

Víctor Erice: “El arte se ha disuelto en el interior de una cultura festiva y decorativa, o lo que es lo mismo, doméstica”

Más de tres décadas después de ‘El sol del membrillo’, y medio siglo después de ‘El espíritu de la colmena’, el director vuelve a estrenar un largometraje con ‘Cerrar los ojos’

ELSA FERNÁNDEZ-SANTOS

23 SEPT 2023 - 05:40 CEST

Con solo cuatro largometrajes, [Víctor Erice](#) (Valle de Carranza, Bizkaia, 83 años) es una leyenda del cine. Su mito nació hace ahora 50 años con [El espíritu de la colmena](#), película de culto internacional y una de las más relevantes de la historia del cine español. Desde entonces, su obra, que incluye cortometrajes, medimetrajes, videoinstalaciones y talleres de cine, ha estado marcada por su mirada precisa, por la búsqueda de lo esencial. *Cerrar los ojos*, su primer largometraje desde [El sol del membrillo, de 1992](#), se acaba de [estrenar en Francia entre críticas entusiastas](#) y coincidiendo con una retrospectiva en la prestigiosa Cinémathèque. [Erice recibirá el Premio Donostia del festival de San Sebastián](#), la ciudad en la que creció y donde su ópera prima logró la Concha de Oro. Recién llegado de Granada, donde pasa largas temporadas, la cita es en Madrid el primer domingo de septiembre. Un día de lluvia torrencial.

Sus películas se están reestrenando dentro y fuera de España y va a recibir un homenaje en la ciudad de su infancia y adolescencia. ¿Qué significa San Sebastián para usted?

Llegué a ella con tan solo unos meses. Me he criado en Donostia. También como espectador. La primera película de mi vida la vi en el Gran Kursaal, una tarde de invierno... En cuanto al premio, ¿qué voy a decir? Que estoy muy agradecido. Por cierto, Diego Galán ya me habló del mismo premio hace unos años. Decliné entonces esa posible distinción. En parte por el culto a la superstición que tenemos los cineastas veteranos cuando pensamos que un premio así puede llevarnos directamente a la jubilación. Ahora las circunstancias son distintas: se me da cuando tengo una nueva película que presentar en el festival.

¿Qué sensación le provoca salir de su habitual silencio?

En los últimos años me he manifestado poco en ciertos ambientes. Pero de ahí a decir que he guardado silencio... Aunque imagino que te refieres al acto más esencial de todos para un cineasta: hablar a través de las imágenes y los sonidos de una película.

El gran cliché sobre su figura es lo poco que ha rodado. ¿Le parecen pocas las películas que ha sacado adelante?

Eso que llamas cliché seguramente surge porque, por lo general, se contabilizan casi únicamente aquellas obras que se realizan dentro de los patrones que rigen la industria del audiovisual. Pero puedo asegurar que existe vida, verdadera vida, más allá.

La tecnología no resuelve una cuestión que es fundamental: cómo capturar una imagen verdadera del mundo”

¿En qué se fueron los años?

En vivir o sobrevivir, como quieras. Y, además, intentando sacar adelante algunos proyectos. No es cierto lo que hoy día se dice por todos lados: que hace 30 años que no hago una película. Mis cortos y medimétrajes son películas también. Se han podido ver en festivales internacionales, en retrospectivas... Proyectadas en una pantalla, difundidas incluso en vídeo. No han circulado a través de los grandes canales de distribución, y no son muchas, ciertamente. Pero también podría incluir mis trabajos para los museos, las videoinstalaciones, que han sido más la práctica de un cineasta que de un videoartista.

Alguna vez ha dicho que un cineasta es como un torero, que es torero hasta cuando no torea en la plaza, y también ha usado alguna que otra vez para definirse una frase de [Jaime Gil de Biedma](#)...

Sí, algo así... Como un escritor que es escritor aunque no escriba o se contente con redactar notas a pie de página, como el personaje de una novela de Vila-Matas. La referencia a Gil de Biedma era a propósito de lo que él decía sobre su experiencia de lector, que consideraba más importante que la de escritor de poesía. Mi experiencia como espectador de películas ha sido constante, ininterrumpida, quizás porque mi compromiso con el cine ha sido de una naturaleza existencial más que profesional.

¿Cómo ha sido el reencuentro con una producción industrial después de 31 años?

Producción industrial, inglesa y alemana, era el largometraje *Ten Minutes Older*, de 2002, y también *Centro histórico*, portuguesa y española, en 2012. Así que esos 31 años no son tales. Las cosas han cambiado mucho. Hoy las películas se digitalizan para ser difundidas en televisión, ordenadores, tabletas y teléfonos móviles, lo cual ha borrado del mapa lo que en tiempos se llamó el lugar del espectador. El uso de la imagen digital ha introducido una modificación sustantiva de todos los procesos de realización. Han crecido las posibilidades de cálculo y control. Pero la tecnología, por muy desarrollada que esté, no resuelve una cuestión fundamental: cómo capturar una imagen verdadera del mundo.

El eje argumental de *Cerrar los ojos* es el enigma de una amistad perdida entre un director de cine y un actor que desapareció en pleno rodaje. ¿Por qué quería hablar de un hombre que no recuerda nada y de otro al que le duele recordar?

No existe en mi caso, al menos en principio, una pretensión explícita. Se trata de un proceso de fabulación en el cual las cosas van surgiendo de una manera más o menos natural. Una sucesión de detalles a veces muy pequeños y dispersos: una atmósfera, un recuerdo, los fotogramas de una película, una frase de una novela... Y al final resulta que dos personajes le salen a uno al encuentro: dos amigos, un actor y un director. Las dos caras de una misma identidad. Uno no puede huir de su pasado, lleva a cuestas el fardo de la memoria; el otro, tocado por la mano clemente del destino, convertido en otro, se ha librado de ese peso. Un eco de este motivo argumental está presente en la estatua de Jano, el dios romano que figura en el jardín de Triste-le-Roy. Procede de *La muerte y la brújula*, el cuento de Borges.





Erice, en el patio de butacas de un cine de Madrid.
GIANFRANCO TRIPODO

Esa estatua aparece en la película dentro de la película *La mirada del adiós*, que nos remite a una aventura de cine clásico y a *La promesa de Shanghái*, su frustrada adaptación de [la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghái*](#). Pero esas secuencias no estaban en aquel guion.

Figuraban en la primera adaptación que escribí de la novela. A Juan le gustaban mucho, pero finalmente las descarté. Estuvieron guardadas durante años en una carpeta. Las recuperé a la hora de imaginar una película de aventuras dirigida por el protagonista de *Cerrar los ojos*.

¿Cómo fue el rodaje de *La mirada del adiós*?

En soporte fotoquímico, en 16 mm. Sus dos secuencias son las que más y mejor he podido controlar formalmente. Logré que se rodaran en un decorado. Son la expresión de un género de cine basado en arquetipos, el que trataba de la vida no tanto como es, sino como debería ser. Ahí, en su secuencia final, está para mí el corazón de *Cerrar los ojos*, el momento de la verdad... Si bien el artificio siempre ha estado presente a la hora de elaborar una película. Ahora, más que nunca, desarrollado técnicamente de un modo que el azar no intervenga, y si lo hace que sea del modo más leve o insignificante posible. La intervención del azar es fundamental tanto en la vida como en la creación cinematográfica. *Cerrar los ojos* debe muchas cosas al azar.

¿Como cuáles?

Por ejemplo, cuando los dos amigos están detrás de una puerta enrejada mirando el mar. Ese día, frente al asilo, ofrecía un aspecto insólito, muy revuelto, con grandes olas. Nunca lo habíamos visto allí así. Y además acabábamos de rodar una secuencia donde los dos protagonistas contemplaban una foto del tiempo en que eran jóvenes marineros. Esa imagen de ambos en silencio, detrás de las rejas, intuí que clausuraba algo. Otro ejemplo es cuando Manolo Solo canta [My Rifle, My Pony and Me](#), la

[canción de Río Bravo](#). No estaba prevista en el guion. Pero dos días antes de su rodaje descubrí que Manolo la conocía. Así que la rodamos, sin saber siquiera si íbamos a conseguir los derechos.

En el arranque de la película surge su voz como narrador. ¿Por qué?

La irrupción de mi voz convierte *La mirada del adiós* en un documento, deja de ser una evocación o un *flashback*. Hice alguna que otra prueba a locutores profesionales, pero comprendí que debía implicarme, ofreciendo una suerte de testimonio. Porque resulta evidente que, a raíz de ese corte, se produce una ruptura en el relato que lleva aparejada una probable frustración en el espectador. Es una representación que de repente queda en el aire, suspendida. ¿Y qué tipo de ficción se quiebra ahí? La del relato clásico, iniciático: el rey triste en su palacio, esperando la muerte; la imagen de una princesita cautiva, poseedora de una mirada redentora; el héroe que se compromete a buscarla en el lejano Shanghái...

La figura del rey triste tiene varias correspondencias y una de ellas está en una pantalla de televisión en la que aparece Juan Carlos I. Es un detalle muy inesperado, casi de humor. ¿A qué responde?

Inserté esas imágenes en el televisor del hotel porque se grabaron en 2012, el año en que transcurre la acción en presente de *Cerrar los ojos*. Lo hice porque Juan Carlos I era ahí, en ese momento, la viva imagen de un rey triste.

Hay muchas citas y referencias, las más reconocibles a Paul Nizan, a Stevenson, a los Lumière, a Borges, a Marsé... ¿Por qué ha sentido la necesidad de llenar de claves íntimas esta película?

Hay esas citas y algunas más que por ahora nadie ha detectado. De momento no las voy a revelar. Surgieron no como una necesidad estricta ni como un adorno. Quizás, sencillamente, para que me hicieran compañía en el rodaje.

La polución atmosférica se extiende por todas partes, pero de igual modo existe una enorme polución de la imagen y el sonido”

¿Hay algo de autoficción en esta película?

Puede ser... De un modo inconsciente. La ficción está siempre presente en la mirada que el cineasta proyecta sobre el mundo. Y no hay mayor ficción que la del yo personal.

¿Qué hacer ante la producción desmedida de imágenes y sonidos en la que vivimos?

La polución atmosférica se extiende hoy por todas partes. Es un hecho reconocido. Pero, de igual modo, existe también una enorme polución de la imagen y el sonido. Cada día, en el mundo, se hacen millones de fotografías, se graban infinidad de sonidos. Y en medio de esta contaminación, si pensamos en el cine, en lo que pueda quedar de él, ¿cómo lograremos capturar una imagen verdadera? Es un problema. Y no sé muy bien cómo se puede resolver. Tendríamos que empezar cambiando tantas cosas...

¿Cree que se ha extinguido la cultura cinematográfica? Si es así, ¿cuándo se interrumpió su transmisión?

No creo que se haya extinguido del todo. Eso sí, socialmente se ha banalizado mucho. Los modelos y referencias que se usan, incluso en el denominado cine de autor, son en su mayor parte manieristas. Si observamos el panorama en términos mucho más generales, percibiremos un fracaso social, del que en gran medida es responsable nuestro sistema de educación. No se trata solamente del cine, que en realidad apenas ha sido admitido en las aulas. Se trata del arte en general, que ha sido prácticamente expulsado de ellas. Con una consecuencia: su progresiva disolución en el interior de una cultura festiva o decorativa, o lo que es igual, doméstica.

***El espíritu de la colmena* ha sido la única película de habla hispana que ha entrado en la lista de cada década de la revista *Sight & Sound*, considerada la más canónica. ¿Le sorprendió que [*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman](#), fuera la número uno?**

Sí, me sorprendió. Soy poco amigo de las listas, y no suelo votar. No por desdén o algo parecido, sino porque me quedo paralizado, incapaz de decidir. ¿Cómo puedo dejar fuera de la lista esta película extraordinaria, reciente? ¿Y aquella otra, lejana, pero inolvidable? En fin, que no hay manera... Pero volviendo al caso de *Jeanne Dielman...* y su elección, creo que ha existido una pulsión por cambiar radicalmente de paradigma. Me gusta mucho la película de Chantal Akerman, la he visto más de una vez. Pero yo no la elegiría entre las 20 mejores películas de la historia del cine.

Aunque no quiera, diga al menos 3 de esas 20...

Empezando por el principio, para mí la edad de oro del cinema es la de su periodo mudo. Ahí seleccionaría no 3, sino 33.



Víctor Erice.
GIANFRANCO TRIPODO

***Cerrar los ojos* es una película extemporánea, fuera de cualquier moda, y uno de sus temas centrales es la vejez. Se habla de saber envejecer “sin temor ni esperanza”. ¿Se aplica a sí mismo este consejo?**

Se ha dicho que originalmente esa era la divisa de los gladiadores del circo, en Roma: *Nec spe, nec metu* (ni por la esperanza ni por el miedo). Aunque no está del todo probado que lo fuera, la frase ha sido muy evocada a lo largo del tiempo. Y lo hace también en la película el personaje de Max Roca. Presiento que él encarna esas palabras mucho mejor que yo.

¿Cómo de importante ha sido en su vida la amistad y la camaradería? En esta película hay tributos muy explícitos a algunos de sus grandes amigos. ¿Qué significó el cine para su generación?

Fuimos una de las primeras generaciones de cinéfilos. Nacidos en su mayoría en los años cuarenta. Y en un país como era este entonces, de fronteras cerradas, donde no existían las libertades más elementales, las películas nos dieron la oportunidad de ser ciudadanos del mundo, al menos por unas horas. En nuestro acercamiento al cine creo que hemos buscado intuitivamente una forma de conocimiento al margen de las pautas que la sociedad nos dictaba, nuestros maestros más libremente

escogidos y secretos.

¿Cuáles son las preguntas que se tiene que hacer hoy un joven cineasta?

Pueden ser muchas, pero, en mi opinión, se reducen a una sola: ¿qué es el cine? Naturalmente no es lo mismo esa pregunta formulada ahora que, por ejemplo, en 1950. Desde esa fecha hasta hoy el cine ha cambiado sus técnicas, sus herramientas, sus dispositivos de proyección. El audiovisual ya no es el cine. Lo visual, al menos en primer término, no sería otra cosa que la verificación óptica de un funcionamiento puramente técnico. Las imágenes digitales, tan entrañadas en el audiovisual, son todas calculadas. No son siempre la huella de algo existente. Y lo llamativo de esta mutación es que lo absolutamente artificial se pretende hacer pasar como si fuera natural. Es decir, que la imagen fotoquímica, propia del cinematógrafo, es imitada por la imagen digital. El poder absoluto sobre la imagen puede llegar a significar que ya no se trata de cambiar el mundo, aquello que vemos, sino de cambiar solamente la imagen del mundo.

Pero, aunque sea en una sala ruinosa, su película acaba invocando el milagro del cine. ¿Queda algún resquicio de esperanza?

Se trata de un final abierto, que solicita la participación del espectador. Es una exigencia del paso del enigma al misterio. Brota de la confrontación entre lo que sucede en la pantalla y el patio de butacas, donde estamos todos nosotros, espectadores sin remedio... Muere el sonido del último proyector del Cinema Lecrín, y quizás ahí se pueda percibir un eco del debate entre lo viejo y lo nuevo. Algo del final de un periodo no solo de la historia del cine. Y perdón por mi posible grandilocuencia..., pero, ya puesto, recuerdo ahora que en 1936 [Walter Benjamin](#) escribió que el arte de narrar se acercaba a su fin porque estaba desapareciendo el lado épico de la verdad. Y Benjamin acababa diciendo: la sabiduría..., y añadido yo: pues eso.

SOBRE LA FIRMA



Elsa Fernández-Santos | ✕

Crítica de cine en EL PAÍS y columnista en ICON y SModa. Durante 25 años fue periodista cultural, especializada en cine, en este periódico. Colaboradora del Archivo Lafuente, para el que ha comisariado exposiciones, y del programa de La2 'Historia de Nuestro Cine'. Escribió un libro-entrevista con Manolo Blahnik y el relato ilustrado 'La bombilla'