiza este sencillo diálogo de afinidades y diferencias. Nadie podrá negar que el motivo artístico del pintor también lo ha sido del cineasta, cuyo dispositivo tecnológico, más poderoso como medio narrativo temporal, incluye la aventura de aquél y el entorno que le rodea.

El aparato tecnológico del cine se diferencia de los materiales “naturales” del pintor (los pigmentos y el lienzo fundamentalmente), de su trabajo manual y de su mediación directa del ojo con lo real, pero el énfasis de Erice está puesto en que el pintor trabaja de *día* y los materiales técnicos del cineasta se muestran (¿o deberíamos emplear, a tenor del énfasis ficcional,

---

20. Tomamos la idea de que “el cuerpo mecánico de la cámara usurpa la posición del cuerpo del pintor” de Fernando Bayón, quien considera que la cámara “introduce y alienta el relato onírico y, a la vez, se hace manifiesto objeto de él”. Cfr. “*El sol del membrillo*. La realidad que habita la imagen” en *Ikusgaiak. Cuadernos de Cinematografía*, Donostia, núm. 4, 2000, p. 133.

el verbo intransitivo “irrupir”?) durante la siempre cautivadora *noche*. Aquí se encuentra una de las claves –acaso la más importante– del filme y de la reflexión del cineasta. Incluso se podría decir que todas las diferencias manifiestas o sugeridas por el filme entre el pintor y el cineasta (dispositivos, materiales, miradas, distancias o mediaciones ante lo real) se resumen en esta oposición radical: el trabajo diurno y la luz *natural* del pintor frente a la luz artificial y *nocturna* del cine. Sin embargo, no debemos olvidar que esta reflexión crepuscular del cineasta sobre su propio lenguaje se hace prevaleciendo unas variables o polos respecto a otras y asumiendo, hasta cierto punto, ciertas ambigüedades y contradicciones. Así, la dimensión tecnológica del cine se destaca a costa de eclipsar el factor humano y la visión “elevada” que se ofrece de la pintura, al sublimar los valores naturales y humanos, eclipsa o esconde la ineludible dimensión de artificio y técnica de ésta. Ni el cine es sólo un mero aparato mecánico reproductor de la realidad, ni la pintura es una pura y trascendental comunión con la naturaleza. Por otro lado, la luz nocturna que abandera el cine en su cierre no es privilegio de su lenguaje: también la pintora María Moreno se vale de la luz artificial y de una gran lente para su minucioso trabajo artesanal, y el cuadro siempre postergado que le hace a su marido manifiesta una rotunda simbología nocturna en su contenido (de la cual se sirve, obviamente, el cineasta).

La nocturnidad de la fase conclusiva de *El sol del membrillo* también se destaca con un poderoso Primer Plano-rostro (o imagen-afección según Gilles Deleuze) de la luna, nunca antes mostrada de manera tan contundente en el cine de Erice. La grave sonoridad del violonchelo puntúa el paso de una sombría nube delante del disco blanco. Nos adentramos a continuación en el interior del estudio del pintor, cuyos ventanales translúcidos no sólo riman con el color de la luna sino que dejan penetrar la lívida fosforescencia del claro de luna. Con la reducción del espectro a estos dos colores, el azul (neónico) y el blanco (fosforescente), Erice intenta aproximarse a la estética del blanco y negro, planteando, a través de la luz, sugerentes metáforas del cine como ya hiciera en sus dos filmes anteriores (especialmente en *El espíritu de la colmena*). El cineasta nos ofrece una pequeña muestra de las obras del pintor, tan selectivas en sus formas (pintura, escultura, máscara) como en sus temas (identificados con los del cineasta): la infancia, la relación paterno-filial y la relación materno-filial. Significativamente, Erice no escoge las obras con el motivo del membrillero (el lienzo frustrado y el dibujo u otros cuadros realizados en años anteriores), sino algunas obras con motivos humanos de marcado cariz narrativo-afectivo que servirán de introducción al sueño. La luz de la noche cobra un significado tan fuerte en la mirada al objeto que infunde un tono misterioso y fantástico a la obra realista del pintor.

En la bella transición máscara / luna llena / rostro del pintor dormido, el recio realismo de la pieza de yeso blanco se nos representa como una mascarilla mortuoria, emblema de la transfiguración para la noche y el sueño. Como las invocaciones de Ana a la luna, o las luces de *Flor en la sombra* proyectadas en la pantalla y devueltas al rostro de Agustín (recuérdese que la voz de la tonada melancólica que puntúa el acceso y la salida del Cine

Arcadia canturrea “Blue”, sin duda el azul de la noche), la luna-noche vuelve a asociarse al universo fantasmático y onírico del cine.

Necesitamos, pues, analizar en detalle la secuencia del sueño, momento decisivo de máxima interpolación entre la dominante “ficcional” y la instancia autorreflexiva que articula el cierre del filme.

El relato del sueño, pronunciado por la voz de Antonio López, es el siguiente:

“Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde he nacido. Al otro lado de la plaza hay unos árboles que nunca crecieron allí. En la distancia reconozco las hojas oscuras y los frutos dorados de los membrilleros. Me veo entre esos árboles junto a mis padres, acompañado por otras personas cuyos rasgos no logro identificar. Hasta mí llega el rumor de nuestras voces, charlamos apaciblemente. Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada. A nuestro alrededor, prendidos de sus ramas, los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. Grandes manchas van invadiendo su piel, en el aire inmóvil percibo la fermentación de su carne. Desde el lugar donde observo la escena no puedo saber si los demás ven lo que yo veo. Nadie parece advertir que todos los membrillos se están pudriendo bajo una luz... que no sé cómo describir, nítida y a la vez sombría, que todo lo convierte en metal y ceniza. No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo. Ni la de la aurora”.

El sueño, como puede percibirse, es un breve relato descriptivo y poético. Descriptivo porque en todo momento nos da las coordenadas de espacio-tiempo y de los personajes. Poético porque emplea el lenguaje verbal con un fin expresivamente literario, como da a ver la frase “*en el aire inmóvil percibo la fermentación de su carne*” y especialmente en su conclusión con la metáfora de la luz como sentido principal del sueño. Este movimiento o inclinación que va de lo descriptivo a lo poético en el sueño puede equipararse con la corriente que lleva el filme de la dominante “documental” a la “ficcional”.

En términos narrativos, el relato del sueño mantiene las reglas clásicas de unidad, coherencia, linealidad. No se dan las rupturas o asociaciones libres que usa el lenguaje moderno para caracterizar el mundo ilógico e irracional de los sueños. Únicamente se permite una mínima discontinuidad espacio-temporal: “*Al otro lado de la plaza hay unos árboles que nunca crecieron allí*”. Este elemento sorpresivo nos da una de las claves de la fascinación del soñador por los membrillos. Donde quiera que el pintor haya conocido este singular árbol, el soñador, cabe decir su yo más profundo, los ubica en el lugar más íntimo y familiar de su infancia.

Más que secuencial o narrativo, el sueño es la descripción poética de una imagen o instantánea. En ese privilegio concedido a la mirada, a los elementos visuales y a la luz, el pintor coincide con el cineasta (además de “reconocer”, “percibir”, “observar” y “advertir”, el verbo “ver” se usa tres veces). Es como si la conciencia del pintor que relata el sueño (aunque es evidente que tanto Erice como Antonio López han intervenido en su redacción), hubiese convertido las imágenes oníricas en un cuadro realista, en el

que una luz *indescriptible*, cuyo extraño fulgor más que posarse sobre los frutos dorados parece irradiar de los mismos membrillos, concedería el elemento fantástico o enigmático a la escena. Justamente esa misteriosa luz es la que rompe la quietud de una *apacible* escena realista: la plaza del pueblo, la casa natal, el niño y los padres con otras personas junto a los membrilleros de la plaza. La mención al elemento telúrico perturba primero esa quietud, aunque la identificación de las personas con el medio natural es total: “*Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada*”. Este profundo arraigamiento en la tierra ya se indicaba en el punto escogido por el pintor al lado del membrillero, un punto fijo marcado por las tachuelas clavadas en el suelo como si el pintor quisiera plantarse en la tierra o echar raíces como el propio árbol<sup>21</sup>.

A partir de la referencia telúrica, la descripción se detiene en las arrugas, las manchas, la blandura del proceso de maduración de los membrillos. De las puras descripciones visuales se pasa a las sensaciones más sensibles, casi suprasensibles, como si el soñador *percibiese* la palpitación interna de la fruta y ésta adquiriese los contornos de una figura humana (*piel, carne*). Esta repentina abertura hacia otros sentidos y sensaciones, que tratándose de una fruta no descartan una leve sugestión erótica, se frustra en el mismo momento en que se abre. El sujeto vuelve a la exteriorización, a la pauta de la mirada, ya no interior sino con una rotunda señalización de las coordenadas, de la posición del yo respecto a los otros: “*Desde el lugar donde observo la escena no puedo saber si los demás ven lo que yo veo*”. Esta referencia al punto de vista le sirve al yo para singularizarse, pues sólo él *parece advertir* el proceso de descomposición de los membrillos. Esta distinción también connota la individualidad del artista. El énfasis dado a la *mirada* en todo el sueño recae en la *luz* en su conclusión: una luz *nítida* y *sombría* que pudre los membrillos, una luz mortífera que todo lo convierte en *metal* y *ceniza*. Así, con la metáfora de la luz se vuelve a la visión interior del sujeto que condensa un significado poético esencial: ver pudrir los membrillos *en el mismo tiempo* que maduran. Nada hay de trágico en esa imagen del soñador que percibe el ciclo natural atrapado en un instante, en una luz –como si dijéramos, empleando un símil cinematográfico, mediante el recurso de acelerado. Es la luz de la vida y de la muerte en un mismo movimiento, por eso no tiene traducción en términos físicos o naturales, no se puede describir de modo “realista” porque es esencialmente simbólica, metafórica.

Hasta aquí hemos analizado el relato del sueño como texto literario, pues está concebido como tal, como texto escrito autónomo, con significados y sentidos propios. ¿De qué manera ilustra Erice el relato del sueño? Pues de la misma forma que lo hace en la secuencia de Fernando con el texto sobre la colmena, o en el segmento ya comentado de Agustín en el cine *Arcadia*: recurriendo al discurso indirecto libre. O dicho en los términos que venimos

---

21. Jean-Louis Leutrat, en un artículo en que desbroza las innumerables figuras de la melancolía que atraviesan el filme, considera la posición del pintor, su inmovilidad, como un “echar raíces”. Cfr. “*Le songe de la lumière. Le point doré de périr*”, en *Positif*, París, núm. 387, mayo 1993, p. 6.

empleando hasta ahora: interpolando el discurso del cine (la luz nocturna y crepuscular) con el discurso del pintor (el sueño). Pero creemos que esta vez el cineasta trasciende un límite que hasta entonces no se había permitido, pues el sueño –ámbito subjetivo por excelencia– es del pintor y no del cineasta. En el momento conclusivo del sueño, cuando la voz de Antonio López dice “*No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo. Ni la de la aurora*”, Erice muestra, una vez más, la imagen de la sombra de la cámara inclinada sobre el membrillero. El tono “onírico” y ambiguo de la imagen que antes habíamos percibido en el segmento metatextual no mitiga de modo alguno la literalidad de la asociación. La cualidad sensible del reflejo –la sombra– no perdona la rotundidad de lo reflejado –la cámara–. Además, la identificación entre la luz del sueño del pintor y la luz nocturna del cine ya estaba sugerida en el propio relato literario del sueño (esa luz “*nítida y a la vez sombría, que todo lo convierte en metal y ceniza*”) y sobre todo en los suaves y conseguidos efectos de luz, ya sean ascendentes o descendentes, operados sobre el rostro del pintor (la luz blanca azulada de la luna) o sobre los membrillos caídos cada vez más podridos a medida que avanza el relato del sueño (la luz blanquecina o amarillenta según la fuente artificial utilizada).

No queremos decir con esto que Erice, caracterizado por la sobriedad y las latencias de lo sutil, haya caído en una estrategia de énfasis o refuerzo, ni siquiera que haya desconfiado por un momento en los recursos estrictamente visuales y plásticos del cine. Simplemente ha sido una opción, sin duda sopesada por el realizador, a la que se ha visto influido por el segmento metatextual que precede a la secuencia del sueño. Esta opción ha sido la de “subjetivizar” la cámara para “ficcionalizar” el relato: *¿quién pudre, quién mata a los membrillos?* Respuesta: *La luz de la cámara, la luz del cine*. Lo sorprendente es que este énfasis ficcional del final del filme –más nítido en tanto que se compagina con una sencilla estrategia de metacine<sup>22</sup>– se hace en el otro polo del camino andado por la película hasta el momento en que A. López da por terminado su dibujo. Resulta evidente que Erice tenía hambre de ficción y de diálogo con el pintor, hambre de actuar y de “construir” en el sentido fuerte de la palabra.

Si hubiese acabado aquí, en la flagrante nocturnidad del sueño, el filme no habría sido fiel ni con el ciclo cósmico de la naturaleza, ni con el proceso vital del pintor, cuyo apego íntimo y profundo con el árbol le compromete a experimentar una muerte simbólica de la que deberá renacer al compás del tiempo mítico y del ciclo natural. Ni tampoco hubiera sido fiel con la mirada diurna y luminosa del cine –antes definida como mirada “documental”– que domina todo el filme.

---

22. Este tipo de estrategia será activada, de manera a la vez abstracta y manierista, por José Luis Guerín en *Tren de sombras* (1996), donde el discurso metacinematográfico dominante se posiciona en algunos momentos hacia una dimensión abiertamente ficcional, pero la coexistencia de ambas dimensiones resulta fallida (especialmente la escena en la que el abogado Fleury registra con su cámara el flirteo del tío Etienne con la sirvienta). Cf. a estos efectos nuestro artículo “El cine de José Luis Guerín: cuando el metacine se convierte en meta” en *Banda Aparte*, Valencia, núm. 12, octubre 1998.

La cámara vuelve al “lugar del crimen” en un día soleado de primavera. Nos muestra primero los restos informes y cenicientos de los membrillos perocidos, ya casi convertidos en tierra. Pero la máquina tomavistas ya no se inclina hacia el fango de la tierra, sino que inicia un movimiento de ascensión sobre el pequeño árbol y nos enseña con detalle los nacientes frutos, unos capullos de tierna y delicada piel parda, como si fuesen crías de gorrión asomando desde el nido arbóreo. Ya no hace falta la música ni las palabras en *off* para acompañar la cristalina transparencia de estas imágenes: el canto de los pájaros, el canturreo del pintor y el runrún de la calle celebran por sí solos esa “vuelta a la vida”.

La luz de estas últimas imágenes es también la luz del cinematógrafo. La *auténtica* luz del cine –parece decirnos Erice, sobrepujando su clasicismo frente a su otra vertiente romántica–, que tras el interregno de ‘noche-sueño’, vuelve al centro de la representación, asumiendo y relanzando el desenlace del filme hacia esa dirección. Una luz o mirada que no necesita del espejo que muestra o descubre su hacer, su construir, la materialidad de los elementos puestos en juego. Volcada de manera desnuda y directa hacia el ser de las cosas, revelando lo que éstas tienen en su pura contingencia, en su devenir, en el flujo de la vida material. Acaso pueda relacionarse esta mirada –si volvemos a nuestro enfoque inicial– con el meollo de la teoría baziniana: la fe y la confianza en la verdad de la imagen, la fidelidad radical en la ambigüedad de lo real.

El mundo nocturno sucede a la aventura diurna del pintor con el árbol. Es sucesivo y a la vez lo enriquece, lo complementa. De hecho, como hemos visto, la fase nocturna ha multiplicado la fuerza, la belleza y el sentido de la secuencia final. Sin la inmersión en el régimen nocturno la película se habría resentido de una carencia esencial. El espectador puede fácilmente imaginarse como quedaría el filme si éste hubiese terminado en el momento –casi simultáneo al fin del trabajo del pintor– que la mujer que se lleva los frutos para hacer compota y los albañiles polacos prueban la fruta. Nos planteamos esta cuestión porque la película es transparente tanto en el régimen de las imágenes como en su estructura interna.

Si la luz del Audiovisual debe apagarse para que surja la luz genuina del Cine, ésta, una vez libre de las ataduras mediáticas y del todopoderoso árbol tecnológico, debe darse en todo su esplendor nocturno para que pueda acceder al sueño, al yo más profundo del pintor. El cine se revela como una mirada misteriosa, poética, abierta al mundo frente a la banalización y perversión del discurso televisivo, pero esa mirada también dialoga con la otra faz de sí mismo, de su propio lenguaje. Es como si la luz diurna del documental –equiparable a la del pintor, que no debemos olvidar que renuncia o “fracasa” en su tentativa de pintar el árbol al óleo– fuese incapaz por sí misma, según los presupuestos ya referidos, de penetrar en los abismos del pintor. Los límites de la mirada documental se superan por medio del énfasis “ficcional” que poetiza o sublima la Noche, pero al identificarse lo nocturno con el dispositivo del cine, éste contamina el mundo interno del pintor. Empleando la metáfora del título de la cinta, “el sol” del membrillo resulta una conquista imposible para el pin-

tor, pero no así para el cine (o cineasta), que puede *captarlo* con asombrosa facilidad en su doble sentido implícito: como *luz dorada* que se posa en los membrillos y como acto de *narrar* esa aventura a la vez quijotesca y franciscana del pintor<sup>23</sup>. Fernando Bayón, en la brillante conclusión de su estudio del filme, recoge toda la riqueza del dispositivo cinematográfico ericiano, capaz de embalsamar pero también de conmemorar, de proyectar los secretos más sombríos, pero también de aprender a plegarse a la humildad:

“La cámara registradora sólo aparece en escena cuando los membrillos han perdido toda su plenitud y en el punto en que el día está más alejado de aquella luz que perseguía el pintor. Aparece fantasmalmente inclinada ante una materia iluminada por una luz que, efectivamente, todo lo vuelve *metal* y *ceniza*, embalsamadora y, a un tiempo, conmemorativa de lo fugaz y transitorio. Proyecta sobre los cadáveres frutales una mirada nocturna, lunar, aséptica. [...] Hay al final de *El sol del membrillo* una celebración ritual y fantasmagórica (es decir, onírica) del dispositivo cinematográfico y también una llamada a la humildad, una invitación a aprender de la dimensión carnal de la creación pictórica, a reconocer en ese sujetarse paciente, misional y religioso al lado de la realidad más evanescente un camino posible para conquistar honestamente su propia esencia”<sup>24</sup>.

*El sol del membrillo* nos confirma un elemento clave del estilo y la poética de Erice, verificable en sus tres largometrajes: el régimen simbólico nocturno está indisolublemente ligado a la experiencia cinematográfica. Es como si el cineasta necesitase del cine, del aliento y la fuerza que éste le proporciona, para entrar en el imaginario nocturno de la experiencia humana. Ya sea activado como impacto brutal recibido por el espectador (Ana y Agustín) o como dispositivo tecnológico irradiador de una extraña luz nocturna-artificial capaz de penetrar los sueños del pintor (Antonio López), el cine es la puerta que da acceso a la fantasía, al sueño, a la muerte, al suicidio, a los descubrimientos infantiles, en fin, a las experiencias más abismales y profundas. La noche se asocia inextricablemente al cine y el cine es generador de oscuras situaciones-límite que bordean con la muerte (o el conocimiento de la muerte) y lo desconocido. La noche, en Erice, trae siempre la reverberación plástica de la sala oscura y su haz luminoso, del misterio fascinante del ritual de luces y sombras, del régimen espectral sumido entre la vigilia y el sueño, en fin, del asombro fulminante ante el imaginario potente desplegado en la oscuridad de una sala.

---

23. Es absolutamente encomiable el empeño utópico del pintor –desde los rígidos y precisos parámetros realistas de su estilo y talante pictóricos– en capturar la fugacísima luz dorada del sol, tan cambiante y aleatoria como la contingencia de los meteoros, o las transformaciones naturales del árbol en el día a día. Estos aspectos accesibles de modo esencial para el cineasta se tornan quijotescos para el pintor. No obstante, la ‘locura’ del pintor es la de quien acepta y consiente, la de quien sabe “renunciar” (como don Quijote al final de su periplo): vive su aventura con pasión, pero sin el menor atisbo de drama o tragedia (“lo maravilloso para mí es estar junto al árbol”). Concuerda aquí con la raíz cervantina de los filmes de ficción de Erice: la búsqueda de Ana en la meseta castellana por el espíritu de una ficción de terror; el aislamiento y la renuncia de Agustín cuyo espíritu se debate entre dos fuegos: su hija Estrella y su amor imposible Laura (en el guión *La promesa de Shanghai*, el Capitán Blay representaba el sueño quijotesco).

24. Fernando Bayón, *art. cit.*, p. 134.