

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Porque no poseemos, vemos. Notas sobre cine y pintura en el sol del membrillo

Autor/es:

Saborit, José

Citar como:

Saborit, J. (2002). Porque no poseemos, vemos. Notas sobre cine y pintura en el sol del membrillo. La madriguera. (48):68-70.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42071>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



PORQUE NO POSEEMOS, VEMOS

NOTAS SOBRE CINE Y PINTURA EN *EL SOL DEL MEMBRILLO*

por José Saborit

Por exigente que sea su compromiso con la realidad, por muy descriptivas que sean sus pretensiones, cualquier pintor experimentado comprende que su pintura ha de moverse en el territorio del *más o menos*, de la aproximación. Capturar y detener sobre el lienzo algo de eso que por ahí afuera resplandece es una quimera, una tarea que debe asumir de antemano ciertas dosis de renuncia.

Por una parte, la representación pictórica efectúa *traducciones* sobre lo percibido que ya son *traiciones*. Aunque nos parezca "natural" e innata, la noción de semejanza reposa sobre bases convencionales y se aprende culturalmente. Como explicó Goodman entre otros, más que de reproducción o copia conviene hablar de reconstrucción: *cualquier pintura se parece más a otra pintura que a aquello que representa*.

Por otra parte no sabemos qué es eso que llamamos realidad, no lo sabemos y además no se está quieto, como bien constata la pintura: Rembrandt envejece, Elizabeth Siddal (la *Ofelia* de Millais) coge una pulmonía, se pudren las manzanas de Cézanne, se agotan los modelos de Freud y hasta los objetos de Morandi se llenan de polvo. Todo lo cual no impide que muchos pintores persistan en la utópica tarea de detener lo que fluye, lo que pasa.

Cuando lo que el pintor quiere pintar con fidelidad es la luz del sol la cosa se complica todavía más, pues no hay manera de tener dos veces la misma: cambia cada día, del comienzo al final de cada sesión, a cada instante. Y ahí tenemos cientos de aproximaciones impresionistas que cercan la luz sin apresarla del todo.

¿Cómo ver entonces esa bella película, *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), cuando durante sus dos primeras horas nos muestra la minuciosidad, la precisión con que Antonio López intenta capturar el efímero esplendor de un membrillero?

Desde luego, no literalmente, no sólo como la historia de un pintor que quiere apresar entre sus pinceles y su lienzo, entre sus ojos y sus manos, la inasible belleza de un árbol, pues más que insistir nuevamente en la tópica personalidad del artista genial importa aludir metafóricamente a esa aspiración clásica de la pintura, con frecuencia olvidada: detener la belleza, mirar de ese modo capaz de sustraerse al tiempo que pasa, plasmar esa mirada intemporal y compartirla. Dejar en todo caso las huellas del intento, pues si la belleza no puede detenerse, puede al menos consolarlos la belleza del intento.

Aspiración, pero no empeño, pues con todo, el complejo despliegue de instrumentos, técnicas y acciones (desde la plomada hasta las marcas blancas que registran el movimiento de los frutos), no obedece tanto al objetivo impuesto de dar caza y captura al árbol (no hablaremos pues de ningún fracaso), como al deseo de acompañarlo, según el mismo pintor explica. Pero no se trata

de acompañar de cualquier modo: se trata de acompañar pintando, que es un modo concreto de acompañar *imitando*.

Tal vez no esté de más recordar de nuevo que el concepto original de imitación se debe a Demócrito, para quien significaba no la imitación de las cosas de la Naturaleza (tal y como Platón y Aristóteles propagaron después), sino de los procesos naturales: "cuando tejemos imitamos a la araña, cuando edificamos, a la golondrina, cuando cantamos, al cisne y al ruiseñor". Tanto el trabajo realista del pintor como el documental del cineasta, concilian las dos formas de imitación (de las cosas y de los procesos), como ha señalado Zunzunegui con palabras de Huidobro: (que) "el poema (el cuadro, el film) se haga como la naturaleza hace el árbol".

¿Cómo hace el árbol? Digamos para empezar que al hacerse del árbol se le acerca más el hacer del pintor, trabajando lentamente con sus ojos y sus manos, que el artificio técnico del cine. Con sus cien años a cuestas el cine es un mastodonte que en cada paso acarrea el peso de su historia, los ecos y resonancias de cuanto ya fue filmado. Erice reniega de esa fatalidad ("del cine manierista que remite a sí mismo y se alimenta de una parte de su historia, del guiño cómplice" intertextual) y en busca de una mirada inocente y despreñada se acerca a la pintura, pues estar junto a un árbol y *hacerse como él* exige renuncia y olvido³. No mirar atrás, sino dar un paso atrás, y mirar desde atrás³.

Obviamente, no se trata de acercarse a cualquier pintura, sino a esa que aún hoy mantiene un compromiso vivo y cercano con las cosas, persistiendo en la tarea que le da sentido y utilidad: enseñar a mirar. Y no sólo a mirar, sino también a ver. A ver algo por entre las rendijas de esa Realidad banalizada que por todas partes se nos impone, por debajo de esa visión totalitaria del mundo que el Poder nos arroja de continuo. Pausa estética, contemplación o *lentezza d'animo* (como decía Alberti), emoción de un mirar despreñado que descubre lo extraordinario en lo cotidiano y recupere la capacidad de asombro.

Veamos pues con más detenimiento cómo esa mirada y ese paso atrás al que aludimos encuentra la sintonía entre los tres tiempos con los que la película *juega*, según ha señalado Isabel Escudero: el tiempo "natural" de los membrillos (*duración y maduración*), el tiempo del pintor y su pintura, el tiempo del cinematógrafo "que engloba y vigila a los otros dos"⁴. Veamos luego cómo esos tiempos se encuentran, incluso chocan, con el tiempo del espectador y sus expectativas.

¿Cómo hace el árbol? Lentamente: su hacerse y deshacerse, su movimiento interno, responde al ritmo del tiempo de afuera, al clima, al sol, al viento, la lluvia, los cíclicos giros de los astros, el día, la noche, las estaciones. Sus frutos, redondeados como órbi-

tas crecen y menguan, y como pequeños soles encarnan la luz que les da vida.

¿Cómo hace el pintor "naturalista"? De modo parecido, pues como paciente labriego debe atenerse a los imperativos de afuera, no sólo a su motivo (que el sol ilumina y el viento mueve a su capricho), sino a la materia con la que trabaja, en el caso de Antonio López el óleo, una sustancia que *respira* con ritmo propio, ya que su oxidación se produce según leyes físicas, y el estado de las capas subyacentes (tierno, mordiente, seco...) determina el modo en que las capas superiores deben aplicarse. Más que a los raptos de inspiración el pintor (que no por casualidad se compara aquí al albañil), debe acompañarse a los tiempos climáticos, lumínicos, y a los *tempos* del óleo, para que el cuadro se vaya construyendo como el fruto de relaciones y vínculos íntimos –y a veces inconscientes– entre mirada, materia pictórica y acción: el ojo que mira y se prende en lo de fuera, la materia pictórica, la mano que la manipula y la conduce desde la paleta al cuadro, donde la ordena. Un circuito que debe estar bien aceitado para actuar con soltura, "con naturalidad", para hacer "natural" el oficio, ese oficio sustancial para la pintura que tan bien subraya el film por medio de la constante presencia de sus tradicionales útiles de trabajo.

Como capturas de instantes, las sucesivas pinceladas se superponen y amalgaman, se funden encadenadas sobre el lienzo, superando la división de los momentos de su sucesión en un resultado que no es la suma de instantes singulares, sino "la total vida móvil en la constante presencia del instante; hasta allí lo ha conducido la rítmica, por así decirlo, formal, la emotividad, el tono dado por el proceso vital".⁵ Por eso, más que hacer el tiempo, la confusión de instantes lo deshace en una síntesis que contrae y funde lo sucesivo en una impresión de presente vivido, continuo, presente vivo.

La construcción formal de *El sol del membrillo* se aproxima al hacer del pintor en sus encuadres frontales, planos fijos, fundidos encadenados, secuencias largas y aliento pausado. Los encuadres frontales y los planos fijos subrayan la quietud del que observa sin prisa, como neutralmente⁶. Su duración permite activar dimensiones metafóricas análogas a las que se dan en la pintura. Los fundidos encadenados, según ha señalado Zunzunegui⁷, acortan la distancia entre el tiempo de filmación y el tiempo del montaje (distancia que no se da en el hacer del pintor), superando la dicotomía documental/ficción y generando cierta estética de la desaparición. Las pequeñas, casi imperceptibles elipsis, los lapsos temporales, los intervalos huecos, pueden asimilarse a la distancia entre las marcas que Antonio López pinta en los membrillos para registrar su caída, y también a esa discontinuidad de instantes que se disuelve en la superficie del cuadro pintado.

El aliento pausado del film procede del modo en que Erice ha filmado aproximándose (en la medida en que la complejidad técnica del medio lo permite), a la autonomía del pintor, dialogando con las cosas, sin objetivos cerrados, *acompañando*, dejando que algo no sabido de antemano se fuera descubriendo en el propio hacer. Y a la hora del montaje, que disuelve la sucesión



de capturas (instantes) en un flujo continuo, como se disuelve cada pincelada con otras, importa más la justeza, la precisión del plano, como la del golpe de pincel. El propio Erice ha señalado que la duración, el ritmo de los planos, son la manera en que las imágenes de una película respiran, y sólo hay cine de verdad cuando las imágenes respiran. Este modo de hacer genera un aliento sereno, un ritmo que sin duda parecerá lento a quienes sean adictos a la vacua rapidez del cine dominante y la televisión. Pero hay ciertas cosas que la realidad no te entrega si no sabes esperar, renunciar (ha dicho Erice), y de ahí que la incomodidad que pudiera producir el film al chocar con expectativas impacientes tenga su utilidad: llamar la atención sobre otro modo de mirar, de *estar*.

A esa mirada emocionada que abandona la actitud rutinaria hacia las cosas, dejando de pensar en causas y efectos, principios y objetivos, cediendo a lo que tiene ante sí, Schopenhauer la llamó contemplación. La propia personalidad se olvida, la voluntad se doblega, y se borra la escisión entre el que observa y lo observado. Es la "mirada sin dueño" a la que se refiere Claudio Rodríguez al cerrar su poema "Porque no poseemos (La mirada)", con cuyos primeros versos hemos titulado estos párrafos. En otro lugar, refiriéndose a "El bufón Calabacillas" de Velázquez, el poeta escribió: "Entrañarse de tal manera en el objeto, en la figura, que el propio creador pierde su personalidad o, mejor que perderla, se alimenta, se reconoce, se renueva en la figura, en la contemplación, llega a haber contemplación viva."⁸

No se nos oculta a estas alturas que la posibilidad de un arte que intente mirar directamente a las cosas (lo que significa desprenderse de las coerciones del sujeto), no implica únicamente una posición estética, sino una opción moral, contracorriente, contratiempo. El interrogante ¿Cómo mirar? se convierte entonces en ¿Cómo pensar?, lo que es tanto como preguntarse aquello que verdaderamente importa: ¿Cómo vivir?

La opción moral de Erice y López se opone a las inercias de la vanguardia artística y su desdén hacia la realidad. Tal vez en su momento tuvo sentido, como explicó Adorno, dejar de mirar un mundo feo, injusto, horripilante, refugiarse en la abstracción, en la incomunicabilidad, pues sólo un mundo en paz, como decía Klee, da un arte realista. Pero tras un periodo de disidencia, la re-

beldía del arte contemporáneo ha cedido a la estética de la facilidad o la ingeniosidad (como ha señalado Marina), convirtiéndose en un arte manierista o *pompier* (como dirían Saura o Azúa). El desdén hacia la realidad que en nombre de la libertad ensalza el arte contemporáneo ha encubierto una gran esclavitud a la figura hipertrofiada del artista, ese sujeto excepcional a quien todo parece estarle permitido, porque protegido por la institución Arte parece no tener que dar cuentas de nada a nadie.

Pero abandonar el campo figurativo es cederlo al enemigo, y en tanto la vida importe y en el mundo hallemos su sustento, importa persistir en el intento (¡Que nos quiten la gloria de haberlo al menos intentado!), en *el sueño de la luz*, en el combate por negar la Realidad impuesta, rasgando, como diría Reis, "la niebla (...) que cubre la naturaleza y las emociones que de ella surgen", recuperando, un paso atrás, esa inocencia desprendida que no es la de ningún utópico buen salvaje que huye no se sabe dónde, sino la de ese niño que en cada cual resiste todavía vivo (como en medio de la ciudad resiste el jardín del membrillo), mientras mira asombrado eso otro de lo que apenas puede saber nada.

Notas:

1. Zunzunegui, Santos: "La edad de la inocencia", *Análisi* 27, 2001, p. 75.
2. *Ibidem*, p. 69.
3. Otro cineasta que propone una mirada resistente a la actualidad es Theo Angelopoulos. Con *La mirada de Ulises* (1996), muestra los avatares de un viaje imposible, desde la actual mirada ofuscada, dividida, ciega, hacia la recuperación de una primera mirada, inocente y tal vez irremediablemente perdida.
4. Escudero, Isabel: "El sol del membrillo", *Banda Aparte*, nº 9-10, p. 19.
5. Como magistralmente explica George Simmel: *Rembrandt* (1916), Librería Yerba, Cajamurcia, Murcia, 1996, p. 15.
6. Es cierto que "los planos generales y los encuadres frontales duplican la simetría buscada por el pintor", como ha señalado Zunzunegui (*op. cit.*, p. 69), pero cabría discutir (tal vez en otra ocasión) si la centralidad frontal y la simetría delatan falta de intención y neutralidad en el observador, como Antonio López sugiere en el film, o más bien suponen una elección, una forma con significado, incluso con ideología.
7. *Op. cit.*, p. 71.
8. Claudio Rodríguez: "El bufón Calabacillas", en *VVAA: Mirar un cuadro en el museo del Prado*, Lundberg-RTVE.

FE DE ERRATAS

En el artículo de Carmen Arocena dedicado en el pasado número de *La madriguera* a los trabajos como crítico cinematográfico de Victor Erice y titulado "Comenzando a pensar en el cine", vertimos dos erratas que conviene subsanar. En el texto citado y entrecomillado de Victor Erice sobre *El evangelio según San Mateo* de Pasolini, allí donde dice "poeta" debe decir "profeta". Por otra parte, en la nota 1 se alude a una revista cuyo título no es, como allí aparece, *Cuadernos de Arte y Ensayo*, sino *Cuadernos de Arte y Pensamiento*. Pedimos las pertinentes disculpas. (A. M.)

N o v e d a d e s

Alianza Ficción
Mariano Antolín Rato
Fuga en espejo



III Premio de Novela
Fernando Quiñones

Alianza Literaria

Stacy Schiff
Véra.
Señora de Nabokov



Pavel Kohout
La hora estelar de los asesinos



Anita Desai
Polvo de diamante



Iris Murdoch
El castillo de arena
La campana

El libro de bolsillo
Literatura

José Miguel Oviedo
Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)
2 vols.

Corpus Barga
Paseos por Madrid
Edición de A. Ramoneda



Jules Barbey
D'Aurevilly
Las diabólicas



Alianza Editorial

Juan Ignacio Luca de Tena, 15 • 28027 Madrid • Tlf.: 91 393 85 90 • Fax.: 91 742 64 14 • www.alianzaeditorial.es