

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice

Autor/es:

Thibaudeau, Pascale

Citar como:

Thibaudeau, P. (1998). Fenómenos de reflexividad en el cine de Víctor Erice. Banda aparte. (9):10-17.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42250>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



FENÓMENOS DE REFLEXIVIDAD EN EL CINE DE VÍCTOR ERICE

Pascale Thibaudeau



El sur (1983)

Il est temps que les miroirs se mettent à réfléchir.

Jean Cocteau

En su introducción al primer número de la revista *Vértigo*, Jacques Gerstenkorn se pregunta si la reflexividad no equivale, en cierta manera, al “estadio del espejo del más joven representante de las Bellas Artes”¹. La fórmula es atractiva y ofrece una respuesta optimista a aquellos que consideran los fenómenos reflexivos como síntomas inquietantes y los utilizan para augurar la muerte próxima o, en el mejor de los casos, la vejez prematura de un cine que ya sólo sería capaz de ombliguismo. El problema del cine que se refleja a sí mismo es demasiado complejo como para limitarse a utilizarlo en pronósticos alarmistas. Además, conviene recordar que la reflexividad no la inventaron ni el modernismo ni mucho menos el postmodernismo, incluso si éste abusa de ella. Ya en 1924, Buster Keaton proponía una reflexión del cine sobre sí mismo en su largometraje *Sherlock Jr.*, haciendo penetrar, gracias a la justificación del sueño, al protagonista en el universo ficticio proyectado en la pantalla del cine.

He inventariado y analizado, en otro lugar², los distintos procedimientos reflexivos que se pueden encontrar en las películas de Víctor Erice, entre los cuales figuran numerosas referencias a otros medios de expresión artística (literatura, música, fotografía...) así como prácticas intertextuales, en el sentido amplio de la palabra. No volveré a tratar estos aspectos, sólo

abordaré aquí los fenómenos de *mise en abîme*³ de la imagen por la imagen, insistiendo evidentemente en la imagen cinematográfica. El proceso no se puede entender bien sin aludir a la problemática de la enunciación, dado que "un efecto del marco segundo es destacar el primero, es decir, el lugar de la enunciación de la que es, entre otras cosas, la huella frecuente e identificable"⁴. Me referiré pues al tema cada vez que sea indispensable, sin insistir en su complejidad, lo cual constituiría otro artículo.

En un primer momento, antes de pasar a las manifestaciones de la reflexividad cinematográfica y filmica propiamente dichas, estudiaré ciertas relaciones inducidas por la inclusión en el interior de la imagen cinematográfica de otras formas de representación icónica tales como la pintura y la televisión (dejando de lado la fotografía, que implica más la noción de temporalidad) y me detendré en una forma especial de pantalla secundaria⁵ que reivindica, en cierto modo, su estatuto reflexivo: el espejo.

PINTURA Y TELEVISIÓN

La presencia de la pintura en el cine y los lazos complejos de fascinación y rechazo que unen a las dos artes fueron tratados magistralmente por Jacques Aumont y Pascal Bonitzer⁶. Aparentemente, las referencias pictóricas forman parte de las prácticas exofóricas⁷ de la reflexividad; sin embargo, nos damos cuenta, en el caso de Víctor Erice (pero no es el único), de que corresponden a interrogaciones de fondo sobre la relación entre ambas artes y que cuestionan por consiguiente el estatuto mismo del cine.

La influencia de la pintura en las películas de Víctor Erice se percibe de varias formas. Observamos, por ejemplo, un predominio de los planos fijos que evitan que un movimiento del encuadre reduplique un movimiento interno al plano, y permiten aproximarse al estatismo de la pintura. A la inversa de pintores como Duchamp y Léger que, por influencia del cine, quisieron incorporar el movimiento a su práctica pictórica (montaje y multiplicación de los planos, rítmica sincopada), Víctor Erice tiende a lo opuesto, a la inmovilidad relativa, y, en **El sol del membrillo**, consigue que la propia factura del filme esté impregnada por la pintura.

No insistiré sobre el tratamiento pictórico de la luz, analizado ya por varios críticos de Víctor Erice. Sólo recordaré que es en **El sur**, película en la que no aparecen referencias directas a la pintura (por medio de cuadros), donde esta influencia es más nítida⁸. Resulta más discreta en **El espíritu de la colmena**, aunque ya se esboza en ella una iluminación pictórica, a la que se añaden dos alusiones a la pintura barroca (en el despacho de Fernando y en la habitación de las niñas). Observemos de paso que la *Vanité* que representa a San Jerónimo está asociada a la escritura. Además de estar colgada en un despacho lleno de libros, encima de la mesa en la que Fernando escribe y en la que Ana juega con la máquina de escribir, representa al Santo con una pluma en la mano y un libro abierto delante de él. Lo escrito está incluido en la pintura, ella misma incluida en la imagen cinematográfica. Sabemos que el término *Vanité* proviene de aquellas alegorías barrocas cuyo objetivo principal era denunciar, precisamente, la vanidad de las cosas de este mundo (el saber, el poder, las riquezas, las artes...) frente al carácter ineludible de la muerte. En el cuadro mencionado, el arte denuncia la vanidad del arte y la *mise en abîme* de la literatura y de la pintura por el cine, desde esta perspectiva barroca, puede poner en tela de juicio (quizás sin llegar a declararla vana) la validez de cualquier forma de expresión artística.

En **El sol del membrillo**, el cineasta lleva más lejos esta interrogación puesto que confronta dos formas de representación icónica (pintura figurativa y cine) con la realidad que representan. Ya se han comentado los numerosos puntos comunes entre los planteamientos artísticos del cineasta y del pintor, especialmente en la relación que instauran con el tiempo. El discurso filmico, frente al de la pintura, se plasma dentro de una linealidad cualesquiera que sean los procedimientos disnarrativos empleados: una secuencia sigue a otra, a diferencia de la pintura, que existe, antes de nada, en el espacio. Un filme se percibe según

su desarrollo temporal mientras que la percepción de una pintura acabada (y también de un dibujo, en el caso que nos interesa) suele ser espacial. Al mostrar la creación pictórica en su lento desarrollo, Víctor Erice la integra en una linealidad, es decir en el tiempo. Existe pues una interpenetración de las dos artes que va más allá de una forma de reflexividad en la superficie: surge en profundidad, porque supone una modificación mutua (el estatismo de los planos se acentúa claramente en este último largometraje) de la relación con la realidad.

Desde una óptica más general, se plantea en **El sol del membrillo** el problema fundamental del estatuto de la imagen —y del sitio que ocupa el cine—, hecho que explica la aparición, puntual pero importante, de las pantallas de televisión y cierto paralelismo con la pintura. En efecto, los planos frontales del cuadro sobre un fondo negro que informan sobre la evolución de la pintura, en fases distintas del trabajo de Antonio López, sacan a la obra de su contexto integrándola explícitamente en un marco cinematográfico. El marco negro que se destaca alrededor del lienzo —el pintor, en lo que le concierne, enmarca muy pocas veces sus cuadros— corresponde al encuadramiento del cuadro por el cine; estos planos recurrentes concretan la *mise en abîme* de la que procede la película en su origen.

Ahora bien, existe también en este filme un encuadramiento de la televisión por el cine que, en un plano preciso (durante el último viaje de la cámara por los barrios vecinos, poco antes del sueño), recuerda visualmente los planos del cuadro. Se ve, dentro de una pantalla negra que corresponde al marco de la ventana de un apartamento lleno de oscuridad, la pantalla luminosa de un televisor. El negro ocupa en este caso la mayor parte del campo y la imagen televisiva se limita a ser un pequeño rectángulo central. La relación entre la imagen y la ausencia de imagen (el negro) es muy distinta en los planos del cuadro en los que éste llena la casi totalidad del campo. El cine de Víctor Erice trata de una manera radicalmente opuesta el régimen pictórico y el régimen televisivo de la imagen mediante un mismo procedimiento de *mise en abîme*. Mientras la pintura invade la pantalla de cine, valorada por el marco, la imagen televisiva, movediza y borrosa, se reduce a una dimensión ridícula en medio de una extensión de negrura.

Esta comparación podría inducir a una interpretación un poco simplista estableciendo una jerarquía de valor entre los distintos regímenes de la imagen. Más allá de este primer nivel, lo que, a mi parecer, significa este plano es que la televisión crea, por su propia esencia, el vacío que la rodea. No está perdida en medio de una oscuridad que pretendiera anularla sino que es ella la que engendra esta oscuridad. Es evidente que la presencia de la televisión en numerosas películas de cine plantea de modo más o menos fuerte y consciente el problema de la competencia entre estos dos soportes de la imagen, y que el cine se interroga así sobre su propio porvenir. Constituye de este modo un efecto de rebote en el que el cine, reflejando una realidad que le es exterior, acaba hablando, como tantas veces, de sí mismo.

LOS ESPEJOS

Antes de seguir desarrollando más este aspecto, que concierne a la reflexividad cinematográfica propiamente dicha, abro ahora el paréntesis anunciado sobre el espejo: una de las figuras más destacadas de esta reflexividad.

Además de formar parte de la problemática de la mirada y del doble, el espejo "...envía por segunda vez la imagen, [...] le ofrece una segunda tirada, [...] tiene un poder de emisión"⁹. La función del espejo en el cine es múltiple, puede, entre otras cosas, ampliar el campo de un plano al revelar lo que se encuentra fuera de campo, o, por el contrario, estrecharlo al privilegiar una parte y permitir así un inserto selectivo (en **El espíritu de la colmena**, sobre la boca de Isabel, cuando ésta se la embadurna con su propia sangre). Puede recortar pantallas secundarias y multiplicarse hasta el infinito (segunda secuencia en el café Oriental en **El sur**) o confundirse con la pantalla primera, es decir con el primer nivel de la enunciación¹⁰.

Encontramos un ejemplo particularmente interesante de multiplicación especular al final de **El sol del membrillo**, el 10 de diciembre, durante la última sesión de trabajo de Antonio López. El pintor dibuja mirando regularmente el reflejo de su obra en un espejo colocado detrás de él. Esta técnica, que solían utilizar los pintores de la época barroca, permite ver, mediante la inversión de la representación, detalles que no se podrían percibir “del derecho”. En efecto, el reflejo es un envés, siempre devuelve una realidad invertida revelando así una cara oculta, desconocida, de las cosas. Basta con pensar en la extraña impresión producida por el reflejo de un rostro familiar que, siendo el mismo, se vuelve otro en el espejo¹¹.

En la secuencia referida anteriormente, a la del dibujo se añade la reduplicación del pintor. Uno de los planos encuadra el espejo en el que se refleja Antonio López, de espaldas, mientras está dibujando; la imagen contiene aquí un espacio fuera de campo. Después, el artista se da la vuelta, frente al espejo, para observar el reflejo del dibujo, pero este cambio de posición provoca su entrada en el campo (su hombro y una parte de su cabeza aparecen cortados —*en amorce*— a la izquierda de la pantalla). El espectador lo ve entonces de frente y de espaldas, a la vez en la pantalla primera del cine y en la pantalla secundaria del espejo. Hay una reduplicación de la imagen del pintor dentro del campo, estando el pintor “real”, por supuesto, ausente: no nos olvidemos de que esto es cine.

Pero hay más: por una parte, se puede observar otra reduplicación dentro del espejo puesto que un bisel lo enmarca y repite de esta manera un fragmento de la imagen y, por otra parte, el espejo reproduce el espacio del dibujo (también está colocado encima de un caballete) y nos devuelve su reflejo, siendo él mismo representación, es decir, reduplicación del árbol. Existe además una multiplicación de las miradas: la cámara, y por su mediación, el espectador, mira a Antonio que está mirando en un espejo el reflejo de una representación gráfica que remite a la mirada anterior que posó sobre el árbol. Esta utilización del espejo construye así una red compleja de correlaciones y de elementos encajados que recuerda el principio del calidoscopio.

Repetidas veces, en los dos primeros largometrajes, se encuentra la identidad entre el encuadre de un plano y de un espejo, es decir, una superposición por transparencia de dos lugares de la enunciación. En **El espíritu de la colmena**, advertimos dos casos de imagen única pero invertida: cuando las dos hermanas juegan con la brocha de afeitar de su padre, e inmediatamente después, cuando Teresa peina a Ana. En la primera secuencia, un plano medio amplio inicial muestra a las niñas, de espaldas, ante un tocador cuyo espejo devuelve su imagen. Ana está a la izquierda e Isabel a la derecha. Los planos medio cortos que siguen encuadran, sin mostrar el límite del espejo, a las dos hermanas en la misma posición pero, esta vez, de frente. Estos planos no corresponden a un contracampo efectuado desde el espejo, sino a un plano del reflejo de las niñas. La cámara no adopta aquí el sitio del espejo. Se sitúa entre los personajes (que están detrás de ella) y su reflejo (frente a ella); por eso Ana e Isabel no miran nunca a la cámara sino un espacio fuera de campo que sus ojos designan a la derecha del plano. El espectador ve, en el campo, el reflejo de personajes que indican donde está (fuera de campo) el lugar de su presencia. Hay duplicación aunque no vemos la imagen duplicada de las niñas.

La segunda secuencia (se trata de un plano secuencia) es un poco distinta dado que el límite del espejo no aparece nunca. Se deduce de las miradas que lanzan Teresa y Ana hacia el exterior del campo, y sin mirar a la cámara, que la escena ocurre en reflexión. En cambio, el espectador no tiene el menor indicio espacial y no sabe si lo que está viendo es el reflejo (caso idéntico al precedente) o si se encuentra, por el intermedio de la cámara, en el lugar del espejo. En este caso, lo que vería serían los personajes, mientras que su reflejo permanecería fuera de campo. La presencia inducida del espejo produce un efecto de difuminación entre lo “verdadero” y lo “falso”, el original y su duplicado: en el espejo la imagen-reflejo se vuelve actual y el personaje situado fuera de campo, virtual¹². Y, ¿qué otra cosa hace el cine sino que sean reales las imágenes y virtual la realidad?

El sur propone un ejemplo que subraya esta identidad subyacente y simbólica del espejo y de la pantalla del cine. En el primer plano del fragmento de la película "Flor en la sombra", el personaje femenino (cantante o actriz), que pertenece al mundo del espectáculo —y por consiguiente de la representación—, se está peinando en su camerino, delante de un espejo cuyos contornos no se ven; son los gestos y la mirada los que permiten descubrir la presencia invisible del espejo. En este caso, la cámara está en su sitio, como lo confirma la llegada del amante a la derecha (cuando ella se da la vuelta, él está a la izquierda).

Después, y durante toda la secuencia, todos los planos en los que aparece muestran, simultáneamente, a la mujer y su reflejo (sigue sentada delante del espejo). La duplicidad del personaje, en todos los sentidos de la palabra, desaparece cuando yace en el suelo y el espejo está hecho añicos. Con él caen las máscaras y surge la verdad. La mujer: "*Felices [...] nunca supe lo que era eso*"; el hombre: "*¡Yo la quería!*".

En el primer plano del extracto, la pantalla secundaria del espejo se confunde con la pantalla primera de la enunciación, pero esta pantalla primera es a su vez secundaria puesto que está incluida en otra película. Esta inclusión la resaltan, durante toda la secuencia, las dos bandas negras que enmarcan, arriba y abajo, la pantalla metadieгética, así como los numerosos contracampos de Agustín sentado en la sala del cine Arcadia. El espejo desdobra la pantalla y hace más infranqueable todavía la distancia entre dos personajes que pertenecen a dos diégesis distintas, pero adquiere todo su sentido en la relación que se establece entre ambos niveles.

La imagen doble de la mujer se multiplica cuando un segundo disparo hace añicos el espejo, reflejando fugitivamente la identidad inaprensible de la mujer a la que quiso Agustín: llamada Laura, ha adoptado un seudónimo de actriz (Irene Ríos) y desempeña en la pantalla el papel de una mujer cuya identidad resulta (para el espectador de **El sur**) borrosa según muestran los efectos citados antes. El personaje virtual (Laura, quien es, de hecho, "real" en la diégesis de **El sur**) posee por lo menos tres facetas, lo que puede explicarse por qué al personaje actual¹³ (es decir ficticio: Irene Ríos interpretando a una mujer fatal), lo matan tres disparos sucesivos de revólver.

Al igual que en **El espíritu de la colmena**, aunque de forma distinta, se mezclan los niveles dieгético y metadieгético. Ahora bien, en los dos casos, es la imagen-reflejo la que sintetiza la imbricación de los niveles (recordemos que el reflejo de Ana transformándose en el agua del estanque provoca su fusión). El espejo, porque envía otra vez una imagen, permite modificar su estatuto y trasladarla a otra dimensión; al provocar al mismo tiempo una revelación y una inversión de la identidad (al invertirla la revela), constituye una de las figuras privilegiadas de la reflexividad en el cine.

LA REFLEXIVIDAD CINEMATOGRAFICA

Ésta abarca fenómenos múltiples que se pueden reunir bajo dos grandes categorías complementarias: la reflexividad cinematográfica y la reflexividad filmica¹⁴. La primera consiste en hacer referencia al hecho cinematográfico, al dispositivo, recordando así al espectador que está en el cine. Puede tratarse de elementos muy marcados como el cine ambulante de **El espíritu de la colmena**, el cine urbano de **El sur**, la aparición de los aparatos de rodaje de **El sol del membrillo** (el cine refleja su propia gestación), o de evocaciones más sutiles: el empresario encargado de la difusión de **El doctor Frankenstein** de pueblo en pueblo recuerda, por su corpulencia y el puro que está fumando, la silueta de Orson Welles. Ciertas observaciones de los personajes remiten a la dicotomía realidad/ficción: Isabel a Ana: "*...en el cine todo es mentira*", Agustín en su carta a Laura: "*Sí, ya sé que las cosas que ocurren en el cine son mentiras...*"¹⁵, etc. Todas "estas pequeñas sacudidas de la enunciación"¹⁶ forman un meta-discurso que el cine emite sobre sí mismo, introduciendo, por la evocación de su naturaleza engañadora e ilusoria, una distancia entre la película y el espectador, al mismo tiempo que provoca en él una complicidad con la enunciación primera. En **El sol del membrillo** se nos

da un ejemplo muy hábil de reflexividad cinematográfica disimulada detrás del texto del sueño de Antonio López.

Reforzado por el montaje, **sobre** la voz en *off* del pintor, de los planos de los membrillos pudriéndose, el texto insiste en la relación entre la luz y la muerte: "*Nadie parece advertir que todos los membrillos se están pudriendo bajo una luz que no sé describir, nítida y a la vez sombría, que todo lo convierte en metal y ceniza*". Una sucesión de siete planos marca la progresión de la podredumbre, desde una primera fruta un poco manchada, hasta la última, completamente podrida, negra y arrugada¹⁷. Esta amplificación del proceso de descomposición es acompañada por variaciones de luz que iluminan u oscurecen los planos. El origen de estas variaciones ha sido explicado poco tiempo antes, en la secuencia en la que se descubre el dispositivo cinematográfico en funcionamiento autónomo: el espectador sabe que un programador hace arrancar, a intervalos regulares, el foco que ilumina las frutas, mientras la cámara graba su lenta putrefacción. Así, esta luz indefinible bajo la cual se pudren los membrillos en el sueño de Antonio López, está enlazada, gracias al montaje, con la luz del foco. En efecto, la última frase del sueño define por defecto la luz: "*No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo, ni la de la aurora*", y corresponde a un plano de la sombra proyectada de la cámara.

A partir del sueño de Antonio López, que es el origen tanto de su trabajo pictórico como de la película, el director establece una asociación entre la luz imposible de captar que obsesiona al pintor, y la luz del cine que integra sus propias obsesiones. Así pues, esta luz mortífera que "*lo convierte todo en metal y ceniza*" es también la luz artificial del cine, humanamente indefinible, capaz de transmutar alquímicamente lo real¹⁸. Tomando como punto de partida la creación pictórica, **El sol del membrillo** acaba por interrogarse sobre la propia naturaleza de la creación cinematográfica y de la relación que mantiene ésta con la realidad. Aunque la experiencia y la realidad filmada son las de Antonio López, la película va mucho más allá de esta mediación porque induce una reflexión y unas preguntas que trascienden el caso concreto del pintor y se identifican con las preocupaciones del cineasta ya expuestas en sus otros filmes. Al referir la tentativa del pintor de alcanzar lo inalcanzable, el cineasta produce una reflexión metalingüística del cine sobre sí mismo gracias a su aproximación a esta otra forma de representación que es la pintura. Como señala acertadamente Carlos F. Heredero: "*Finalmente, la experiencia conjunta del pintor y del cineasta desemboca en una honesta y lúcida aceptación de sus propios límites, de las fronteras (diferentes) que ninguno de los dos puede traspasar en ese esfuerzo radical de aproximación a una realidad amplia, compleja y multiforme*"¹⁹.

LA REFLEXIVIDAD FÍLMICA

Designa, por su parte, todas las referencias, implícitas o explícitas, ecos y juegos especulares que establece una película con otras películas pero también consigo misma²⁰. Estas referencias pueden ser secundarias o no afectar más que a una parte ínfima del conjunto, pero pueden también determinar la película completa como pasa en **El espíritu de la colmena** con el filme de Whale. Las encontramos también en los tres largometrajes mediante la recurrencia de objetos y de motivos que funcionan, entre los filmes, como rimas visuales; es el caso por ejemplo del reloj de Fernando, del péndulo de Agustín y de la plomada de Antonio López. Sin enumerarlas todas, mencionaré aún la presencia de un perro y del tren en las tres películas. Son ecos que resuenan de una diégesis a otra, fundando ya una forma de intertextualidad propia del universo filmico de Víctor Erice.

Por otra parte, ciertas evocaciones muy puntuales tienen un impacto reflexivo bastante amplio, como el cartel de **La sombra de una duda** proyectada en el cine Arcadía en **El sur**. Lo que, a primera vista se puede percibir como una mera cita está, en realidad, articulado con la diégesis: más allá del eco del título "Flor en la sombra", el de Hitchcock evoca la duda que surgió en la mente de Estrella cuando, por primera vez, sospechó la existencia de un miste-

rio, de un aspecto desconocido de la vida de su padre, es decir, de una doble vida. Y éste es el tema central de **La sombra de una duda**.

Presenta a una familia americana media en la que la llegada del tío Charlie es providencial. A medida que su sobrina —también llamada Charlie y afirmándose como el *alter ego* de su tío— descubre que es un criminal, la presencia de este último se revela dañina, no tanto para la vida de la muchacha (en grave peligro, sin embargo) como para la armonía global de la familia. El paralelismo entre, por una parte, los personajes (el tío Charlie/Irene Ríos, Charlie/Estrella) y, por otra parte, las situaciones de las dos películas queda claro. Existe este paralelismo, incluso si escapa al espectador que no haya visto la de Hitchcock, y une, en profundidad, dos ficciones que presentan puntos comunes. Un cartel puede, de esta manera, constituir un elemento reflexivo cuya significación supera el simple guiño o la referencia cinefílica.

Los dos primeros largometrajes ofrecen una *mise en abîme* filmica al incluir, en la diégesis, una película secundaria que, en ambos casos, *actúa* de modo determinante sobre los personajes de la película primera. La inclusión de extractos metadieгéticos teje un verdadero entramado entre los distintos niveles y permite una reflexión vertiginosa del uno hacia el otro.

En **El espíritu de la colmena**, la película de Whale incorporada es “real” en la medida en que posee su existencia propia y anterior a la ficción de 1973, mientras que en **El Sur**, se trata de una “falsa película” o más bien de una “película ficticia de ficción”, dado que el fragmento de “Flor en la sombra” fue creado para responder a las necesidades de la película primera (Estrella tenía que encontrarse con Laura en la segunda parte del guión). Tenemos pues dos movimientos distintos de reflexividad filmica: en **El espíritu de la colmena**, la película secundaria (**Frankenstein**) determina la primera hasta desbordarse e infiltrarse en ella (simbiosis efectuada por el encuentro entre Ana y la criatura), mientras que en **El sur**, es la primera película la que se sale de sus propios límites al generar una especie de clon que no tiene existencia fuera de ella.

Por otra parte, advertimos que, en los dos casos, la película secundaria pertenece a un género marcado fácilmente identificable; “Flor en la sombra” engloba así todos los melodramas de segunda categoría de los años cuarenta, y **Frankenstein** remite al espectador a todas las películas fantásticas, porque el filme de género forma parte de un conjunto inmediatamente reflexivo del cual no se puede librar²¹. Más allá del homenaje quizás nostálgico rendido a estos dos géneros cinematográficos, la presencia de la película dentro de la película, y el papel esencial que se le concede en el seno de la diégesis, hacen hincapié en la importancia de la experiencia cinematográfica.

Víctor Erice declara al respecto: “Creo que uno de los papeles que ha desempeñado el cine para nosotros es el de la revelación”²², y recuerda el impacto fundamental del cine para una generación entera en el contexto histórico de referencia: “Hay que reivindicar la experiencia mítica del cine, porque, en definitiva, es la única experiencia libre que hemos vivido, por nuestros propios medios, al margen de los reclamos de la mitología oficial. Es en nuestro caso, la única experiencia totalizadora [...]”²³. El filme en el filme corresponde a un proceso de ingestión y de digestión, no sólo de un pasado cinematográfico sino, por su mediación, de un pasado histórico e individual en la relación mítica que mantiene con el cine.

Para terminar, evocaré una variación de la reflexividad filmica, llamada “homofilmica”, que consiste, para una película dada, en reflejarse a sí misma y de la que encontramos dos ejemplos claros en **El sur** y **El sol del membrillo**. En general, la figura típica del *flash-back* se asemeja a la estructura de la película incluida en otra, por lo menos “en lo que concierne a su efecto de ‘corte’ dentro del relato”²⁴. Este procedimiento se ve reduplicado por la voz de Estrella adulta, que, al desdoblar el tiempo y el lugar de la enunciación, constituye una manifestación reflexiva empleada con frecuencia en el cine²⁵. Por fin, se observa una última forma de reflexividad en **El sol del membrillo** donde el discurso filmico, al acercarse mucho a la composición pictórica²⁶, obedece a una lógica reflexiva en la que el representante imita al representado.

Como ya hemos visto, el cine de Víctor Erice es ampliamente reflexivo, las perspectivas exofóricas abiertas por procedimientos intertextuales rebotan a menudo hacia la película misma y multiplican los juegos especulares entre el interior y el exterior, lo actual y lo virtual, trastornando así los puntos de referencia del espectador. La mayoría de las figuras reflexivas remiten a la ambivalencia de la enunciación, en la medida en que la reduplican, la cuestionan y, a veces, la revelan.

Mediante esta ambivalencia, las películas de Víctor Erice no dejan de plantear el problema de su propio estatuto como película; así es como las numerosas figuras reflexivas y los varios lugares de la enunciación corresponden a una interrogación permanente lanzada al espectador en cuanto a la relación que él mantiene con la película. Los ecos de otras obras, las comparaciones implícitas, la reduplicación, la imbricación de varios niveles diegéticos, los finales abiertos, crean una multitud de sentidos y favorecen distintas vías de interpretación cuya coexistencia tiene como función cuestionar al espectador sobre su propia postura frente a esta diversidad de sentido. La polisemia es a menudo incómoda y la seguridad consiste en optar por una interpretación y rechazar las otras (tentación inmediata muy conocida de los espectadores, ¡y de ciertos críticos!). Correr riesgos que respondan a los que corrió previamente el cineasta, significa, en cambio, constatar su existencia simultánea y afirmar la voluntad de aprehender globalmente el horizonte de los posibles.

NOTAS:

1. Jacques Gerstenkorn, *A travers le miroir*, en *Vértigo*, 1, 1987, p.7.
2. Pascale Thibaudeau, *Image, mythe et réalité dans le cinéma de Víctor Erice*, Thèse de doctorat, 1995, Université de Poitiers, pp. 343-348.
3. Sobre esta noción intraducible, véase Lucien Dallenbach, *Le récit spéculaire*, París, Seuil, 1977.
4. Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, París, Méridiens Klincksieck, 1991.
5. Por "pantalla secundaria" se entienden los marcos que reproducen, de modo más o menos metafórico, la pantalla cinematográfica.
6. Jacques Aumont, *L'oeil interminable: cinéma et peinture*, París, Librairie Séguier, 1989. Pascal Bonitzer, *Peinture et cinéma*. Décadrages. París, Ed. de l'Etoile, 1987. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona, Paidós, 1997.
7. Adopto este término de la lingüística, dado que es el más indicado para designar los elementos externos al código que intervienen en la enunciación.
8. Francisco Llinás, Entrevista con José Luis Alcaine, en *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca española, 1989.
9. Christian Metz, *Miroirs de cinéma*, en *La Licorne*, 17, Université de Poitiers, 1990, p.8.
10. También llamada enunciación primera.
11. Ver al respecto las explicaciones de Martin Gardner en *The Ambidextrous Universe*, London, Penguin Books, 1982, especialmente lo que escribe sobre la simetría de reflexión y la inversión de los ejes de percepción por los espejos.
12. "La indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario, o del presente y del pasado, de lo actual y de lo virtual, no se produce en absoluto en la mente o en el espíritu, sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes que existen y que son dobles por naturaleza". Gilles Deleuze, *L'image-temps*, París, Ed. de Minuit, 1985, p.94. *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.
13. En la medida que está actualizado por la película "Flor en la sombra".
14. Ver Jacques Gerstenkorn, art.cit., pp.7-10.
15. El preámbulo de la película de James Whale recurre al mismo procedimiento: "Yo les aconsejo que no se la tomen muy en serio".
16. Jacques Gerstenkorn, art.cit., p.8.
17. Semejante gradación no deja de recordarnos los procesos de descomposición filmados por Peter Greenaway en su película *Zoo* (1985).
18. Paralelismo intuído también por Miguel Marías en *Bajo el sol del membrillo*, en *Archivos de la Filmoteca*, 13, otoño 1992.
19. Carlos F. Heredero, *El sol del membrillo, reinventar la mirada*, en *Dirigido por*, 202, mayo 1992, p.27.
20. No excluye la primera forma de reflexividad en tanto que puede, mediante un filme preciso, remitir al cine en general.
21. Carmen Arocena destaca también una evocación del western en *El desafío*, expresada a través del pueblo abandonado, la luz aplastante y los duelos entre los dos personajes masculinos. Cf. *Víctor Erice*, Madrid, Cátedra, 1996, p.53.
22. Víctor Erice en *Leviatán*, 14, 1983, Madrid, p.137.
23. *Ibid.*
24. Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle...*, op.cit. p.107.
25. Sobre la voz en *off*, ver Michel Chion, *La voix au cinéma*, París, Ed. l'Etoile, 1982.
26. Aspecto que he desarrollado más detalladamente en mi tesis, op.cit. pp- 359-373.