

Sombras de lo real

La relación entre las artes en el diálogo entre la pintura de Antonio López y el documental de Víctor Erice

Antonio Monegal
(Universitat Pompeu Fabra, Espanya)

Abstract The current stage of the observations on the relationship between the Arts allows us to move past the model of comparison between literary and visual works of art and address the inherent complexity of mixed models and cultural products that embody this difference. Such considerations send us back to the origins of the interartistic debate, to rethinking the arts' mimetic ability in a context where the acknowledgement of cultural field is an invitation to investigate the relational dynamics. The case study is a brief video by Víctor Erice, filmed while preparing for the shooting of the documentary *El sol del membrillo*, on the painting of Antonio López.

Keywords Documentary cinema. Painting. Différance. Comparison. Heterogeneity. Mimesis. Look.

En el libro X de la República (597b), Platón compara a los poetas y los pintores como imitadores de imágenes a partir del ejemplo de las distintas manifestaciones de una cama: la cama creada por la divinidad (que corresponde a la idea de cama), la cama creada por el carpintero y la imitación de la cama realizada por el pintor. Luego observa los paralelos entre la imitación pictórica y la poética. Esta comparación la reencontramos siglos después en obras del artista Joseph Kosuth. Piezas como *Una y tres sillas*, de 1965, que muestran el objeto, la foto del objeto y el nombre con la definición del objeto en el diccionario, sintetizan ese triángulo, esa trinidad de la mimesis en la cual se apoya todo el debate acerca de la relación entre la literatura y las artes visuales.

Estos dos momentos, desde Platón a Kosuth, marcan una larga línea de pensamiento que explica por qué, a pesar de lo que pueda parecer, el estudio de las relaciones entre las artes no constituye una rama marginal ni una especialización estrecha dentro de las disciplinas humanísticas, sino un espacio central de debate que nos sitúa en el eje de los problemas teóricos fundamentales: nos devuelve a la *Poética* de Aristóteles y a pensar la mimesis. La centralidad de la cuestión no solo se refiere a la teoría de las artes como tales, sino a la configuración de las disciplinas que las estudian. Mientras la estética se constituye en un discurso especializado dentro de

la filosofía a partir del siglo XVIII y estudia sobre todo la experiencia de la belleza y la del arte, la tradición de reflexión a la que me refiero se mueve en el terreno no de la experiencia sino de las representaciones, hunde sus raíces en la poética clásica, en Aristóteles y Horacio, y conecta con los temas de la semiótica y, más recientemente, de los estudios culturales.

El clima intelectual que impera en la era de los estudios culturales parece haber obviado la necesidad de justificar los saltos entre campos de producción cultural y entre espacios disciplinares. La mayoría de quienes discuten acerca de estas cuestiones están formados y acreditados dentro de una disciplina concreta. Aunque uno se dedique a los estudios literarios, habla también de cine y de arte, y además de televisión y de cómics, por no mencionar la sociología, la historia, la política, el psicoanálisis, etc. De hecho cabe afirmar que las posibilidades de un joven recién doctorado de ser contratado en ciertos mercados académicos disminuyen bastante si su competencia se reduce al estudio de la literatura.

Aparte de los motivos de política institucional, que son sobradamente familiares, hay dos causas que no está de más repasar. La primera tiene que ver con una redefinición del objeto de estudio, una expansión del campo, que responde a una exigencia teórica: la renovada atención al contexto, que no solo introduce preocupaciones sociales y políticas, sino que pone de manifiesto las múltiples relaciones entre los distintos sistemas de producción cultural. La recontextualización del estudio de la literatura conlleva la apreciación de que dicho contexto está configurado por lo que denominamos 'cultura' y, en consecuencia, un desplazamiento del centro de gravedad disciplinar desde la literatura hacia la cultura. El segundo motivo de la expansión del campo, que de hecho es un factor que fundamenta el primero, es la manifiesta abundancia de espacios relacionales, de los intercambios y desplazamientos entre las artes, y entre las artes y los discursos de la cultura de masas y de los medios de comunicación. Sin necesidad de limitarnos a los llamados productos multimedia, mirando en cualquier dirección encontramos ejemplos fronterizos, situados en la intersección entre los sistemas de representación, casos de solapamiento, fusión y confusión entre las artes. Desde este punto de vista, cabe afirmar que el discurso teórico y crítico acerca de las relaciones entre las artes va muy por detrás de la creación.

Para la reflexión teórica esta producción en la encrucijada es la que plantea un desafío más productivo. Cuando hablamos del diálogo entre las artes nos encontramos, como señala Wendy Steiner (1982, p. 1), ante una analogía sobre la analogía, una metáfora sobre la semejanza, en la cual la relación entre las artes hace de espejo a la relación entre la realidad y los sistemas que empleamos para representarla. A lo largo del tiempo estas cuestiones se han planteado en dos vertientes diferenciadas: por un lado la discusión acerca de la capacidad mimética de cada arte, y la comparación o competencia entre ellas, y por otro lado el rastreo específico

de las manifestaciones de intercambio, correspondencia y complicidades entre las artes.

El estudio de las relaciones entre las artes se fundamenta, tradicionalmente, en el reconocimiento de la separación de dominios. Si hablamos de paralelos, de analogías y de intercambios entre las artes es precisamente porque asumimos que se trata de campos distintos. La diferencia es un requisito de la analogía, puesto que no tendría sentido buscar analogías o paralelos entre cosas iguales. El sentido común basta para saber que imagen y palabra son sistemas de representación diferentes. De ahí que la mayor parte de las investigaciones en este terreno se ocupen de contactos y correspondencias entre dominios distintos, y mayoritariamente entre objetos distintos. Se analizan sobre todo, por ejemplo, las relaciones entre escritura y pintura, a veces salidas de una misma mano, entre una obra literaria y una película, o entre el texto de un libro y sus ilustraciones. Pero es más raro que se estudien las relaciones entre lo verbal y lo visual en el seno de un único objeto artístico, sea éste texto, cuadro o película.

Cuando se trata de las relaciones que se dan dentro de una sola obra, los estudios acostumbran a centrarse en casos en que se mantiene de hecho la separación de dominios, de palabra e imagen, como la ilustración o los libros de artista, donde poeta y pintor se encuentran y dialogan dentro de un mismo volumen. En otros casos, cuando imagen y palabra confluyen en un único espacio, la relación se rige por convenciones con larga tradición, como las del emblema o la poesía visual. Son sobre todo criterios de delimitación territorial que permiten asignar, sin graves conflictos competenciales, el estudio de uno al iconólogo y de la otra al especialista en literatura.

En cualquier caso, la mayoría de los que nos hemos ocupado de estas cuestiones *desde el campo de los estudios literarios* hemos encontrado en el método comparativo una vía expeditiva para abordar los problemas que esta relación plantea. Poner de lado dos obras – los poemas y dibujos del poeta, el cuadro y su descripción verbal, la novela y la película – y analizar sus paralelos, semejanzas y diferencias, es un procedimiento acreditado por una larga práctica, que permite constatar que la relación entre las artes existe y a la vez verificar algunos aspectos de su funcionamiento.

Constatar que la relación existe parece ser una preocupación recurrente. Hay muchos trabajos dedicados poco más que a identificar la ocurrencia del fenómeno, como si se tratara de elaborar listas o catálogos con expresión de sorpresa, cuando la relación en sí está más que sobradamente documentada. ¿Qué hay de raro o novedoso en que un escritor describa un cuadro, de la misma manera que puede optar por describir una puesta de sol o la taza de café? ¿Qué hay de sorprendente o cuestionable en que el cine busque argumentos en la novela o el teatro, como lleva haciendo desde su nacimiento, de la misma manera en que los busca en las noticias de prensa o los libros de historia? Son aquellos que intentan negar la relevancia de la relación y la pertinencia de su estudio quienes encuentran

sus reservas y objeciones invalidadas por la producción de los artistas y la evolución misma de las artes. La relación se da. Otra cosa es cómo se da y qué lecciones podemos deducir de su funcionamiento.

Las consideraciones de W.J.T. Mitchell en «Beyond Comparison», su crítica al método de la comparación y su afirmación de la necesidad de superarlo, no tienen que ver con los debates disciplinares clásicos (1994, pp. 84-87). Toman como punto de partida el reconocimiento de que la práctica de los estudios interartísticos está ya firmemente establecida en el ámbito académico. Por ello mismo, el dedicarse a este tipo de investigaciones exige detenerse periódicamente a reconsiderar el instrumental crítico y teórico, a revisar las premisas desde las que se trabaja.

Sin negar la utilidad de la comparación interartística, el desafío está en resituar la problemática imagen/texto en un espacio que desestabiliza la homogeneidad conceptual. El primer paso es observar el funcionamiento de sistemas mixtos en los cuales se conjugan palabra e imagen, desde libros ilustrados y cómics al cine, el teatro y la televisión. Pero el paso siguiente es aún más decisivo: nos conduce a reconocer lo que hay de visual en el texto y lo que hay de verbal en la imagen. Reconocemos la inscripción de la alteridad y la diferencia en lo uno y lo mismo. Se desarticula así la separación de los dominios y en consecuencia la posibilidad de comparación.

Solo con que hablemos de escritura, estamos invocando la grafía y por lo tanto la visualidad. Por no hablar de la visualización *imaginada* en la lectura. Por su parte tampoco la pintura está exenta de discurso verbal, a veces incorporado, otras acompañándola (por ejemplo, en el título) o constituyendo el marco de su interpretación. El término 'pintor', sin embargo, ya no describe adecuadamente a la mayoría de los artistas contemporáneos, en cuya obra a menudo conviven palabra e imagen de manera explícita. Podríamos extendernos en la argumentación de esta dimensión desdoblada o heterogeneidad intrínseca de las artes, pero baste por ahora como hipótesis la identificación del carácter complejo del fenómeno, en tanto que la imagen no es nunca por completo ajena a la palabra, ni la palabra a la imagen. Porque es una hipótesis a la que cualquiera que investigue las relaciones entre las artes debe enfrentarse.

De entrada sitúa el problema en el punto de más radicales implicaciones teóricas: en el terreno de la reflexión sobre la heterogeneidad y la diferencia. Esta diferencia ya no es simplemente extrínseca, sino un lugar, un límite, de tensión y deslizamiento que nos remite a la figura teórica de la *différance* tal como la formula Derrida (1982), con su doble sentido espacial y temporal, para señalar que este emborronamiento de las categorías de espacio y tiempo pone en tela de juicio las bases de la división de Lessing de las artes plásticas y las literarias en dos órdenes aparte. Si para Derrida los signos del texto son la huella o rastro de una ausencia, la de otros signos, desplazados y diferidos, en un proceso dinámico que da lugar (y tiempo) al texto, cabe decir que, de modo análogo, la palabra lleva consigo

el rastro de la imagen y la imagen el de la palabra. O, como dice Ernest Gilman, mientras la imagen acecha en el corazón del lenguaje como su otro indecible, el lenguaje está en la imagen como su otro invisible (1989, p. 23).

Cada uno de los elementos de este juego de diferencias no solo adquiere su identidad en relación diferencial respecto del otro, sino que alberga dicha diferencia dentro de sí. Esa idea de una tensión interior marcada por el rastro de lo otro en lo uno es la que permite sugerir que, además de abordar el problema desde la perspectiva de la comparación entre las artes, es decir, entre dominios separados, los estudios sobre la relación entre palabra e imagen deberían atender a la tensión entre ambas que se da en el seno de obras aparentemente instaladas en un único dominio artístico o discursivo. Es este paso, o salto, adelante el que problematiza toda la definición disciplinar y orientación metodológica de los estudios interartísticos tal como se han entendido hasta ahora. Los productos mixtos, dinámicos y heterogéneos requieren una recepción que atienda precisamente a la diferencia inherente a su complejidad, es decir a la diferencia que se inscribe dentro de la obra misma.

La interacción y complicidad entre las artes nos ofrecen múltiples ejemplos de obras construidas desde la heterogeneidad a las que no necesariamente se sirve de la manera adecuada si se las somete a comparaciones que parten del supuesto de que nos encontramos ante campos separados. La virtud de la constatación de esta abundancia de casos que transgreden los límites está en reconocer que la producción artística contemporánea va muy por delante de los métodos con los que la estudiamos, y por lo tanto corresponde avanzar, más allá de la comparación, hacia formas de pensar la complejidad. Cabe abordar el estudio de las relaciones entre las artes desde una noción de diferencia, y de límite, que no implica necesariamente división y nos invita a situarnos en estos espacios fronterizos tan productivos para el arte y para la teoría.

Al analizar los límites y condicionantes que rigen actualmente este tipo de estudios, y los desafíos que plantean al investigador, en lugar de ocuparnos de establecer nuevas comparaciones, cabe volver al origen de la cuestión, a los fundamentos de este antiguo debate sobre la capacidad mimética de las artes, entendidas quizás más como rivales que como hermanas, tras las huellas de Simónides, de Leonardo y de Lessing. En el título de este artículo resuena inevitablemente el eco de la caverna platónica, pero la orientación es más bien aristotélica. Se trata de adentrarse a conciencia por el camino del anacronismo para volver a pensar en el problema de la representación en sus aspectos más elementales, sin la coartada que en la actualidad parece darnos el paradigma de los estudios culturales. Se podría ilustrar la reflexión con un sinnúmero de artistas, pero he elegido un pequeño ejemplo muy particular, de una sencillez y una desnudez extremas, exento de cualquier conexión literaria. Y exento además de las habituales motivaciones temáticas que justificarían su

tratamiento desde las premisas de los estudios culturales, generalmente atentos a la relevancia (social o política) de lo representado. Aquí lo representado es llamativamente irrelevante, la atención está concentrada en la representación. Es como una breve capsula que contiene los componentes básicos para una discusión sobre la mimesis, usando registros que faltan en la pieza de Kosuth: la pintura y el cine.

Se trata de uno de los apuntes que Víctor Erice rodó como preparación para su documental *El sol del membrillo* (1992), que muestra al conocido artista Antonio López intentando pintar un membrillero. Y digo intentando y no pintando porque cabe argumentar que la película registra la derrota del pintor en su lucha contra el tiempo. López no se conforma con pintar un membrillero, sino que se esfuerza en registrar todos los cambios que el paso del tiempo impone al árbol que tiene ante él: el descenso de las ramas bajo el peso de los frutos, la maduración de éstos. Esta obediencia a la particularidad del devenir le lleva a tener que abandonar primero el cuadro para hacer un dibujo, al no poder capturar los colores porque la luz del sol es esquiva, y por último tiene que dejar también inacabado el dibujo cuando empiezan a madurar y caer los frutos.

Mientras se preparaba para realizar una película con López, Erice lo acompañó a los distintos lugares que estaba pintando en aquella época para filmar su manera de trabajar. Para pintar del natural sus paisajes con la luz adecuada, López acude a su punto de observación a la misma hora del día, e incluso en la misma época del año, en una labor que puede durar años, con lo cual tiene en marcha varios cuadros al mismo tiempo y se desplaza a lo largo del día entre diversos escenarios de Madrid. Estos apuntes preparatorios se hicieron públicos al ser incluidos como extras en una edición en DVD de *El sol del membrillo*.¹ Pero el segmento que voy a comentar es el único en el que no aparece López en el proceso de pintar, sino que se basa en dos cuadros concluidos con anterioridad, los titulados *Gran Vía* (1974-1981) y *Madrid desde Torres Blancas* (1976-1982).²

El sol del membrillo es una pieza decisiva en la historia del documental español, un género que, tras pasar por una etapa de esplendor durante la Transición, se revitalizó a partir de los años Noventa y goza en la actualidad de excelente salud. Mientras en el terreno de la ficción el cine español avanza por caminos ya asfaltados, es en el documental donde se encuentran síntomas de mayor impulso innovador y experimental. La

1 *El sol del membrillo* (2004). Madrid, Rosebud Films. Edición coleccionista, dos discos y folleto. El disco 2 incluye *Apuntes* (1990-2003), 29'. Las fechas indican que Erice grabó estas piezas en el verano de 1990 y 13 años después las montó Julia Juárez con música de Pascal Gaigne.

2 José Saborit (2006) relaciona estos apuntes fílmicos con la instalación *Fragor del mundo. Silencio de la pintura*, que Erice realizó para la exposición *Erice Kiarostami Correspondencias* con los cuadros originales de López.

concentración en los años Setenta de documentales tan influyentes como *El desencanto*, de Jaime Chávarri, *Canciones para después de una guerra*, *Caudillo* o *Queridísimos verdugos*, de Basilio Martín Patino, *La vieja memoria*, de Jaime Camino, tuvo mucho que ver con la necesidad de recuperación de la memoria colectiva y el afloramiento de discursos que la dictadura había reprimido. Hay evidencias de que esta necesidad no puede darse aún por satisfecha y esta construcción de la memoria ha seguido siendo alimentada por diversas producciones televisivas y por películas como *Asaltar los cielos* (1996), de López Linares y Rioyo, *Extranjeros de sí mismos* (2000) y *Los niños de Rusia* (2001), de Camino. Los dispositivos dominantes en estos ejercicios de recuperación son los testimonios orales y el montaje de imágenes de archivo.³

Es significativo que el papel de Antonio López como vehículo de un discurso acerca de la veracidad de la representación estuviera prefigurado, cinco años antes del estreno de *El sol del membrillo*, por una película sobre la memoria de la Guerra Civil, *Madrid* (1987), de Basilio Martín Patino, una mezcla de ficción y documental acerca un director alemán que tiene el encargo de rodar un documental sobre la guerra. Vemos un plano de lo que parece ser una calle real de Madrid e inmediatamente aparece López y nos damos cuenta de que se trata de un cuadro que él está pintando (el titulado *Gran Vía. Clavel*, 1977-1990). Mientras él pinta, se oye la voz en off del personaje del director alemán que dice: «Duplicar la realidad, copiarla. Retratar el tiempo. Capturarlo en el espacio. Poseerlo dentro de un reducido fragmento de mundo», anticipando el tema de la colaboración con Erice, sobre una modalidad distinta de la memoria: frente a la recuperación de la historia, el rescate de lo fugitivo.⁴

El sol del membrillo y *Asaltar los cielos* marcan el momento en que el documental capta de nuevo en España la atención de un público más amplio, anticipando éxitos como el de *En construcción* (2001), de José Luis Guerín. Pero se da además un salto cualitativo en los recursos formales, en la poética del discurso documental. Es un período rico en propuestas innovadoras, con títulos como *Tren de sombras*, de Guerín (1997), *Mones com la Becky*, de Joaquín Jordá (1999), o *Cravan versus Cravan*, de Isaki Lacuesta (2002).⁵ En un artículo sobre *El cielo gira* (2005), de Mercedes

3 Vicente Benet Ferrando (2001) comenta la inflación de la memoria y el abuso del testimonio a partir de la distinción de Todorov entre memoria literal y memoria ejemplar.

4 A propósito de esta cuestión, véase Derrida y las nociones de *rendre* y restitución en *La vérité en peinture* (1987, pp. 380-382).

5 Al repasar las conexiones entre documental y experimentalidad en España, Josetxo Cerdán atribuye la novedad de *El sol del membrillo* precisamente a una vuelta al origen, al compararla con *Nanook el esquimal* y verla como la película más *flahertiana* de la historia del cine español, en la cual Erice da testimonio de una forma de vida en peligro de extinción (2005, p. 355).

Álvarez, el propio Erice destaca que esta oleada de creatividad en el terreno del documental ha sido fomentada en buena medida por la existencia de un marco institucional nuevo y excepcional.⁶

El tema de la memoria no desaparece, porque no sería lógico que lo hiciera en un género que se presta de modo privilegiado a acogerlo, pero el acercamiento es mediante estrategias nuevas. Incluso cuando se supone que la fuente es el archivo, puede ser de carácter privado, como la colección de películas familiares de *Un instante en la vida ajena* (2003), de López Linares, consistir en la reconstrucción de falsas películas familiares en *Tren de sombras*, o en la fabricación de un falso documental en *Casas Viejas: El grito del sur* (1996), de Martín Patino. *El cielo gira* consigue ser una reflexión sobre la memoria apoyada en el presente, en la observación de la vida de los últimos quince habitantes del pueblo en el cual nació la directora. A propósito de este ejercicio, Erice (2005) comenta que «todo conjunto de imágenes y sonidos expuestos a la contemplación de un espectador debe pasar por un proceso que le permita cobrar existencia como escritura cinematográfica. [...] ¿En qué puede consistir ese proceso? Esencialmente, en la ritualización del tiempo y el espacio».

Esta idea nos puede ayudar a explicar la operación a la que asistimos en el apunte. Al igual que *El sol del membrillo*, nos habla de una memoria que no tiene que ver estrictamente con la recuperación o pervivencia de un pasado, individual o colectivo, sino con el fijar el devenir, en un sentido más propiamente proustiano, con el funcionamiento y la capacidad del arte como instrumento para capturar lo pasajero. Y he dicho proustiano porque, en contra del tópico, es un error pensar en Proust simplemente como el patrón de la nostalgia por un mundo desaparecido. Ese mundo es una metáfora, esos caminos, de Swann y de Guermantes, son los espacios, ritualizados, en los que el tiempo se pierde y se busca. Porque para Proust, como para Heráclito, la realidad es pérdida. Y el arte la única forma de recobrarla.

Estos caminos proustianos corren paralelos a las calles de Madrid en las cuales Erice y López se encuentran. Y, como en el caso de Proust, se convierten en encrucijadas entre las artes. Por ello, la memoria que corresponde invocar es *Mnemosyne*, la madre de las musas. Esta idea clásica de que el parentesco entre las artes se debe a ser todas ellas hijas de la memoria ilumina, en la presente interpretación, estas filmaciones que, aparentemente, tan poco tienen que ver con la memoria, puesto que no hacen otra cosa que registrar lo que pasa.

Describo el breve documental. El *Apunte 4. Gran Vía y Madrid desde Torres Blanca* dura 4'34". Se inicia con planos de los cuadros de López, con sus títulos y fechas superpuestas, *Gran Vía* (1974-81) y *Madrid desde*

6 Hace referencia al Máster de Documental de Creación que dirige Jordi Balló en la Universitat Pompeu Fabra, y dentro del cual se han producido varias de las películas mencionadas (Erice 2005).

Torres Blancas (1976-82). Sigue un texto de Erice:

Un día decidí ampliar el campo de mi experiencia. Tomando como guías de las obras de Antonio López más conocidas, acudí a los lugares donde habían sido pintadas, situándome con mi cámara en el mismo punto donde el artista lo había hecho tiempo atrás. De esta manera, en relación con el tema, quise sentir algo de lo que él pudo experimentar mientras trabajaba.

Plano general de Gran Vía al amanecer, con la calle aún en penumbra y las farolas encendidas. En la esquina inferior aparece el registro de tiempo de la cámara de vídeo, 7:31:55 a 7:32:10, que coincide con el reloj digital de un anuncio de la relojería Grassy en el edificio que hace esquina. Otro texto en pantalla:

Sirviéndome de unas copias, intenté ajustar todo lo posible mi visión a la del pintor. En esta tentativa el ojo de la cámara impuso sus límites, evidenciando unas diferencias (en el formato del encuadre, en la profundidad de campo, en el color...) que revelaban, de una forma sencilla, algunos de los rasgos específicos de ambos medios de expresión.

Nuevo plano filmado de la calle, hacia las 8:15, con más luz y más tráfico, que se funde en una imagen del cuadro. Dos cuadros de texto más, consecutivos:

Con respecto al paisaje, el vídeo mostraba aquello que la pintura no podía capturar: el movimiento de vehículos y personas, su paso fugitivo. En la grabación, la imagen de las cosas era también la de su duración, permitía ver y oír lo que el cuadro hacía desaparecer.

A tenor de esta circunstancia, la labor de Antonio López suponía un trance donde los sentimientos de ausencia y vacío constituían los elementos claves de una representación. Observando el resultado, era posible comprobar cómo su arte había logrado trascender los límites de esa representación para ofrecernos no sólo un testimonio del paisaje, sino su pura revelación.

Plano de la calle por la tarde, a las 19:23 según el reloj de la fachada, pero con marcador de fecha en la esquina inferior del encuadre, 31-8-1990. Y sigue un fundido encadenado a la pintura de López. Plano general del paisaje urbano desde Torres Blancas con la vista del tráfico en la Avenida de América. Fundido encadenado al cuadro, seguido de fundido encadenado a la filmación de la ciudad.

Sin los cuadros de Antonio López estas imágenes no estarían ritualizadas, no serían escritura cinematográfica, no serían nada. No dirían nada.

Porque de hecho son lo contrario que el discurso cinematográfico, estas filmaciones son anacrónicas, ahistóricas: ¿qué sentido puede tener hoy colocar una cámara fija para rodar el tráfico en una calle? Como si no hubiera ocurrido nada en el cine desde los hermanos Lumière.⁷ En este ejercicio que remite al origen, «se nos invita a descubrir de nuevo, de la mano del cineasta, el valor de ese gesto iniciático consistente en colocar una cámara en un lugar, fijar sobre el celuloide una acción que se contempla humildemente [...], asistir al nacimiento de las condiciones que hacen del cine un arte de lo real» (Zunzunegui 2003).

Erice concluye el artículo antes citado con una referencia a la secuencia de la salida de los obreros de la fábrica que los Lumière rodaron tres veces: la tercera con los obreros saliendo más deprisa para que en los 45 segundos de película cupiera el cierre de la puerta de la fábrica. Ese cierre (o *closure*) de las imágenes que inauguran la historia del cine hacía falta para ritualizar el tiempo. Los cuadros de López son en el apunte de Erice el equivalente a esa puerta que se cierra: un momento detenido que da sentido a las imágenes en movimiento.

Algo parecido puede decirse de los dos cuadros de López, que significan algo muy distinto por sí mismos o integrados en el discurso de Erice. Es gracias al diálogo entre las dos formas de representación que los cuadros de López dejan de ser acerca de aquello que representan para ser acerca de cómo lo representan. Es evidente que esta conciencia de la forma está ya presente en la obra de López, pero adquiere una dimensión especial al contraponerse a la imagen cinematográfica. El cuadro es sometido a otra forma de ver. Y no vemos solo lo que ha pintado López, sino también lo que no ha pintado, y lo que no podía pintar.

Aunque está patentemente a la vista, y es lo único que vemos, la calle ha pasado como quien dice a un segundo plano. Toda la minuciosidad y el talento con que López la ha pintado sirven para resaltar aún más lo que el cuadro no es: el cuadro no es cine, pero, sobre todo, como diría Magritte, esto no es una calle.⁸ El enunciado sirve para ambos registros: el cuadro no es una calle y la película tampoco.

Lo fascinante de la comparación entre perspectivas que Erice plantea no es que revele que la composición del pintor manipula la realidad, que la imagen del cuadro no puede ser idéntica a las proporciones y escala reales de la calle, cosa de por sí sobradamente obvia, sino que propone que tampoco la imagen que capta la cámara corresponde exactamente a la realidad, puesto que está condicionada a su vez por otros factores como las características de la lente y la sensibilidad de la película. El espacio

7 Sobre la conexión con los Lumière, cf. Marías 1992, pp. 119-120.

8 Las implicaciones que se derivan del cuadro de Magritte están desarrolladas en el ensayo de Foucault (1982).

está deformado en la representación. Ninguna de las imágenes es lo que ve el ojo humano, que por supuesto tampoco es un instrumento fidedigno para registrar la realidad.

Esta constatación sensorial es solo la primera de las que suscita la yuxtaposición de las imágenes. Pero basta para llamar la atención sobre un dato decisivo: este breve segmento fílmico habla de la analogía, entre pintura y cine y entre cada una de estas artes y la realidad, pero sobre todo habla de la diferencia, entre las artes y entre cada una de ellas y la realidad. El diálogo entre las artes es siempre una conversación a tres bandas, con un tercer interlocutor silencioso, sin discurso propio pero presente o, mejor dicho, representado. Un convidado de piedra que en este caso es de piedra, ladrillo y asfalto. Esta es la diferencia intrínseca, inescapable, que la representación contiene dentro de sí, como un límite o frontera interior que es a la vez lugar de relación, y que Erice se ha permitido desplegar en el espacio y el tiempo en forma de discurso sobre la representación misma. Que haya elegido para hacerlo este diálogo con la obra de López, con la pintura en lugar de con la propia tradición fílmica, puede verse como una estrategia para evitar la obviedad, sobre todo la de que el cine es un medio que tiende al realismo por su parecido con nuestra percepción sensorial.

Mucho se podría decir acerca de la categorización de Antonio López como pintor realista, un término que está implícito como el horizonte de una tesis en todo el film de Erice, pero que hasta ahora he evitado calculadamente.⁹ Dejando de lado los tecnicismos en la definición de este término resbaladizo y el análisis crítico matizado de hasta qué punto se aplica a López, lo cierto es que su gran éxito de público (su exposición antológica en el Museo Reina Sofía de Madrid en 1993 tuvo 350.000 visitantes) se debe en buena medida a la admiración que suscita su destreza en la imitación de la realidad: a la gente le impresiona lo mucho que la calle que pinta se parece a una calle.

De ahí viene el postulado clásico del *ut pictura poesis* que tanto influyó en el humanismo renacentista la teoría de la hermandad entre las artes: lo que las une es el mundo que representan, el ser artes apofánticas que afirman, al contrario que Magritte, *esto es esto*. En esta idea, que es toda una ideología epistemológica y estética, se ha fundamentado tradicionalmente la comparación entre las artes, sobre la base de su relación mimética con la naturaleza.

Desde el punto de vista de lo representado, se observa que tanto la pintura como el cine *retratan* fielmente la calle. Pero al considerar la comparación entre ambas, la pintura se queda corta. El cine hace algo

9 «A fuerza de no querer omitir detalles, de querer que el espacio, la luz y el color sean verdaderos, sus pinturas acaban transformándose en metafísicas. [...] la minuciosidad acaba haciendo evidente lo ilusorio de la realidad, lo engañoso de las apariencias» (Bonet Correa 1993, p. 20).

más. Aparece de pronto el espectro de Lessing, con su distinción entre artes espaciales y artes temporales, que el cine ha nacido para superar. La película registra algo que al cuadro se le escapa: retrata el tiempo. Lo vemos en el discurrir y también en ese pequeño detalle del reloj y el calendario de la grabación de vídeo que Erice ha dejado ahí como huella.

Si concluimos que Erice plantea el diálogo con la pintura de López para demostrar la mayor potencialidad realista del cine, se podría pensar que para ese viaje no hacen falta alforjas. No solo le estaría haciendo un mal favor a López, cuyo arte y dedicación sin duda respeta, sino que además la afirmación resultaría hueca, se quedaría en la superficie y la apariencia del problema. Demostrar que el cine y la pintura son distintos, constatar la diferencia, no saca partido a la reflexión analógica que motiva el diálogo entre las artes.

En dicho diálogo, cuando un arte mira a otro es para verse a sí mismo, se mira en el otro. Este es uno de los lugares comunes del estudio de la relación. Y desde la descripción que Homero hace del escudo de Aquiles en la *Ilíada* sigue siendo válido. En la reflexión analógica el diálogo funciona como reflejo especular.¹⁰ El espejo, esta consumada metáfora de la mimesis, es una de las figuras que articulan el ejercicio de Erice, evocado mediante los paralelos en el montaje y los fundidos. En *El sol del membrillo* el paralelo está ya expuesto, en los planos del final que muestran a la cámara colocada ante el árbol en el lugar del pintor. Los distintos espejos de la realidad y sus respectivas distorsiones de la misma son puestos a prueba yuxtaponiéndolos entre sí, nunca contrastándolos con la realidad misma, que es lo único que no podemos ver en el film.

En consecuencia, podemos deducir que el *Apunte 4* no representa la calle, sino la mirada sobre la calle.¹¹ No es una película acerca de lo representado, sino de la representación, que para ello compara ambas miradas, la del pintor y la de la cámara. Hay en la película una representación de la mirada que se contrapone a la noción realista de la representación de un mundo. Pero para que el objeto de la representación pueda ser la mirada y no la calle, para hacer visible la mirada, Erice necesita de la contraposición con esa otra mirada del pintor. Tiene que ponerse en el lugar del pintor para que se le vea mirar como cineasta, por comparación.

Para elucidar este proceso de representación de la mirada quisiera invocar, siguiendo en la línea del anacronismo, a otra autoridad pasada de moda, en este caso a Foucault, pero no al Foucault que siempre se cita últimamente, que es el del discurso sobre el poder, sino a otro algo olvidado, el de *Las palabras y las cosas*, en su análisis de *Las Meninas* de

10 Marías argumenta que la reflexión de Erice no es ni especular ni especulativa (1992, p 122).

11 «Una mirada que graba en la memoria» (Marías 1992, p. 118).

Velázquez. Para hablar de pintura realista la comparación con Velázquez, a quien Blas de Otero llamó 'pintor de la verdad', puede ser productiva, pero aquí no se trata de medir la eficacia de la mimesis. Lo que hace Foucault al contemplar el cuadro como sistema de representación es rastrear las miradas que se cruzan en él, las internas, representadas, y las ausentes, implícitas, del espectador, el pintor y el soberano. Y concluye con un comentario acerca de la soberanía de la mirada que, sacado de contexto, bien se podría aplicar al cuadro de López y al apunte de Erice:

Quizás haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y de la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos los elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta - de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo - que es el mismo - ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación. (1968, p. 25)

Para su análisis Foucault se apoya como punto de partida en las miradas representadas, en un cuadro lleno de gente que mira; se fija en qué miran, dentro y fuera del cuadro. En cambio, en el cuadro de López no hay nadie. Para leer las miradas en el apunte de Erice hemos de colocarnos siempre fuera del cuadro y, en léxico fílmico, fuera de cuadro. El film ha de conseguir representar «la desaparición necesaria de lo que lo fundamenta». A diferencia de los demás apuntes, y de *El sol del membrillo*, en este *Apunte 4* no asistimos al acto de pintar, al proceso de creación. El pintor está ausente y de este modo queda oculta una experiencia que es central en el discurso de *El sol del membrillo*, la de estar junto al árbol, *acompañándolo* en su devenir. Esta experiencia tiene un componente ético profundo, es un compromiso con el objeto que nos recuerda que, como dijo Hanna Arendt, la observación atenta de la realidad es una forma de virtud.

Erice nos dice en el *Apunte 4* que ha colocado la cámara en el lugar que ocupó el pintor para sentir de alguna manera lo que este sintió. Pero también aquí la diferencia está en el tiempo: el tiempo de la mirada del pintor fue necesariamente más dilatado que el del cineasta. Erice no puede reproducir en este breve apunte el proceso de acompañar al pintor acompañando al árbol (Zunzunegui 2001, p. 68). Lo que Erice puede imitar del pintor es su punto de vista y su objeto. Al trabajar sobre cuadros acabados, el tiempo que domina no es el de la realización, sino el de la

‘contemplación’ de la obra: la mirada que da sentido es la del espectador.¹² Y esa mirada está dirigida no por la filmación de la calle ni la del cuadro, sino por la interacción de ambas en el montaje, confirmando el postulado de Eisenstein de que ese es el recurso mediante el cual el cine construye sentido.

Está claro que hay cosas que la pintura no registra, pero también hay otras que escapan a la cámara: López ha pintado un paisaje imposible, una imagen fantasmática, la de la Gran Vía vacía. Y esta ausencia también habla de «un trance donde los sentimientos de ausencia y vacío constituían los elementos claves de una representación. Observando el resultado, era posible comprobar cómo su arte había logrado trascender los límites de esta representación para ofrecernos no sólo un testimonio del paisaje, sino su pura revelación».¹³

López no pinta lo que cambia: gente, coches, luces. No puede pintar el sonido, los ruidos. La sugerencia de derrota de la pintura ante el transcurrir del tiempo, que es tema de *El sol del membrillo*, se resuelve aquí mediante la estrategia tradicional de la pintura: pintar el tiempo detenido. O, como dice Santos Zunzunegui, «la pintura de López busca transformar un instante *único* (lo real) en otro instante *único* (el cuadro)» (2001, p. 67). Ante el membrillero la memoria parece estar negada, hay que registrar el cambio, el transcurrir, prima la experiencia del estar ahí, de la contemplación de lo real, más importante para López que la obra acabada. Al final la cámara muestra, ante los frutos pudriéndose en tierra, que ella sí lo hace, que es capaz de retratar el tiempo. Como contraste, en estos paisajes urbanos la memoria congela una atemporalidad imaginada, un estadio imposible en el cual se inscribe la doble ausencia, la del sujeto y la del devenir, siendo difícil decidir cuál de las dos es más patente.

El hecho de que Erice haya elegido dialogar con el punto de vista de la pintura pone de manifiesto otra ausencia invisible: la del movimiento de la cámara. Los planos del apunte contienen el movimiento de la calle, y el montaje aporta el movimiento entre planos, pero, puesto que el encuadre de la pintura no cambia, el cuadro fílmico tampoco. Así la vuelta de Erice al origen es una forma de renuncia a parte de los recursos específicos del cine y se opone a uno de los modelos fundamentales dentro de su propia tradición cuando se trata de retratar el tiempo: el documental *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929). Este modelo constituye el contra-

12 Monterde se refiere a la «inscripción de la mirada» en la película (2001, p. 21) y al tiempo de la contemplación del cuadro (1992, p. 126).

13 Texto de Erice en el vídeo comentando las imágenes. Calvo Serraller se hace eco de la reflexión sobre los límites de la representación y la revelación de lo invisible: «Consciousness of the limits when absolute realism achieves the fullness of its tragic light; a realism which has to say everything through appearances in the light of the visible; a realist art, in fact, which attempts to make us see even the invisible» (1990, p. 45).

punto obligado para entender la propuesta de Erice y para apreciar la función del diálogo entre artes diferentes. En el film de Vertov la cámara se desplaza por la ciudad y registra su dinamismo. Es también, en este sentido, un recorrido por paisajes urbanos, que son pretexto para un discurso metacinematográfico, como el de Erice, acerca del poder del lenguaje de las imágenes. Su movimiento incesante es además un homenaje a la velocidad, a la cámara como máquina de la visión (cf. Paul Virilio 1994), capaz de registrar el tráfico de las otras máquinas: coches, tranvías, trenes. La cámara sin movimiento de Erice busca detenerse en el tiempo de la mirada, y para ello acude a la mirada detenida de la pintura.

La película que retoma el legado de Vertov y a la vez enlaza con la reflexión de Erice, como si se tratara de un corolario ineludible, es *Tren de sombras*, de José Luis Guerin, que evoca otro tipo de sombras de lo real. Este falso documental que simula la reconstrucción de las películas familiares de un aficionado francés muerto en misteriosas circunstancias en 1930, no solo es un homenaje a la infancia del cine, sino también un experimento formal que bajo la ilusión de un relato construye un discurso que utiliza las estrategias de la poesía al servicio del ensayo.¹⁴ Este tren arrastra también la lección de los Lumière, pero hay citas directas a Vertov y, como este, recurre a la repetición para articular el sentido de las imágenes. La vuelta de tuerca de simular mediante una ficción la referencialidad del documental, su anclaje en lo real, no hace sino subrayar que esas sombras ilusorias del cine son a la vez reales, imágenes del mundo, sin dejar por ello de ser nunca más que sombras.

Esta tensión, que sólo es paradójica desde una noción ingenua de realismo, es donde Erice se sitúa en el *Apunte 4*, en pleno cruce, para negociar los intercambios y correspondencias entre los dos sistemas de representación. El tráfico de las miradas por la calle, a pesar de su mínima y sencillísima estructura, se convierte en ejercicio metacinematográfico en la medida precisamente en que explota los paralelos entre el documental y el *ensayo*, dos géneros al servicio de la observación atenta de lo real, en forma de reflexión y no meramente de representación. Observar el carácter ensayístico de la pieza nos obliga a reconocer el papel que en ella juega la escritura, los cuadros de texto intercalados, con el comentario autorial, a la manera de los intertítulos del cine mudo. Al haber elegido un ejemplo que relaciona pintura y cine, sin rastro de la literatura, puede quedar la impresión de que todo lo dicho sobre la relación entre imagen y palabra no venía a cuento, pero de hecho lo que comprobamos es que la lectura del apunte pasa en buena medida por su verbalización, por una proyección conceptual, que no depende únicamente de lo que los textos

14 Marías plantea la relación entre un cine de poesía, a la manera en que lo entendía Pasolini, que supera la distinción entre ficción y no ficción y «aborda lo abstracto a partir de la concreción absoluta» (1992, p. 123).

aportan, sino del diálogo mismo entre registros distintos. Buena parte de lo que explica Erice mediante los textos está en el contraste de las imágenes, se deduce de ellas. Que el discurso ensayístico quepa en la imagen nos devuelve al rastro que ésta lleva de la palabra. O dicho en palabras de Luis Cernuda, con ocasión de otro diálogo entre las artes,¹⁵ «como si a ver un pensamiento me llamaran» (1994, p. 450).

Bibliografía

- Benet Ferrando, Vicente José (2001). «La nueva memoria. Imágenes de la memoria en el cine español de la transición». *Anales*, 3-4, pp. 159-174.
- Bonet Correa, Antonio (1993). «La leyenda de la realidad». En: Ed. por Paloma Esteban Leal, *Antonio López. Exposición Antológica*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 17-28.
- Calvo Serraller, Francisco (1990). «Enlightened Reality: The Paintings and Drawings of Antonio López García». En: Brenson, Michael; Calvo Serraller, F.; Sullivan, Edward (eds.), *Antonio López García*, Nueva York: Rizzoli, pp. 21-45.
- Cerdán, Josetxo (2005). «Documental y experimentalidad en España: Crónica urgente de los últimos veinte años». En: Cerdán, Josetxo; Torreiro, Mirito (eds.), *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 349-390.
- Cernuda, Luis (1994). *Poesía Completa*. Obra Completa. Vol. 1. Harris, Derek; Maristany, Luis (eds.). Madrid: Ediciones Siruela.
- Derrida, Jacques (1982). «Différance». In: Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. by Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, pp. 3-27.
- Derrida, Jacques (1987). *The Truth in Painting*. Trans. by Geoff Bennington; Ian McLeod. Eng. transl. of *La vérité en peinture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Erice, Víctor. (2005). «A propósito de *El cielo gira*: Los documentales y la Universidad Pompeu Fabra». *El País*, 15 de mayo, p. 45. Disponible en: http://elpais.com/diario/2005/05/13/cine/1115935209_850215.html (2016-10-21).
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1982). *This Is Not a Pipe*. Trans. by James Harkness. Berkeley: University of California Press.
- Gilman, Ernest B. (1989). «Interart Studies and the 'Imperialism' of Language». *Poetics Today*, 10 (1), pp. 5-30.

15 En su poema «Retrato de poeta», del libro *Con las horas contadas*, sobre el retrato de Hortensio Félix Paravicino pintado por El Greco.

- Mariás, Miguel (1992). «Bajo *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)». *Archivos de la Filmoteca*, 13, pp. 118-123.
- Mitchell, W.J.T. (1994). «Beyond Comparison». En: Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 83-107.
- Monterde, José Enrique (1992). «El sol del membrillo». *Archivos de la Filmoteca*, 13, pp. 126-131.
- Monterde, José Enrique (2001). «Realidad, realismo y documental en el cine español». En: Català, Josep María; Cerdán, Josetxo; Torreiro, Miritito (eds.), *Imagen, memoria y fascinación: Notas sobre el documental en España*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 15-26.
- Saborit, José (2006). «La mirada en el tiempo: Antonio López y Víctor Erice». En: Bergala, Alain; Balló, Jordi (eds.), *Erice Kiarostami Correspondencias*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, pp. 112-120.
- Steiner, Wendy (1982). *The Colors of Rhetoric*, Chicago: University of Chicago Press.
- Virilio, Paul (1994). *The Vision Machine*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zunzunegui, Santos (2001). «La edad de la inocencia». *Anàlisi*, 27, pp. 65-75.
- Zunzunegui, Santos (2003). «El árbol, el pintor y el cineasta». *El País*, 19 de noviembre.

