

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
El sol del membrillo

Autor/es:
Escudero, Isabel

Citar como:
Escudero, I. (1998). El sol del membrillo. Banda aparte. (9):18-22.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42251>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL SOL DEL MEMBRILLO

Isabel Escudero



Víctor Erice y Antonio López (rodaje de *El sol del membrillo*, 1992)

*"...un hombre que vigila
el sueño, algo mejor que lo soñado."*

Muerte de Abel Martín. Antonio Machado.

DURACIÓN Y MADURACIÓN
Veamos *qué pasa*. Sí, porque esta película muestra en esencia *lo que pasa*. Lo que de verdad pasa bajo todas esas cosas que creemos que pasan. Para poder saber algo de ello, no hay otro procedimiento que el de la ignorancia: no saber de antemano, no saber qué va a pasar allí, pero tener los ojos abiertos por lo que pueda pasar. El que ya sabe no ve. Ahí en ese patio urbano, como un oasis en medio del tráfago de ruidos e informaciones, incluida una guerra lejana y radiofónica al fondo (para que parezca que aquí, en el corazón del Régimen del Bienestar, estamos en el mejor de los mundos), asediado por las continuas idas y venidas del fluir y los ruidos de la Metrópolis, ese rebullir desasosegado con que se teje la vida de los hombres, allí, tras las tapias de aquel cuadrado recinto (también invadido por las obras de unos peones albañiles polacos emigrantes de otras miserias), allí mismo se inicia la caza de eso que nadie ve, si no es por su huella: el tiempo; el tiempo que parece estar

latiendo en el cuerpo y la piel de unos membrillos; trama y tramo de *duración/maduración* de la supuesta vida “natural” bajo la codiciosa mirada del “artista” que trata de capturarlo en su pintura, una caza imposible pero llena de pasión y sentido. Tiempo huidizo, que como en el membrillo, va, a su vez, dejando su huella en el rostro del pintor, huella que también podría vislumbrarse si se dispusiera de un tiempo algo más dilatado que el tiempo vegetal, aunque ya se aprecian ligeros apuntes en su barba crecida, en sus ojeras, en el cansancio, en la desesperanza de la caza, así como también en los demás efímeros que por allí pululan. Del tiempo no se sabe nada más que sus obras. El rostro del pintor, como los membrillos, *se está pasando*, pero a un ritmo impalpable a simple vista. Una metamorfosis invisible pero inexorable, movida como desde atrás por el impulso primordial de un sueño de infancia, de un “primer deslumbramiento” que le va llevando, al final de la película, hasta el dormir (¿morir/despertar?), y que, al aflojarle las manos, le hace soltar el poliedro de cristal donde el artista quiere atrapar la luz, la luz de los membrillos. Es una hermosa paradoja que, precisamente, al soltar la vigilancia de la caza, al dejar rodar la luz atrapada en el vidrio, al abandonarse y cerrar los ojos, es cuando se le abren a la verdadera luz del sueño: “**El sueño de la luz**” (título que los franceses han puesto a la película). (Las posibles referencias cinéfilas a la bolita de cristal de **Ciudadano Kane**, que algunos han querido ver en esta escena, nos parecen coincidencias no significativas en comparación al valor concreto y metafórico del poliedro luminoso).

JUEGO CON EL TIEMPO

Trama básica: esta película, pues, es en esencia un *juego con el tiempo*, no sólo como argumento sino también como método, un juego con diversos tiempos, pero fundamentalmente con tres; por un lado, el tiempo del pintor y su pintura, y el tiempo de los membrillos: *duración y maduración*; y, por otro lado, un tercer tiempo: el del cinematógrafo, que engloba y vigila a los otros dos y que, a su vez, participa de ambos registros: *lo vivo y lo pintado*, aunque se sitúe más allá y más afuera. El método, ya lo hemos apuntado antes, es el de las capturas sucesivas; el guión no existe, en este caso la única guía verdadera es el desconocimiento. Intento de aprensión, más que entendimiento, de un hecho “real”: de algo que está en esos momentos haciéndose —durando—, para capturar, a su vez, algo “natural” que, mientras tanto, se está también haciendo/deshaciendo —madurando— según los ritmos crecientes o menguantes de su propia plenitud. El ritmo interno de los membrillos, su tiempo de maduración, responde al ritmo del tiempo de afuera: el tiempo climático, el sol, los vientos, las lluvias... Son dos capturas sucesivas entre móviles concéntricos, puesto que por fuera está la mirada atenta y vigilante del ojo de la cámara, un ojo despierto que sigue alerta en la noche, aun cuando el ojo humano duerme.

Hay también, al menos, tres planos de acción y tres tiempos, que se pueden ampliar a cuatro si atendemos al tiempo en que ahora nosotros estamos —aún más desde afuera y atrás— viendo la película, actuando como en una nueva captura que engloba a las otras dos: la del cinematógrafo y la de la pintura.

TIEMPO MATERIAL

La acción más visible, por ser la centralmente argumental, o tema, es la acción del pintor pintando, acción vigilante y minuciosa del tiempo en fuga, que va rastreando los mínimos sucesos del membrillo, la operación de seguirle en su apoteosis material hecha de luz, de vientos y lluvias. Vigilancia lo más fidedigna posible, a través del procedimiento habitualmente llamado realista, (esta película no podría ofrecer el juego de tiempos y planos, entrecruce y parangón entre cine, pintura y naturaleza, con otra técnica pictórica que no fuera la de una pretendida copia notarial de la realidad). Aunque conviene puntualizar que, más que realista, la acción del pintor es *realificadora*, porque no es que haya ahí algo propiamente “real” previo, antes de que se le nombre “membrillero” y “membrillos” —o sea, antes de que

nos hayamos hecho una idea de ello—, ninguna realidad exterior y ajena a nuestra mirada y, sobre todo, al lenguaje, puesto que eso que podía haber allí no es aún realidad hasta que no se lo nombra o se lo pinta, y ni aún la naturaleza con ser “natural” está exenta de esta ley. Con todo, esta acción realizadora tiene que ser una operación exacta, investigadora, descubridora, que va tomando nota de lo que se ve lo más “objetivamente” posible, levantando acta de los acontecimientos, incluso microscópicos, del frutal: su cambio formal, su tiempo material. El estilo ritual, los encuadres frontales, el tratamiento simétrico y exacto de los elementos, favorece la configuración de un espacio sagrado, un ara o altar donde se celebra una especie de transubstanciación.

Porque, ante todo, se ansía dar cuenta de lo que no se ve: tiempo y aroma; el pintor huele el membrillo antes de pintarlo —y huele a membrillos en la sala oscura—, y también después de no haberlo podido pintar, como si la visión estuviera “esencialmente” alimentada por el olfato, en contra del pretendido reduccionismo audiovisual; el saber de la mirada quizá sea, antes y por lo bajo, sabor y olor, substancia, esencia de la visión.

LA MIRADA SIN DUEÑO

Diríamos que esta operación pictórica medial entre la acción interna, intratemporal del árbol —que es la misma que la de los cielos—, y la del cinematógrafo —que en su dimensión mecánica pretende ser “objetiva” a través del objetivo—, sería la más específicamente humana o artística, la más “subjetiva” (siguiendo el uso psicológico y filosófico habitual del término) si no fuera porque una de las excelencias de esta película es, precisamente, el intento de anulación o acercamiento máximo de las distancias entre <subjetivo> y <objetivo>, entre <sujeto> y <objeto>. No hay una mirada ni una acción antropocéntrica marcada jerárquicamente, y si la hay es mínima y tan sólo instrumental, al servicio del desvelamiento de algo más luminoso y verdadero que está aconteciendo de por sí, de una verdad más honda. Como si el ojo, consciente o inconscientemente, accediera, por milagro, a esa fisura luminosa, a esa rotura de la realidad que deja ver una claridad privilegiada, que no sería otra cosa que la verdad *alezeia* o claridad (equivalente a verdad en griego).

Excursus.— Y ya que hablamos de <sujeto>, hacemos este excursus para los maledicentes del gremio pictórico: que el artista pintor sea, como lo es, un sujeto famoso y de renombre en la Alta Cultura, es, en esta obra, algo relativamente superficial, y hasta podría incluso haber introducido un estorbo en la ligereza y desnudez temática de la película, a no ser por el inteligente acierto de su tratamiento —el uso discreto y meramente instrumental del artista—, lo que le da un carácter universal y alejado de cualquier personalismo biográfico ni propagandístico. Así, lo que podría haber sido y lucido fácilmente como una “personalidad”, queda, por el contrario, sensatamente despojado de la nefanda carga del Autor, manteniendo sólo la presencia y la labor, aligerándolo de pedanterías y retóricas vanas propia de las jergas artísticas pictóricas; conducidos ambos pintores, como por un juego de niños al que se juega seriamente, tan seriamente como sólo juegan los niños. La conversación cotidiana entre ellos — nada inefable por cierto— apenas roza algunos de los tópicos de las academias de Bellas Artes, y son tratados con cierta sorna por los propios artistas, junto a algunas remembranzas de juventud y complicidades amistosas: los típicos chascarrillos entre viejos amigos. Esta, diríamos, tontería feliz y algo pueblerina de ambos interlocutores, acompañada de una canción repetida, como un mecánico estribillo aliviando la solemnidad de la Creación, el clima sosegado y tontorrón a modo de infancia prolongada de los artistas (que parecen seguir todavía en la edad del pavo como si no estuvieran haciendo nada del otro mundo), no sabemos si es el resultado de una venturosa casualidad o una intencionada clarividencia por parte de Víctor Erice. Lo que sí está claro es, que, el noventa y nueve por ciento de nuestros actuales cineastas —y no sólo los nuestros, sino la mayoría de los cineastas finos de la llamada Modernidad—, en un trance similar hubieran caído en la vana tentación de la exaltación del

Artista y el Arte, recurriendo a todo tipo de pedanterías y jergas insufribles, obedeciendo como está mandado al inflamamiento y propaganda del Mercado Cultural. Como Erice ha sabido escapar con inteligencia y astucia de esa vana tentación (e incluso no se ha recatado de retratar con atención y fidelidad la típica infantilidad, algo boba, de la profesión plástica de Firma), le felicitamos por ello. (Fin del *excurso*).

Esta película, pues, tal y como se presenta, carece de pretensiones cultistas: se refiere sencillamente a un hombre que pinta o, más bien, que intenta pintar “la naturaleza” (eso que no sabemos en verdad qué es y cuyo tiempo y razones nos son tan ajenos al humano que, al no tener naturaleza, la sueña y husmea su perdida huella). El artista protagonista y los artistas secundarios —sobre todo la conmovedora actuación de ese niño grande y sentimental que es Enrique Gran— están magistralmente aprovechados en lo que puedan valer al servicio de la trama y la exactitud de los acontecimientos. Porque este filme es, antes que nada, un ejercicio de precisión y exactitud, es un “momento del cine” que nos recuerda aquello, tan olvidado hoy día: “que el hacer las cosas bien, importa más que el hacerlas”. Esta obra representa una “parada”, en el vertiginoso fluir de películas, una reflexión desde dentro sobre la propia capacidad del cinematógrafo y una llamada de atención a la conciencia de sus hacedores y sus consumidores, justo en el preciso momento en que el cine desvaría bajo la servidumbre del espectáculo y el imperio audiovisual.

ACECHANDO EL MISTERIO

Su esencialidad radical confiere, pues, a esta película un carácter luminoso, de obra única y rara en el actual panorama cinematográfico y prueba, además, un arriesgado compromiso de su realizador hacia uno de los anhelos más primordiales del cine y de los más desaparecidos: su carácter desvelador de lo que en la vida no se ve a simple vista pero que late allá escondido, lo que da a luz lo oscuro de la vida y nos lo muestra no como saber sino como misterio. Quizá, dada la constitución técnica temporal del cinematógrafo, sea él el instrumento privilegiado para dar cuenta de la fugacidad de su propia substancia: el tiempo.

Esta operación del membrillo parece alentada por el mirar desnudo y exacto del espíritu zen, como un oasis de limpidez y razón en medio de las avalanchas del cine actual tan propenso a los efectos, a las prótesis, a los recursos, al ruido.... No es extraño, pues, el buen acogimiento de **El sol del membrillo** en países orientales como Japón. Es de celebrar, por tanto, esa especial sensibilidad y cuidado del director —tan poco habitual— en la medida de los recursos, en la ponderación y proporción equilibradas entre personas y cosas, entre el artista y la obra. Todos llevados de su quehacer cotidiano, como los peones albañiles de su trabajo, con más o menos rito, con más o menos arte. Todos son un poco el membrillo, materia pasajera aquejada del mismo mal, pero también cálices de la misma luz.

No podía ser de otra manera. La justeza, la ascesis en los recursos y la mirada, era la vía más luminosa para atisbar el misterio, lo sagrado, lo desconocido, lo que no se ve, a fuerza quizá de haberlo visto tantas veces. El tratamiento, pues, tenía que ser pudoroso y discreto, desnudo y servicial, o sea al servicio de lo que de verdad importa: de eso que está pasando y nadie sabe qué ni cómo ni por qué; dejándose arrastrar, el artista, (tanto el plástico como el cinematográfico) por la cosa misma que, a su vez, intenta inútilmente capturar; como si la cosa tirara de él, iluminado por la misma luz que pretende atrapar y que parece limpiarle la mirada, como la de un niño prendido de un fruto que acabara de ver por primera vez (“el genio no es más que un niño maniático”).

MÁS ALLÁ DE LO VIVO Y LO PINTADO

En cuanto a la tercera acción, la más exterior de las tres, es la de la filmación desde la cámara cinematográfica: *tempo* que se armoniza más con el tiempo de la vida natural —el de la maduración— que con el de la duración de la pintura y su pintor. Dada la privilegiada

erice

facultad mecánica del cine: su efecto de realidad, el cinematógrafo da alcance y acompaña más íntimamente ese fluído de la vida en su decurso lógico, tanto en lo evidente como en su oculta huella rítmica; posibilita y privilegia ese sueño vigilado. Las acciones naturales, la primera la del membrillo, la de los rostros, la del tiempo climático, la del sol y la luna, a través de la cámara, se nos acercan y evidencian en su movilidad y apariencias naturales, mezcladas con las conductas propiamente humanas y actuales, sometidas a lo cotidiano, a las faenas y fechas diarias, a los aconteceres informativos de la radio, en planos alternantes entre lo actual y lo eterno, a través de la sincronía cinematográfica (porque esta película acierta a evidenciar la actualidad en la eternidad y la eternidad en la actualidad); pero, en tanto que la acción pictórica tiene que durar, no puede seguir ese ritmo, va parando los momentos en el lienzo, va marcando en los frutos, el movimiento, la forma, el peso, pintando la gravedad, la caída (caída en el tiempo de las pomos y las hojas), es el ojo del cine el que mueve y engarza, como una música, ese hacerse y deshacerse de la vida bajo el tironeo de la gravedad; vuelve a movilizar la vida, aun en la misma muerte da soltura al desprendimiento y ascensión a la caída. Por eso esta película es, además —según reza en la pantalla— un epitafio, *un epitafio de luz* y renacimiento para un amigo muerto. (Para ti también).

Las marcas que el pintor va haciendo en el cuerpo de los membrillos, que parecen perseguir una ritualidad artesanal más que una eficacia artística —suponemos—, no dejan de ser elocuentes por su oficio de demarcación de discontinuidades en la pura continuidad temporal, en el tiempo salvaje que queremos hacer tratable a través del lenguaje y las artes. La operación cinematográfica sería en esta película una operación doble, física y *metafísica*, o sea más allá y más afuera, tanto de lo físico/natural (la materia viva) como de lo real detenido/construido (el cuadro), pero no una naturaleza muerta, sino suspendida entre actualidad y eternidad por un hilo invisible y quebradizo. Más allá de lo vivo y lo pintado, el cine.

Bien es verdad que *toda mirada es un acto de fe*. Pero ¿puede, no obstante, la mirada cinematográfica, a través de la pretendida objetividad del objetivo, asistir a algo nítido —no psicológico— desprendida de fe, desprendida de mí, devenir una mirada sin dueño? Quizá no del todo, pero (¿será ése uno de los buenos oficios de la técnica cinematográfica?) alguna vez sucede, como por milagro, que queda suspendida de juicio, un instante en el aire, como una lágrima que no acaba de caer.

CINE CONTRA TELEVISIÓN

Pero es importante también que aludamos, finalmente, a esa fina crítica radical y vivamente política, en el profundo sentido de la política, de esta película como resistencia inteligente, y sensual a la vez, contra la forma más actual y refinada de dominio sobre las poblaciones en la llamada Sociedad del Bienestar (modelo único de Sociedad y de Cultura al que parecen estar condenados todos los pueblos y todas las culturas de la tierra): el Imperio de la Televisión. Esa nefasta invasión que penetra en todos los hogares, mortal uniformación y sustituto de la vida de las gentes, la última y más poderosa impostura tanto de lo real como de los sueños, convertida ya en “naturaleza” de los hombres, y que amenaza tanto al cinematógrafo como a la pintura como a aquel perdido rastro de naturaleza natural, no por inexistente menos vivo. En la noche, toda la ciudad se entrega a la providencia omnipotente del televisor, regida y gobernada por el árbol metálico, el monolito del pirulí, cegándonos a todos de estupidez y obediencia general, lo contrario de aquel sueño despierto, luminoso, singular y común a un tiempo, que era el sueño vigilado de **El sol del membrillo**.

Cullera (Valencia). **Jornadas de estudio sobre Lenguaje, Tiempo y Realidad.**

5, 6, 7 y 8 de septiembre de 1996.