

UN MANIFIESTO ESTÉTICO CONSTRUIDO SOBRE LA AUSENCIA: *LA PROMESA DE SHANGHAI* DE VÍCTOR ERICE

Annalisa MIRIZIO
Universitat de Barcelona
annalisamirizio@ub.edu

En un texto publicado en 2014, Santos Zunzunegui reconstruía la coherencia estética e intelectual que une los textos críticos de Víctor Erice con su labor de cineasta y, tras proponer considerar la obra del director como un texto único atravesado por recurrentes isotopías formales (nuevas formas de realismo que no rehúsan de la puesta en escena, reformulación de la relación entre ficción e historia, representación del cine como arte del descubrimiento), el historiador de cine vasco definía así *La promesa de Shanghai* (Erice, 2001): «pese a la inexistencia de imágenes, [es] el más bello film español de la década» (Zunzunegui, 2014: 55).

¿Qué es lo que permite al crítico elogiar unas imágenes inexistente? Y más aún en una década en la que se estrenaron películas como *En construcción* (José Luís Guerin, 2001), *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003), *Honor de caballería* (Albert Serra, 2006), entre otras. Incluso teniendo en cuenta, como ha recordado a menudo Jean-Luc Godard, que la «verdadera» historia del cine debe decir todas las historias de los films que no se han hecho (es de nuevo Zunzunegui quien lo recuerda, 2016: 25), se trataría de una definición cuanto menos sorprendente para un guión cinematográfico publicado en forma de libro aparentemente a causa de los desacuerdos entre director y productor o sea si solo se tratara de una adaptación fallida, *manquéé*.

Sin embargo, *La promesa de Shanghai* es mucho que esto: es el manifiesto estético de un cineasta construido sobre la ausencia de imágenes y es también, paradójicamente, la despedida de Erice del largometraje narrativo, formato al cual pretendía volver a través de la adaptación de la novela de Juan Marsé (*El embrujo de Shanghai*)¹; novela que, dicho sea por adelantado, se rescata en el guión no solo como origen de la forma narrativa sino como piedra angular de una poética del cine que, entre la disolución en lo audiovisual y el retorno a los territorios de la literatura, opta finalmente por alejarse de lo primero.

¹ Para un estudio de las relaciones entre la novela de Marsé, el guión de Erice y la película que finalmente realizó Fernando Trueba (*El embrujo de Shanghai*, 2002), véanse los trabajos de Francisco Gutiérrez Carbajo (2003), Luís Mateo Díez (2003) y Jean Tena (2004).

Por todo ello, vale la pena volver, a casi veinte años de distancia, sobre esta curiosa historia del cine español en la que vuelven problemas teóricos que atañen a la relación entre el artista y la industria, entre el régimen literario y el régimen cinematográfico, entre la ausencia de imagen y la configuración del sentido autorial.

Cabe recordar que, en el año 2001, año de publicación de *La promesa de Shanghai*, Víctor Erice es el director de dos películas sobre lo que con Raymond Williams (1954) podríamos llamar «la estructura de sentimiento» de la España franquista: *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1983) en las que, como ha señalado acertadamente Jaime Pena, la dictadura es ante todo «un peso que los personajes saben que tendrán que sobrellevar durante décadas» (Pena, 2016: 45). Pero también Erice es el cineasta que ha realizado *El sol del membrillo* (1992), película sobre el trabajo del pintor Antonio López que fue elegida «por todas las cinematecas del mundo como mejor película mundial de los años noventa» (Heredero, 2016: 15).

La promesa de Shanghai sucede en efecto a una forma fílmica, la de *El sol del membrillo*, en la que la entrega del cineasta al tiempo de la pintura es total, hasta el punto de que la captación de la duración del arte pictórico de López impone al director la renuncia a todas las posibilidades propiamente fílmicas de articulación del tiempo, o sea la elipsis y el montaje. La espera –alrededor de la cual se construye la película– es aquí, ante todo, una forma de romper con las estructuras narrativas y la pretendida naturalidad del tiempo fílmico clásico que convierte la obra de Erice en el lugar de un progresivo despojamiento de los cánones narrativos clásicos.

El director rescata así el proyecto de la modernidad cinematográfica de purificar el cine de todos los manierismos contagiados por la narración literaria y conducirlo en proximidad de la representación pictórica, con la que el cine compartiría el esfuerzo de capturar el tiempo en su devenir. Como es sabido, esta ambición del cine no surgió en los años de la posguerra, en los que se suele ubicar la modernidad cinematográfica, sino que se fraguó ya en los debates inter-artísticos de las vanguardias históricas. Cuando Guillermo de Torre reseñaba en las páginas de *Revista de Occidente* (1926: 116-120) el proceso de esencialización del cine en acto en Francia en 1926 precisaba de la creación de un cine «puramente fotogénico», un cine que fuera arte de «transposición visual», pasaba ineludiblemente por la supresión de los «impuros estigmas literarios que obscurecieron sus principios» (116), o sea por la completa eliminación del sujeto entendido sea como sujeto de la acción sea como argumento, como ocurre en los bien conocidos films de objetos de Henri Chomette, los films de formas geométricas de Hans Richter o los films de utensilios de Fernand Léger y Dudley Murphy. Abandonada toda tentación de relato, el cine se proponía, ya en los años veinte, ser arte de la duración pura, disolviendo todo objeto y todo sujeto en sus equivalente visuales (Léger fue ante todo un pintor, además de cineasta y dramaturgo).

El sol del membrillo de Erice es heredero de este cruce de lirismo y fotogenia que celebraba Guillermo de Torre. En el film, Antonio López y el cineasta encarnarían así dos intentos de dominar el arte del tiempo con medios artísticos específicos pero afines, la pintura y el cine, animados ambos, desde siempre, por una misma tensión. Por ello, Pere Gimferrer (2002) defendió que toda la obra de

Erice «descansa en una percepción del cine como arte del tiempo y, por lo tanto, como arte del instante, análogo, en tal sentido, a la poesía». Un cine cuya «materia prima es el espacio, pero también la duración» porque –sigue Gimferrer– «desmenuza prismáticamente el tiempo», sustrayendo el instante a la temporalidad y proponiéndolo como «objeto de conocimiento autónomo a la percepción», así que los planos de Erice «como las palabras de un poema no regresan o reingresan nunca en la comunicación verbal habitual» o en la comunicación visual habitual.

Sin embargo, incluso en *El sol del membrillo*, Erice había finalmente capitulado hacia lo narrativo, esto es había armado un relato, recreando el sueño del pintor que, ubicado al final de la película, iluminaba retrospectivamente toda la estructura documental y acababa por reafirmar la dimensión ficcional que toda mirada conlleva, incluida la documental.

Dos años después, en 1994, empieza a fraguarse el proyecto de adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai* (1993). Son más que conocidos los pormenores de una contienda que movilizó a numerosas voces de la cultura y el cine, con el habitual eco en la prensa de diversa periodicidad². Sin querer insistir en ellos, nos limitaremos a señalar que, con o sin encargo por parte de la industria del cine, esto es de la productora, *La promesa de Shanghai* marca, después de la entrega total del cineasta a los tiempos del arte pictórico, un indudable retorno de Erice a la estructura narrativa fuerte, cosa que no constituye en absoluto una novedad en la trayectoria de un director que, como se ha señalado arriba, cuenta también con obras como *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1982), adaptación de un relato de Adelaida García Morales.

La publicación de un guión de cine tampoco constituye novedad alguna, puesto que desde la aparición, en los preludios de la modernidad cinematográfica, del guión de *All about Eve* de Joseph Mankiewicz (1951), el primero publicado en forma de libro³, la difusión de guiones de películas se ha convertido en una práctica habitual del sector editorial que prolonga así el éxito comercial del cine. Por otro lado, la comunidad académica ha encontrado en el guión cinematográfico «un nuevo y anómalo género literario subsidiario» que ha ido a enriquecer los estudios sobre las relaciones entre literatura y cine, como opinaba Pere Gimferrer hace ya algunos años (1985: 141). Y los cineastas, pese a referirse al guión como a «una estructura que tiende hacia otra estructura» (Pasolini, 1966), no han dejado por ello de publicar sus textos. Valga como ejemplo de esta paradoja, la insistencia de Antonioni (1964) en el Prefacio a la publicación de seis de sus guiones, en el valor de «páginas muertas», carentes de autonomía, de los textos cuya única función sería la desaparición. No obstante, él como otros tantos directores de la modernidad cinematográfica siguieron mostrando una cierta complacencia hacia lo impreso, cuya cumbre sigue siendo la monumental publicación en cuatro volúmenes en color de las *Histoire(s) du cinéma* de J. L. Godard por parte de Gallimard en 1998. Ríos de tinta se escriben para defender la primacía de la imagen, para insistir en que el cine remite siempre y sólo a la imagen, no

² Pueden leerse, sobre estos desacuerdos, los artículos de Jordi Balló en *La Vanguardia*, Eugenio Trias y Miguel Marías en *El cultural*, entre otros.

³ El guión de *All About Eve* (publicado en 1951) está basado en el relato breve de Mary Orr «The Wisdom of Eve» (1946).

obstante, tanto esta defensa como este reenvío no desdeñan, para sus fines, los medios y canales de la creación literaria.

Tampoco han faltado las publicaciones de guiones de películas no realizadas, incluso por directores de reconocida fecundidad (Eisenstein, Fellini, Berlanga, Kurosawa, Buñuel, Resnais son sólo algunos de los desafortunados directores cuyos avatares recoge Víctor Sagi en su volumen *Films que nunca veremos*, 1978). La publicación de *La promesa de Shanghai* de Víctor Erice pertenecería a esta tradición de imágenes ausentes; una historia marginal y paralela que, como afirma Gimferrer, al contrario de la cita de Godard que hemos recordado más arriba, «no forma parte de la historia del cine» porque en ella sólo pueden ser referidas aquellas obras que «no significan otra cosas que su propio ser», mientras los guiones pertenecerían al umbral de la creación, aquella zona fronteriza que precede el inicio del rodaje o el instante de la composición y el montaje –una película y un poema, escribe Gimferrer, «son hechos que sólo existen en el momento de producirse en la escritura o en la filmación» (1985: 140)–.

El guión cinematográfico es, sin duda, un género ambiguo; una entidad difícil de precisar porque «se trata de una escritura que, sin renunciar a sí misma, nunca deja de devenir hacia esa otra cosa que es el filme», como han señalado David Oubiña y Gonzalo Aguilar en un texto ya clásico sobre la relación entre escritura e imagen y sobre los mecanismos que atraviesa un texto para convertirse en film (1997: 181). Obra fallida, letra que se disuelve en un fundido en negro, el guión de una película no realizada sólo reenviaría con su existencia a una ausencia irreparable, puesto que, como el mismo Erice declara, la resolución formal de una película es sólo parcialmente rastreable en la literatura del guión. No obstante, su autor optó por su publicación.

Es lícito interrogar críticamente esta publicación y ubicarla en las coordenadas del debate intelectual sobre la esencia del cine que volvió a tener lugar en la década de los noventa, porque no todo el material incluido en el volumen de 2001 es inédito. Esta perspectiva permite ver en la publicación de *La promesa de Shanghai* algo más que un remedio al sinsabor provocado por las tensiones con la producción del film. Más bien queremos defender que se trata de un manifiesto poético del cineasta que, tras la experiencia de *El sol del membrillo*, propone una vuelta al relato cinematográfico clásico. Esta vuelta se realiza a través de lo literario y permitiría sea un retorno al pasado del cine, sea oponer resistencia en contra de la disolución del cine en lo audiovisual. En efecto, el cine de finales de los noventa es un cine defraudado por los éxitos de su proyecto moderno, que ha culminado no con el rescate de su dimensión visual, sino con su dilución en lo audiovisual y el presente continuo de la serialidad televisiva. Un cine que busca su futuro en sus orígenes, en aquellos mismos procedimientos narrativos de literatura de los que huyó y que, a finales del siglo XX, se configuran como un medio de resistencia al tiempo único de lo audiovisual.

Para reconstruir la historia de *La promesa de Shanghai* como un manifiesto poético hay que tener en cuenta que sus inicios no se ubican en 2001, año de salida del volumen, sino que se remontan hasta 1995, año en el cual apareció el texto que prologa el guión, publicado en un número de la revista

Archipiélago dedicado al cine⁴. Se trata de un número animado por una crítica militante que intenta rescatar el cine de sus derivas comerciales. Lo que allí se debatía no eran, pues, las diversas formas adquiridas por el cine a lo largo de su historia, sino dos concepciones antagónicas del cine: el cine como arte y el cine como medio audiovisual. Concretamente, la redacción de la revista cerraba filas en contra de la asimilación del cine a un apéndice de lo audiovisual (promovida por diversos sectores de la cultura y de la industria como inevitable deriva o ventajoso matrimonio para un arte en crisis), y se proponía, por lo menos, dejar constancia de la diferencia entre «la cámara oscura» y «la caja tonta» (1995: 10).

El texto de Erice que allí aparece se titula «Al cine, *in memoriam*». Es un texto melancólico, un obituario, que intenta recuperar el cine desde la memoria del cine, en un momento en el cual -como escribe Deleuze- «el mundo mismo se ha hecho cine, un cine cualquiera, y esto es la televisión», una pantalla convertida en «tablero en la que las imágenes se deslizan» (Deleuze, 1996: 125). El texto del cineasta está dedicado a Juan Marsé y lleva en epígrafe una cita de *Passages de l'image* (1990) de Jacques Aumont: «Je vous parle depuis un lieu que s'est appelé le cinéma [Os hablo desde un lugar que se llamó cine]». Se trata de un texto en el que Aumont -interrogándose sobre la crisis de la visión- expresaba su pesar por un cine reducido a «personaje, un ser querido, un ídolo, un tótem», cuya imagen sobrevivía tan sólo en la memoria de los cinéfilos, y que en realidad se había convertido en «un lugar desierto», en «un ser agonizante» (1990: 191).

La muerte del cine proclamada por Erice en este texto funciona, no obstante, como la muerte del figurante de *La ricotta* de Pasolini: un hombre muerto literalmente de hambre durante el rodaje de una película bíblica para quien -como declara Orson Welles, en su papel de director del film- morir era el único modo para recordar a sí mismo (y a los demás) que él también estaba vivo («povero Stracci, crepare, non aveva altro modo per ricordarsi che anche lui era vivo»).

Y en efecto, la muerte del cine, la conciencia de la caducidad del proyecto moderno, en 1995, se traduce para Erice en su refundación; una refundación que pasa, esta vez, no por la pintura sino por la narrativa, por la novela de Marsé al cual, repetimos, está dedicado también el texto («Y a Juan Marsé»).

Por un lado, la novela ofrece a Erice la posibilidad de recuperar, desde el presente, un momento de la infancia que es fundacional en todo su trabajo: el del «primer deslumbramiento» que el cine -en su caso el de Josef von Stenberg- había provocado en toda una generación. Marsé recupera, en efecto, el título español de *The Gesture of Shanghai* (1941) así que la escritura del guión funciona también como un medio, esto es un camino, para «hacer del pasado del cine su futuro», como dirá el mismo Erice en «Escribir el cine, pensar el cine» (1997).

Por otro lado, la novela le ofrece también la posibilidad de trabajar sobre las capas del tiempo y su relación con la profundidad (profundidad de la imagen y profundidad del relato) porque el texto de Marsé no propone sólo el reflejo de una época, sino que revela una confrontación entre ficción y realidad, una relación-contradicción entre la superficie de la imagen y su espesor, entre la superficie del relato y su composición. Así que, en la primavera de 2001, el mismo texto de Erice «Al cine, *in*

⁴ «El cine: de la barraca de feria al audiovisual», 22/1995.

memoriam» reaparece con algunas pequeñas variaciones, en un número de *Trafic* (37, 2001) bajo el título «Amère victoire [Victoria amarga]». Finalmente, el mismo texto se publicará, cambiando de nuevo de título —esta vez a «Umbral del sueño»— en noviembre del mismo 2001 como prólogo a la edición de guión de *La promesa de Shanghai* (2001: 9-11). Ha desaparecido, en esta última versión, no solo la dedicatoria a Juan Marsé, ya redundante, sino también la cita de Aumont que, con su pretérito, ubicaba al cine en el territorio de la agonía sin retorno. Al contrario, en la última versión del texto, los dos chavales de doce años que, al comienzo de los años 50, «deciden colarse en un cine» vivirán ese «instante privilegiado donde las cosas suceden por vez primera, turbación original de los sentidos a través de la cual cierta belleza del mundo se les revela» (Erice, 2001: 11).

Se podría leer *La promesa de Shanghai* como el manifiesto estético de un cineasta que, oponiéndose a la deriva del cine hacia lo audiovisual (al *cine después del cine*, para retomar la expresión de Roman Gubern), propone pensar en un imposible retorno a las formas clásicas o, por lo menos, en una «alternativa a la modernidad», que —como sugería el mismo Erice en una conferencia de 1994, año en el cual empieza a trabajar sobre el guión— consistiría en una recuperación por parte del cine de su propia historia (Erice, 1998: 8). Y tal vez sea en este espíritu que cabría leer la reelaboración cinematográfica que Erice realiza de la impostura de Forcat, el personaje tramposo de la novela de Marsé que, en *La promesa de Shanghai*, se convierte en la figura de una nostalgia. Quizá sea esta una nostalgia hacia la impostura del cine, esto es hacia el cine clásico, entendido con Serge Daney (*La rampe (bis)*) como aquel cine que supo dar a la imagen profundidad; aquel cine de la puesta en escena, «arte de señalar recorridos» que, con sus laberintos de raccords, suscitaba en el espectador el «deseo de ver más, de ver detrás, de ver a través» (Daney, 1983: 80).

Al contrario, según Daney, con quien Erice comparte la experiencia de descubrir en el cine «la otra cara de lo real» (Erice, 1995: 77), el cine moderno había quebrado el pacto ficcional recordando sin cesar al espectador que «la imagen del cine es una imagen sin profundidad» (Daney, 1983: 80) y haciendo de esta no profundidad de la imagen «una máquina de guerra contra el ilusionismo del cine clásico» (81). El cine moderno —recuerda el crítico francés— es un cine que nace sobre las ruinas de la guerra, sobre las «grandes puestas en escena políticas» de las propagandas de estado; un cine que ha visto el fascismo rivalizar con Hollywood, y donde el todo orgánico del montaje clásico «no era más que totalitarismo» porque la tutela del espectador, como la tutela autoritaria, exige a cambio la renuncia al pensamiento crítico y a la interrogación de la imagen.

En su afán de separarse de la puesta en escena engañosa de los totalitarismos, el cine moderno se ha vuelto hacia la pintura. Será la «hoja de papel, tela, cuadro negro, siempre un espejo» la que se constituirá como referente del plano, cuya voluntad ya no es el espectáculo, sino la espec(ta)ularización: es la «escenografía de la obscenidad» (Daney, 1983: 81) de Rossellini en *Roma, ciudad abierta* (1945) adoptada como posición estética del cine moderno. Así que en ello la pregunta del espectador cambia: ya no es «¿qué hay detrás de la imagen?», sino como resume Deleuze «qué es lo que hay que ver en la imagen?» (Deleuze, 1986: 115), o «¿puedo sostener con la mirada aquello que veo?» (Daney, 1983: 82).

El giro visual del cine empezado en los debates de vanguardias de los años veinte parece llegar a su culminación en la equivalencia de espejo/tela y pantalla: el hallazgo de los rasgos definitorios de una pureza artística del cine y su separación de las poéticas y las prácticas de la literatura se hacen patente también en la crítica y la teoría del cine con el abandono de las nociones de escritura cinematográfica y lenguaje cinematográfico, sustituidas por los más visuales Modos de Representación (Noel Burch, 1991).

Sin embargo, en este viraje hacia la tela y el espejo, el cine moderno se ve pronto relevado por la televisión. Así que si se puede hablar de una tercera época de la imagen, ésta sería la televisiva: una época en la que la televisión habría «sustituido, generalizado y automatizado» el cine moderno, haciendo de la falta de profundidad y la espec(tac)ularización la regla (Daney, 1983: 82).

«Todas las imágenes me devolverían una única imagen, la de mi ojo vacío», escribe Deleuze (1986: 119), recordando que la televisión si por algo se critica no es por su imperfección sino al contrario por su pura y simple perfección, en la que las imágenes «han perdido su pasado y carecen de porvenir y se ponen por igual al servicio del tiempo que transcurre» (124).

¿Qué posibilidades quedan al cine que no sea rivalizar con esta siniestra perfección? ¿Qué medios hay para sacar el cine de lo audiovisual y devolverlo a sus relaciones, contradictorias y sin embargo vivificantes, con las otras artes? La novela de Marsé funciona, en el texto de Erice, como palanca de este retorno: al cine clásico de la profundidad, al cine como arte narrativo y no solo visual. En concreto, la novela de Marsé permite a Erice volver a trabajar con la profundidad temporal y visual de la imagen: temporal, porque la escritura cinematográfica de la memoria conlleva inevitablemente su inscripción en una temporalidad organizada que es la del recuerdo sobre la que se funda la narración; visual porque, en la novela de Marsé, como en la escenografía del cine clásico, todos los personajes funcionan también como máscaras que hacen obstáculos a otra máscaras, en un reenvío incesante de la realidad/verdad.

Por todo ello, el guión *La promesa de Shanghai* puede considerarse como el lugar de una refundación del cine de la profundidad, del misterio clásico, de la puesta en escena, aunque esta refundación se sustente en la imposibilidad de su retorno. Escribe Erice: «como cineasta nunca he podido ni podré viajar verdaderamente a Shanghai más que a través de lo imaginario» (2001: 14). Sin embargo, esta conciencia de la imposibilidad de retorno encuentra en los procedimientos narrativos de la literatura una articulación los tiempos que le permite, por lo menos, ubicarse en contra del presente absoluto de la televisión y su realización máxima y perversamente perfecta de los programas del cine moderno.

Si, como escribe Deleuze, de la muerte del cine por mano de los fascismos y de los renovados poderes de control de la industria cultural, sólo puede surgir un cine «arriesgado, singular», un cine que «surge y se mantiene en su ‘impotencia’» (117-118), la publicación del guión, pese a su filmación fallida, se configura como el corpus de esta impotencia poderos y como una de las posibles formas de fuga de lo audiovisual, esto es una modalidad nueva de resistencia.

Toda la obra posterior de Erice se inscribe en estas nuevas formas: desde el corto *Alumbramiento* (2002) en el film colectivo *Ten minutes older*, a *La Morte Rouge* (2006) para la exposición Erice/Kiarostami del CCCB, las *Cartas a Kiarostami* (2005-2007), la instalación *Fragor del mundo, silencio de la pintura*, basada en algunas obras de Antonio López, o el más reciente *Vidros Partidos* sobre la memoria de los antiguos empleados de una fábrica textil portuguesa. Son trabajos que dejan constancia de una resistencia, firme aunque precaria en la que el reconocimiento de la imposibilidad de un retorno al cine clásico funciona como un lazo que mantiene unidos todos los caminos que «llevan a Shanghai» (Erice, 2001: 206).

Referencias bibliográficas

- ANTONIONI, Michelangelo (1964): *Sei film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*. Turín, Einaudi.
- ARCHIPIÉLAGO, Revista (1995): Dossier «El cine: de la barraca de feria al audiovisual», 22.
- AUMONT, Jacques (1990): «Image, visage, passage», en Raymond Bellour *et al.*, *Passages de l'image*. París, Centre Georges Pompidou, pp. 61-70, 1997.
- BALLÓ, Jordi (2001): «En favor de Erice», *La Vanguardia*, 16 de julio de 2001, p. 34.
- BURCH, Noël (1991): *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid, Cátedra, 1999.
- DANEY, Serge (1983): «La rampa (1970-1982)», en *Cine arte del presente*. Trad. de Emilio Bernini. Buenos Aires, Santiago Arcos Editores, 2004.
- DELEUZE, Gilles (1986): «Optimismo, pesimismo y viaje (Carta a Serge Daney)», en *Conversaciones*. Trad. de José Luis Pardo. Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 113-131.
- ERICE, Víctor (1993): «Serge Daney», *Archipiélago*, Dossier «El cine: de la barraca de feria al audiovisual», 22/1995, pp. 74-78.
- (1995), «Al cine, *in memoriam*», *Archipiélago*, Dossier «El cine: de la barraca de feria al audiovisual», 22/1995, pp. 48-50.
- (1997): «Alternativas a la modernidad», *Banda Aparte*, 9-10, enero de 1998, pp. 5-9.
- (1997): «Escribir el cine, pensar el cine...», *Banda Aparte*, 9-10, enero de 1998, pp. 3-4.
- (2001): «Amère victoire», *Trafic*, 37, 14-3-2001.
- (2001): *La promesa de Shanghai. Guión cinematográfico. Adaptación de la novela El embrujo de Shanghai de Juan Marsé*. Barcelona-Madrid, Plaza & Janés-Areté.
- GIMFERRER, Pere (1985): *Cine y literatura*. Barcelona, Planeta.
- (2002), «Con Víctor Erice», *El Cultural*, mayo de 2002, en <http://www.elcultural.com/revista/opinion/Con-Victor-Erice/4749> (última consulta, 26-7-2017)
- GODARD, Jean-Luc (1998): *Histoire(s) du cinéma*. París, Gallimard-Gaumont, 4 vols.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2003): «Los guiones de *El embrujo de Shanghai* de Juan Marsé», en José Antonio PÉREZ-BOWIE, ed., *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca, Plaza Universitaria Editores, 2003, pp. 97-113.
- HEREDERO, Carlos F. (2016): «Radiografía interna de una encuesta», *Caimán. Cuadernos de Cine*, 49, mayo de 2016, pp. 12-15,
- MANKIEWICZ, Joseph (1951): *All About Eve*. New York, Random House.
- MARÍAS, Miguel (2001): «Un proyecto frustrado», *El Cultural*, 7 de noviembre de 2001, en <http://www.elcultural.com/revista/cine/Un-proyecto-frustrado/1725> (última consulta, 26-7-2017).
- MARSÉ, Juan (1993): *El embrujo de Shanghai*. Barcelona, Plaza & Janés.
- MATEO DÍEZ, Luis (2003): «Nostalgia de la mentira», *Saber Leer*, febrero de 2003, pp. 6-7.
- OUBIÑA, David y AGUILAR, Gonzalo, comps. (1997): *El guión cinematográfico*. Buenos Aires-Barcelona, Paidós.
- PASOLINI, Pier Paolo (1966): «Le scénario comme structure tendant vers une autre structure», *Cahiers du Cinéma*, 185, p. 76.
- PENA, Jaime (2016): «El espíritu de la colmena», *Caimán. Cuadernos de Cine*, 49, mayo de 2016, p. 45.
- SAGI, Víctor (1978): *Films que nunca veremos*. Barcelona, Ayma.
- TENA, Jean (2004): «Una novela, dos guiones: *El embrujo/La promesa de Shanghai* (J. Marsé, V. Erice, F. Trueba)», *Studi Ispanici*, 7, pp. 85-99.
- TORRE, Guillermo de (1926): «Cinema», *Revista de Occidente*, 34 (abril), pp. 116-120.
- TRÍAS, Eugenio (2001): «Cultura y escándalo», *El Cultural*, 7 de noviembre de 2001, en http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=1681 (última consulta, 26-7-2017)
- WILLIAMS, Raymond y Michael Orrom (1954): *Preface to Film*. Londres, Film Drama.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2014): «Escribir el cine. La pasión cinefílica en la obra de Víctor Erice», *L'Atalante* (julio-diciembre), pp. 52-59.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2016): «El Sur», *Caimán. Cuadernos de Cine*, 49 (mayo), p. 25.