

# El sol del membrillo

«**E**s cierto porque es imposible». No sé si esta cita es correcta, creo haberla leído en latín («Certum est quia impossibile est») y atribuida a San Agustín. Tal vez sean las empresas aparentemente —y concretamente— imposibles, como las utopías, las que merecen la pena. Así el captar la luz más fugaz sobre unos membrillos, o su registro cotidiano mediante la cámara de cine.

Vista la filmografía de Víctor Erice en treinta años —dos largometrajes y medio— y la obsesiva trayectoria pictórica de Antonio López (equivocadamente clasificado como hiperrealista), este encuentro, quizás una intersección estética y ética, parece inevitable y feliz.

*El espíritu de la colmena* (1973) fue la revelación de un mundo de poesía capaz de iluminar abismos secretos a través de la infancia; *El Sur* (diez años después) continuaba la búsqueda del misterio, la realidad que está detrás de las apariencias. *El espíritu de la colmena*, que partía del mito de Frankenstein y su monstruo doloroso, lo corporizaba a través de los ojos de una niña que lo veía real, tan real como el cine de los sueños. Y a través suyo, el *film* conjuraba otros monstruos, el de la guerra civil en primer término. El padre criador de abejas y la casa familiar, cuyos cristales en los ange evocaban el ámbito celular de los panales, eran otras claves de esos descubrimientos secretos.

*El Sur*, en otras facetas del prisma, eran la niña y luego la adolescente que hurgaba en el pasado desconocido del padre. Una vez más el padre. El *sur* al que nunca se llega (por razones ajenas al autor, pero que dan una dimensión profunda e inesperada a ese viaje iniciático) es asimismo otra prueba de la mágica dimensión que Erice consigue a través de espacios y luces tácitas, que aumentan el espesor del misterio. Un misterio, quizá, que yace en las raíces de la memoria.

Estas dos películas son admirables y merecen su fama, pero debe reconocerse que, pese a su originalidad, mantienen la condición de relatos dramáticos; es decir, animan una historia. Faltaba el salto sin red: una historia

*En página anterior: Antonio López en un fotograma de El sol del membrillo.*

que no es ni documental ni ficción, que acerca las fases de la realización de un cuadro, pero también el proceso mismo del arte: el acto de la creación.

Quizá resulte útil describir el proceso: ante todo, es el registro de un hecho real: un pintor que se propone pintar un membrillo plantado por él mismo en el jardín de una casa donde tiene instalado su estudio; aparentemente, está solo frente al árbol y la tela. Pero detrás, el cineasta y su equipo se disponen a captar ese proceso, día a día. Desde ese momento, el *film* que nace rehúsa tanto la fabulación dramática como los aspectos históricos y biográficos del clásico documental de arte.

Es, como anota Erice, una especie de diario (las fechas que aparecen en letreros del *film*, van situando rigurosamente las jornadas de la ejecución del cuadro, durante varios meses) donde la imagen —la del árbol en el cuadro, la de la cámara—, siguiendo un camino paralelo, busca una captación de lo real. Lo real momentáneo, cuando sucede, al tiempo que trata de fijarla en el proceso de su gestación. Un doble de la realidad, «tal como la eternidad la cambia».

El plan del cineasta prescinde, por lo tanto, de las apoyaturas en un guión, puesto que los actores —el árbol, el pintor, los amigos que lo visitan, hasta el perro que deambula por allí o los albañiles polacos que están trabajando en la casa— están ante el testigo: la cámara. No es necesario decir que el rodaje debe adaptarse a los hechos: los diálogos, los movimientos, son espontáneos y la filmación debe perseguirlos tanto como el pintor perseguirá el momento justo en que la luz incide en los membrillos de un modo preciso y necesario.

## Documento o ficción

Puede parecer entonces que la forma del *film* es documental, tal como se fijó desde el «cine ojo» de Dziga Vertov hasta las narraciones vitales de Flaherty. Y, sin embargo, no es así, porque la estructura fáctica no es la misma. Desde siempre y pese a sus valores, el cine documental enfrentó una limitación: la exterioridad. En sus mejores momentos, era un reflejo de la vida, pero un reflejo externo. El llamado cine de ficción, por su parte, intenta una «imitación» de la vida a través de la dramaturgia. Pero los límites de ambas formas de expresión son cada vez más difusos. En ambos caminos, el cine se enfrenta a una dificultad esencial para su pretensión de percibir lo real: las imágenes cinematográficas componen una «realidad» que nunca podrá ser igual a la realidad «verdadera».

La causa es lógica y su imposibilidad de serlo es, a la vez, la distancia y el acicate de la búsqueda. Porque, como dice Jean Mitry<sup>1</sup>, «...una serie

<sup>1</sup> Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, París 1963.

de fragmentos discontinuos sustituyen a lo real continuo (o dicho con mayor exactitud, a lo real homogéneo de nuestra percepción continua). El cine escoge los cuadros, los ángulos, los puntos de vista, y los ordena según duraciones relativas, otorgándoles un *sentido* extraño al devenir "global" del universo del que han sido tomados».

De modo que la «continuidad filmica, formada por una sucesión de espacios y tiempos constantemente diferenciados, crea entre estas células —o planos— una serie de relaciones que se añaden a las relaciones dramáticas o simbólicas de su contenido. El *film* se presenta, por lo tanto, como un desarrollo espacio-temporal discontinuo totalmente diferente del *continuum* unívoco del espacio-tiempo real (en todo caso del *continuum* de nuestro universo inmediato), pese a reflejar el esquema continuo».

A lo que iba Mitry, recordando a espiritualistas como André Bazin, es a desmontar la idea del no-montaje como forma de presentar (no representar) un todo no discriminado, no determinado por la imagen. Un camino destinado al fin a presentar una *esencia*, un *en sí* ideal. Recordemos que Bazin (hablando del neorrealismo italiano) oponía el realismo tradicional, que «analiza la realidad realizando una síntesis conforme con su concepción del mundo» a ese neorrealismo que «rechaza el análisis de los personajes y su acción y considera la realidad como un bloque, no incomprendible sino indisociable». Se trataría, entonces, de «Una selección ontológica en el sentido de que la realidad que nos es restituida es una imagen global».

Es curioso que a través de esa imagen global se buscaría una descripción fenomenológica donde el cineasta «llama a las cosas mismas para pedirles que se manifiesten por sí mismas» (A. Ayfre). Por esa huella, la meta sería registrar «la totalidad del acontecimiento, seguirlo en sus contingencias y del principio al fin». O sea: hacer un *film* sin principio ni fin; con objetivo de 360 grados, con una pantalla circular y un espectador «ideal» dotado de seis pares de ojos, capaz de abarcar el espacio más total... Con lo cual se llega a un absurdo tan fascinante como imposible, porque siempre habría límites en el tiempo y el espacio: una selección del devenir en bruto.

De hecho, como dice Mitry, «en el mundo no hay más que un *film* que en realidad se componga de un plano único indefinidamente proseguido y que comprende la simultaneidad de mil actos diversos recogidos en un solo acto global. Es el mundo mismo. Incluso a escala cósmica, el mundo no sería visible más que *sub specie aeternitatis*. Dios es para sí mismo su único y propio espectador».

Habrà pues que resignarse a tener —ya que no somos dioses, ni siquiera los artistas— una visión fragmentaria. Y después de todo, la fragmentación en planos y secuencias no es más arbitraria que otra cualquiera. Y citando una vez más a Mitry: «Sin contar con que lo real que se querría captar

en su continuidad espacio-temporal íntegra, con objeto de recibirlo en la pureza objetiva que nos revela su esencia, es un real eminentemente compuesto: una *realidad dramática* cuya finalidad y motivaciones son esencialmente subjetivas. Sería cuestión, por lo tanto, de captar la esencia trascendental de una construcción íntegramente subjetiva tomada por una realidad objetiva imparcial».

Esta larga disgresión, es cierto, tiene por objeto llegar a la concepción (subjetiva y objetiva) de *El sol del membrillo*. Ya hemos dicho que las fronteras entre el documento y la ficción son tan ambiguas como que se confunden. O, dicho de otro modo, que en ambos caminos se busca interpretar una realidad, a través de una selección de elementos que llevan a capturarla. Dice Erice: «*El sol del membrillo* trata, más bien, de buscar una relación menos evidente entre la pintura y el cine, observados ambos en lo que tienen de instrumento de captura de lo real; es decir, como formas distintas de llegar al conocimiento de una posible verdad».

En el *film*, por cierto, se dan la mano las dos concepciones a que aludíamos más arriba: la imposible, pero hermosa falacia de captar la imagen global de lo real concreto (a través del documento, la ejecución de una pintura) y la elección de planos, secuencias y contenidos que en su fragmentación restituyan el inabarcable *continuum* real. Con lo cual, la «captura de lo real» fenomenológica se convierte en una realidad «dramática» que escoge ciertos elementos significantes para revelar lo no aparente. Como en la pintura misma de Antonio López, que en su aparente «realismo fotográfico» está persiguiendo una estructura infinita.

Con lo cual no estamos tan lejos de Bazin y la metafísica... Y como decía Ayfre, acercarse «a las cosas mismas para pedirles que se manifiesten por sí mismas». Pero lo más interesante de la tarea del *film* es llegar a «una posible verdad» a través de las ya enumeradas imposibilidades: porque sucede que la imagen cinematográfica es distinta siempre a la realidad que refleja, es otra cosa (es algo que el *film* mismo dice en el único momento en que se ve la cámara solitaria, en la noche, frente al árbol) mostrando sus límites: que «en el espectáculo mismo cese la conciencia del espectáculo, en el juego la conciencia del juego».

Sin embargo, cierto apriorismo metafísico yace en esta aparente adhesión a la realidad concreta, que toma a los universales como necesariamente existentes; la conciencia es reemplazada por una búsqueda del «misterio del ser», una búsqueda metafísica en fin. El mismo Erice parte de una actitud semejante, ya que en una de sus notas sobre el *film* cita a Bazin cuando éste habla de una «impulso mítico» que finalmente conduce a alguna verdad. Pero el objeto de la búsqueda está allí, en el *film*.