

Amor ilusorio: “Novio a la vista” de Luis García Berlanga

Begoña Siles Ojeda. Profesora Agregada de la Universidad CEU-Cardenal Herrera.

Salva Torres Martínez. Periodista Cultural de “El Mundo” y director de “Makma. Revista de Artes Visuales y Cultura Contemporánea”

Antes de adentrarnos en el universo de “*Novio a la vista*”, nos gustaría hacer una breve introducción relativa a dos aspectos. El primero, referido a los rasgos estilísticos de la obra de Berlanga, dentro del conjunto del cine español y a los que, por supuesto, se hallan concernidos la película que vamos a analizar. Y el segundo, relacionado con la comedia, género al que pertenece “*Novio a la vista*”.

Santos Zunzunegui, en su libro *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*,¹ se plantea llevar a cabo una clasificación, una tipología estilística del cine español. Tipología mediante la cual, este autor no pretende estudiar el cine español al margen de los movimientos narrativos y estéticos internacionales, sino resaltar cómo las obras fílmicas más interesantes de nuestra cinematografía han llevado a cabo un mestizaje entre esas corrientes estilísticas internacionales, como por ejemplo el neorrealismo o el cine clásico de Hollywood, con nuestras formas culturales propias, en la mayoría de los casos de gran raigambre popular.

La “veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas

¹ Santos Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, IVAC La Filmoteca, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2002, págs. 11-24

estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española”, tales como el sainete, el carnaval o la comedia costumbrista de corte estridente, y toda la tradición esperpéntica, que Santos Zunzunegui no sólo se refiere a la concepción visual de la obra de Valle Inclán, sino que la remonta a las obras de Quevedo.²

Así, partiendo de esta premisa, Zunzunegui divide en cuatro las corrientes estilísticas del cine español. Por un lado, la del popularismo casticista, cuyo máximo exponente sería, para este autor, la obra de Edgar Neville: *“El crimen de la calle Bordadores”* (1946) o *“La torre de los siete jorobados”* (1944). Por otro, la que desbordaría el realismo por la vía del mito, desde *“Las Hurdes”* (1933), de Luis Buñuel, a *“El espíritu de la colmena”* (1973), de Víctor Erice, pasando por *“Furtivos”* (1975), de José Luis Borau, y terminando con la película *“La madre muerta”* (1993), de Juanma Bajo Ulloa.

En tercer lugar, la que mezcla armoniosamente la vanguardia con lo popular y las referencias tradicionales, como serían los casos de los directores: Giménez Caballero con *“Esencia de verbena”* (1930), Val del Omar con *“Fuego en Castilla”* (1950), Portabella con *“Puente de Varsovia”* (1989) y *“El silencio antes de Bach”* (2007) o Guerín *“Tren de sombras”* (1997)

Y en la última corriente, aunque el orden aquí importe poco, estarían aquellos directores que utilizan el esperpento, el sainete y la astracanada como medio estilístico a la hora de concebir su obra cinematográfica. Autores como el propio Berlanga, además de Fernando Fernán Gómez o Marco Ferreri, a los que se sumaría Azcona como guionista, quienes, como señala Zunzunegui, *“huyen del realismo por la vía de la exageración, del humor negro, de la deformación*

² Ibid., pág.14

*sangrante, de la exacerbación de los rasgos singulares y de la conversión de las personas en personajes”.*³

En este sentido, el cine de Berlanga y Azcona se halla precisamente sometido a ese complejo proceso de mestizaje, donde los rasgos estilísticos y narrativos de las obras de nuestra tradición cultural se amalgaman con los creados por las corrientes internacionales cercanas al neorrealismo y al cine moderno o manierista, según la definen diversos autores.

Lo excepcional del cine de Berlanga (o del tándem Berlanga-Azcona) se halla precisamente, como señala el historiador Julio Pérez Perucha, en el libro *Bienvenido Mister Marshall...50 años después*, en “*la hibridación de corrientes estéticas y expresivas ancladas en nuestras tradiciones artísticas, con reelaboraciones juguetonas de algunos de los aspectos más acreditados del cine contemporáneo*”.⁴

Berlanga, de hecho, no dejará de mirar a ese exterior, incorporando en su obra rasgos del neorrealismo y del cine manierista que en esos momentos estaban produciendo una ruptura con los parámetros del cine clásico de Hollywood. Tales son los casos de “*Bienvenido Mr. Marshall*” (1952), “*Plácido*” (1961), “*El verdugo*” (1963) o “*¡Vivan los novios!*” (1969), que arraigados en la tradición cultural del esperpento, el sainete y la comedia costumbrista, son reconocidos por la crítica internacional.

“*Bienvenido Mr. Marshall*” obtuvo dos premios en el VI Festival de Cannes: Premio Internacional a la Mejor Comedia y la Mención

³ Ibid., pág.16

⁴ Julio Pérez Perucha, *Bienvenido Mister Marshall...50 años después*, Valencia, IVAC La Filmoteca, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2003,pág. 12

Especial de la Crítica Internacional. *“Plácido”*, por su parte, fue nominada al Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa, *“El Verdugo”* consiguió el premio de la crítica del Festival de Venecia, el premio de los críticos soviéticos en el Festival de Cine de Moscú 1965, así como el Gran premio de la Academia Francesa del Humor Negro 1965, y *“¡Vivan los novios!”* representó a España en el Festival de Cannes.

Con lo cual se hace evidente el argumento aludido por Zunzunegui, cuando sostiene que *“utilizar nuestra tradición cultural no supone, en absoluto, renunciar a mirar al exterior”*.⁵

La comedia y la diferencia sexual: los avatares del amor

En lo que se refiere al segundo de los aspectos con el que arrancábamos esta introducción, el relativo a la comedia, nos gustaría destacar que en todas sus variantes temáticas, sea o no comedia romántica, esta gira principalmente alrededor de un tema que estructura toda la historia: la diferencia sexual.

Como apunta Carmen Ribes en el artículo *“Con faldas y a lo loco”* *“la manera en que hombres y mujeres se relacionan, el modo en que se salva la diferencia sexual, diría más, la ficción que rige la relación entre los sexos, el modo en que se hablan los hombres y las mujeres, es, o puede ser, el rasgo más representativo de una época, sociedad o cultura cuando se pretende representarla o satirizarla. Por eso es un elemento presente en cada de una de las variaciones temáticas de la comedia”*.⁶

⁵ Santos Zunzunegui, *op.cit.*, pág. 17

⁶ Carmen Ribes, *“Con faldas y a loco”*, *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, Granada, Trama y Fondo y Diputación de Granada, 2008, pág.90

Podríamos decir que el género de la comedia y la diferencia sexual se avienen de manera especial, se llevan bien, están bien avenidos. Es una pareja que funciona. Por tanto, la diversión que el visionado de cualquiera de estos filmes conlleva, emana de una compleja articulación de lo masculino y de lo femenino, *“de la relación entre los sexos, de la manera que los hombres y las mujeres se hablan, se relacionan, de los avatares del amor y del sexo, y todo a lo que esto da lugar, es decir, las instituciones sociales básicas”*,⁷ como concluye Carmen Ribes.

Comedia que suele girar en torno al enredo o el juego posicional que se establecen entre un hombre y una mujer o entre cualesquiera otras dos partes en conflicto. *“Novio a la vista”*, que a continuación analizamos, pone en escena ese conflicto entre un niño y una niña a punto de convertirse en adultos: en hombre y en mujer. Transformación que provocará tensión entre ellos y contra el mundo adulto al que se resisten a entrar. Tensión que, sin más dilación, pasamos ya a analizar.

⁷ Ibid., pág.91

Novio a la vista: análisis

Novio a la vista comienza así.





La película se sitúa, pues, en el contexto de la denominada Gran Guerra, la que enfrentó entre 1914 y 1918 (año en el que Alemania solicitó el armisticio) a los países de la Triple Alianza (Alemania, Italia y el famoso Imperio Austrohúngaro, tan nombrado en las películas de Berlanga) contra los de la Triple Entente (Gran Bretaña, Francia y Rusia).

De esa Gran Guerra, apenas insinuada mediante un acto de espionaje protagonizado por una mujer, enseguida pasamos a la guerra verbal que libran algunos ilustres ciudadanos en un café bien alejado del frente bélico.



Pero no tarda en hacerse extensible ese clima de tensión que se vive en Europa a personajes más centrales de la historia con minúsculas que nos ocupa.



De manera que aquella guerra lejana va teniendo efectos bien cercanos, hasta el punto de convertirse ese clima de tensión bélico en el asunto nuclear de la película.



Y al igual que en la Gran Guerra se formaron dos bandos (el de la Triple Alianza y el de la Triple Entente), también en esta otra guerra hay dos grupos enfrentados: el de los niños contra el de los adultos. Conflicto que se desata por ese empeño de los adultos en querer convertir a la joven Loli en persona mayor.

De manera que, bajo ese trasfondo bélico, late sin duda el conflicto mayor de la película: la resistencia de los jóvenes a convertirse en adultos y, más concretamente, la resistencia de Loli a reconocer la transformación que está operando su cuerpo: el cuerpo de una niña a punto de convertirse en toda una mujer.



¿A qué obedece esa resistencia? ¿Qué ven esos jóvenes de malo al hecho de convertirse en adultos? El diálogo entre Loli y su joven pretendiente Enrique desvela cierta tristeza relacionada con el hecho de hacerse mayor, porque se deja de jugar.



¿De jugar a qué? Por ejemplo, a las batallitas. Que es lo que hacen los niños, pero sin duda también los adultos. De hecho, el universo de 'Novio a la vista' se configura todo él alrededor de esa ficción que unos y otros, el mundo infantil y el mundo adulto, construyen para vivir de espaldas a lo real de la violencia que anida en todo conflicto bélico. No sólo de espaldas a esa violencia, sino de espaldas a esa otra convulsión no menos violenta que se está produciendo en los cuerpos de esos jóvenes a punto de descubrir la sexualidad. Ficción que adquiere los rasgos de la representación cómica o paródica.

Jesús González Requena en *"Cómico, parodia, comedia: Los géneros de la risa"* dice lo siguiente: *"Lo cómico podría ser definido como la emergencia, en un universo adulto, de unos determinados rasgos de conducta infantil, tal y como estos son definidos por una cultura dada"*.

También la posibilidad inversa. Esto es, *“la emergencia –continúa diciendo González Requena-, en un universo infantil, de rasgos de conducta de carácter adulto”*.⁸

Un ejemplo de lo primero lo tenemos aquí.



⁸ Jesús González Requena, “Cómico, parodia, comedia: Los géneros de la risa”, en VVAA, *La comedia en el cine español*, Madrid, Filmoteca de la Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1986, pág.27



“Mi general, los alemanes, con torpedos o sin torpedos, perderán la guerra y la perderán aquí, en el Mediterráneo”.

“¡Qué barbaridad! ¿No sabía que Ballester fuera general?

Ni él tampoco. A lo más que ha llegado en el ejército es a soldado de cuota (...) Llevan ya dos años tratándose de generales. ¡Niñerías!”

Niñerías, pues, de los adultos. Niñerías de las que se hacen eco los propios niños.



Nada resulta, por tanto, creíble en ese universo dominado por el juego, la ficción y, en última instancia, la parodia, en tanto *“puesta en evidencia”*, según González Requena, *“del carácter convencional del universo narrativo”*, lo cual *“tiene por efecto automático la paralela puesta en evidencia de la ficción como ficción”*, quedando así *“desrealizado el universo del relato”* y descubriéndose el espectador, a la vez, *“emplazado en una posición de dominio desde la que observa distante el juego -explicitado como tal- de los personajes”*.⁹

Y, sin embargo, en medio de toda esa ficción, hay un instante en que alguien quiere sentir de verdad, reclamando cierto saber de lo real de la experiencia humana.

⁹ Ibid., pág. 28



Así, Enrique reconoce en cierto momento que le gustaría que esa batalla fuera de verdad. ¿Para qué? Para sentirse herido y poder experimentar de verdad lo que el juego y la ficción le escamotean. Sin embargo, sabedor de que eso duele, enseguida vuelve a la posición del niño que demanda protección y cuidados. Nada de eso quiere ella, que se declara del lado de la espía dispuesta incluso a morir. Volveremos después sobre ello.

Ahora conviene que sigamos profundizando en esa ficción sobre la que pivota por entero *“Novio a la vista”*. Ficción que, en tanto subrayada como tal, como puro espacio de representación, hará imposible la emergencia de verdad alguna en el trayecto de esa niña hacia su definitiva conversión en mujer.

No hay relación humana o institución cultural que se salve de su correspondiente parodia. La guerra comparece desde su inicio como un lugar propicio a la traición y el espionaje, actitudes éstas que

después veremos reproducidas en la batalla que mantienen los niños contra los adultos.





La escuela se nos presenta como un espacio adulterado por favoritismos de clase.





Y el matrimonio, como institución represora.





Berlanga, tal y como señala González Requena en relación con Buñuel (salvando sus evidentes diferencias), *“no ve en la civilización otra cosa que el sistema de mascaradas hipócritas con las que se reprime y somete el deseo del individuo hasta la aniquilación total de su libertad”*.¹⁰ Esa visión, tan arraigada en el pensamiento posmoderno y en las vanguardias de principios del siglo XX, asocia la represión a la falta de libertad de un sujeto constreñido por ciertas normas sociales. Normas, repetimos, vividas como mascaradas hipócritas. A la sociedad civilizada que aparece en *“Novio a la vista”* se le atribuyen únicamente los rasgos negativos asociados a esa mascarada hipócrita que representa.

¹⁰ Jesús González Requena, *La diosa que habita el cine de Buñuel. Amor loco en el jardín*, Madrid, Abada, 2008, pág. 69

De manera que esos jóvenes, a punto de hacerse adultos, no ven en esa cultura que les aguarda, otra cosa que parodia de ciertos valores. Parodia que Berlanga convertirá en marca de su cine, estableciendo esa distancia entre el personaje y el actor, característica de su estilo coral. Distancia entre el personaje y el actor que, *“al irrealizar al primero – al ponerlo en evidencia como ficción- permite descubrir al segundo como actor, es decir, como alguien inmune –en el interior del relato, evidentemente- a todo padecimiento”*, según explica González Requena al referirse a lo cómico y la parodia. O en otros términos: *“La puesta en práctica de un trabajo de interpretación –y, por tanto, de dirección de actores- que conduzca a la parodización del personaje por el actor”*.¹¹



¹¹ Jesús González Requena, “Cómico, parodia, comedia (...), *op.cit.*, pág. 29



Contra esas normas se rebelan los niños, sólo que la batalla que plantean no deja de sostenerse en el plano de una guerra ficticia, sin duda placentera en tanto juego inocuo, pero cuya victoria apenas servirá para demorar la entrada de Loli en ese mundo de los adultos que menosprecian. El juego, pues, como rechazo y evasión de la vida adulta. Un juego, en todo caso, circunscrito al periodo de las vacaciones veraniegas, delatando así su carácter efímero.

En todo caso, conviene precisar por qué esas normas resultan la mascarada que se nos ofrece.





Los hombres ante un combate ficticio serán incapaces de estar a la altura de sus palabras, lo que demuestra que tales palabras eran efectivamente una máscara protectora contra la violencia real de la guerra. Por eso los comentarios acerca de sus hazañas bélicas terminan siendo ridículos. Otro tanto ocurre con las mujeres.



Sus conversaciones giran en torno al escándalo que les produce cuanto tiene que ver con la presencia manifiesta del cuerpo. Un cuerpo del que se defienden por demasiado explícito o por demasiado expuesto a las inclemencias de la naturaleza. Por eso, la transformación corporal de Loli, más allá de la emergencia sexual que ello supone, va a quedar reducida a la búsqueda de un buen partido.

De manera que ni unos ni otras saben nada de aquello que escapa al control de la norma social.

Plácidamente instalados en ese mundo confortable, todas aquellas conductas que vienen a quebrar ese orden se vuelven incomprensibles. Conviene recordar que en *“Novio a la vista”* está representada la burguesía de comienzos del siglo XX. Una burguesía asentada en el pensamiento de la Modernidad, cuyo paradigma cognitivo, según señala González Requena, *“concibe al ser humano como una máquina racional que busca el placer y rehúye el dolor”*.¹²

¹² Jesús González Requena, “Escribir la diferencia”, *La Mujer y el goce, Trama y Fondo*, nº17, segundo semestre, pág. 10



La concepción imaginaria que de la batalla tenían los adultos, vencer a los niños por cansancio, se quiebra cuando el dolor se hace presente en sus cuerpos. De manera que los principios que defendían se demuestran inconsistentes y en franca retirada al menor contratiempo. No conciben la tensión más allá del principio del placer. Nada más alejado de la experiencia humana real. ¿Qué experiencia?





Enrique y Loli no dejan de chocar, de enfrentarse. No entienden por qué, pero algo intuyen en tanto proviene del interior de sus cuerpos. Lo que quieren saber es de la pasión, del dolor y del goce, es decir, de la violencia. Algo que no encuentran en ese mundo adulto, reducido a un conjunto de normas y costumbres que excluyen precisamente la pasión que emerge en los cuerpos de estos jóvenes.

Por eso Loli ya había dejado claro que en el mundo adulto se aburría. Y puesto que se aburre, reclama esa pasión por la vía del juego. Pero un juego que pueda inscribir esa pasión de verdad. *“La palabra pasión significa sufrimiento y, por extensión, designa también al sentimiento amoroso. El amor es sufrimiento, padecimiento, porque es carencia y*

*deseo de posesión de aquello que deseamos y no tenemos; a su vez, es dicha porque es posesión, aunque instantánea y siempre precaria.”*¹³

De ahí que para alcanzarla, “no dude en introducirse en la vía del riesgo, del dolor y, en el límite, de la conducta suicida”,¹⁴ que en el caso de Loli sería asumir con todas sus consecuencias el papel de espía.

Y ahora es el momento de recuperar aquello que dejamos. Allí donde precisamente ellos explicitan esa necesidad de saber.



Si Loli quiere ser espía hasta el punto de desfallecer es porque algo de esa experiencia extrema le conmueve. Tanto es así que todo su cuerpo resplandece.

¹³ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 213

¹⁴ Jesús González Requena, “Escribir la diferencia” (...), *op.cit.*, pág. 11



Frente a la luz mortecina que ensombrece a Enrique, sin duda motivado por su apagado deseo, ella acapara toda la luz, conmovida por ese instante de intimidad. Intimidad que llevará a Enrique a pedirle que sea su novia, declaración que Loli acoge con gran ilusión reflejada en su rostro.

Pero observen lo que ocurre cuando tienen que sellar ese compromiso.



Primero no saben lo que hay que hacer. Sí lo sabían en el plano imaginario de esa supuesta batalla de verdad: ella se comportaría como espía y él como víctima herida. Pero cuando el compromiso es de verdad comienzan las dudas, que se resuelven con un beso. Un beso que llevará a Loli a bajar la cabeza. Por primera vez, su rostro se ensombrece, precisamente en el momento en que la novia toma cuerpo real en detrimento de la espía. Diríase que, frente al compromiso, Enrique y Loli languidecen. Volviendo la luz al rostro de ella cuando los

otros niños le devuelvan a la guerra ficticia que mantienen contra los adultos.

Lo venimos diciendo: en *“Novio a la vista”* todo se desarrolla en el plano de la ficción, del juego, de la mascarada. Por eso Enrique y Loli languidecen cuando se trata de consumir de verdad su noviazgo, volviendo a la batalla ficticia donde a su vez hemos visto a los adultos comportarse de forma caricaturesca. De manera que ni hay generales que valgan, ni habrá novios capaces de sostener el compromiso recién adquirido.

Por eso una vez finalizada la batalla todo volverá al mismo lugar, ocupando cada cual la posición imaginaria previa al conflicto. Los adultos seguirán con sus cotilleos y batallitas, y Enrique y Loli con las suyas, fracasando el noviazgo que tan débilmente sellaron. Como débil será igualmente la victoria en esa guerra infantil contra los adultos, dado que Loli, la joven por la que lucharon, pronto les traicionará.





Hablamos sin duda de traición, que es lo que corresponde a una espía. Recuerden que así arranca la película y recuerden que Loli siempre ha deseado comportarse como tal espía. Bueno, pues definitivamente ocupará el lugar que tanto ha deseado.



Lugar de la espía que viene a suplantar al de ser la novia de Enrique, porque ya hemos visto lo pronto que mira en otra dirección, precisamente hacia el lugar de los adultos que representa Federico.

De nuevo, la mascarada. Porque si Loli saluda ilusionada a quien a partir de ahora ocupará su corazón, Federico le devolverá un saludo que tiene doble respuesta: a espaldas de Loli, devolviendo igualmente el saludo, se halla la misteriosa mujer a la que hemos visto a lo largo de la película ocupar el lugar de la espía, en la imaginación de los adultos. Una supuesta espía que esconde cierta doblez.



He ahí los dos planos que no dejan de abrazarse en el paródico universo de 'Novio a la vista'. Por un lado, el plano imaginario, fruto de los anhelos y fantasiosas expectativas que cada cual se hace, y por el otro, ese mismo plano imaginario revelando su carácter tramposo. De manera que el juego y la ficción que lo sostiene se descubre vacío de sentido, pura farsa imaginaria que deja en el cine de Berlanga cierto poso amargo y desencantado. O amargo por desencantado.

Es lógico, en todo caso, la articulación de esos dos planos; su ligazón. Si la ficción se entiende como espacio de inscripción de lo ilusorio, puro espacio de juego donde ninguna verdad comparece, su reverso no puede ser otro que la decepción que acompaña al descubrimiento de su mascarada. De manera que el amor ilusorio de Loli por Federico, una vez decantado su cuerpo en transformación del lado adulto, queda ejemplificado en ese saludo que se bifurca en dos: ella sólo ve el partido que, definitivamente, supone Federico, sin alcanzar a ver lo que a sus espaldas delata la ambigüedad del saludo de quien ahora ocupa el lugar de ese 'Novio a la vista'.

Y bien: ¿no quería Loli ser espía? Pues ahí tienen la doble cara de esa espía. Doble cara que ya tuvimos ocasión de ver al comienzo mismo de la película.



Su lado amable, excitante, cautivador, pero también, no lo olvidemos, la mentira asociada a la traición de que se nutre toda espía.

Dejemos por un momento a Loli y vayamos ahora a Enrique. La victoria obtenida en su batalla contra los adultos de poco le servirá. Loli, por la que lucharon los niños en su empeño por protegerla de esos adultos que tanto les aburren, seguirá por poco tiempo con él. Ya la hemos visto desviar su mirada hacia Federico y, ante la insistencia de Enrique, unirse de nuevo al juego casi a regañadientes. Del gesto de su novia ni se entera.



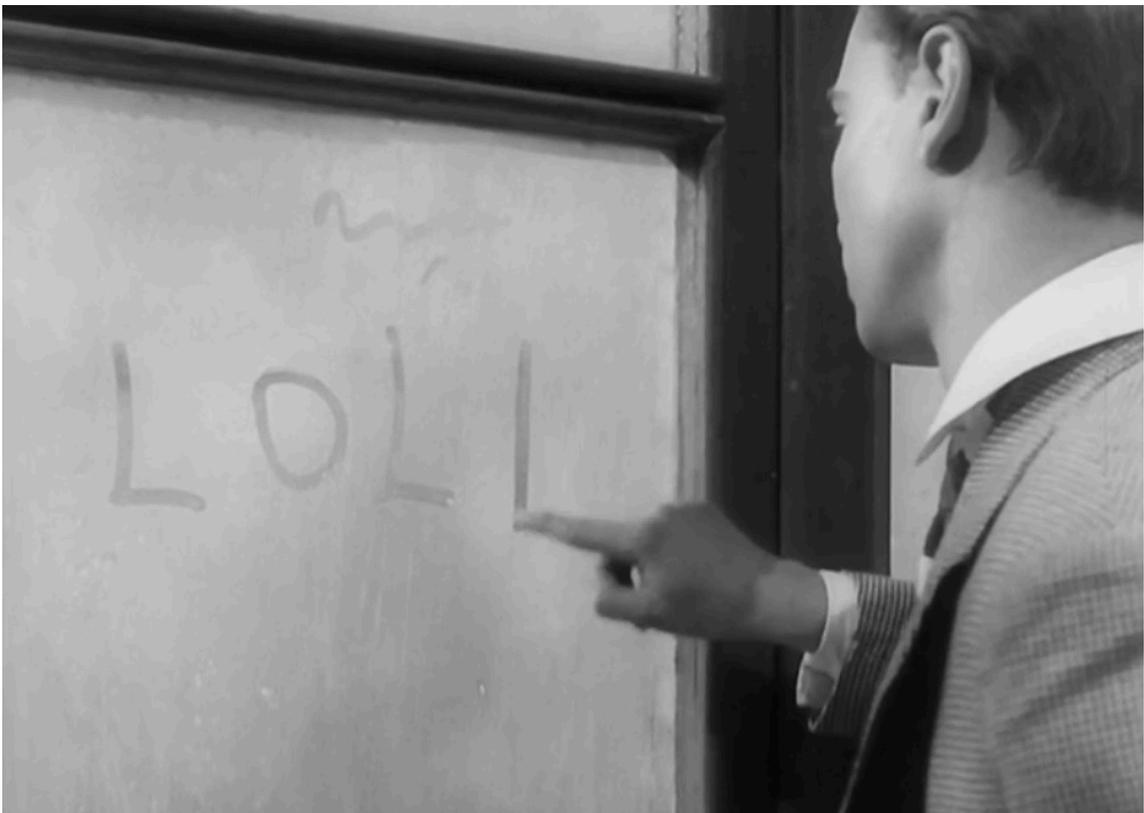
Por eso volverá a fracasar en el examen de septiembre.





¿Qué ha hecho durante las vacaciones?, le pregunta uno de los profesores tras volver a suspenderle. Pues, sin duda, jugar a la batalla de mentiras, mientras la de verdad llegaba a su fin. Victorioso de la primera, perderá la segunda una vez terminado el verano. Su condición de víctima herida le impide avanzar posiciones en la batalla por alcanzar la edad adulta. Y en esa posición imaginaria poco podrá saber de lo que se libra en el frente, sin duda perverso, de su amada espía Loli.

Por eso Enrique saldrá abatido de la nueva prueba en septiembre.





Suspendido en el examen, Enrique saldrá de clase, encogerá los hombros y dibujará en el cristal el nombre de Loli. Un nombre que borrará, una vez advertido su fracaso, para quedarse absorto mirando a través de la ventana. Veremos su rostro tras el cristal, pero no el contracampo de lo que ve. La cámara, ahí muy precisamente situada, remarcará aquello que constituye el rasgo más notable de Enrique: que mirar mira, pero no ve nada. Nada, desde luego, que esté más allá de la ficción, del juego, del espejismo representado por ese cristal en el que parece ensimismado una vez desaparecido el nombre de Loli.

Entretanto, Loli, con ese nuevo novio a la vista, escenifica su cambio de posición en la vida.





Vemos a Loli, pues, dando vueltas por su habitación proclamando con entusiasmo que se encuentra guapa, reconociéndose finalmente mujer y burlándose de ese otro vestido de niña que termina abandonando. Así se lo hace saber a su perro Kaiser, a quien también le confiesa el nombre del joven guapo y simpático al que ha conocido veraneando. Y al igual que hiciera Enrique, también Loli escribe su nombre en el cristal: Federico. Pero a diferencia del que anotara Enrique, en este caso, el nombre permanece escrito, nadie lo borra, autenticando así el deseo de Loli.

Frente al deseo apagado de Enrique, el deseo encendido, luminoso y seguro de Loli. Pero la película no acaba aquí, con ese esperanzador deseo de Loli. Si hemos dicho que 'Novio a la vista' se mueve entre la mascarada, el espejismo y la decepción que acompaña a esa ficción donde ninguna verdad puede inscribirse, que no sea a modo de parodia, es lógico que la narración así lo constate. El deseo sin duda imaginario de Loli, puesto que Federico nunca le ha mostrado ese mismo deseo.



Han visto cómo se toma a broma lo que le cuenta Loli y han visto igualmente su saludo ambiguo, sospechoso, de su despedida en la playa, de forma que al deseo de Loli únicamente le aguarda quedar inscrito finalmente en ese cristal empañado donde aparece, sin duda invertido, el nombre de Federico, reverso ambiguo del deseo. De manera que el amor ilusorio de Loli, ése que vemos dibujado en un cristal, queda de puertas a dentro, para que sea un gris otoñal y lluvioso el que clausure la narración.





