

THEOBJECTIVE

Reflexiones sobre Erice

«Solo un mundo que ha perdido la capacidad de contemplar puede mostrarse indiferente ante 'Cerrar los ojos'»



Andreu Jaume - Publicado: 21/02/2024 •

Quizá algún día la ceguera de una parte de la crítica española —si es que todavía puede hablarse de algo así— ante una [película](#) como *Cerrar los ojos* de [Víctor Erice](#) se interprete como síntoma de lo que esa misma obra denuncia. Solo un mundo que ha perdido la capacidad de contemplar por culpa, en buena medida, de una saturación de la imagen, puede mostrarse indiferente o, en el mejor de los casos, condescendiente con **una de las indagaciones más hondas que se han hecho en lo que va de siglo sobre la esencia del propio cine y su impronta en la conciencia humana.**

Vayan estas reflexiones, pues, a modo de agradecimiento por todo lo que su [autor](#) nos ha dado.

Cerrar los ojos se abre con una secuencia rodada en fotoquímico de una película inacabada, la última que protagonizó Julio Arenas antes de desaparecer a principios de la década de 1990. En la villa Triste-le-Roy, en cuyo jardín vemos una estatua de Jano bifronte —referencia a un cuento de Borges titulado *La muerte y la brújula*, que Erice quiso adaptar—, vive Mr. Levy, un judío acaudalado, atendido por un criado chino, que recibe a un tal Mr. Franch para encargarle que vaya a buscar a su hija a Shanghái, a donde su madre se la llevó, contra su voluntad. Estamos en 1947, en algún lugar en las afueras de París. **Tanto los nombres de los personajes como la simbología y la ambientación remiten a *La promesa de Shanghái*, el guion que Erice escribió sobre *El embrujo de Shanghái*, la novela de Juan Marsé, proyecto al cabo frustrado por la falta de entendimiento con el productor.**

La secuencia inicial —soberbios tanto Josep Maria Pou como José Coronado— tiene un aura mítica, perfectamente construida, que parece el principio de un cuento o de una película clásica. Pero de pronto, la narración se interrumpe y la voz del propio Erice nos cuenta que Julio Arenas, el actor principal de *La mirada del adiós*, «la película que nunca existió», desapareció sin dejar rastro en 1990, junto al mar. **La acción de *Cerrar los ojos*, la película que sí existe, se traslada entonces a Madrid en el año 2012.** El que había sido el director de aquel proyecto fracasado, Miguel Garay, participa en un programa de televisión sobre desaparecidos. Garay fue en su juventud un incipiente director y novelista, pero ahora ya apenas escribe y se dedica a la traducción. Vive modestamente en Almería —el sur, por fin—, en una vieja caravana, con un perro y junto a un huerto que él mismo cuida. Sus vecinos son una pareja joven que esperan a su primer hijo y que durante sus ausencias se ocupan tanto del animal como de las hortalizas.

Erice evidencia desde el principio el gran asunto de la película y en realidad de todo su cine, que a su vez no ha dejado de ser nunca una reflexión paralela sobre el alcance y la esencia de ese arte. Los fenómenos de la aparición y la desaparición, de la memoria y el olvido se revelan trasuntos del problema de la conciencia. ¿Qué es la conciencia y qué está pasando con ella en nuestra sociedad? La idea del nacimiento y el alumbramiento de la misma es algo que siempre está presente en el pensamiento cinematográfico de Erice. **Se podría decir que para él el cine representa en el fondo el arte más antiguo**

puesto que se interroga acerca de la naturaleza de la mirada. Antes aún que el lenguaje, estuvo la imagen, el registro mental de una primera secuencia que dio testimonio de nuestra conciencia. En ese sentido, la conciencia es a la vez presente y origen. Ser conscientes supone tanto estar aquí como al principio de los tiempos, cuando el primer humano abrió los ojos y los cerró para no olvidar lo que había visto.

«‘Cerrar los ojos’ pone en tela de juicio la actual forma de entender el cine, denunciando con ello la crisis de la imagen»

Cerrar los ojos retoma la pregunta por la conciencia al tiempo que pone en tela de juicio la actual forma de entender el cine, denunciando con ello la crisis de la imagen, cuya hegemonía en nuestros días delata algo que podría entenderse como un proceso de secularización. De ser una experiencia colectiva, sagrada sobre todo para tantos niños y adolescentes del siglo pasado, el cine se ha convertido en algo doméstico, determinado además por la relación personal con el dispositivo. En la vieja sala, el proyector era algo por completo ajeno, un haz de luz que obraba el milagro de las sombras en movimiento. Ahora el dispositivo determina absolutamente nuestra forma de mirar, convirtiéndose a menudo en el propio contenido de la experiencia. De la contemplación se ha pasado a la manipulación. El propio Erice, en alguno de sus textos, ha recordado la frase de Jean Renoir «*Le cinéma est fait pour créer un pont*». **El cine era una forma de establecer puentes, relaciones, una vivencia compartida que creaba un mundo común. Hoy, en cambio, las imágenes se han vuelto reflejo de fracturas y distancias, de sospechas e incomunicaciones.**

Hace más de 30 años, Erice publicó un comentario sobre la secuencia final de *Luces de la ciudad*, película estrenada en 1931, en pleno apogeo del cine sonoro, un avance técnico que amenazaba con destruir las películas mudas, como finalmente ocurrió. Consciente del peligro, **Chaplin decidió dramatizar el problema y convertir aquella obra, en apariencia una sencilla historia de amor entre un vagabundo y una florista ciega, en una metáfora de ese arte en trance de desaparición.** Como Erice observó en su artículo, toda la película se basa en un malentendido acústico. Huyendo como siempre de la policía, el vagabundo se mete en un coche y al salir y cerrar la puerta —algo que el espectador no oye—, la florista ciega

intenta llamar la atención de aquella persona a la que presupone rica para venderle una flor. Lo que no se oye para el espectador da lugar a algo que la protagonista imagina. El contenido de la película es todo lo que la chica no ve.

Por otra parte, el vagabundo traba una extraña amistad con un multimillonario alcohólico que solo le reconoce cuando está borracho. A la mañana siguiente, con resaca, el rico suele echarle a patadas de su cama y de su casa. Como escribió Erice, «en el mercado del prestigio simbólico, el vagabundo no vale nada, no existe, no se le ve». Él mismo sacrifica su apariencia mítica, mantiene la ficción a ojos de la florista de que él es un joven y apuesto caballero y termina por robarle al millonario el dinero que la chica necesita para operarse y recuperar la vista. **El dinero, justamente aquello que lo invisibiliza en el mundo real, destruye la ilusión amorosa curando al mismo tiempo la ceguera de la florista y encerrando al vagabundo en la cárcel por robo.** Al darle aquel dinero, Charlot sabe ya no verá nunca más a su amada, aunque al final, como observa Erice, se convertirá en «agente de una revelación», alcanzando así su máxima dignidad.

Al salir de la cárcel, más harapiento que nunca, Charlot se encuentra por casualidad con la chica, que ahora es una próspera florista, dueña de su propia tienda. El vagabundo, al verla, se queda hipnotizado y ofrece una de las miradas más vivas e intensas que se han creado en el cine. **La chica, por su parte, se cree que ha gustado de pronto a un pobre diablo y se ríe de su conquista, aunque sale para darle una limosna.** El dinero actúa de nuevo como vínculo ficticio. Charlot entonces se asusta y quiere huir, pero ella lo retiene y al retenerlo le reconoce por el tacto de la mano. «¿Puedes ver ahora?», le dice él. «Sí, ahora puedo ver», contesta ella con una expresión traspasada de pena, misericordia y desilusión.

«La historia de Chaplin», escribía Erice, «es la del superviviente que, en medio de las condiciones más adversas, se niega a aceptar la derrota y, asumiendo toda la crueldad de su entorno, trata de encontrar un sentido al dolor propio y ajeno, es decir, al dolor de todos». **El vagabundo no solo formulaba su pregunta a la florista sino también a todos los espectadores que, cegados por la invención del sonoro, se disponían a convertirlo en un residuo de una forma de aparecer.** Charlot se convertía así en el arquetipo de un

arte a punto de extinguirse, como ya se había intuido en la primera secuencia de la película, la inauguración oficial de un monumento público, símbolo de «Paz y prosperidad», según reza el rótulo. Ahí, Chaplin parodió las voces de los distintos oradores con instrumentos agudos y graves, desafinados. Es obvio, por tanto, que el monumento representa el cine sonoro. Cuando tras los ridículos parlamentos se alza la tela que cubre la escultura, Charlot aparece dormido en una de las figuras escultóricas, como un resto, un estorbo en esa nueva convención pública.

«En la actual metástasis de la imagen, el cine ocupa un pequeño lugar junto al bombardeo constante de vídeos e instantáneas de la red»

Cerrar los ojos viene a cumplir una función parecida en nuestro propio principio de siglo. El cine es un arte sujeto a frecuentes y virulentas transformaciones tecnológicas que a menudo no dan tiempo a reflexionar sobre los efectos que producen en la concepción del propio arte. En estas últimas décadas hemos asistido al progresivo vaciamiento de las salas y la aparición de las plataformas, las series, etc. Inevitablemente, la manera de consumir cine se ha alterado. La invención del sonoro destruyó una forma de hacer películas que en muy poco tiempo —apenas 20 años— había alcanzado niveles de complejidad asombrosos. Se había creado un nuevo lenguaje de alcance universal que el sonoro lastró con lo particular idiomático. **Hoy en día la revolución tecnológica no solo ha desterrado el cine de la experiencia colectiva sino que lo ha reducido a una dimensión mucho menos prestigiosa y jerárquica.** En la actual metástasis de la imagen, el cine ocupa un pequeño lugar junto al bombardeo constante de vídeos e instantáneas que pueblan el cosmos de la red.

Cuando termina la primera secuencia en fotoquímico y la acción se traslada al Madrid del año 2012, el espectador siente una brusca decepción, como si le hubieran robado algo. Se trata de un efecto muy calculado por parte de Erice. De pronto, aquello que entendemos por realidad o actualidad aparece desencantado. Arrancada del mito, la fotografía de la realidad —que en nuestros días se ha vuelto hegemónica— resulta mucho más problemática. **Nos encontramos ahora en un mundo dominado por el sensacionalismo televisivo.** Por razones económicas, Miguel Garay accede a participar

en un programa sobre desaparecidos que resucita viejos fantasmas. Garay se reencuentra con Ana, la hija de Julio Arenas, en la cafetería del Museo del Prado, donde ella trabaja como guía. Ese espacio aséptico y sin embargo cercano a una pinacoteca que alberga tantas obras maestras también parece significar el desahucio que se vive en el seno de la representación cinematográfica.

Poco a poco, sin embargo, Erice acomoda el ojo del espectador, reeducándolo. Superado el sobresalto inicial tras la repentina transición de lo mítico a lo real, el director empieza a esculpir esa presunta realidad de una manera por completo distinta. Hay tanto en los diálogos como en la composición de los planos una morosidad artificiosa, pictórica, sintomática. Como decía Stanley Kubrick, en el cine no se fotografía la realidad sino la fotografía de la realidad. Y eso es justamente **lo que pone de manifiesto Erice en su lenta, detallada y densa forma de rodar, que parece oponerse de un modo muy deliberado a la actual voracidad caótica de las cámaras** que controlan nuestro espacio público y acechan nuestra intimidad.

A finales del siglo pasado, el director de orquesta Sergiu Celibidache se opuso a la revolución tecnológica de su tiempo y no solo se negó a grabar –para él el micrófono destruía los matices de la masa sonora– sino que impuso en sus conciertos un *tempo* extremadamente lento que permitiera al oído experimentar todas y cada una de las notas de la partitura, lejos de los efectismos y las rutinas que había generalizado la industria discográfica. Erice parece arriesgar algo parecido tanto en su manera de filmar como de dirigir actores. **José Coronado ha contado cómo el director le pidió que olvidara «todo lo que había aprendido hasta entonces».** (Celibidache les exigía algo parecido a sus músicos y por eso Chaplin solía trabajar con actores no profesionales). Y el resultado es una de las actuaciones más impactantes que se han visto últimamente en el cine, precisamente por su desnudez, por la labor de despojamiento de todo lo accesorio asociado a la idea misma de interpretación.

«El estado de la imaginación pública incide siempre en la salud política»

La amnesia que sufre Julio Arenas, a quien Garay termina por encontrar trabajando en una residencia de ancianos tras la publicidad

que le ha dado al caso el programa de televisión, tiene una carga simbólica parecida a la de la ceguera de la florista en *Luces de la ciudad*. **La decadencia del viejo cine y la subsiguiente utilización indiscriminada y frenética de la imagen no solo han destruido la contemplación —como en tiempos de Chaplin el sonoro— sino que a la vez han mermado la conciencia colectiva.** El puente del que hablaba Jean Renoir se ha roto en aras de una hipercomunicación que en el fondo esconde un solipsismo narcisista, una amnesia moral, evidente en los *selfies* que los turistas se hacen ahora tumbados en las vías de Auschwitz. El estado de la imaginación pública incide siempre en la salud política.

El Jano bifronte que conforman Garay y Arenas —el uno atrapado por la memoria, padre de un hijo que murió muy joven atropellado, escritor y director manqué, tocado el otro por la gracia y la pureza del olvido, incapaz de saber quién fue, huido de un pasado turbulento, de su propia película inacabada— **termina imponiéndose como símbolo de una conciencia escindida, el pasado y el presente en busca de una confluencia perdida, extraviada.** Cuando finalmente se encuentra con su viejo amigo en el comedor del geriátrico, Garay comenta que Arenas le ha mirado «como si no fuera nadie», igual que a los residentes, con quienes parece no tener ningún vínculo moral. El psiquiatra que le trató dirá luego que sus amigos y familiares tal vez puedan ayudarle a averiguar si el enfermo «tiene aún conciencia». Es así como la búsqueda del desaparecido, la historia de una vieja película inconclusa, la certeza de que el cine vuelve a ser «un arte en trance de desaparecer» —Garay, en una de las cajas en que guarda recuerdos y fetiches, encuentra un *flipbook* con *La llegada del tren* de los hermanos Lumière, el principio del cine— acaban confluyendo en la pregunta en torno al origen de la conciencia.

El problema se halla diseminado a lo largo de toda la película en los distintos reencuentros que van adensando el sentido del pasado, por ejemplo en la secuencia del diálogo frente al fuego entre Garay y Lola San Román —una estupenda Soledad Villamil—, antigua amante tanto del director como del actor. Ella termina ahí tocando al piano una canción favorita de Garay que les deja sumidos a los dos en el estupor del paso del tiempo. **La música tiene en ese aspecto un protagonismo específico y muy bien modulado, contrapunto acústico de los estilemas visuales que van articulando la película** en torno a su desvelamiento paulatino. Lo mismo cabría

decir de todo lo que queda fuera propiamente del argumento de la obra, como las miradas del perro que Garay tiene en su retiro del sur y que parecen remitir al *Perro semihundido* de Goya, metáfora del misterio al que se encamina *Cerrar los ojos*. O como el embarazo de la joven vecina, indicio de otra latencia.

El simbolismo, por otra parte, del rey de ajedrez que Julio Arenas guarda en la caja de reliquias de un pasado que no recuerda y que, junto a la foto de la hija perdida de Mr. Levy, conforma el vínculo entre lo mítico y lo real, resulta especialmente incitante. ***Cerrar los ojos es una obra protagonizada por reyes tristes, destronados, hombres viejos y derrotados que todavía beben y fuman y que viven en una época en la que ya no se reconocen.*** La aparición fugaz del rey Juan Carlos tras su caída, pidiendo perdón ante las cámaras, no es anecdótica. Julio Arenas había sido un galán, un seductor que acabó abducido por su propio mito, ahogado en alcohol y penas amorosas. No se trata, de todos modos, de ninguna apología nostálgica de una masculinidad cuestionada, sino simplemente de una evidencia.

«‘Cerrar los ojos’ parece poner la atención en el punto de vista de los adultos, al otro lado de la inocencia»

En sus anteriores películas, sobre todo en *El espíritu de la colmena* (1973) y en *El sur* (1983), Erice había construido sus historias a partir del punto de vista de los niños, receptores de la realidad sórdida y desengañada de los mayores que de alguna manera quedaba redimida por el hechizo de la imaginación. Ese era por cierto el sustrato que compartía con Juan Marsé y que aquí recibe el homenaje más justo y bello. Pero *Cerrar los ojos* parece girar las tornas y poner la atención en el punto de vista de los adultos, al otro lado de la inocencia. La escena del reencuentro entre Ana y su padre, Julio Arenas, en la covacha en la que este vive desmemoriado, es en ese aspecto muy elocuente. «Soy Ana», dice Ana Torrent cerrando los ojos y devolviéndonos en su interior a la niña que fue en *El espíritu de la colmena*, en busca de la conciencia pura que hizo posible tanto al monstruo de aquella película junto al río como la magia del péndulo en *El sur*, Shanghái en la mente de Susana Franch —la niña de Marsé en la película que no existió de Erice— o ahora la infancia de la hija de Julio Arenas.

El propio Erice ha hablado, refiriéndose al final de *Cerrar los ojos*, de la distinción que él hace entre enigma y misterio. El argumento de la película —la historia de un actor que se esfumó sin dejar rastro y al que por fin encuentran— sería solo la excusa intrigante para llevar al espectador ante el misterio. Y ese misterio tiene que ver con una noción mucho más compleja de los fenómenos de la aparición y la desaparición tal y como operan en la conciencia humana.

La escena en la que Julio Arenas decide desaparecer, según la concibe la imaginación mitómana de Garay en su conversación con Lola San Román —y que **podría compararse con el principio de aquel poema de Rilke**, escrito justo después de las *Elegías de Duino*: «Mientras atrapas lo lanzado por ti mismo, / todo es habilidad y nimia ganancia; solo cuando de pronto devienes receptor del balón / que una eterna compañera en el juego / te ha lanzado a tu centro, con sabio y preciso / impulso, dibujando uno de esos arcos / como los grandes puentes levantados por Dios, / solo entonces recoger es una facultad, / pero no tuya, sino la de un mundo»—, esa escena parece el anverso de la que se prepara al final.

Cuando encalan juntos una gran pared blanca en el exterior del asilo —**frente a un mar rugiente que en toda la película mantiene la tensión metafórica entre la memoria y la desmemoria**—, Garay y Arenas parecen estar preparando ya el momento de la aparición, del milagro. «Los milagros», como dice el maravilloso personaje de Max Roca, el cinéfilo que custodia las latas con las secuencias de la película inacabada, «ya no existen en el cine desde que Dreyer murió. Te lo digo yo que soy practicante, pero no creyente». Pero su amigo Miguel Garay lo intenta por última vez y por eso organiza la proyección en un viejo cine del final de la película que no existió ante unos pocos elegidos, entre ellos, por supuesto, Julio Arenas, que se sienta al lado de la hija a la que no reconoce.

«Es importante notar que aquí el plano de la ‘realidad’ ha quedado reducido a un poderoso juego de miradas»

En el momento en que el proyector empieza a funcionar y aparecen otra vez las imágenes en fotoquímico, tanto los espectadores como los personajes de la película volvemos al plano mítico que había quedado interrumpido al principio. *La mirada del adiós* termina con el personaje de Julio Arenas trayendo de vuelta a Judith, la hija perdida

de Mr. Levy, a la villa de Triste-le-Roy. **Cuando la ve, Mr. Levy intenta provocar el reconocimiento —la anagnórisis— tocando al piano la canción que le cantaba de pequeña, para intentar despertar su conciencia.** Como había dicho en la primera secuencia, él necesitaba recuperar la mirada inocente de su hija «porque ya nadie más puede mirarme así». Pero la niña parece no reaccionar —antes se ha escondido en el gesto del abanico que le enseñó su madre— y entonces el padre se levanta, moja un pañuelo en el agua de un florero y le descorre el maquillaje, tratando de forzar sus lágrimas.

Es importante notar que aquí el plano de la «realidad» —en el que habitan los espectadores sentados en el viejo cine, un actor amnésico junto a su hija, las monjas del asilo, Garay— ha quedado reducido a un poderoso juego de miradas. Tanto Ana como Garay están pendientes de la posible reacción de Julio. Pero de momento no parece haber pruebas de nada. Luego Mr. Levy sufre un ataque y cae al suelo. **La niña se agacha y coge al padre en brazos mientras él le canta entre ahogos la canción de su niñez hasta que muere.** Entonces la niña empieza a llorar y termina de cantar la canción bañada en lágrimas.

Antes, nosotros —los espectadores tanto de *Cerrar los ojos* como de *La mirada del adiós*— hemos percibido que un ligero temblor en la barbilla de la niña parece replicarse en el gesto atento de Julio Arenas. Es un primer indicio. Pero solo al final, cuando el Julio Arenas de entonces, el actor, cubra a la niña con su gabardina y los dos miren juntos a cámara, se obrará el milagro. Entonces el viejo Julio Arenas, padre de su hija, sentado en el cine junto a ella, **cierra los ojos de un modo que hasta entonces parecía imposible, recobrando y sanando su conciencia y con la suya la de todos nosotros.**

En esa última secuencia, Erice muestra algo que solo el cine puede hacer pero que ya casi nunca hace, con la misma ambición que Chaplin en *Luces de la ciudad*, demostrando ser él también un «superviviente que, en medio de las condiciones más adversas, se niega a aceptar la derrota y, asumiendo toda la crueldad de su entorno, trata de encontrar un sentido al dolor propio y ajeno». En otro de sus textos, el director, comentando la relación del cine con la poesía, escribió: «En esos momentos epifánicos el cine se desprende de todo su exceso de competencias y servidumbres, escapa gloriosamente de la novela (la narración), el teatro (la representación)

o el periodismo (la actualidad), para retornar al tiempo de los orígenes. O lo que es igual: para ser únicamente ojo que ve, vida que vive, revelación». **Cuando José Coronado, en un gesto que bien vale toda una vida artística, cierra los ojos, nos está enseñando el reverso del asombro originario.**

Andreu Jaume - Editor, traductor, profesor, poeta y ensayista.