

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El amor o el ser: una poética de la renuncia

Autor/es:

Palao, José Antonio

Citar como:

Palao, JA. (1998). El amor o el ser: una poética de la renuncia. Banda aparte. (9):23-35.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42252>

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 AMOR O EL SER: UNA POÉTICA DE LA RENUNCIA.

(El sol del membrillo, Víctor Erice, 1992).

José Antonio Palao



El sol del membrillo (1992)

Para Inmaculada

*“La cintura. No es rosa.
No es ave. No son plumas.
La cintura es la lluvia,
fragilidad, gemido
que a ti se entrega. Ciñe,
mortal, tú con tu brazo
un agua dulce, queja
de amor. Estrecha, estréchala...”*

Vicente Aleixandre.

EL SER Y EL ESTAR (DE MÁS): LA REPRESENTACIÓN, EL MUNDO Y EL DESEO

El argumento de la fidelidad de la pintura hacia el mundo es el de la perspectiva, con el que se inaugura toda la problemática de la Representación icónica en la Época Moderna¹. La perspectiva consigue someter la Representación al imperio de la mirada objetiva, organizando el espacio por medio de algo que se asemeja a una ley inmanente. Frente al *espacio de agregados* de la pintura medieval, el nuevo espacio en perspectiva organiza los cuerpos percibidos en función de su propia cohesión interna, tal y como se presentan desde el punto de vista de un observador: es lo que Panofsky denominó una “objetivación del subjetivismo”. La cuestión tiene una vertiente estética, claro, pero, sobre todo —pienso— ontológica. Bazin atribuye un carácter emancipador a la fijación fotoquímica de las imágenes porque libran “de una subjetivización inevitable” —hija del “pecado original de la pintura occidental”, la perspectiva—, a la “obsesión por el realismo” propia del arte occidental². Es esta cuestión de la representación y el mundo, de la condición del sujeto en relación con las cualidades que atañen al ser en cuanto fundamento de ese mundo, la que está en juego en la afirmación de Bazin.

Vayamos, pues, por partes, en la formulación de este problema. ¿En qué momento del devenir del conocimiento, este “pecado original” toma carta de naturaleza en la cultura del Occidente? En un momento en el que el cosmos aristotélico, indiscutible durante siglos, se derrumba de la mano de su versión astronómica: el cielo tolemaico. Tras la larga noche medieval, el hombre descubrió la luz del sol. Más aún, descubrió el vértigo enorme de que esa luz, carne del mundo, acogida en la caverna en la que él mismo moraba, si no quieta del todo, si lo estaba mucho más que el propio suelo en el que se afirmaba. A esto se le ha dado en llamar **Giro Copernicano**.

¿Qué consecuencias comporta este paso de un paradigma geocéntrico a otro heliocéntrico? Desde el punto de vista de la posición del hombre frente a las posibilidades de conocimiento del ser, la formulación de este descubrimiento supone la constatación de una divergencia catastrófica entre la evidencia y la verdad: no sólo lo que yo veo, sino lo que ven todos mis semejantes —la patencia de que el sol se desplaza de Este a Oeste por encima de nuestras cabezas— resulta ser falso. Y ello, resultado de una fragmentación perceptiva: la imposibilidad de *verlo todo* de una vez es la que nos lleva al engaño. A partir de esta constatación, se inicia una colosal tarea de pergeño cosmológico, consistente en la construcción de un Universo concebido, a diferencia del aristotélico, como *infinito* y, a la vez, como *homogéneo*. Un Universo homogéneo es el que está constituido por el *Principio de Razón Suficiente* —nada es sin causa— que se cimenta en el *Principio de Identidad*. Es el campo sobre el que la ciencia pueda asentar sus reales. Se trata de una reparación de la fragmentación perceptiva, que pone un mínimo en la base: que el ente sea idéntico a sí mismo, lo que implica que, al menos, dado un punto de vista, sea posible un testimonio inequívoco. Cualquiera que estuviera donde yo estoy vería lo que yo veo. *La perspectiva artificialis* es el vehículo adecuado de esta mirada transmisible e intercambiable. Es el instrumento idóneo para trasladar al otro la consistencia de un acto perceptivo sobre un espacio, sobre un mundo, ópticamente pleno, sin falla. La perspectiva, al objetivar matemáticamente la disposición de los cuerpos ante los ojos del observador, posibilita que el mundo pueda ser *para el otro*. El semejante es semejante si ve lo que yo veo. El mundo es mundo si el otro lo ve.

Es, pues, consecuencia lógica de este planteamiento de un Universo pleno para la mirada, que el factótum de la reproducción, concebido como simple transmisor de unas determinadas condiciones perceptivas universalizables, acabe siendo tenido por un estorbo. Si el cometido de la imagen es la pura representación, el sujeto sobra, pues el mundo, que no le necesita para existir, tampoco le debería necesitar para re-presentarse. Del hombre que el humanismo pergeñó era fácil deshacerse. Sometido íntegramente a la razón, completamente abocado a su naturaleza y desligado de cualquier determinación particular, es un hombre dócil y prescindible. El mundo

no le necesita para ser: *está de más*. De aquí, se derivan las consecuencias que extraen los paradigmas de la teoría cinematográfica que, en los años 50, hacen del realismo su divisa, con Kracauer y Bazin a la cabeza. Su primer postulado es genealógico: los diversos medios de fijación de la imagen vienen a reparar las deficiencias de sus predecesores en la estela de un proyecto idealista de sustituir el mundo por su doble. Pero, de tal manera que esta fijación de la imagen del ser, que lo redime del tiempo, se distancia de cualquier atisbo de animismo:

“Pero esa evolución no podía hacer otra cosa que sublimar, a través de la lógica, la necesidad incoercible de exorcizar el tiempo. No se cree ya en la identidad ontológica entre modelo y retrato pero se admite que éste nos ayuda a acordarnos de aquél y a salvarlo, por tanto, de una segunda muerte espiritual. La fabricación de la imagen se ha librado incluso de todo utilitarismo antropocéntrico. No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino —de una manera más general— de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo”³.

Esto es, redención del ente sobre la base de la redención del ser. Evacuación, por tanto, de cualquier particularidad, tanto en el objeto como en el sujeto. De ahí, que al cine y a la fotografía se les pueda suponer un potencial de revelación de la realidad:

“La cinematografía es en esencia una extensión de la fotografía, y por ende comparte con este medio una marcada afinidad por el mundo visible que nos rodea. Los filmes hacen valer sus propios méritos cuando registran y revelan la realidad física. Esta realidad incluye muchos fenómenos que difícilmente podrían percibirse si no fuese por la capacidad de la cámara para captarlos al vuelo. Y como todo medio de expresión es parcial y tendencioso con respecto a aquellas cosas de las que está singularmente dotado para transmitir, es lógico que el cine esté animado por el deseo de retratar la vida material más transitoria, la vida en lo que tiene de más efímero. Las muchedumbres callejeras, los gestos involuntarios y otras fugaces impresiones componen su sustancia. No deja de ser significativo que los contemporáneos de Lumière alabaran sus películas (las primeras que se hicieron) por mostrar ‘el murmullo de las hojas agitadas por el viento’⁴”.

Pues, otorgada la visibilidad a un estado del mundo, ésta es universal, *para todo* observador. Ello hace que, en este aspecto, la fotografía, que puede obviar al sujeto en su función reproductora, tenga evidentes ventajas respecto a la pintura: la evacuación subjetiva que supone el registro, añade como contrapartida, una ganancia que la sutura:

“La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. (...) La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. De ahí el encanto de las fotografías de los álbumes familiares. Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción”⁵.

He aquí la rentabilización referencial por encima de la merma signica de la imagen: el efecto huella con su carácter impregnador. El objeto foto conserva adherencias de su referente que lo revalorizan en el afecto del espectador. No es objeto valioso *por sí* mismo (como el

cuadro pictórico), sino *en sí* mismo, como un mechón del cabello o una prenda íntima que ha estado en contacto con la piel del ser amado.

¿QUÉ ES *EL SOL DEL MEMBRILLO*?

Ante todo, y como mero enunciado, **El sol del membrillo** se inserta en la estirpe de la paradoja. ¿Qué nombra una paradoja en su irreductible indecidibilidad? Nombra un límite del *Principio de Identidad* al evidenciar que un concepto escapa a su dominio. No siendo igual a sí mismo, no perteneciéndose en su "mismidad", un supuesto objeto se excluye del Universo del discurso, de la posibilidad de ser dócilmente para el otro, para —en palabras de Cantor— *nuestra intuición clara y distinta*. La paradoja de Russell, o la del Mentiroso, indican esta dirección. El conjunto de todos los conjuntos que no se pertenecen a sí mismos no puede pertenecerse ni dejar de hacerlo sin incurrir en contradicción flagrante. Epiménides, al decir que todos los cretenses son mentirosos y ser, él mismo, cretense, nos deja en la disyuntiva de asentir a su ser o a su enunciado: si dice la verdad miente, si miente dice la verdad. **El sol del membrillo** indica el mismo problema: una cualidad que, perfectamente enraizada en el semblante de un cuerpo, se revela, sin embargo, huidiza. El membrillo no es regla que subsuma a la luz que lo engalana entre los trazos de su esencia. *El sol (no es) del membrillo*, no le pertenece, no se cuenta entre sus atributos estables. Para Antonio López y para Erice, lo que cuenta es la contingencia de una fusión.

Como tal paradoja, nombra, pues, un deseo. Lo que otorga al membrillo su calidad de deseable no atañe a su naturaleza, no es *para todos*. La naturaleza del ente es índice de la alienación subjetiva, por ello incumbe a la representación. Cuando queremos captar la naturaleza de algo estamos excluyendo al deseo particular. El deseo es lo que hace al objeto valioso más allá de sí, de los rasgos que pueda compartir con la serie de sus semejantes, más allá de su (id)entidad. Estamos ante una reflexión sobre un problema radical: el del hombre cuando algo en su seno le indica que el mundo le reclama más allá de su naturaleza, de lo que con otros hombres puede compartir. Se crea, así, una relación circular: no pudiendo prescindir del objeto, no pudiendo sustituirlo por otro cualquiera de sus semejantes —sin que esto suponga una pérdida—, el hombre alcanza también el estatuto de necesario, pues la singularidad de ese objeto depende directamente de la proyección de su deseo. He aquí, pues, el germen de la pasión.

El sol del membrillo es, también, una reflexión sobre la representación. Es conocida la solución que la moderna lógica matemática dio para la emergencia de las paradojas en el seno del discurso: el metalenguaje formulado por Tarski. Ante sus impases, el arte también inscribe en su práctica la reflexión sobre sus condiciones de posibilidad. El enigma que plantea **El sol del membrillo** es el de cómo es posible el Arte si la representación icónica es *reproducción*. Erice adopta, dentro del medio cinematográfico, una fórmula perfectamente acorde con el problema que se le plantea, que no es otro que el de la captación de lo real en la representación: el documental. Pero lo hace de una forma elegantemente discreta: frente al documental mediático imperante, en **El sol del membrillo** es notable la ausencia de voz en *off*, la ausencia de mostración indicativa, ni mirada alguna a contracampo. Erice renuncia a aparecer, a hacer su semblante copresente en el encuadre, y opta por hacer constar su presencia sólo como huella en el discurso, con el semblante de sus instrumentos. Con esta renuncia a la información, consigue mantenerse en el registro simbólico de la metáfora. En esa falta de mirada a contracampo, **El sol del membrillo** se constituye, de pleno derecho, en un filme de ficción. El propio filme nos autoriza a interpretarlo como una amplia reflexión sobre la representación icónica sin omitir al sujeto particular que la sostiene, especulando sobre su posición de necesidad para la conexión, para el contacto óptico, entre la representación y el objeto, como mediación entre la huella lumínica y el desvelamiento del ser, el cuidado de la existencia.

LA REPRESENTACIÓN

La película comienza como un cuadro. Se inicia con un plano de la calle que inscribe y despliega todas las convenciones de la perspectiva. Las dos veredas paralelas consignan un punto de fuga al fondo del plano y desde él aparece el pintor frente a la cámara fija. Es un plano denso, que pone en juego los principales elementos que se van a desarrollar posteriormente: la ubicación del propio cuerpo del pintor en un espacio que, en su registro filmico, reproduce explícitamente todas las marcas icónicas de su representación. Como al final de la película, Antonio López es, también él, un cuerpo encuadrado. Encuadrado *por y para* otros, se va a convertir en un emblema de lo que, como humanos, nos excede. Con él, vamos a experimentar la radical exterioridad del ser respecto a la representación, cómo la imagen deja siempre fuera la causa que la indujo, Antonio López es una metáfora del ser humano en su radical y azarosa singularidad. Nos simboliza por desidentificación. Más nos representará cuanto menos lo entendamos, cuando su afán es menos compartible por su especie y por su época. ¿Qué demonios hace este hombre intentando captar lo real con su pincel en la época de la imagen de alta definición? ¿Qué pinta este hombre entre un árbol, un sol que le es ajeno y una imagen que pretende haber visto y desea hacer perdurar? El deseo decidido de Antonio López es, para Víctor Erice, su propio *sol del membrillo*.

Sin sujeto no hay experiencia del ser. El universo moderno, que existe sin nuestra asistencia, por ello mismo, sin ella, no puede concernirnos. El trabajo del pintor se sitúa en la conexión existencial entre el material y el membrillero como mediación ineludible entre el objeto y el ser. Por ello, su primer paso es tocar el material. Hay todo un componente táctil en el trabajo de Antonio López —tocar el árbol, tocar el lienzo— que marca su distancia, en la tarea de aprehensión de la realidad, con el informador mediático que, bien pertrechado tecnológicamente, en su asepsia, parece ser quien tiene, socialmente, esa función a su cargo. De esta manera, el trabajo del pintor con su material (barrer, seccionar, cortar las tablas) rima con el posterior, de confinamiento del árbol, de reclusión meticulosa para la mirada. Y hace de eco para la otra mirada, exterior, que, a su vez, lo enmarca: sobre el lienzo montado en su bastidor aparece la leyenda, **Director Víctor Erice**.

Antonio López sale de su estudio y se dirige al membrillero. Allí, observa el árbol, olfatea el aroma de sus frutos y se apresta voraz a recluirlo, a confinarlo, a desgajarlo de su existencia, para conferirle un ser que es su brillo. Comienza, pues, la labor de encuadre: la empalizada, las mediciones. La construcción de un ámbito para apresar la mirada. Es labor técnica, instrumental, producto de un saber compartido.

Y, entre todos los instrumentos utilizados, uno destaca: la plomada. Descollante del fondo en el plano, su subrayado tiene toda la fuerza de una *mise en abîme*. Para la representación en la Época Moderna, la Gravitación es la gramática del ser, la garantía de ligazón entre los cuerpos que el encuadre agrupa. La mirada es matematizable sólo si los cuerpos establecen entre sí una *ratio*, y ésta es refrendada por el suelo. La historia de la pintura occidental moderna es la historia del suelo, de la creación de un aposento sobre el que los cuerpos puedan ser discernidos. Sobre este suelo, ante el cuadro, se apresta Antonio López a clavar sus pies, fijando su posición en la escena de la captura como medio de garantizar el sometimiento del objeto al *Principio de Identidad*. Sacrificio del cuerpo, fijado a tierra como el objeto, ciñendo el suelo con sus raíces, imitando la naturaleza del árbol con el fin de compartir un acto perceptivo fantasmal, pues es deseo, fugacidad, es una fisura en el número.

La luz es el atributo fundamental del membrillero, lo que lo hace digno de representación. Pero la luz matinal del otoño es inaprehensible, no pertenece a la naturaleza del árbol. Y es lo único que el pintor no puede fijar ni predecir con este saber técnico, compartido por los hombres, que tiene su máxima expresión en la abstracción numérica. Erice nos lo muestra con un plano de estirpe buñolesca: la regla secciona el ojo de Antonio López tras su mirada al

erice

cielo. Luego, comienza a marcar el entorno. Pinceladas sobre el muro, para fijar el horizonte; y sobre el árbol. Sobre el lienzo, sólo, de momento, el compás. Al fin, le veremos marcar uno de los frutos.

El carácter técnico, de actividad humana, de todos estos preparativos viene corroborado por la llegada a la casa del resto de los actores de la película. Mari, la esposa, con su mirada pequeña. Pero, sobre todo, los obreros polacos. Con su presencia atónita, van a marcar las escansiones del trabajo del pintor. El paralelismo entre ambos, entre sus herramientas y sus progresos, va a ser remarcado durante todo el filme. De hecho, la primera fecha impresa en la pantalla —lunes 1-10— coincide con su llegada. La puerta que ellos están tapiando en el interior de la vivienda, junto a un caballete, muestra en sus progresos la evolución de este relato. Los polacos son, pues, una presencia simbólica, un contrapunto relevante frente al trabajo del artista. En su inserción en el mercado, ellos sí trabajan para el *otro*, aspecto que viene reforzado por ese intento definitivo de ser asilado en un campo ajeno que es el aprendizaje de la lengua extraña del Amo.

Pero esto es cine. ¿Qué, de la escritura cinematográfica, se pone en juego en esta correlación de actividades de construcción y representación a la que estamos asistiendo? Justo en el momento en que Antonio López da la primera pincelada a uno de los membrillos, la cámara se separa de la acción y se recupera para el discurso. Esta reflexión de la cámara, éste separarse de la plenitud óptica de la acción enmarcada para apuntar hacia la enunciación, toma una forma peculiar: la mirada se eleva hacia el cielo dejando al pintor asido a la tierra y trascendiendo el muro que éste ha fijado como su horizonte. Este “ir más allá” de lo que Antonio López ve es el patrimonio del cineasta, lo que marca su diferencia con el pintor. A su vez, Erice está, al rodar su documental, “encerrando” a Antonio López. La cámara va flotando en sus desplazamientos: levitación del ojo mecánico, descorporeizado, libre de trabas gravitatorias. La movilidad de la cámara, connotada con los planos del ferrocarril, ofrece una ilusión aún mayor de accesibilidad del mundo, de que el espacio profilmico es ya hábitat adecuado para ser cifrado, transcrito hasta en su fulgor más vaporoso. Devaneo fútil de la cámara, algo así como un paseo del espíritu, sobre el canto martilleante y atávico de Antonio López fijado al suelo ante el lienzo que será el esqueleto de su anhelo. Las vías del tren, el suburbio, las pintadas en los muros, nos recuerdan que, pese a todos los esfuerzos de objetivación a los que hemos estado asistiendo, el mundo de sus semejantes queda más allá de lo que el pintor puede, ahora, mirar.

EL DESEO

De Antonio López ya sabíamos. Es un pintor hiperrealista extrañamente devoto del virtuosismo técnico y de la fidelidad al modelo. Una *rara avis* en los tiempos que corren, donde lo que más valor le otorga a un lienzo es la firma y ésta parece ser la condensación última del estilo arraigado a los genes del genio. La preocupación referencial parece un prosaísmo en la época del registro fotoquímico o digital de la imagen, de la *reproductibilidad técnica*. La historia del arte nos ha enseñado que, de esas bajezas, empezó a desprenderse, la pintura, en cuanto la fotografía pudo ver la luz. En su pureza teórica, Bazin o Kracauer así lo corroboran sancionando el *realismo* como rasgo esencial del cine y aligerando a la pintura de ese lastre. De hecho, en la teoría del arte, en la poética, quebrar las lanzas contra las esencias puede ser un acto noble mientras no se niegue al molino su derecho a la existencia. En las definiciones esenciales del arte, el molino es siempre la irreductible práctica del Otro. Y si esa práctica es irreductible es porque apunta más allá de lo que se pueda decir sobre ella: a diferencia de lo que ocurre en la lógica, el prefijo “meta”, en arte, señala siempre al abismo, señala a ese error exiliado de la naturaleza que es el sujeto sosteniendo la representación con su deseo. Por ello, desde el arte se puede reflexionar sobre el arte, sin preocupación normativa sobre las jerarquías del discurso.

Hasta ahora, hemos asistido a un documental que, producto de nuestra educación mediática —es una hipótesis—, hemos asimilado al reportaje televisivo. El reportaje “etnográfico” o “zoológico” televisivo pretende ser divulgativo: descripción de un estado autorreproductivo del mundo cuya única incidencia azarosa, en su apacible repetición, suele ser la introducción del factor humano que contamina, extingue o degrada. En la estela de su cientificidad, la modalización temporal del documental mediático suele ser el presente histórico: en él no cabe el relato, excepto como *exemplum*, como ratificación del paradigma al que lo descrito se adscribe. De esta forma, y por lo visto hasta ahora, creemos, de la mano de un reputado cineasta, estar asistiendo a los entresijos del trabajo de un artista que, en el panorama contemporáneo es, cuanto menos, singular.

Así vemos los planos del cielo encapotado, el sol tapado, el árbol en la penumbra diurna y el pintor junto al lienzo. Hasta que Antonio López habla. Conversa con su mujer, por primera vez en el filme, para expresar un deseo, su propósito y su determinación. Ha tenido una visión del membrillero iluminado por el sol: “¡Qué bonito era, cómo se doraban las frutas!”. El problema es que dura muy poco. Que el sol “se mueve”, que esta visión es fugaz. Mari señala que, en sí, el árbol es hermoso, incluso a otras horas del día. “Todo es muy bonito”, contesta, pero él quiere esa luz y no otra. “Yo lo voy a intentar, porque yo creo que tengo que pintar el sol”.

Si reflexionamos retroactivamente, caeremos en la cuenta de que el recorrido que ha hecho la cámara segundos antes era el recorrido del sol en su perfecta desatención, indiferencia, con el pintor. La perspectiva nació para fijar la imagen de un mundo que ya no estaba fijo en su esfera. La ciencia moderna tuvo como causa el movimiento. Y, en ambos casos, éste ha seguido siendo su principal enemigo. Por eso, la ciencia que se deja auxiliar por la fotografía o por la imagen digital como auténticos instrumentos gnoseológicos, desprecia al cine o a la pintura a los que, como mucho, les puede reconocer una utilidad didáctica. Cine o pintura, son, para la clasificación universal del saber, sólo Artes, lugares para las rarezas singulares o para la expresión particular.

Erice aprovecha, ahora, para ofrecernos, de nuevo, planos de todos los elementos. Es el momento de confrontar la formulación de ese deseo con el dispositivo de captura. Destaca, de nuevo, la plomada, en plano de detalle sobre el fondo difuminado. También, un plano de la calle, como el del inicio. Se van. Los albañiles aprovechan para observar el dispositivo: lienzo, membrillero, empalizada. Luego, se dedican a su lección de español y desaparecen. El **campo vacío**, es una figura a la que Erice los asociará repetidamente. En su lugar, un plano de sus herramientas junto a la gramática: la representación, la construcción, el lenguaje y la pérdida.

Ahora es cuando la película va a tomar un tono más cercano al documental. Volvemos a ver a Antonio López pintando, escuchamos las noticias de la radio. Aparecen sus hijas y otros habitantes del estudio. Entre ellos, este muchacho que también pinta y aprende inglés. Antonio López se prueba ropa y zapatos, vemos la estación y los trenes; más campos vacíos como testimonio del mundo que ignora al que pinta. Pero este *collage* secuencial, que se repetirá a lo largo de la película, toma desde ahora la función de un *leitmotiv*. A esta serie, se opone otra, nocturna, que liga la luna con los interiores de las casas vecinas en las que los destellos más visibles los producen las pantallas de los televisores. En la noche madrileña, reina el repetidor de Torrespaña iluminado. Esto autoriza a conectar el trabajo de Erice con la representación mediática. La información es hija de la ciencia y para ella todos los momentos son ontológicamente iguales. La disponibilidad del mundo para todos excluye al deseo.

Al contrario que en el documental estándar, aquí, la naturaleza es la enemiga del hombre. Pero la oposición no es simplista: es enemiga del hombre que proyecta sobre ella un deseo que toma la forma de una representación, porque es indiferente a los anhelos de un sujeto. Antonio López sigue pintando y mirando al cielo, buscando un sol que no se hace notar, sino por su ausencia. Para nosotros los mortales, la luz no existe. Sabemos de ella por su límite que, siempre, es un cuerpo. Llueve. Hay que proteger al cuadro y al árbol. Hay que interve-

nir sobre el ente, cuidarlo, preservar al objeto de la ausencia de su brillo para que pueda ser amado. Fundidos sucesivos sobre el cuadro, nos dicen que el pintor hace progresos. Lo que los filósofos llaman diferencia ontológica es, para el presente, una ausencia, un *aún no...*

EL PESO DEL PASADO

Llega Enrique Gran. Su apellido le hace justicia. Su presencia imponente y simpática, sus intervenciones hilarantes, lo convierten en el elemento humorístico de la película. Pero es un actor esencial en la trama. Primero, es el pasado. Segundo, aunque de forma jocosa, es el elemento cultural, el acervo de la tradición. Tercero, y por todo ello, es para Antonio López el colega, el otro competente. Es el semejante, el que —perdóneseme la falsa etimología— *contempla*. Es el otro entrañable para el pintor-hombre moderno, aquel cuya mirada es relevante pues autoriza el mundo con su asentimiento. Lo primero que hace Antonio López, al verlo, es conminarle a ocupar su lugar, su punto de vista —que él pretende, aún, intercambiable—, y le pide su opinión. Es el primer efecto jocoso, ver al grandote de Enrique, no sólo agachándose para compartir la visión de su amigo sino intentando, fingiendo, comprender sus afanes en todas sus apariciones. Comienzan su primera conversación y, por fundido, la plumada, índice de toda universalidad, vuelve a tomar el centro del plano, destacada de su fondo. Luego, un membrillo contaminado de gravedad.

Y, ¿cuál es el primer tema de conversación de ambos? No por azar, es una foto perdida. Además del cine, la pintura y la televisión, la fotografía entra también ahora en la serie de métodos de captación de lo real. Y, con ella, entra en la reflexión el pasado, para cuya redención se trabaja. La transfusión de realidad, ese contacto casi táctil que Bazin otorgaba a la fotografía, y que le permitía adquirir valor *per se*, no parece estar garantizado sin el carácter salvífico del *cuidado* subjetivo. La foto de Conchita lo atestigua tanto como aquel cuadro que Enrique pintó y vendió hace años, y cuyo destino le preocupa por los malos materiales que empleó en las estrecheces de su juventud. En definitiva, la idea que aflora de su conversación plagada de recuerdos, de remembranzas de momentos nucleares y dichosos del pasado, es que, sin cuidado, no hay redención, que el sujeto es necesario para la salvación del ente en su particularidad: el registro, la huella, no son suficientes. ¿Qué le otorga, de hecho, su distinción al ente si no es su investimento libidinal, afectivo?

Y, tras esta primera reflexión sobre la captura del pasado, viene la que, a mi juicio, es una de las secuencias clave de la película. Enrique y Antonio van a tomar un refresco al interior y se encuentran de frente con una reproducción del **Juicio Final** de Miguel Ángel. Contemplan, observan, admiran. Todos los temas recurrentes del filme se hallan condensados en sus reflexiones. Antonio acierta con la palabra que define la expresión de las figuras: la **gravedad** de los cuerpos, que la pintura occidental tardó siglos en conseguir representar, en su objetivo de reproducción fiel de lo real, al ser transferida a la existencia humana, deviene, literalmente, **pesadumbre**. Éste es el régimen de la metáfora en la pintura del Renacimiento tardío y del Barroco: la insuficiencia del suelo para la representación, que oscila entre la vaporosidad de las Asunciones y el abatimiento de la condenación.

Pero hay más. Hay la posición del pintor *en* la representación. Más allá del autorretrato, hay un impulso del pintor moderno, no tanto a *representar-se* como a *incluirse en la representación*. Hay una diferencia entre acceder a la dignidad del modelo y traspasar el encuadre. El Velázquez de **Las Meninas** es el ejemplo más notorio, pero el retrato de Miguel Ángel en la piel de S. Bartolomé, su inscripción en la arruga, en el estigma del mártir, convierten al pintor en el castigo del mundo. La comparación con Fidias y la plenitud del ser clásico es inevitable. Estamos, dicen, ante la negación de la vida.

Pero el trabajo de Antonio López continúa. Fundidos sucesivos sobre el cuadro con sus fechas correspondientes, entran en correlación con las marcas en los membrillos que vamos descubriendo que tienen que ver, claro, con el peso. La atracción del suelo también es movimiento. Antonio López pinta bajo la lluvia. Fundidos sucesivos nos llevan hasta la noche. El

pintor, bajo la lluvia, deja el campo vacío y le vemos con su esposa preparando de nuevo un lienzo. Hasta la luz eléctrica se eclipsa.

EL FRACASO

Queda el fracaso. El fracaso no es la frustración. Ésta es propia de los cobardes, aquel es patrimonio de los valerosos. Quien ha decidido apostar por su deseo y sabe reconocer su fracaso sin aniquilarse, sin odio, puede ser, además, sabio. El sabio es quien sabe hacer con la nada. Por ello, el fracaso es salvífico y honorable. Antonio López puede fracasar. Eso no está al alcance de cualquiera. En el panorama del arte contemporáneo, un artista lo tiene difícil para fracasar pues todo lo que produzca es su obra, es su expresión. Esta metafísica de la expresión impide al artista equivocarse, esto es, le impide apuntar a la verdad. Dalí, por ejemplo, desarrolló una lúcida pantalla de cinismo alrededor de esta cuestión. La apuesta vanguardista contra la autonomía de la obra de Arte se ha acabado convirtiendo, por obra y gracia del mercado, en una máxima general: el texto vale por sí mismo, el producto *es*. Al parecer, la liberación de la referencia para el arte contemporáneo fue una liberación del amor, de la atención, del cuidado por el mundo. Volver a ello es una cuestión no sólo estética sino ética, de elección entre el narcisismo vacío y totalitario de la expresión, y la levedad pudorosa del deseo.

Antonio López, sin embargo, mantiene en su estudio un Panteón de los cuadros sin referente, de los cuadros imposibles, de los lienzos en los que nada hay que ver. Le vemos bajar el óleo inacabado al sótano. La toma en contrapicado, en absoluta obscuridad, da la impresión de una tumba, una cripta, el hipogeo donde la pesadumbre, al fin, reposa con los restos de la carne imposible. Es el momento de comenzar el dibujo. Mientras arregla el suelo embarrado, la radio da el parte meteorológico.

En una merienda con la familia desgrana su justificación del abandono: “Quería representar el sol sobre el membrillero”. Pero ha hecho un tiempo tan “despeluchao”... Además, ante las preguntas, contesta que es imposible retomar el proyecto al año siguiente: “Todo cambia de lugar”. Hay algo del saber sobre la muerte que obliga a persistir en la vida. Un campo vacío y panorámica hacia arriba nos alejan públicamente de la escena familiar. Plano de detalle de un membrillo marcado y con sol. Los fundidos nos muestran la progresiva maduración de los frutos, cuyas rayas de óleo van aumentando por efecto de la gravedad. Lo que del membrillero se deja atrapar en la imagen es el peso de sus frutos.

Unos viajeros chinos se acercan a conocerlo. Es otro de los momentos en que Antonio López explicita su poética. Reconoce que es el tercer intento de pintar un membrillero. “Me gustan mucho los membrilleros”. Al reconocer su fracaso, los chinos le preguntan por qué no utiliza una foto. La contestación es chocante en el tiempo que vivimos: “Lo maravilloso es estar junto al árbol”. “Es, para mí, mucho más importante que el resultado”. “Y la fotografía no te da eso”. La vivencia, pues, por encima del resultado; el ente, antes que la expresión; la referencia considerada como elemento poético del mensaje. Hay algo que no es lenguaje, hay la atención a lo real, el mimo por la diferencia.

Le señalan, entonces, la compacidad de la composición. Antonio López recalca el orden de la simetría. “Este árbol tiene una presencia, una solemnidad, como un ser humano”. Le preguntan por las marcas de los membrillos. “Yo voy acompañando al árbol”, contesta. Le preguntan si, después, hará un óleo, si esto no es más que un apunte. Ante la sorpresa de ellos, reconoce haber hecho el camino inverso. Le hablan de representar la luz. Dice que es imposible, que es un lenguaje muy limitado que sólo acoge el límite de las formas. No es posible representar la luz. “Es maravilloso pero hay que renunciar. **He tenido que renunciar**”.

LAS RAREZAS DEL ARTISTA

Venimos siguiendo a un pintor en su quehacer, en su empeño, a través de su actividad cotidiana. Y venimos reflexionando sobre los vínculos del ser humano con el mundo y con los

entes que lo pueblan. Pero toda la secuencia anterior nos ha colocado en posición de preguntarnos por las relaciones del artista con sus semejantes, por el estatuto social que se le da a esta extraña figura en nuestro mundo y en nuestra época, por los lazos concretos que mantiene con los otros, con sus prójimos, no sólo a través de su obra, sino más allá de ella. Antonio López sigue dibujando. Llegan visitas. Ven el dispositivo y comentan las rarezas, la manías, el detallismo del artista. "Tiene que ordenarlo todo", ir del sentimiento al orden. Erice resuelve con su sutileza habitual la situación, con un plano lejano que convoca a considerar esta escena como la inconsistencia de un eco, de un rumor. La lección es simple: todos estos intentos de comprensión de la peculiaridad del genio en nada atañen al impulso que lo anima. Mas abundan en ello, las escenas en que amigos y familiares sostienen las hojas del árbol para que él pueda seguir pintando los frutos. El árbol, con la pesantez de sus frutos, se resiste a ser representado. El ser de la naturaleza no es dócil a la representación, no es proporcionado al ojo. De alguna forma, se demuestra que la lógica del mundo incluye al movimiento, excluye que la disponibilidad sea atributo del objeto. Con Enrique Gran, protagoniza una escena entrañable: mientras éste sujeta, entre divertido y perplejo las hojas del membrillero, cantan una tonadilla popular que habla de demostraciones de amor. Hay alegría más allá del entendimiento, sólo ensombrecida con la noticia de la renuncia a la foto de Conchita. El perfeccionismo de Antonio López parece exagerado y se acepta como un tributo de condescendencia hacia el artista.

¿Por qué? Tiene que ver con esa mixtificación de la expresión a la que antes nos referíamos y que reside en una figura imaginaria y arquetípica en nuestra cultura: el prototipo romántico del genio. ¿Qué es un artista? Aquel que aprovecha las hendiduras, las fisuras, en un ámbito de la representación para alojar allí la determinación de su subjetividad. Sin esta falta, sin esta pérdida, no hay arte, aunque pueda haber belleza o cualquier otra categoría estética. Lo curioso es que, del ideal del genio decimonónico, parecen participar por igual el artista y el científico, y éste último, si algo no hace, es alojar su subjetividad en el discurso que con su práctica sostiene. ¿Qué hay pues de común entre ambas figuras, para el imaginario romántico burgués? Que ambos trabajan, como hemos visto desde el principio de este artículo, para el otro, comúnmente llamado humanidad. Por ello, también, la injerencia subjetiva, inevitable en la imagen pictórica, ha sido vivida, al menos desde el prisma de su superación, como un obstáculo al saber que se creyó poder salvar con el registro. La propia atribución de genialidad al artista puede también leerse desde este punto de vista, como la fijación fotoquímica, como un imaginario suturante: el genio romántico, con su grandeza individual, borra toda huella de su particularidad, pues es genio para el Otro, por su impronta reveladora, es decir, por haber llegado con su impetu a un lugar que no deja, tras su paso, de ser habitable por sus semejantes. El buen pintor es el que selecciona y es capaz de reproducir el mejor punto de vista para destituirse después de su lugar, para ofrecerlo como habitáculo a la ocupación de cualquiera. Zafarse de esa posición —nos lo enseña la historia del arte contemporáneo— implica liberarse de todo afán reproductivo. Su figura se yergue, pues, idealmente, ante un mundo escénicamente perfecto con el que hace, para el espectador, de puente temporal. Pero esto no es un artista, es un reportero. Erice sabe bien que su ámbito es el del deseo que no cesa, no el de la información mansamente compartible por todos.

LA SINGULARIDAD IRREDUCTIBLE: LO QUE NO PUEDE SER PARA EL OTRO

Es el crepúsculo y es diciembre. Antonio López recoge un membrillo del suelo y lo huele. Es su primera licencia carnal. Es la primera metáfora de la muerte. Un membrillo en el suelo, ya no puede ser cuidado en el acto de ser pintado. Su separación de la rama, la consecuencia última de su maduración y su peso, es irreparable. Evidentemente, el primer propósito del pintor era la redención del ser. Pero, en el olor, no está el brillo. Lo deja en el suelo de nuevo. Continúa dibujando. Comprueba el dibujo por su reflejo en un espejo. Antonio López está

colocado entre el dibujo y el espejo, fumando. Es, más que nunca, la mirada del otro, la mirada alienada, generosa, si se prefiere, o previsor, tal vez: el otro es también el yo del futuro. El membrillero desaparecerá y lo único que quedará será la retención de su semblante en el lienzo. Ese membrillero y no otro; así y no de otra manera. Planos de membrillos marcados en las ramas y en el suelo. Arranca uno y lo huele. Sigue arrancando. Desmonta, al fin, todo el andamiaje.

Los albañiles polacos recogen membrillos. Las obras en la casa terminan también. La puerta que estaba al lado del caballete, asimismo, queda cerrada. Plano de Antonio López sentado en el estudio mirando absorto, incrédulo, el dibujo. La familia recoge los membrillos. Antonio López barre. Limpian las marcas de pintura sobre la fruta.

Los polacos se reúnen y prueban el membrillo. Son buenos emblemas de la otredad radical del semejante. No conocen el árbol, ni la cultura, ni la lengua. Cuando los polacos comen el fruto, éste queda como resto: en su carne áspera no hay, tampoco, rastro de su brillo. Nuevo campo vacío y plano de detalle de los restos de la merienda. Nos hemos confrontado amablemente a lo que escapa *al principio de identidad, realidad, placer o razón suficiente*: el deseo no es para el otro, su causa es un despojo.

Membrillos cayendo. La noche. Torrespaña. Casas. Trenes. Televisores. El pintor va a consumir su rito de pasaje, va a atravesar el espejo. Va, a su vez, a servir de modelo para un cuadro de su esposa. Él tampoco entiende mucho la fijación de ella con ese cuadro ya comenzado. Ser pintado por otro debe ser una sensación agrídulce para un pintor. Sus primeras preocupaciones son de *raccord*: qué tenía en las manos, qué llevaba puesto. Ser estable, agotarse en el semblante, para poder ser captado. Tanta exactitud tiene sus efectos: la impresión que produce el cuadro es la de un cadáver.

Pero Antonio López está en otra cosa: propone un viaje a Grecia. Entre los objetos que sostiene en la mano se encuentra una foto en la que aparece con Enrique ante el **Partenón**. Es el deseo, guarnecido, de nuevo, en el recuerdo. Esta fotografía introduce el sueño de Antonio López que culmina la película y es su contrapunto. El personaje y el lugar: de la presencia constatable, a la homogeneidad espacial para los cuerpos. Es el reto de la *perspectiva artificialis*: la copresencia efectiva reflejada en su huella fotoquímica que ofrece una ilusión de consistencia a la imagen, de plenitud óptica, de que nada que estuvo falta, de que estuvo todo lo que era necesario. La perspectiva sirve para dotar de coherencia lógica, de una ley de copertenencia a los elementos presentes en el encuadre. La fijación química les añade el plus de realidad de la referencia efectiva.

Pero el brillante cae al suelo. En esta descomposición del semblante capturable, se revela una ausencia. Asistimos, ahora, a una serie de imágenes que introducen la reflexión sobre el propio material. En el sueño del pintor, el cineasta nos recuerda que el cuadro de Antonio López es su particular sol errático.

De nuevo, la serie de imágenes nocturnas: ventanales, Torrespaña, televisores. Vemos un televisor encendido y Torrespaña iluminada. La torre se apaga. La sombra de la cámara junto al membrillero en un plano nocturno; nueva copresencia pero con la ausencia: ni pintor, ni cuadro, ni lienzo. Pero el cine tiene un arma que la pintura ignora: no sólo la posibilidad de captar el movimiento, también la contigüidad de planos. Podemos, pues, hacer una lectura que suponga una religación connotativa. La fórmula que Erice encuentra de manifestar su huella en el texto no es la reproducción imaginaria de su semblante, sino su inscripción subjetiva en el régimen de la metáfora que, apuntando al lugar en el que la enunciación se aloja, depone, del documental y del relato, todo naturalismo ingenuo. Hemos aquí con una correlación autorizada: TV, cine, pintura. Dos rasgos de escritura evocan levemente, en el impulso a la significación, escrituras filmicas no naturalistas: la sombra, al expresionismo; y la concatenación de planos con intención metafórica, al montaje de atracciones. El cineasta decide inscribir su presencia por medio de un campo vacío. La cámara está frente al árbol, sin hom-

erice

bre, rodeada de la luz artificial de los focos en la noche invernal. Fijada al suelo por los mismos tornillos que los pies de Antonio López.

El mundo ideal del que hablaban Bazin y Kracauer es un mundo desierto de goce. Mientras haya ojo, habrá hombre; mientras haya hombre, habrá un agujero en el mundo desde el que la nada insista. Siempre que la nada insista, será necesario el recurso al amor. El amor es lo que fundamenta el ser de los entes, la exacerbación del deseo que convierte al objeto en único, recortado del trasfondo de la existencia total del mundo, circunscrito por un vacío temible que lo hace insustituible. No hay diferencia ontológica, ser ante mis ojos, sin que algo del orden del amor tenga lugar. **El amor es el ser porque es el límite de la nada, de lo imposible.** La pregunta de Leibniz —“¿Por qué hay mundo en lugar de nada?”— que funda toda la gnoseología moderna, obtiene una respuesta que el filósofo no esperaba y el científico desdén: porque hay el amor como rebeldía ante la pérdida.

Plano del objetivo y contraplano de un membrillo marcado. El conjunto viene dado por el ruido del motor de la cámara que se superpone a todos estos planos. Las nubes se mueven y dejan ver la luna llena. Bajo su égida, acontece el sueño. En un sueño, se revela lo que me constituye sin concernir a los otros. Lo que me singulariza me desidentifica, me hace separarme de mi especie, de lo que pueda ser de la incumbencia de mis semejantes. Esto, que excede a las capacidades del concepto, sólo es insinuable por medio del relato. El de Antonio López, en un presente atemporal, es precedido, por una serie de planos bajo la luz lunar. Maniqués, bustos almacenados sobre estantes, una máscara. La luz es pálida, es ausencia de sol. La galería de objetos que vemos despliega una ontología del abandono, del olvido. Éste es el sueño:

“Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde nací. Al otro lado, de la plaza, hay unos árboles que nunca crecieron allí. En la distancia, reconozco las hojas oscuras y los frutos dorados de los membrilleros. Me veo entre esos árboles junto a mis padres. Acompañado por otras personas cuyos rasgos no logro identificar.

[Plano del membrillero en la noche].

Hasta mí llega el rumor de nuestras voces. Charlamos apaciblemente.

[Membrillos en tierra].

Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada. A nuestro alrededor, prendidos de sus ramas, unos frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos.

[Membrillos deteriorados con sus marcas, recuerdo del vano intento de su redención].

Grandes manchas van invadiendo su piel y en el aire inmóvil percibo la fermentación de su carne.

[Podredumbre total de los membrillos en la noche].

En el lugar donde observo la escena, no puedo saber si los demás ven lo que yo veo. Nadie parece advertir que todos los membrillos se están pudriendo bajo una luz que no sé como describir: nítida y, a la vez, sombría, que todo lo convierte en metal y ceniza.

[Membrillo podrido].

No es la luz de la noche.

[Sombra, cámara y árbol].

Tampoco es la del crepúsculo ni la de la aurora”.

[Rostro de Antonio López].

Vemos membrillos completamente podridos en el suelo. Es primavera. Jóvenes frutos incipientes comienzan a crecer impasibles en el árbol.

El sueño del pintor desgrana todos los fantasmas del sujeto moderno. *No crecieron nunca allí*, alude al *raccord*, a la colisión de espacios. El dispositivo fotográfico es, en su realismo, en su dependencia de lo material, insuficiente para representar, hacer existir, desencajar de la nada, al objeto. Soy porque no estuvieron allí, soy una respuesta a esa falta. ¿Y los otros, ésos cuyos rasgos no logro identificar? ¿Quién es ese otro que puede asistir a mi propia percepción? ¿Qué tiene que ver conmigo? ¿Es mi semejante? No puedo saber si los demás ven lo que yo veo, es la terrible ignorancia con la que la Época Moderna se inaugura: la duda de la percepción no compartida. Para afirmar lo que veo he de negar todo lo que puedo *comunicar*: *no es la luz...* El testimonio de la diferencia que me atañe y me interpela es ajeno a los estados compartibles y designables del mundo. En ese sueño de compresión espacial, de engaste, en el relato de su propia infancia, de una falta en forma de un membrillero que nunca estuvo allí, el pintor se nos muestra menos semejante, menos genéricamente humano que nunca, menos “Antonio López”. Sólo es el que sueña, es el que desea, es el que no sabe. Solo. Luz metálica y ceniza, sol huidizo del cineasta.

NOTAS:

1. Las deudas intelectuales suelen saldarse por medio de notas al pie. En el caso de este escrito, ello lo haría totalmente ilegible. Prefiero, pues, en una amplia nota registrar las principales fuentes bibliográficas del texto y reducir las siguientes a meras consignaciones de páginas en las citas explícitas, cuya atención pueda ser obviada en una primera lectura. Dos obras básicas de la teoría cinematográfica son las de André Bazin. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990 y Siegfried Kracauer. *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 1989. Dentro del dominio del arte pictórico, otro clásico: el libro de Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1983. Y, para el arte contemporáneo, Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península, 1987. Para la relación entre ambas, véase el libro de Áurea Ortiz Villeta y M^a Jesús Piqueras Gómez, *La pintura en el cine: Cuestiones de representación visual*. Barcelona, Paidós, 1995. Para las distintas mutaciones del régimen de la imagen a través del registro reproducible, los dos textos de Walter Benjamin, *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* y *“Pequeña historia de la fotografía”*, ambos contenidos en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1979; así como el libro de Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona, Paidós, 1984. Además, hay otras dos clases de referencias que se cruzan en este artículo. Por un lado, las alusiones al discurso científico como matriz de nuestra cultura. Véase, sobre todo, el libro de Alexandre Koyré, *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid, Siglo XXI, 1989. Y como clásicos de la cosmología mecanicista, Giordano Bruno, *Del Infinito: El universo y los mundos*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, y René Descartes, *Los principios de la filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1995. Para las alusiones a la lógica matemática, puede consultarse J.N. Crossley, (et alii), *¿Qué es la lógica matemática?*. Madrid, Tecnos, 1988. Véase, además, el artículo de Javier Gómez-Ferri, *“La ciencia como relato. Trayectos hacia una postmetodología de la ciencia”* en *Archivos de la Filmoteca*. N^o 21. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1995 y, por supuesto, el artículo de Heidegger, *“La Época de la Imagen del Mundo”* en *Caminos del Bosque*. Madrid, Alianza Editorial, 1995. Así conectamos con la última de las vertientes de este texto, la llamada por algunos “filosofía de la existencia”. Véanse, pues, los escritos contenidos en el libro de Heidegger, *¿Qué es Metafísica? Y otros ensayos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1987, y el artículo de Manuel Jiménez Redondo *“Cuidado y culpa en Ser y Tiempo de Martín Heidegger”* en *Lapsus*, n^o 4, Valencia, 1994.

Por otra parte, he de decir que mi primer acercamiento con cierta meticulosidad a esta película se produjo con motivo de un curso que impartí en el Aula de Cine de la Universidad de Valencia sobre la poética del documental. Entre los filmes tratados estaba *Fake* de Orson Welles. Su influencia no es de las menores en este artículo.

2. *Op. Cit.*, p. 26.

3. Bazin, p. 24.

4. Kracauer, p. 13.

5. Bazin, p. 27.