

**THEOBJECTIVE**

## ***Hombres errantes que cierran los ojos***

**«V́ctor Erice teje, en el que probablemente sea su ́ltimo film, una densa red de relaciones con el conjunto de su obra y con la propia historia del medio»**

29 de septiembre de 2023 03:30

**Manuel Arias Maldonado @goncharev**

Catedrático de Ciencia Poĺtica en la Universidad de Málaga y colaborador habitual en prensa y medios culturales.

Que V́ctor Erice haya podido estrenar una nueva peĺcula, despús de una larga peripecia como director que incluye multitud de proyectos malogrados y la realizaci3n de tres largometrajes extraordinarios — cada uno a su manera— al comienzo de las tres ́ltimas d́cadas del siglo XX, constituye un verdadero acontecimiento. Y lo menos que se puede decir de *Cerrar los ojos* es que se encuentra a la altura de la leyenda f́lmica del director v́zcano.

Aś parecía anticiparlo su estreno en el pasado Festival de Cannes y aś fue recibida tambín por los cŕticos franceses ḿs agudos cuando lleg3 a las salas del país vecino a mitad de agosto; ahora es el momento de que los espaol'es acudan a las suyas para conocer de primera mano el testamento cinematogŕfico que Erice ha querido dejarnos. Porque lo es, adeḿs, en distintos sentidos: en el que probablemente sea su ́ltimo film, el realizador teje una densa red de relaciones con el conjunto de su obra y con la propia historia del medio, ofreciendo aś un relato absorbente sobre la peripecia de sus personajes y, al mismo tiempo, una conmovedora meditaci3n sobre el destino del cine.

No est́ claro que todos los espectadores vayan a captar la riqueza asociativa de *Cerrar los ojos*, film cuya plena comprensi3n exige familiaridad con la filmograf́a de su director y con la idea del cine que se manej3 durante buena parte del siglo XX. Muchos desconocerán aś el sentido de las ḿltiples alusiones que la peĺcula contiene: a otras

**películas, a otros personajes, a otro tiempo.** Eso ya sucedía en *El espíritu de la colmena* y *El sur*, pues ambas exploran la relación de la vida con el cine; lo que quiere decir también el vínculo de la realidad con su representación y con la fantasía.

En la primera, se proyecta *Frankenstein* en un pequeño pueblo castellano de la posguerra y una niña experimenta el impacto correspondiente; en la segunda, un hombre casado fantasea con ir a buscar a la actriz de la que sigue enamorado y cuyos estrenos acude a ver al cine de su ciudad. De manera más explícita, el mediometraje *La morte rouge* (2006) evoca el primer contacto del niño Erice con el medio cinematográfico en aquel lúgubre San Sebastián de mitad de los años 40, una experiencia que no difiere demasiado de la que tiene como protagonista a la niña Ana Torrent en *El espíritu de la colmena*. **Y todavía estamos a la espera de ver algún día los episodios ya finalizados de *Memoria y sueño*, en los que Erice reflexiona sobre las películas por las que siente mayor devoción: de Godard a Mizoguchi, pasando por Rossellini o Malraux.**

«*Erice tenía 19 años cuando se estrenaron 'Los 400 golpes' o 'Al final de la escapada', pistoletazos de salida de la 'Nouvelle Vague'*»

Este amor por el cine del pasado es evocado de manera directa en *Cerrar los ojos* por medio de la secuencia que transcurre en el asentamiento de la periferia almeriense donde vive Miguel Garay, un director de cine (espléndido Manolo Solo) que muchos años después de la misteriosa desaparición del actor Julio Arenas (también excelente José Coronado) en pleno rodaje, acepta participar en un programa televisivo dedicado al tema de las personas que desaparecen sin dejar rastro. Garay, dedicado a traducir para ganarse precariamente la vida y aficionado a la pesca en compañía de los lugareños, **vive con su perro en una suerte de campamento de coches-caravana que recuerda al de *Hombres errantes*, título español de *The Lusty Men*, película de Nicholas Ray** que relata el triángulo amoroso entre dos profesionales del rodeo y la mujer de uno de ellos; una melancólica elegía por el fin del Oeste y el cine que lo representaba. La referencia no es caprichosa: Víctor Erice publica en 1986 junto a Jos Oliver un libro titulado *Nicholas Ray y su tiempo*, lo que también permite explicar que el póster del que está orgulloso Max — distribuidor de cine amigo de Garay que conserva en su cueva de los tesoros incontables copias fílmicas en nitrato original — sea el de aquella *They Live By Night* con que Ray debuta en la dirección en 1948.

Ni que decir tiene que el tuerto Ray fue uno de los dioses tutelares de la cinefilia francesa que, primero desde la redacción de *Cahiers du Cinéma* y luego detrás de las cámaras, enaltecía y revitalizó el legado del Hollywood clásico. Erice tenía 19 años cuando se estrenaron *Los 400*

*golpeso Al final de la escapada*, pistoletazos oficiales de salida de la *Nouvelle Vague* francesa; su amor al cine nace en una época única en la que **confluyen el redescubrimiento del clasicismo hollywoodense, la legitimación intelectual del séptimo arte y la aparición de los nuevos cines en el mundo entero**, en feliz coincidencia con la parte final de las carreras de los grandes directores: Hawks, Mizoguchi, Ford, Hitchcock, Walsh.

A Howard Hawks, por cierto, lo entrevistaron los jóvenes cinéfilos españoles Jesús Martínez León y José Luis Cuerda con motivo de su desempeño como presidente del jurado del Festival de Cine de San Sebastián de 1972. Y es justamente Hawks quien recibe el maravilloso homenaje de Erice en la secuencia de *Cerrar los ojos* a la que me refería más arriba: reunido Garay con sus amigos una noche en torno a una mesa al aire libre, hablando de esto y de aquello, uno de los contertulios acaba le entrega su guitarra para que toque esa canción que tanto le gusta y que a ellos les divierte tanto. Para felicidad del aficionado al wéstern —al que el añorado Ángel Fernández-Santos coguionista de *El espíritu de la colmena*, dedicó un maravilloso ensayo—, la canción resulta ser «My Rifle, My Pony, and Me», que ocupa un lugar de privilegio en la memoria del cinéfilo desde que Ricky Nelson y Dean Martin la cantaran —con Walter Brennan a la armónica— en *Rio Bravo* allá por 1959, año en que las enciclopedias suelen fijar el final del cine clásico y el comienzo del cine moderno. Garay y sus amigos la cantan de manera espontánea, como parte de la rutina compartida de la amistad, lo que da a la secuencia una cualidad a la vez ligera y solemne: es ligera para los personajes y para el espectador que no sepa de dónde viene la tonada, pero solemne para quien conozca su procedencia. No es de extrañar que, según contaban los cronistas, el público asistente a la proyección en Cannes —un público especialista— se emocionase con la secuencia.

Hay muchos otros elementos del film cuya asimilación se ve enriquecida por el conocimiento de sus referentes. Ana Torrent, que aquí interpreta a la hija de Arenas y protagoniza un excelente monólogo en la cafetería del Museo del Prado, es naturalmente una de las niñas de *El espíritu de la colmena*. Y naturalmente la niña Torrent cierra los ojos al final de esta película, como le ha enseñado su hermana, para invocar la presencia del monstruo Frankenstein, igual que el amnésico Arenas cierra los ojos al final de *Cerrar los ojos* cuando le proyectan las dos secuencias de la película que estaba rodando con Garay cuando lo deja todo y se marcha sin dejar rastro. Garay ha encontrado a Arenas en una residencia almeriense regentada por unas monjas que parecen salidas del cine de Leo McCarey o Douglas Sirk, e intenta que su amigo recobre la memoria; en una secuencia anterior, ambos han cantado «Caminito», tango popularizado por Carlos Gardel

que abunda en los motivos de la película: el paso del tiempo, la pérdida, el recuerdo de lo que fue y ya no será. Arenas no se acuerda de nada, pero canta junto a Garay; igual que sigue haciendo los nudos marineros que les enseñaron a ambos cuando hicieron juntos el servicio militar en la Marina.

«*Erice se permite una alusión irónica al 'rey triste' cuando vemos en televisión en segundo plano, a Juan Carlos I*»

De hecho, *Cerrar los ojos* comienza con una secuencia que podría ser la de su arranque y sin embargo es la apertura de una película jamás realizada: la que empezó Garay con Arenas, titulada *La mirada del adiós* y coprotagonizada por José María Pou, que es también la que empezó Erice cuando quiso adaptar *El embrujo de Shangái* de Juan Marsé y el productor Andrés Vicente Gómez lo apartó de la producción alegando su excesivo coste. Esa película dentro de la película se abre con una alusión explícita a *The Shanghai Gesture*, la película de Josef von Sternberg cuyo título español es... *El embrujo de Shangái*. No es la única referencia que hace Erice a sus películas incompletas: ***Cerrar los ojos termina en el sur, que era como debía haber terminado El sur si el productor Elías Querejeta no la hubiera dado por acabada cuando todavía faltaba por rodarse su tercio final.***

Y, como ha señalado Marcos Uzal en *Cahiers du Cinéma*, Erice preparó allá por 1990 una adaptación fílmica de «La muerte y la brújula», el relato de Jorge Luis Borges, de donde proviene Triste-le-Roy, nombre de la villa del Monsieur Levy (Pou) que encarga a Arenas la búsqueda de su hija perdida en *La mirada del adiós*. Erice se permitirá más adelante una alusión irónica al «rey triste» cuando veamos en televisión en segundo plano, a Juan Carlos I subido a unas muletas y pidiendo disculpas por su famosa cacería en Botsuana. **El personaje al que interpretaba Arenas en *La mirada del adiós* es un anarquista republicano, lo que conecta a Erice con las mitologías del antifranquismo;** el género del film, con su aire orientalizante, remite por su parte al serial de aventuras y a las tramas exóticas del viejo Hollywood.

Sin embargo, la estatua que preside el jardín de Triste-le-Roy nada tiene que ver con la realeza: es el dios Jano quien —varios planos lo subrayan— preside el lugar. De acuerdo con algunas de las interpretaciones que recoge Cirlot en su diccionario de símbolos, **Jano se relaciona con la idea de la iniciación de los misterios debido a su capacidad para ver el pasado y el futuro.** No es mal dios tutelar para una película, y me refiero aquí a *Cierra los ojos*, que cultiva el misterio en torno al actor Julio Arenas: por qué se marchó, qué le ha pasado mientras tanto, si es verdad que no recuerda.

Dígase de paso que en la escenificación de ese misterio —que en alguna entrevista Erice ha situado en una categoría superior a la del mero secreto— nos encontramos con una secuencia prescindible, que el montaje final del film hubiera debido eliminar: aquella en la que, siguiendo la narración de Garay cuando visita a la ex amante con quien se reencuentra pasados veinte años, vemos a Arenas pensarse bajo la lluvia si debe marcharse y dejarlo todo. Por contraste, **el tercio final de la película demuestra un control exquisito del ritmo cinematográfico**, abundando de paso en encuadres de gran belleza plástica pese a la extrañeza que nos causa desde el primer momento que Erice haya rodado en digital, y acertando siempre en el empleo de esa *trademark* del director que son los fundidos a negro.

*«Una película sobre la memoria y el paso del tiempo nos concierne a todos»*

**Vaya por delante que quien no capte el sentido de todas estas asociaciones en modo alguno se aburrirá:** la película y su trama poseen suficiente autonomía de vuelo como para cautivar al espectador más ligero de equipaje. Al fin y al cabo, una película sobre la memoria y el paso del tiempo nos concierne a todos; incluso al joven llegará a concernirle si es que no lo hace ya. El personaje al que interpreta Ana Torrent, sin ir más lejos, es una mujer de mediana edad que ha perdido a su padre y apenas puede creer que lo hayan encontrado; sin embargo, el padre no la reconoce y por lo tanto apenas si es su padre.

De manera similar, Garay retoma el contacto con amigos y con la mencionada ex amante, haciendo recuento de su vida. **Pero Erice no cae en el sentimentalismo que hubiera arruinado su película; junto con su guionista, Michel Gatzambide, mantiene el equilibrio entre la evocación, el dolor y la nostalgia.** Es un tema que Garay trata explícitamente con su amigo Max, quien vive solo en Madrid entre rollos de película y pósters de cine, ejerciendo como archivero del arte cinematográfico. Hablando de la desaparición de Arenas, herida duradera en las vidas de sus amigos, el jovial Max dice que «saber envejecer, *that is the question*», formulando de paso un método ideal que consiste en hacerlo «sin temor ni esperanza».

Y eso es lo que parece hacer Garay, desplazado por la vida a la cálida provincia de Almería en compañía de su perro (esa combinación de perro y vida en la caravana nos recuerdan al Brad Pitt de *Érase una vez en Hollywood*), tan necesitado de dinero que se anima a participar en un programa televisivo sobre desaparecidos (que se realiza en una fría Ciudad del Cine de la periferia madrileña que nada tiene que ver con el cine) e ignora que con ello ha creado las condiciones para que se produzca el milagro del reencuentro con el amigo perdido. Si

comparamos *Cerrar los ojos* con los anteriores largometrajes de ficción del director —excluido por tanto *El sol del membrillo*—, nos encontramos aquí con una historia más artificiosa y de mayor propósito alegórico.

No se narra aquí, como en *El espíritu de la colmena* y *El sur*, el punto de vista de una niña o una adolescente, sino que **nos situamos de lleno en el mundo de unos adultos que en la mayoría de los casos están llegando al tramo final de sus vidas**. Pero hay que suponer que la desaparición y amnesia de Arenas están dotadas de un sentido más amplio: además de ser elementos literales de la trama, nos sugieren algo sobre el cine y su relación con la vida personal y colectiva. No en vano, Erice lamenta en las entrevistas que la imagen cinematográfica esté siendo colonizada por lo visual, que a su juicio es un mero producto técnico incapaz de transmitir misterio, belleza y sentido a la manera en que lo hacía —dice en su conversación con Marcos Uzal en *Cahiers*— «un cine que ya no existe» y del que se considera legatario.

*«Podemos interpretar la desaparición de Arenas en pleno rodaje como alegoría de la desaparición de una concepción del cine»*

No es necesario terciar aquí en esta discusión, pues no se trata de decidir si Erice tiene razón o hemos de dársela a quienes —como hace Jacques Aumont en *Lo que queda del cine*, por ejemplo— presentan una visión menos derrotista. Lo que cuenta es lo que *Cerrar los ojos* hace con esa idea, que está plasmada en la trayectoria de los personajes sin asfixiarlos, ya que no se convierten —como hace el peor cine didáctico o político— en marionetas al servicio de una tesis. Podemos interpretar la desaparición de Arenas en pleno rodaje como alegoría de la desaparición histórica de una concepción del cine; su amnesia posterior es la amnesia de un siglo, el nuestro, donde ese cine apenas existe ya. No es casualidad que el intento final por devolver la memoria a Arenas tenga lugar en la sala de cine semiabandonada de un pueblo almeriense, donde proyectan las dos secuencias de *La mirada del adiós* que llegaron a rodarse: como si los practicantes o amantes del viejo cine trataran de hacer despertar a los espectadores de hoy, hipnotizados por una producción audiovisual carente de sustancia. **Así es como lo ve Erice, defensor de las salas de cine y de todos aquellos elementos que otorgaban singularidad al medio** frente a otras experiencias de consumo de imagen en pantalla; de ahí que el pequeño colectivo que asiste a la proyección de intenciones resucitadoras simbolice la experiencia colectiva del espectador idealizado —nadie habla ni come palomitas— de otro tiempo.

Sometido a ese trance, Arenas no parece reaccionar pese a que el espectador tiene la expectativa de que terminará por hacerlo. Pero algo

sí que hace: como la niña Torrent en el balcón de su casa al final de *El espíritu de la colmena*, Arenas cierra los ojos. Y si hablamos de cine, ¿hay algo más contradictorio que cerrar los ojos? ¿Qué significado tiene cerrar los ojos en el cine de Erice? Es difícil saberlo; quizá ni siquiera sea deseable. Ana Torrent los cierra porque su hermana le ha dicho que es la manera de invocar a los espíritus, que en su caso es el Frankenstein al que ha visto en el cine y luego ha creído verlo en un mundo real —el suyo— que pasa a estar poblado por las criaturas y fantasías que salen de la pantalla. Cabe pensar que Arenas hace un gesto parecido, **cerrando los ojos para mirar en su interior y tratar así de recuperar las imágenes de su pasado** a partir de las secuencias que rodó con Garay tiempo atrás; igual que Monsieur Lévy, el magnate judío que pide al anarquista que encuentre a su hija en esas mismas secuencias, anhela mirar los ojos inocentes de quien solo lo identifica como a un padre perdido.

En última instancia, sin embargo, queda el misterio: el que representan la identidad personal, el tiempo y la memoria, que tan estrechamente se relacionan con el cine para quienes han cultivado —a un lado u otro de la pantalla— el séptimo arte. Así que **cuando se cierra la última página de este sublime testamento fílmico, que también es un testamento personal, solo de una cosa estamos seguros: las películas de Víctor Erice siempre nos abrirán los ojos.**

---