

# La edad de la inocencia

Santos Zunzunegui

Universidad del País Vasco

---

## Resumen

El artículo aborda la dialéctica entre el cine y la pintura a partir del comentario analítico que el autor nos brinda del film de Víctor Erice *El sol del membrillo*. Esta película narra el proceso de creación pictórica de Antonio López cuando intenta capturar las cambiantes formas de la luz sobre un membrillo. La pintura, asegura el autor, es ante todo una confrontación con la realidad, un diálogo con las cosas susceptible de convertirse en arte. Si Antonio López intenta con su técnica pictórica acompañar un árbol en su evolución diaria, Erice pretende con su film acompañar al pintor en su lucha por atrapar lo real. Dos medios de captura de la realidad entablan un sólido diálogo a partir de este presupuesto. Erice concibe su trabajo a partir de una pregunta: ¿qué significa hacer cine hoy en día? Y también, en un momento de imágenes rápidamente caducas, la morosidad de la imagen estática nos interpela: ¿Qué cosa de ahora es materia para el ojo? Nos contesta Godard: hemos de ser capaces de producir un arte que sustituya nuestra mirada por un undio que se acuerde con nuestros deseos.

**Palabras clave:** pintura, ojo, cine, mirada, espectador, fragmentación visual.

---

## Abstract. *The Age of Innocence*

This article tackles the dialectic between cinema and painting from the starting point of the author's analytical commentary of Víctor Erice's film *El sol del membrillo*. This film narrates the process of pictorial creation by Antonio López when he attempts to capture the changing light forms projected over a quince tree. Painting, the author assures us, above all confronts reality, a dialogue with those things that are susceptible to becoming the object of art. Whilst Antonio López, with his pictorial representation techniques, tries to follow the daily evolution of this tree, Erice, with his film, tries to follow the painter in his struggle to capture what is real. These two mediums, trying to capture a reality, strike up a dialogue with this approach. Erice develops his work from the initially posed question «What is film making today?». Also during moments when images rapidly expire, the slowness of the static image poses the question «What things from here and now are seemly to the eye?». Godard responds by saying that we have to be able to produce an art that substitutes what comes to view for what agrees with our desires.

**Key words:** painting, the eye, cinema, view, spectator, visual fragmentation.

---

La fecha es bien precisa: el 29 de septiembre de 1990. Las primeras imágenes del film que ahora comienza nos sitúan en el corazón de una barriada madrileña. Por una calle casi vacía, sólo habitada por los ladridos lejanos de los perros, un hombre se acerca en la fría luz matutina. Se trata, lo sabremos de inmediato, del pintor Antonio López. Tras penetrar en el interior de una casa, se nos permitirá asistir a los preparativos lentos y metódicos, sobre el suelo de una habitación en penumbra dominada por una imponente reproducción de la Venus de Milo, de un bastidor en el que clavará una blanca tela. Al lado, sobre una simple silla, una plumada de albañil acompaña a unas tijeras y a unos rollos de hilo. Cuando el nombre del director de la película, Víctor Erice, aparezca en la pantalla —estamos, conviene precisarlo, ante las imágenes que soportan los títulos de créditos del film titulado *El sol del membrillo*— la habitación habrá quedado ya solitaria y las letras irán a inscribirse sobre la composición que forman la tela blanca recién preparada y la escultura clásica.

Una nueva fecha: 30 de septiembre de 1990. Antonio López sale al recoleto patio de la casa, rodeado de edificios imponentes. En su centro, un pequeño árbol frutal, un membrillero. El pintor se acerca lentamente al mismo, parece evaluar su envergadura con la mirada, sopesar su volumen con un gesto cómplice y acercando su rostro hacia las hojas en medio de las cuales se translucen los dorados frutos, va a aspirar el aroma de éstos últimos. La cámara recorre, en una panorámica, las hojas agitadas por el viento imperceptible. De inmediato, el pintor procederá a la preparación del «dispositivo» (un lugar en el suelo donde asentar los pies, un punto de vista desde el que observar, la plumada que va a definir, junto con unas simples cuerdas horizontales, el centro de la composición, las marcas de pintura blanca destinadas a medir la cambiante posición de los membrillos) mediante el cual va a poner en marcha su intento de atrapar, durante el huidizo veranillo de San Miguel, la impar luz dorada que constituye «el sol del membrillo, el de setiembre» (Claudio Rodríguez). Sólo bien avanzado el film alcanzaremos a saber que, a lo largo de su vida, el pintor ha trabajado sobre el mismo tema en diversas ocasiones. Cada otoño, como forma de reposo, después de las duras jornadas del verano invertidas en pintar al natural en las calles de Madrid, ha sentido la necesidad de retornar cerca de este árbol modesto y pequeño, de generosos frutos, plantado por él mismo cuatro años antes, para pintarlo, de manera obsesiva, una y otra vez. Pero nunca hasta este momento, había intentado lo que ahora está a punto de comenzar: captar el juego de la pasajera luz de los primeros días del otoño entre sus hojas, «representar el sol sobre el membrillero». Operación tanto más difícil cuanto el pintor no se enfrentaba a un «modelo» fijo, sino a un árbol cuyas hojas y frutos se hallan en movimiento, en mutación constante y a que, en el arco temporal de apenas un mes, la propia maduración de los membrillos va a empujarlos hacia el deterioro y su posterior caída a tierra.

Porque éste será, justamente, el reto que López acepta al enfrentarse al mínimo árbol cuyos frutos penden pletóricos en la madurez tardía: dar cuenta de un efecto luminoso en el que van a condensarse los más fugitivos efectos de un instante irreplicable (el veranillo de San Miguel) y hacer visible, en el juego de la

evanescente luz que se intenta atrapar, la conciencia de que todo momento del tiempo se sitúa en la perspectiva de la decadencia y de la muerte. Para ello nada mejor que intentar pintar un *retrato* al óleo de ese membrillero bajo esa peculiar luz de un verano que retorna por última vez antes de borrarse, definitivamente, en la apagada luz del otoño. Y si hablo de *retrato* es, precisamente, porque el propio Antonio López va a utilizar esta fórmula en un bello parlamento. Parlamento en el que declara, sin ambages, que para él lo más importante a la hora de pintar no es, ni mucho menos, el sentido que puede desprenderse del cuadro acabado, sino el mero hecho de estar junto al árbol durante el periodo que dura la elaboración de la tela, viviendo en paralelo a su desarrollo, en una palabra, *acompañándolo*.

Acompañamiento del árbol que el pintor va a vivir en ausencia de cualquier dramatismo, al margen de la angustia que parece acompañar necesariamente la tarea creativa, de una manera que denominaré «apolínea». Por eso no es de extrañar que a lo largo del film una de las referencias recurrentes sea ese «deseo de clasicismo» que el pintor (y, como veremos más adelante, el cineasta también) hace suyo. Desde la voluntad expresada de manera inequívoca de ordenar toda la composición en torno al doble principio de la simetría y el centramiento, hasta la oposición que se pone de manifiesto, en la conversación que el artista mantiene con su amigo Enrique Gran, entre la plenitud y luminosidad de un arte clásico que se ubica en las antípodas de la «culpabilidad» manierista de la pintura de un Miguel Ángel, pasando por ese debate, aparentemente intrascendente, que tiene lugar entre los dos amigos artistas (López y Gran) acerca de la ubicación del bloque pictórico en relación con la línea del horizonte. De esta manera el tema del «clasicismo» ocupa un lugar central en *El sol del membrillo*.

En relación con este aspecto conviene disipar un lugar común ampliamente extendido: el que sostiene el carácter hiperrealista de la pintura de Antonio López. Si puede afirmarse que Antonio López no es un pintor hiperrealista no es debido únicamente a que rechaza la fotografía como instrumento auxiliar para su trabajo (hace años que renunció a servirse de esa «prótesis» que anula «la emoción de estar en el lugar», para practicar, con denuedo, la pintura realizada «directamente del natural»). Se debe, sobre todo, a que su arte se sitúa en el polo opuesto de ese (la fotografía) cuyo objetivo no es otro que convertir un instante *cualquiera* en un instante *único*. Formulado en términos lapidarios, puede afirmarse que la pintura de López busca transformar un instante *único* (lo real) en otro instante *único* (el cuadro). De ahí deriva, precisamente, esa idea que el pintor ha expresado repetidamente y que puede sintetizarse en la afirmación de que la pintura es, antes que nada, una confrontación con la realidad, un diálogo con las cosas, susceptible de desembocar (aunque no necesariamente, como testimonia claramente el film) en la obra de arte. El propio López lo expondrá con meridiana claridad cuando en un momento del film afirme que de lo único que se trata en su trabajo es de «representar el límite de las formas y, a través de este límite, representar el árbol».

No es impropio acercar esta posición a la descripción que Peter Handke da del arte de Cézanne cuando señala que, para el pintor francés:

[...] lo real era entonces la forma alcanzada; la forma que no lamenta la desaparición de las cosas en los avatares de la historia, sino que transmite un ser en paz. El arte es esto sólo<sup>1</sup>.

En otro momento de su texto el escritor alemán nos recuerda, con palabras que pueden aplicarse a la pintura de López, que:

Cézanne decía que el no pintaba «al natural», en absoluto, que sus cuadros eran más bien «construcciones y armonías que guardaban un paralelismo con la Naturaleza». Y luego, con el cine, comprendí esto: las cosas, los pinos y las rocas, en aquel momento histórico plasmado sobre la pura superficie —final irreversible de la ilusión espacial—, ¡pero comprometidos con el lugar concreto en sus formas y colores! (*au dessus de Château-Noir*), se habían entrelazado formando una escritura única e irreplicable de la historia de la humanidad<sup>2</sup>.

\* \* \*

No hace falta insistir en el valor que cobra para Handke la noción de «compromiso con lo concreto». Compromiso que se manifiesta en el film que nos ocupa en el hecho de que si Antonio López se da a sí mismo como tarea primordial la de «acompañar al árbol», la de Víctor Erice, a la hora de realizar el film, puede definirse, de forma similar, como la de «acompañar al pintor» en su lucha por capturar lo real. Con lo que dos medios de «capturar lo real» (la pintura, el cine) van a entablar un diálogo singular a partir del hecho de que un equipo de cine, provisto de una cámara y un magnetófono, trate de recoger, sin que medie ni fabulación ni dramaturgia alguna, las imágenes y los sonidos que van a dar cuenta, a la manera de un diario (el film marca, de forma precisa, las fechas del rodaje), de la aventura del pintor a la hora de crear la pintura, primero, y el dibujo, después, de un árbol. Para el cineasta el rodaje previsto se planteaba como «un medio de conocimiento, el medio de acceder a una posible verdad que hasta entonces me era desconocida»<sup>3</sup>. Tanto uno como otro (pintor, cineasta) parecen tener como lema el *dictum* de Bresson: «Sé tan ignorante de lo que vas a atrapar como lo es un pescador empuñando su caña (*El pez que surge de la nada*)»<sup>4</sup>.

De idéntica forma a como el pintor despliega toda una estrategia y unos medios para conseguir el fin que se ha propuesto, así el cineasta deberá hacer

1. Peter HANDKE (1985). *La doctrina del Sainte-Victoire*. Madrid: Alianza Editorial, p. 20.
2. Peter HANDKE, op. cit., p. 64.
3. Laurence GIAVARINI; Thierry JOUSE (1992). «Entretien avec Víctor Erice et Antonio López». *Cahiers du Cinéma*, núm. 457, junio de 1992, p. 32.
4. «Sois aussi ignorant de ce que tu vas attrapper qu'un pêcheur au bout de sa canne à pêche. (*Le poisson qui surgit de nulle part*). En *Notes sur le cinématographe*. París: Gallimard, 1988 (1ª edición 1975), p. 119.

otro tanto, deberá disponer un dispositivo de captura de lo real (que, en este caso, será un real doble: la naturaleza, de un lado, el trabajo del pintor, de otro), destinado a permitirle captar eso hacia lo que apuntaba Jean-Luc Godard cuando veía en el cine de los hermanos Lumière un mecanismo orientado hacia la búsqueda de lo extraordinario en lo ordinario. Para ello el cineasta va a adoptar una técnica hecha de planos generales y encuadres muchas veces frontales que duplican la simetría buscada por el pintor en su cuadro, contribuyendo a dar un sentido fuertemente ritual a la actividad del pintor.

En este sentido, no es inútil recurrir de nuevo a Cézanne cuando señalaba que para el artista se imponía como primordial el «olvidar todo»<sup>5</sup> como condición esencial si se quería proceder a descubrimientos estéticos reales. Si traigo a colación esta idea de Cézanne es porque me parece que puede servir como elemento esencial para comprender la forma en que Erice concibe su trabajo a partir de esa pregunta implícita en su film que puede volverse explícita mediante la abrupta fórmula siguiente: ¿Qué quiere decir hacer cine en los años noventa? Me parece que el *sistema Erice*, tal y como se hace patente en *El sol del membrillo*, se constituye a través de un movimiento singular. Mediante la convocatoria al espectador para proceder a un complejo trabajo de *olvido*, de suspensión de su memoria cinefílica para poder retornar, libremente, a las fuentes originales. La propuesta concreta de Erice se sitúa, me parece, en las antípodas de la de Jean-Luc Godard, cineasta con el que, por otra parte, mantiene indudables concomitancias. Allí donde éste último recoge en cada uno de sus films la *huella* de toda la historia del cine, hasta el punto de exigir del espectador que no pierda de vista jamás el humus sobre el que crecen todas y cada una de las imágenes que se le proponen, Erice optará por la estrategia opuesta.

Este es el momento de volver sobre esa panorámica sobre las hojas del membrillero citada al comienzo de este texto en la que se actualiza esa anécdota, al mismo tiempo apócrifa y mítica, que atribuye a un Méliès, espectador privilegiado de la sesión inaugural del Cinématographe Lumière en el Grand Café, la fascinación por el viento que se hace visible al fondo del *Déjeuner du Bébé*, a través del movimiento de las hojas de un árbol visible al fondo de la imagen. No porque piense que la oposición Lumière/Méliès pueda tener hoy en día una relevancia historiográfica, sino, justamente, por lo que tiene de apelación al mito. Por lo que supone de remisión a una especie de *edad de oro* sólo existente antes de que se llevara a cabo esa escisión fundamental que iba a separar los terrenos apadrinados, respectivamente, por Lumière y Méliès, el documento y la ficción.

\* \* \*

Pero ese complejo movimiento destinado a acordar posiciones antitéticas se efectúa bajo un doble gesto estético. Rechazando, primero, el plano secuen-

5. La fórmula «tout oublier» se atribuye a Cézanne por Émile Bernard en su texto de 1904 «Paul Cézanne», aparecido en *L'occident* y recogido en P.-M. DORAN (ed.) (1978). *Conversations avec Cézanne*. París: Editions Macula, p. 33.

cia como mecanismo esencial de captación de lo real. Cómo Jacques Aumont ha recordado, los planos largos y los planos secuencias no son sino desarrollos, en cierto modo, de los panoramas de finales del siglo XIX y principios del XX, construcciones visuales que tenían como finalidad encerrar el ojo del espectador «en un mundo esencialmente acabado, en un universo cerrado de posibles»<sup>6</sup>. Por el contrario, la elección del *découpage*, de la fragmentación, de la búsqueda de un punto de vista variable, desplaza el film hacia el problema esencial del «entre», es decir de eso que Vertov denominaba el *intervalo* (o distancia visual existente entre dos planos)<sup>7</sup>. *Intervalo* que Benjamin ponía en relación con el hecho de que el cámara cinematográfico, a través de la fragmentación de la visión en gran número de partes «que se juntan según una ley nueva», era capaz de ofrecer una imagen de lo real «infinitamente más significativa» que la ofrecida por el pintor en tanto en cuanto que aquél, a la manera del cirujano, consigue penetrar «en el corazón mismo de lo real»<sup>8</sup>. Bresson ha dado una vuelta de tuerca a esa idea en ese aforismo que señala que toda película auténtica no está hecha para «pasar los ojos», sino para absorberlos, haciéndoles penetrar en ella<sup>9</sup>.

En el fondo estamos muy cerca de la idea de «neomontaje» que Bazin<sup>10</sup> acuñó para dar cuenta de la aparición de una forma nueva de «construir» la verdad documental sin renunciar a las facilidades otorgadas por el montaje. Existe, señalaba el crítico francés, una manera de poner la «superchería del montaje» al servicio de la «verosimilitud en la planificación». Lo que Bazin descubría en el arte desplegado por ciertos films de montaje era, nada más y nada menos, que una técnica capaz de desprenderse de cualquier voluntad de «sugerir relaciones simbólicas y abstractas entre las imágenes» para, sin renunciar a la «verosimilitud física» de la imagen cinematográfica, ser capaz de activar su «maleabilidad lógica». Recurriendo al ejemplo del montador que encadena dos toros en movimiento para producir ese toro inexistente que el espectador cree ver, Bazin concluye sosteniendo la idea de que, en casos como éste, nos hallamos ante «la adaptación de la técnica a la estética de la *caméramystyle*». En el fondo, como el mismo Bazin había escrito poco antes en uno de sus textos mayores dedicado al neorealismo italiano, «el realismo en arte no puede proceder evidentemente más que del artificio»<sup>11</sup>.

\* \* \*

6. Jacques AUMONT (1989). *L'oeil interminable*. París: Séguier, p. 59-60.
7. Jacques AUMONT, op. cit., p. 98-99.
8. Walter BENJAMIN (1973). «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, p. 43-44.
9. «Ton film n'est pas fait pour une promenade des yeux, mais pour y pénétrer, y être absorbé tout entier». *Notes sur le cinématographe*, p. 97.
10. André BAZIN (1966). «Muerte todas las tardes». En *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, p. 61-66 (el texto citado refunde dos artículos aparecidos originalmente en *Esprit* —1949— y *Cahiers du cinéma* —1951).
11. André BAZIN, «El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación», en op. cit., p. 446 (el artículo original se publicó en *Esprit* en 1948).

¿Cómo se manifiesta el *intervalo* en Erice? No lo hace a través de mecanismos que someten al ojo a rupturas visuales más o menos radicales como el falso *raccord*, ni mediante el desencuadre, ni mucho menos mediante el trampaño. La figura esencial movilizada va a ser el *fundido encadenado*, figura ya presente en sus films de ficción y que había servido repetidas veces al cineasta para explorar tanto los problemas vinculados con el paso del tiempo —el extraordinario encadenado que envejece a Estrella en *El sur* (1982)— como para vincular los espacios del sueño y la historia, como en el caso del memorable fundido que nos transporta desde el rostro de Ana hasta el tren en el que viaja el fugitivo en *El espíritu de la colmena* (1973). La novedad de *El sol del membrillo* viene de la mano de que este «efecto Méliès» se va a superponer y combinarse con un «efecto Lumière».

¿Cómo son los fundidos encadenados de *El sol del membrillo*? Básicamente diré que sirven para pasar de una imagen a otra a través de un deslizamiento en el tiempo que se lleva a cabo, la mayoría de las veces, manteniendo fijo (o con variaciones mínimas) el encuadre. De esta forma se pone en funcionamiento una operación que busca suspender la oposición que existe entre el tiempo concreto de la filmación y el «tiempo abstracto, imaginario e intelectual del montaje» (son palabras de Víctor Erice) y que permite suturar la ya citada dicotomía «Lumière/Méliès» mediante la puesta en pie de una auténtica «estética de la desaparición». «Estética de la desaparición» de la que ofrece un espléndido ejemplo ese momento del film en que tanto María Moreno (la esposa de Antonio López) como los obreros polacos que trabajan en el estudio de éste último se «materializan» y «desaparecen» mientras llevan a cabo la reparación final de una de las paredes de la casa. Auténtica *Démolition d'un mur* (un clásico Lumière filmado al «estilo Méliès») al revés, esta escena muestra mejor que cualquier otra que si en sus films de ficción Erice hacía del fundido encadenado una manera de apuntar hacia el mito, aquí esta dimensión, sin dejar de estar presente, se dobla de otra abiertamente metacinematográfica, hasta el punto de que parece pertinente hablar de que estamos en presencia de un auténtico discurso «mitofílmico». De esta manera el cineasta puede combinar, en un único gesto, «lo fantástico del cine» con el «realismo irresistible de la imagen cinematográfica»<sup>12</sup>.

Otro tanto sucede en esos momentos en el film en los que la imagen pintada va a superponerse mediante el mecanismo fílmico del fundido con la reproducción fotoquímica del árbol real. De esta manera, de idéntica forma a como Antonio López había colocado su trabajo en la filiación del «clasicismo», Víctor Erice se dota de ancestros míticos en la figura de los definitivamente reconciliados Lumière y Méliès, mediante la construcción de una verdadera «forma que piensa» (Godard)<sup>13</sup>. Porque ahora es el momento de retornar a la

12. Véase André BAZIN, «Vida y muerte de la sobreimpresión», en op. cit., p. 28-32.

13. Esta idea, sobre la que Godard ha insistido repetidas veces, se encuentra formulada, por ejemplo, en el final del capítulo tercero de sus *Histoires(s) du cinéma* (1988-1998).

propuesta de Cézanne («tout oublier») para darle su definitivo sentido: preguntado el pintor, años después, por Joachim Gasquet acerca de cómo debía entenderse esta expresión, Cézanne explicaba que debía ser puesta en relación con el hecho de que este olvido no es posible sino a través de una larga meditación que no haga de nosotros unos falsos ignorantes, sino que nos permita romper con esa «facilidad que es la muerte del arte», única manera de que cada artista sea «el primitivo de su propia vía»<sup>14</sup>.

Nos encontramos en un terreno en el que pueden incluirse las posiciones de un Jean-François Lyotard cuando afirma que la tarea del artista no es otra que la de «producir frases inéditas», aunque añadida, con prudencia, que quizás estas frases no sean comunicables de inmediato<sup>15</sup>. De lleno en el campo cinematográfico, podríamos hacer referencia a las ideas de Chantal Akerman cuando reclama para el cineasta actual la necesidad de fabricar imágenes capaces de mantener una relación cara a cara con el espectador, que no busquen englobarlo o absorberlo, sino que lo reconozcan como *otro*. En una sintética fórmula, la cineasta belga hablará de intentar hacer imágenes que escapen a la idolatría<sup>16</sup>. Ahí donde su respuesta moviliza la repetición y la dilatación temporal como mecanismos preventivos, el film de Erice se decanta por activar, de manera fundamental, los ya citados de la frontalidad y el «tiempo recompuesto» mediante el neomontaje y el intervalo. Así el cineasta puede cumplir, sin dejar de referirse a una tradición, con el *dictum* de Cézanne.

\* \* \*

Por otra parte, no hay que asombrarse de ver al cine ganar naturalmente la partida a la pintura en su afán de dominar el fluir del tiempo, ya que, como indicó Jean-Louis Schefer, lo propio del cine es ofrecer al espectador una experiencia directa del tiempo. El propio Erice ha expresado con concisión esta idea:

Con respecto al paisaje, tomado en su dimensión real, el cine mostraba aquello que la pintura, por su propia naturaleza, no podía capturar: el sonido y el movimiento de personas y vehículos, su paso fugitivo, captados en su discurrir temporal. En la grabación, la imagen de las cosas era también la de su duración, permitía ver y oír lo que el cuadro hacía desaparecer<sup>17</sup>.

Esta dialéctica entre el cine y la pintura habita en el mismo corazón del film y hace de la segunda la «cama» sobre la que se construyen buen parte de

14. En P.-M. DORAN (ed.), op. cit., p. 113-114.

15. Jean-François LYOTARD (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

16. Chantal Akerman avanzó estas ideas a propósito de la conversión de su film *D'Est* (1993) en instalación con el título *D'Est, Au bord de la fiction* (1995). Véase Stéphane BOUQUET (1995). «Chantal Akerman. Ce qui revient et ce qui arrive». *Cahiers du cinéma*, núm. 497, p. 42-45.

17. Declaraciones del cineasta recogidas en el *press-book* del film.



los efectos del primero. Porque, como se señala muy pertinentemente en el film, a la hora de hablar de la manera como el pintor elige «seguir» al árbol, incorporando a la imagen en construcción los cambios cotidianos de aquél, «todo queda aunque esté cubierto». Desde este punto de vista, *El sol del membrillo* no se limita a «documentar» el trabajo del pintor, sino que ofrece una permanente confrontación entre los distintos medios (son de nuevo palabras de Erice) susceptibles de «hacer visible —pintar, filmar— una imagen». Por eso el film busca un lugar propio y diferenciado en la historia de los documentales pictóricos, al lado de los trabajos, por ejemplo, de un Luciano Emmer, de un Alain Resnais o de un Henri-Georges Clouzot.

Pero, sobre todo, se mide con una serie de géneros preestablecidos a lo largo de la historia de la pintura. Veamos algunos ejemplos. Primero, con la «naturaleza muerta» de la que el film ofrece (por su mismo dispositivo tecnológico) una representación paradójica (la dimensión móvil de lo estático) y que, mediante el uso consciente de la sinécdoque, instala una verdadera poética del fragmento. Con el «paisaje», luego, a través de la filmación de esos alrededores del estudio de Antonio López cuya aparición puntúa el film y que son visualizados mediante un «comentario» cinematográfico (éste es el papel que juegan las panorámicas, bien horizontales, bien verticales) que los desplaza desde su origen pictórico en dirección al territorio fílmico. Finalmente, con los «estudios de nubes», patentes en esos planos de la más fugitiva de las materias, donde toma forma lo indeterminado y que sitúan al cineasta tanto en la estela pictórica de Leonardo o Constable como en la más cercana (y cinematográfica) de ese gran «pintor» de nubes que es Godard.

\* \* \*

Pero este frágil árbol, que sobrevive en la reclusión urbana de un patio amenazado por la invasora ciudad que lo rodea y lo aísla, no es un árbol cualquiera. Cuando el film se encamine hacia su final, sabremos que este árbol individual es también un árbol mítico, un *árbol primordial*, el árbol de la infancia. Es el mismo árbol que crecía en el patio de la casa de Antonio López, durante sus días juveniles en Tomelloso (Ciudad Real). Es ese mismo árbol que aparecerá de manera recurrente en sus sueños y cuyo caminar hacia la muerte será descrito por el artista, hacia el final del film, con las siguientes palabras:

Estoy en Tomelloso delante de la casa donde he nacido. Reconozco las hojas oscuras y los frutos dorados. Me veo con mis padres. Nuestros pies están hundidos en tierra embarrada. Los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. Grandes manchas van invadiendo su piel y desde el lugar donde observo la escena no puedo ver si los demás ven lo que yo veo. Me 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. No es la luz de la noche. Tampoco es la del crepúsculo ni la de la aurora.

En el fondo, como ya hemos insinuado, el cine se inclina sobre la pintura para mejor proponer un acuerdo mítico entre ambos medios de representación. Para mejor ofrecer una mediación que también se lleva a cabo entre los terrenos de la vida (los trabajos del pintor, los de los obreros polacos) y la muerte (la putrefacción de los membrillos, el abandono del cuadro, el fin de los trabajos) para los que se propone como término mediador la figura del sueño. De ese sueño que no se limita a ser el sueño primordial del artista, sino que ofrece uno de los momentos preñados del film a través de ese gesto, que corre a cargo de la esposa del artista (ella, a su vez, pintora) de pintar a un vivo como si estuviese muerto. Otro tanto sucede con la oposición entre naturaleza (el sol, la lluvia; el día, la noche; el ciclo vital de los membrillos: del árbol a su ingestión) y cultura (la pintura, el cine), que se superponen mediante ese gesto que transmuta la fijación inmóvil del movimiento en fijación móvil del mismo.

De la misma manera, la inclusión del sueño del pintor hace bascular definitivamente al film del lado de la ficción. Baste recordar que Erice ha destacado el hecho de que fue este sueño el que le permitió cerrar la arquitectura de la película, confiriéndola un sentido retroactivo, dotándola de una orientación *desde el final*. No en vano este sueño contiene una explícita apelación a la muerte, a esa muerte que, como decía (de nuevo) Bazin, «define retroactivamente el tiempo cualitativo de la vida»<sup>18</sup>.

\* \* \*

Decía Cézanne que debíamos apresurarnos si queremos ver todavía algo, ya que todo desaparece ante nuestros ojos. No parece que esta advertencia haya perdido vigencia en nuestros días en los que parece reinar la proliferación de imágenes sin valor y donde «la televisión y el vídeo precipitan la crisis del cine, su conciencia de la propia caducidad», cuando vivimos bajo el paraguas y nos alimentamos de los frutos de ese «árbol electrónico» (que en el film viene representado por el «Pirulí» de Televisión Española) y que, como Erice muestra, vela nuestros sueños y habita nuestras vigiliass.

Pero, como también decía Cézanne, lo que aún permanece es muy querido para nuestro corazón y nuestra mirada. A la cuestión planteada por Handke («¿Qué cosa de ahora es materia para el ojo?»), y que sigue siendo la pregunta esencial que todo artista encara, de manera consciente o inconsciente, con su práctica, López y Erice responden de manera similar: reclamando la vuelta a una cierta «edad de la inocencia» en la que se pueda proceder a reinventar la pintura, el cine y, en el mismo gesto, el mundo. Donde se haga, de nuevo, realidad la frase apócrifa de André Bazin que servía de exordio a esa otra meditación sobre el mito que es *Le mépris* de Jean-Luc Godard: ser capaces de producir un arte que «sustituya nuestra mirada por un mundo que se acuerde con nues-

18. André BAZIN, «Muerte todas las tardes» (véase la nota 10), p. 65.

tros deseos». O, si se prefiere, expresado con las palabras de uno de los grandes poetas de la lengua castellana (Vicente Huidobro), donde «el poema (el cuadro, el film) se haga como la naturaleza hace el árbol».

---

**Santos Zunzunegui** es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco y ha publicado varios libros relacionados con la teoría de la imagen (*Mirar la imagen*, 1985; *Pensar la imagen*, 1989) y el análisis filmico (*Paisajes de la forma*, 1994; *La mirada cercana*, 1996). Director del curso «Semiótica y museo: el laberinto de la mirada», en los segundos encuentros de Arte y Cultura de Bilbao.

---