

Algunas referencias

Acerca del título, *El sol del membrillo*, el *press book* de la película explica: «El sol del membrillo es el que luce en los primeros días del otoño, cuando los frutos de los membrilleros comienzan a madurar. Coincide con lo que se conoce como veranillo de San Miguel (28 de septiembre), durante el cual se suele producir un retroceso al calor del estío. Quizá debido a este último hecho, el sol del membrillo ha sido considerado como un sol del que no hay que fiarse, ya que sus efectos pueden ser dañinos, sobre todo si las personas se exponen en exceso a sus rayos sin adoptar ninguna cautela. Antiguamente en algunos lugares de España existía la leyenda de que estos rayos, generadores de una luz y un calor misteriosos, afectaban de manera particular a los niños».

Cuenta Erice que a lo largo del verano de 1990, en Madrid, acompañó al pintor en algunas de sus horas de trabajo dedicadas a tres paisajes urbanos. En ciertos momentos registró con su cámara de vídeo imágenes y sonidos, «especie de notas sobre la labor del artista, que constituían una referencia sobre la evolución de la luz y el color en los distintos escenarios elegidos». Ampliando estas experiencias, el cineasta acudió en solitario a esos sitios, situando la cámara en el mismo punto y a la misma hora en que el pintor había situado su caballete tiempo atrás. «De esta manera, en relación al tema, quise sentir algo de lo que la otra persona pudo experimentar en su día mientras trabajaba, empezando por lo más inmediato: el calor, el ajetreo continuo de los transeúntes a su alrededor, el tráfico intenso, etc.».

Al mismo tiempo, con algunas copias, procuró ajustar su visión a la del pintor: «En esta tentativa, el ojo de la cámara impuso sus límites, evidenciando unas diferencias (por ejemplo, en el formato del encuadre, la profundidad de campo y el color) que revelaban una forma muy sencilla, algunos rasgos generales, específicos, de ambos medios de expresión».

«Con respecto al paisaje tomado en su dimensión real, el cine mostraba aquello que la pintura, por su propia naturaleza, no podía capturar: el sonido y el movimiento de personas y vehículos, su paso fugitivo, captados en su transcurrir temporal. En la grabación, la imagen de las cosas era también la de su duración, permitía ver y oír lo que el cuadro hacía desaparecer»².

«A tenor de esta circunstancia —prosigue Erice— la labor del artista se presentaba como un trance donde los sentimientos de ausencia y vacío constituían los elementos claves de una representación. Observando el resultado, era posible comprobar cómo la acción del ojo y la mano del pintor había logra-

² Se recordará que en sus cuadros de la Gran Vía, por ejemplo, el paisaje está absolutamente vacío de personas y vehículos.

do trascender los límites de esa representación para mostrarnos finalmente no un testimonio directo de la realidad, sino su pura revelación.»

A partir de esas experiencias conjuntas, nació el impulso de hacer una película, al comentar Antonio López que deseaba empezar a pintar o dibujar un membrillero que había plantado en su jardín.

Se trataba, según ambos convinieron, «de que no había que tratar de buscar un argumento preciso ni de entablar —al menos en una primera instancia— una ficción. Se trataba, sobre todo, de partir de las cosas tal como son y, provistos cada uno de nuestros útiles de trabajo, acudir a una cita junto a un árbol». Cinco días después, el sábado 29 de septiembre, empezaba el rodaje de *El sol del membrillo*.

El proceso

El núcleo central del *film* es el proceso del cuadro: se ve al pintor instalar la escena, colocando la tela en el caballete, fijando coordenadas exactas (incluso plomadas, marcas de pintura blanca en hojas y membrillos, medidas en la tela y hasta grandes clavos en el suelo para colocar sus pies a la distancia necesaria) y comenzar una tarea que se prolongaría durante meses.

Diversos acontecimientos van acotando ese proceso: las visitas de Enrique Gran, su amigo, pintor también, que permite introducir anécdotas y comentarios sobre la obra, recuerdos, personajes y hasta canciones. Todo eso con la frescura de una acción totalmente espontánea. Cada tanto esta acción incluye panoramas de la vecindad, escenas dentro de la casa y diversas visitas. Otro hecho circunstancial, los albañiles polacos que están haciendo unas reformas en una habitación, añade otra tarea que irá construyéndose al tiempo que avanza la pintura.

Una secuencia clave, la pintura que representa al pintor tendido en una cama y que pertenece a la esposa de Antonio López, María Moreno, agrega otra dimensión y permite introducir un sueño de aquél, donde recuerda otro árbol, que crecía en su pueblo. En esta escena, se dispuso que López tuviera en las manos una vieja fotografía, que se reemplazará en la acción por una bola de cristal, que cae al suelo cuando queda dormido en la sesión. Por cierto que algún crítico comentó a Erice que la escena le recordaba la famosa secuencia de *El ciudadano Kane* en que al morir éste resbala de sus manos la bola de cristal con el paisaje nevado. Como suele suceder, esta impresión es posible, pero no había sido pensada, al menos conscientemente, por el cineasta. La meteorología, entretanto, había hecho imposible la finalización de la pintura. El mal tiempo, los momentos cada vez más escasos en que los rayos del sol inciden sobre los membrillos en el ángulo

exacto que exige el pintor, y la maduración final de los frutos (a pesar de las marcas en su piel y los hilos que tratan de sostenerlos en su posición) hacen que Antonio López abandone el cuadro y ejecute en su lugar un dibujo. Por fin, los membrillos han caído al suelo y empieza su proceso de descomposición. El invierno comienza. Esa noche, el pintor cuenta su sueño.

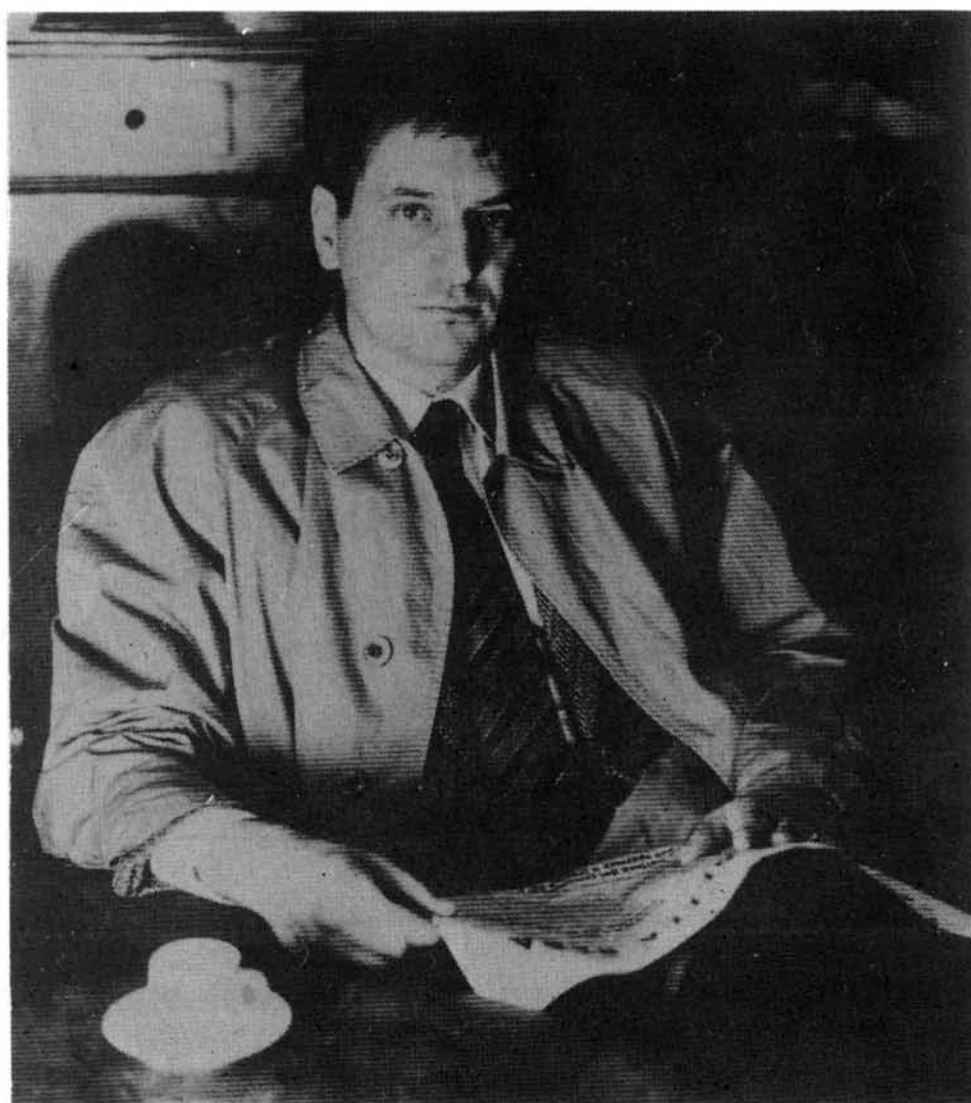
Una de las resultantes de este *film* tan austero y en apariencia frío, como es la mostración casi obsesiva (dura más de dos horas) de un pintor que dibuja un árbol también obsesiva y tranquilamente, es la emoción. Porque es un combate paciente por reproducir un árbol y unos frutos en una luz determinada, hasta llegar, a través de esa búsqueda, a un «doble», que es también un doble del mundo. En los momentos escasos en que hay una puesta en escena: el pintor posando para el cuadro de María Moreno, el sueño, el trabajo de los albañiles polacos, hay otra iluminación significativa para la revelación. Por ejemplo, cuando esos albañiles, terminada su obra, prueban por primera vez el fruto del membrillero. El cineasta no provocó la escena, pero les pidió filmarla. Y esto, como los demás momentos que se esparcen como «respiraciones» en la tarea, crea otra dimensión, como cuando los oscuros constructores de las catedrales medievales levantaban partes de una obra que quizá nunca verían terminada.

«Hay algo —nos decía Víctor Erice al terminar una larga rueda de prensa— que nadie advirtió. Como sabes, Antonio había marcado con trazos de temple blanco los membrillos, para señalar las variaciones en su posición. Tras soportar meses bajo la lluvia las marcas no se borraron. Y cuando el albañil se dispuso a comer un membrillo, lo lavó con agua y la pintura salió fácilmente...»

Otro pequeño misterio, químico tal vez, para añadir a otro gran misterio. Y algo más, antes de terminar estas notas: *El sol del membrillo* parecía, a primera vista, una empresa difícil en su acceso al público. Los hechos muestran que existe aún, pese a que es un *film* hecho contra la corriente habitual del cine fácil y convencional, una minoría muy amplia que cuenta para su difusión. Los premios en Cannes y Chicago, los pedidos de distribución en Londres y Tokio, revelan que todavía es posible responder al cine de consumo trivial con una obra tan hermosa como exigente. Una sola y curiosa excepción: en las nominaciones para los premios Goya del cine español, *El sol del membrillo* brilló por su ausencia. Quizás es un mérito añadido a su espléndido desafío.

José Agustín Mahieu

«...el color de la frontera, del límite del tiempo.»



Claudio Magris