



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**UNA CITA JUNTO A UN ÁRBOL: ENCUENTRO ENTRE EL CINE, LA PINTURA Y LA
REALIDAD EN *EL SOL DEL MEMBRILLO* (1992) DE VÍCTOR ERICE**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
RAFAEL GUILHEM ÁLVAREZ BRUNEL

TUTORA PRINCIPAL
DRA. JESSICA FERNANDA CONEJO MUÑOZ
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES, UNAM

TUTORES
DRA. SONIA GARCÍA LÓPEZ
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

DR. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Me gustaría agradecer, en primer lugar, a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y al personal docente y administrativo del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, quienes me proporcionaron todas las facilidades para llevar a cabo mi proceso de aprendizaje e investigación en condiciones inmejorables. Especialmente agradezco al Dr. Erik Velásquez García, coordinador del Posgrado; a Héctor Ferrer Meraz, secretario auxiliar, y a la Lic. Gabriela Sotelo, asistente de procesos, por su puntual y amable acompañamiento.

De igual forma, quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por brindarme su apoyo a través del programa de becas, sin el cual esta investigación no se hubiera realizado. Al Programa de Apoyo a los Estudiantes de Posgrado (PAEP), que me permitió hacer una estancia de investigación en Madrid, España, sustancial para los resultados alcanzados. A la Filmoteca Española, por abrirme las puertas de su acervo y sorprenderme en el Cine Doré con su extraordinaria programación.

Deseo extender mi gratitud a mi comité tutor: a Jessica, que fue un faro sin el que este trabajo hubiese naufragado. Agradezco enormemente su apertura, la precisión de sus observaciones y su entera disposición; espero que todos los estudiantes de cualquier posgrado corran con la suerte de tener una guía como la suya. A Javier, por su constante aliento, la efusividad contagiosa de sus iniciativas y su siempre reconfortante calidez. A Sonia, por la puntualidad y pertinencia de sus comentarios, la generosidad de sus reflexiones, y por su recibimiento en

Madrid, donde me proveyó de claves de vital importancia para encontrar lo que buscaba y me abrió tantas puertas como le fue posible. Su compañía siempre fue un bálsamo.

Finalmente, pero no por ello menos significativo, agradezco a todas aquellas personas que estuvieron presentes a lo largo de estos dos años, sea con su incondicionalidad o con algún gesto de ayuda desinteresada. A Miguel Marías, una inspiración permanente; a Manuel Asín por el empujoncito; a Javier y Susi por el acogimiento; y muy especialmente a Víctor Erice, porque sin él estas páginas nunca se habrían escrito.

A mis amigos y amigas, los del cine y los de la vida. Por cada uno siento un afecto inmenso.

A mis padres, Adolfo y Claudia, cuyo perseverante soporte y cariño me mantienen de pie; a mis hermanas, Consti y Emma, por ser tan brillantes y dejarme aprender de lo que son y de lo que saben; a mi familia extendida: Juancho, Adriana, Gera y Lekil. La vida cerca de ustedes es más alegre, ligera y apasionante.

A Ara, mi precioso amor, mi preciosa luz. Y con ella, a Dominga, Capu, Membrillo, Lenu y Maja. Adoro ser parte de este hogar y rodearme de su ternura y de su belleza.

ÍNDICE

Introducción	5
Crónica a través de las hojas y del viento: un resumen de <i>El sol del membrillo</i>	10
La tradición del realismo cinematográfico	12
El sueño de la realidad	20
<u>La relación entre pintura y cine</u>	
<u>La colmena: espacialidad de una casa-estudio</u>	
<u>Una síntesis del otoño</u>	
La realidad del sueño	30
<u>Instrumentos y métricas para atrapar lo real</u>	
<u>La primera mirada</u>	
<u>Un sueño artificial</u>	
Consideraciones finales	41
Referencias bibliográficas	45

Introducción

El 29 de septiembre de 1990, en pleno veranillo de San Miguel, el cineasta Víctor Erice (Carranza, Vizcaya, 1940) acudió a la casa-estudio de Antonio López (Tomelloso, Ciudad Real, 1936), ubicada en un barrio a las afueras de Madrid, para acompañarlo en una gesta otoñal: pintar el membrillero que cuatro años antes había plantado él mismo en el jardín, con la intención de captar sobre el lienzo la hermosa luz que doraba sus hojas y frutos por tan sólo algunas pocas horas al día antes de declinar. La intención de Erice, a su vez, era la de observar y seguir con detenimiento cada fase del proceso. Esta labor se prolongó hasta el 11 de diciembre del mismo año, periodo durante el cual, los dos artistas, cada uno con sus respectivos materiales, no faltaron a la ocasión: “Tratamos de partir de las cosas tal como eran y, llevando cada uno nuestras herramientas de trabajo, acudir a *una cita junto a un árbol*”.¹ De ello, junto con algunas cuantas tomas más filmadas en la primavera de 1991, se conformó *El sol del membrillo* (1992).

Estrenado nueve años después de su película *El sur* (1983) —diecinueve desde su debut con *El espíritu de la colmena* (1973), tras varias películas de corta y media duración—, *El sol del membrillo* es el tercer largometraje de Víctor Erice, siendo él un cineasta con una filmografía acotada y espaciada, pero en demasía sustanciosa. Su trabajo incluye desde anuncios publicitarios, pequeñas piezas para museo y, por supuesto, su veta cinematográfica que es la que le resulta de más interés. Algún tiempo antes del rodaje de *El sol del membrillo*, Erice fue comisionado por la Televisión Española (TVE) para hacer un capítulo de una serie que

¹ José Saborit Viguer, *Guía para ver y analizar: 'El sol del membrillo'* (Barcelona: Octaedro, 2006), 108.

contemplaba documentar la obra de distintos artistas. Erice eligió a Antonio López, quien por aquel entonces estaba retomando su cuadro inacabado *La terraza de Lucio*. Con el pretexto de este encargo, Erice pasó el verano con él recorriendo la ciudad de Madrid a sus anchas para registrar el avance del pintor en múltiples cuadros. El cineasta español filmaba a López en la plenitud de su oficio, pero también emulaba con su cámara lo que las pinturas enmarcaban, investigando con ello las diferencias entre uno y otro medio. Tras la cancelación de la serie por falta de financiamiento, y en el último día en que Antonio López pintaría aquellos lienzos —pues la luz veraniega llegaba a su fin—, le contó a Erice sobre sus planes de recluirse a pintar el membrillero en su casa-estudio esa misma semana. Esto, sumado a un sueño recurrente que López platicó a Erice, fueron suficientes para que ambos se embarcaran en la realización de *El sol del membrillo*, sin guión previo y con tan sólo algunas pautas de trabajo.²

El primer misterio de *El sol del membrillo* descansa en su título, tomado del poema “Incidente en los Jerónimos”, de Claudio Rodríguez. ¿Cuál es ese sol no *sobre*, en ni *a través*, sino *del* membrillo? Y, sobre todo, ¿cómo dar cuerpo a un enunciado de características poético-literarias con los medios del cine, un arte de jaez presumiblemente realista? Es en el marco de esta ecuación, en los límites por los que discurre cada forma artística —en este caso el cine y la pintura—, en su traducción, emparejamiento o distancia, y en la relación que cada una de ellas establece con la realidad, que se plantea el ejercicio de Erice, una película donde el trabajo del pintor, supeditado a las transformaciones de un árbol membrillero y los reveses del tiempo, deriva en una pregunta por el propio cine.

² *Ibid*, 23.

Esta pregunta se enmarca en una década muy particular. A decir de Ángel Quintana, había un “sentimiento generalizado de crisis frente a la realidad que marcó el espectro audiovisual de los noventa”.³ Esta crisis se cristalizó en la noción de “simulacro”, propuesta por Jean Baudrillard, donde la imagen “no tiene que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro”.⁴ La década de los noventa trajo consigo la guerra del Golfo, la primera televisada en directo y de forma ininterrumpida, provocando con ello su espectacularización, mercantilización y la puesta en duda de la verdad en lo que Ignacio Ramonet nombró como la “era de la sospecha”.⁵ Se afianzó la caída de los grandes relatos del siglo XX, aceleraron los avances tecnológicos, se transmitieron los *reality shows* como modo de devolver a lo real su credibilidad y se habló de virtualidad. De ahí que, para Lourdes Monterrubio, *El sol del membrillo* puede entenderse como una película precursora “de un cine contemporáneo que se gesta en oposición a la hegemonía de la imagen posmoderna”.⁶

Con estas circunstancias auestas, Santos Zunzunegui se pregunta: “¿Qué quiere decir hacer cine en los años noventa?”.⁷ La respuesta de Erice se inscribe en la tradición realista, sobre todo en la línea desarrollada por el teórico y crítico francés André Bazin a mitad del siglo pasado, con quien comparte una idea del cine como estrecho contacto con la realidad. Quintana apunta: “La revalorización del realismo debe ser asumida como la emergencia de

³ Ángel Quintana, “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político,” *Archivos de la Filmoteca* 49 (febrero 2005): 25.

⁴ Jean Baudrillard, 1978, citado por Lourdes Monterrubio, “Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica,” *L’Atalante* 25 (enero-junio 2018): 166.

⁵ Ignacio Ramonet, 1998, citado por Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades* (Barcelona: Acantilado, 2003), 258.

⁶ Lourdes Monterrubio, *op. cit.*, 165.

⁷ Santos Zunzunegui, “La edad de la inocencia,” *Anàlisi* 27 (2001): 69.

una determinada ética de la representación, capaz de cuestionar los límites de lo virtual en un universo en el que las imágenes han empezado a ser creadas sin ninguna huella del mundo físico que las determine”.⁸

En ese sentido, el propósito del presente ensayo es preguntarse por el realismo en *El sol del membrillo*, tratando de esclarecer bajo qué estrategias y principios particulares Erice revitaliza esta tradición en el marco de los años noventa, donde el cine diluye el papel central que tuvo a lo largo del siglo XX en favor de una confluencia con otros medios audiovisuales. Si bien el realismo es un término sumamente amplio que corre el riesgo de perder su densidad conceptual, procuraremos matizarlo con base en aspectos muy concretos de *El sol del membrillo*, que a su vez nos darán luz sobre los alcances de la película de Erice para comprender el lugar del cine en el presente y la forma en que éste cumple una función de conocimiento sobre la realidad, a la vez que es capaz de enriquecerla. Nuestro interés no será, pues, ilustrar con la obra que nos ocupa un discurso *a priori*, antes bien busquemos derivar de la observación y del análisis de la película una serie de motivos que la sitúen como parangón ético y artístico vinculado a la discusión dentro de la tradición cinematográfica del realismo. Así, trataremos de identificar en qué sentido *El sol del membrillo* es una película realista y cómo se diferencia su realismo de otros.

El ensayo se divide en cuatro secciones, empezando por un resumen de *El sol del membrillo* con el fin de sentar una base común para el lector. En un segundo momento, haremos una breve caracterización del realismo para trazar una línea de discusión donde se inscriba el

⁸ Ángel Quintana, *Fabulas de lo visible, op. cit.*, 43.

largometraje de Erice. Los siguientes dos apartados funcionan a partir de la tensión entre realidad y sueño, que a nuestro parecer es productiva para hablar del núcleo que pone en funcionamiento la estructura de la película: el primero de estos dos corresponde a “El sueño de la realidad” y el segundo, en sentido inverso, se titula “La realidad del sueño”. Ahí se glosan aspectos que, en suma, explican las cualidades formales y éticas que hacen de esta obra un punto culminante de una concepción realista —en su talante baziniana— del cine. En las consideraciones finales capitularemos los elementos encontrados para precisar los hallazgos en relación al realismo que *El sol del membrillo* decanta.

Crónica a través de las hojas y del viento: un resumen de *El sol del membrillo*

Llegando desde el fondo de una calle alargada, el pintor Antonio López avanza cargando un maletín y algunos materiales. Se trata del primer plano de *El sol del membrillo*, cuyas fechas de rodaje, presentadas a través de sobreimpresiones a manera de crónica, iniciaron el sábado 29 de septiembre de 1990, en pleno otoño. Antonio entra a su casa-estudio en Madrid y, durante varios días y varias noches, que se prolongarán a un par de meses, se dedica a pintar el árbol membrillero que se encuentra en el jardín, y que él mismo sembró cuatro años atrás. En concreto, se interesa por una luz muy especial que abrillanta los frutos por algunos momentos del día.

En adelante, presenciamos sendas conversaciones al pie del membrillero. Llegan de visita amigos, familiares o curiosos que conversan con Antonio sobre su pintura, sobre el pasado o sobre cosas mucho más pragmáticas como la talla de su calzado o de su ropa. En la casa-estudio asimismo trabajan María Moreno, la pareja de Antonio López, quien también es pintora y lleva a cabo sus obras en la planta alta; tres obreros de la construcción de nacionalidad polaca que están reformando los espacios del estudio; y otro pintor más joven a quien veremos más adelante encerrarse en una habitación a verter sobre el lienzo sus pinceladas sin necesidad de un modelo o referente exterior. Estamos, pues, en un sitio en permanente construcción y transformación.

La pintura del membrillero y los días van transcurriendo hasta que el miércoles 24 de octubre la lluvia hace su aparición y cambia los planes de Antonio. Éste decide renunciar a su pintura y comienza una nueva obra, esta vez a lápiz, ya no buscando plasmar colores, luces y

sombras, sino en una búsqueda de los “límites de las formas”. Llega el momento en que los membrillos caen al suelo y Antonio una vez más abandona su empresa. En la parte final de la película, entre los cambiantes fenómenos naturales y la putrefacción de los membrillos, presenciamos un sueño de Antonio descrito de viva voz. Con este fragmento onírico acaba el otoño y, tras una elipsis, comienza la primavera. El ciclo se cumple, los membrillos yacen en el suelo completamente negros y descompuestos, y entre las ramas del árbol ya se asoman nuevos frutos alimentados por la luz del sol. Es como si se tratara de un ritual destinado a repetirse y, sin embargo, que ocurre por una única ocasión.

La tradición del realismo cinematográfico

No hay secreto alguno en la afinidad que Víctor Erice profesa por las ideas que el crítico francés André Bazin planteó a lo largo de su obra escrita, y específicamente por lo que sus presupuestos significaron en la concepción y ejecución de *El sol del membrillo*, no sólo como un punto de partida, sino como un conjunto de principios que guiaron la totalidad del proceso:

El nombre de Bazin debe aparecer como referencia obligada, porque fue el primero en estudiar a fondo ciertas cuestiones que [en *El sol del membrillo*] se plantean de forma muy sencilla. Debo decir que releer algunos de sus ensayos en el transcurso de este trabajo me ha sido de gran ayuda... [“¿Qué es el cine?”] es una pregunta, en mi opinión, que toda nueva generación que se acerque al cine debería hacerse. Es una pregunta que parece más necesaria que nunca en un momento como éste, en el que la inflación audiovisual ha alcanzado cotas inimaginables en los últimos años, en el que se está produciendo lo que Wim Wenders llamó la "contaminación" de las imágenes.⁹

A continuación, trataremos de presentar algunas de las ideas generales de Bazin que dieron pie a lo que Ismail Xavier identificó como “realismo revelador”,¹⁰ de modo que podamos esclarecer en qué sentidos Erice se inscribe en esta tradición y la discute desde su obra cinematográfica. La primera diferencia con otros tipos de realismo, amplía Xavier, es que se trata de un modelo no ideológico y más bien de corte ontológico.

La teoría baziniana está asentada en la idea de “objetividad fotográfica”. Para Bazin, con la fotografía se instaura una cualidad técnica inédita que satisface desde su ontología la necesidad que tiene el ser humano de conservar las cosas en toda su magnitud, es decir, una necesidad de realismo. Esto es así porque la fotografía, lejos de imitar o crear la realidad, la

⁹ Víctor Erice, “Entretien avec Víctor Erice. La possibilité de reproduire les apparences,” entrevista por Tomás Pérez Turrent, *Positif* 387 (mayo 1993): 13. Traducción propia.

¹⁰ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia* (Buenos Aires: Manantial, 2008).

embalsama —lo que Bazin llamó “complejo de momia”—; y el cine, que agrega las variables de duración y movimiento, permite lo que a su vez el crítico francés definió como “momificación del cambio”. En ese sentido, el cine es un arte que revela la realidad mediante su condición mecánica; es un arte realista porque mantiene una relación de registro con la realidad.¹¹ A diferencia de un pintor que elabora mediante sus materiales una imagen, el cineasta captura la realidad en forma de imagen. Bazin, también un idealista, consideraba que desde el Renacimiento el ser humano ha buscado satisfacer una necesidad psicológica de realismo, de modo que cada avance tecnológico —la fotografía, después el cine, la añadidura del sonido, el color, etc.— es un paso adelante hacia este horizonte al que llama “mito del cine total”.¹² Hay que considerar, no obstante, que se trata de una hipótesis de trabajo que le permitió desplegar un conjunto de reflexiones y preguntas en esa dirección, aun si el cumplimiento de esa meta resulta imposible, pues, de cumplirse, estaríamos enfrentados a la realidad misma y el papel del arte resultaría inexistente e infértil.

Con este objetivo ideal en mente, y con la certeza de que el cine es realista desde su origen técnico, Bazin privilegió aquellas películas que mejor se alineaban con estos presupuestos y que de alguna manera trabajaban en beneficio de dicha concepción del cine. Admiró el cine de Jean Renoir, Roberto Rossellini y Charles Chaplin, en los que encontró una preferencia por la unidad espaciotemporal, lo que se sujetaba a la idea baziniana del cine como una ventana al mundo, o bien, como un recorte sobre una realidad mucho más amplia que la mostrada por el encuadre, y que permanecía en fuera de campo susceptible de hacerse visible en cualquier momento. Para ello, Bazin enumeró una serie de procedimientos como el plano

¹¹ André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica,” en *¿Qué es el cine?* (Madrid: RIALP, 2008), 23-32.

¹² André Bazin, “El mito del cine total,” en *¿Qué es el cine?* (Madrid: RIALP, 2008), 33-40.

secuencia o la profundidad de campo que permitían ocultar los medios cinematográficos y ponderar la realidad. Un axioma, que Bazin elevó a nivel de “ley estética”, fue el del montaje prohibido: “Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido”.¹³ Un ejemplo es el momento en *The Circus* (Charles Chaplin, 1928) donde el personaje de Charlot entra por accidente a la jaula de un león de circo. Tanto Charlot como el león comparten el mismo espacio, filmado en un plano de conjunto. Si Chaplin hubiera filmado primero al león y en un plano distinto al personaje de Charlot, interpretado por sí mismo, según el *dictum* de Bazin habría roto el pacto de fe con el espectador, quien no creería en lo que ve en razón de su falta de verdad. Por el contrario, el hecho de ver al actor junto a la fiera legitima la realidad de la película. La idea de montaje prohibido es fundamental en la teoría del crítico francés, aun si ha sido muy mal comprendida, concretamente porque se ha tomado a rajatabla, como si fuera un límite rígido e infranqueable al que ninguna película se ajusta. No obstante, el montaje prohibido no quiere decir que los cortes deban ser eliminados irrestrictamente: si bien el montaje es para Bazin indeseable, es también un mal necesario. En la propia secuencia de *The Circus* antes descrita, es evidente que hay una recurrencia al montaje. Lo importante es que hay un momento — cuando el león y Charlot comparten el plano— que autentifica al resto de planos. Ese instante es suficiente para saber que el director tiene un criterio ético en su aproximación a la realidad.

La noción de montaje prohibido, en ese sentido, es clave en el trabajo de Víctor Erice. En diferentes ocasiones el director vasco ha narrado aquel episodio en el rodaje de *El espíritu de la colmena* cuando Ana Torrent, la niña que actúa en el papel central, se aproximó durante

¹³ André Bazin, “Montaje prohibido,” en *¿Qué es el cine?* (Madrid: RIALP, 2008), 77.

un llamado nocturno a la mesa donde el equipo de filmación estaba probando bocado. Allí la niña vio al actor que hace de Frankenstein completamente caracterizado, lo que provocó en ella una reacción genuina de miedo. Ana Torrent, según Erice, vivía el rodaje con la inocencia de alguien que confunde el cine con la vida. En la película resultante es posible identificar otros momentos con este componente documental que capturan las reacciones verdaderas de la niña ante distintos estímulos:

Hay una imagen, sin duda, que creo tiene un evidente componente sagrado. Es la imagen de Ana Torrent en el cine improvisado, descubriendo a Frankenstein. Se alza de su silla, empujada por la curiosidad y por la emoción de la escena que está contemplando. La cámara está al acecho, y yo siento algo inconfortable acerca de mi presencia en semejante extraordinario momento de verdad. Esa escena es un documento. Tiene la entidad de un documento porque no se creó artificialmente. Evidentemente, es una de las más intensas imágenes de la película porque la niña estaba viviendo todo eso de una forma totalmente verdadera, sin distinguir entre realidad y ficción, y la cámara fue capaz de capturar eso.¹⁴

Habremos de decir, continuando la línea del montaje prohibido, que aquella reacción de Ana Torrent frente a lo que veía en la pantalla del cine otorga a *El espíritu de la colmena* un estatus de verdad. Sería inocente considerar que con un registro documental de este tipo cualquier película se apropia de tal expresividad. Éste necesita de la existencia de un complemento donde, en el fondo, se respete la ambigüedad propia de lo real. ¿Qué momentos “autenticadores” encontramos en *El sol del membrillo*? Los hay varios, como veremos más adelante: la pintura de Antonio, el espacio de la casa-estudio, los fenómenos de la naturaleza como el árbol, la luz, el viento, entre otros.

Por eso, no sólo en *El sol del membrillo*, sino también en *El espíritu de la colmena*, *El sur* y *Alumbramiento* (2002), Erice sale al encuentro de la realidad, sobre la marcha del rodaje, dejando que la vida impregne la misma materia temporal que da cuerpo al relato cinematográfico. Esta actitud verdaderamente realista, de respeto exquisito a la

¹⁴ Víctor Erice, 2000, citado por Jorge Latorre, “La vida como milagro: algunas claves interpretativas del cine de Víctor Erice,” *Revista de Comunicación* 6 (2007): 104.

vida en su acontecer, pone en ocasiones a Erice en situaciones muy difíciles, en las que, como el pintor Antonio López en *El sol del membrillo*, experimenta los estrechos límites que separan la realidad de la ficción. Pero además, al trabajar con personas en el tiempo —es lo propio del cine y de la vida—, los problemas cruciales característicos del creador se multiplican al infinito. Como el doctor Víctor Frankenstein, Víctor Erice observa perplejo cómo se desenvuelven “emancipadas” sus criaturas.¹⁵

Así, dentro del realismo baziniano el cineasta es más un revelador y guía que un inventor o codificador, en la medida en que intervenga y manipule lo real lo menos posible consiguiendo preservar la ambigüedad y autonomía de lo real. Es dentro de este espíritu que debe leerse la famosa creencia de Bazin según la cual el azar y la realidad tienen más talento que todos los cineastas del mundo. En el caso de *El sol del membrillo*, dice Miguel Ángel Lomillos, “Por primera vez Erice ha podido desplegar su ‘vocación realista’ en toda su amplitud: apostar la cámara en el mundo de las cosas y los hechos respetando la ambigüedad de su curso, filmar —a decir de Víctor Erice— ‘lo que por esencia no tiene lugar más que una vez’, ‘sorprender la realidad desde cerca, tratando de captarla sobre el terreno’”.¹⁶

Ahora bien, sería pertinente hacer un par de distinciones entre el realismo y algunos conceptos adyacentes. En un ensayo que pasa lista al cine español realizado en los años noventa, Ángel Quintana describe el deseo de retorno a lo real que tenían algunos realizadores para reafirmar cierto compromiso del cine con los problemas del mundo, algo que, según ellos, se había perdido en los últimos años. Quintana califica a esta corriente como “realismo tímido”: “En la mayoría de los casos se trataba de establecer un juego con un trasfondo realista, sin que éste rompiera con las características narrativas del guión cerrado.

¹⁵ *Ibid*, 100.

¹⁶ Miguel Ángel Lomillos, “La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice,” *Ikusgaiak* 6 (2003): 51.

Se trataba de consolidar un modelo de cine alejado de toda presencia del azar y con un sistema de construcción —y de producción— en el que todo fuera previsiblemente ordenado”.¹⁷ Las películas del realismo tímido utilizan la realidad como trasfondo y también como efecto, mientras que, para películas que se plantean el problema del realismo a profundidad, a decir de Quintana, “es fundamental considerar el rodaje como el momento esencial de la creación, porque durante el rodaje se registran las cosas y el cine se abre a los múltiples incidentes documentales propios del azar”.¹⁸ El hecho de que Erice prescindiera por completo de cualquier guión previo y que acudiera a filmar cada día abierto a lo imprevisible, es una actitud realista por excelencia atenta a tender una red sobre lo real. Podríamos decir que el realismo baziniano no se conforma con una reproducción de las apariencias, algo que sería más cercano a lo que aquí llamaremos naturalismo, en vez de eso parte del mundo físico para ir más allá de éste, estableciendo una densidad que habita el universo de la película con una plétora de detalles que permiten a la realidad aparecer con total plenitud.

Finalmente, hay que hablar del papel de Antonio López en esta discusión. Si Erice se interesó en su obra y en su proceso creativo, fue en gran medida porque comparte con él una visión de las cosas y del arte. Es habitual encontrar referencias al trabajo del pintor español bajo el paraguas del hiperrealismo.¹⁹ Separarlo de tal categoría puede iluminar la tradición que hemos intentado caracterizar en este apartado, a la vez que nos ayudará a esclarecer los juicios equivocados alrededor de su pintura. El hiperrealismo no se podría explicar sin la profusión de las imágenes que prevalece en el mundo desde algunas décadas atrás, pues la pintura

¹⁷ Ángel Quintana, “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político,” *op. cit.*, 17.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Para ahondar en esa discusión, puede consultarse Yolanda Gándara, “Antonio López: ‘Los que me llaman hiperrealista sabrán por qué, pero no lo soy’,” *Jot Down*, julio de 2019, <https://bit.ly/3IeuMAy>.

hiperrealista generalmente toma como modelo no la realidad sino a otras imágenes.²⁰ Cuando no lo hace, sostiene aun así una actitud equivalente a la de una cámara fotográfica: mientras que el objetivo de la fotografía “no es otro que convertir un instante *cualquiera* en un instante *único* [...] la pintura de López busca transformar un instante *único* (lo real) en otro instante *único* (el cuadro)”.²¹ *El sol del membrillo* es un documento excepcional de cómo Antonio López cultiva la paciencia, la espera, la observación y la perseverancia en la búsqueda de un contacto vital con aquello que pinta. Más aún, deja entrever que, así como el rodaje es fundamental para Erice, el proceso de pintar es mucho más relevante que el resultado final (no es en vano que no tiene reparo alguno en abandonar sus pinturas aunque no estén terminadas). Esto indica que no pondera la copia fiel de las formas que tiene frente a sí, antes bien persigue una dimensión quimérica para las condiciones de posibilidad de la pintura: el tiempo. “El arte de López no se limita a la apariencia. Su tema esencial es el tiempo —cómo utilizarlo, cómo ralentizar su paso, cómo testificar sobre un mundo fugitivo que cambia mientras mira—”.²² Pues bien, si un tema esencial de *El sol del membrillo* es la frontera entre las formas artísticas, sus préstamos, ausencias y complementariedades, es menester acentuar el intento tanto de Erice como de López por, cada uno en su rama, rozar los límites de su medio para con ello dar cuenta de su campo de acción. En cuanto a la película que nos ocupa,

²⁰ “La retórica de lo real señala ya que el estatuto de éste está gravemente alterado (la edad de oro es la de la inocencia del lenguaje, en la que no hay que redoblar lo que él dice con un efecto de realidad). El surrealismo es todavía solidario del realismo al que refuta, pero duplica por su ruptura en lo imaginario. Lo hiperreal representa una fase mucho más avanzada, en la medida en que incluso esta contradicción de lo real y lo imaginario, queda en él borrada. La irrealidad no es en él la del sueño o del fantasma, de un más allá o de un más acá, es la de la *alucinante semejanza de lo real consigo mismo*. Para salir de la crisis de la representación hay que encajar lo real en la repetición pura. [...] que no es más que la retransmisión ciega de la mirada que lo barre. Seducción circular donde se puede descubrir fácilmente el intento inconsciente de no ser visto más.” Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte* (Barcelona: Monte Avila Editores, 1980), 85.

²¹ Santos Zunzunegui, *op. cit.*, 67.

²² Robert Hughes, “Art: The Truth in the Details. A rare show by the peerless realist Antonio Lopez Garcia,” *Time*, 21 de abril, 1986, <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,961176-1,00.html>. Traducción propia.

que López persiga con su labor pictórica los entresijos del tiempo, mientras que Erice tenga un cierto afán por la manera en que la pintura concentra el discurrir de una experiencia sobre una superficie delimitada, es sólo uno de los tantos vasos comunicantes entre el cine y la pintura en el marco de una película realista como *El sol del membrillo*. En el apartado siguiente ampliaremos sobre este maridaje.

El sueño de la realidad

La relación entre pintura y cine

La pintura me enseñó a hacer, no imágenes hermosas, sino necesarias.

— Robert Bresson²³

La relación entre pintura y cine ha encontrado distintas formulaciones. Bazin, en concreto, se decantaba por el diálogo de las diferentes disciplinas artísticas. En lo que respecta a la congregación de la pintura al interior del cine hizo dos apuntes fundamentales: el primero fue el descubrimiento de que “el marco [de la pintura] es centrípeto [mientras que el de] la pantalla, centrífuga”.²⁴ Para Bazin, en el cortometraje *Racconto de un affresco* (Luciano Emmer, 1940) quedaba asentado que, al ser filmada, la pintura suprimía los límites de su marco y adquiría las propiedades espaciales del cine. Más adelante el crítico de cine francés aportó un segundo hallazgo: tomando como punto de partida *Le mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956), donde se registra el proceso creativo de Picasso, Bazin enunció: “Lo que Clouzot nos descubre por fin es ‘la pintura’, es decir, un cuadro que existe en el tiempo, que tiene su duración, su vida y algunas veces —como al término del film— su muerte”.²⁵ Al embutir la dimensión espacial (la posibilidad de abolir el marco) y temporal (que la duración forme parte de la pintura), para Bazin se consolida no un simple agregado de elementos sino “... este ser estético nuevo, nacido de la conjunción de la pintura y el cine”.²⁶

²³ Citado en Víctor Erice, “Textos de Víctor Erice,” *Banda aparte* 9 (1998): 120.

²⁴ André Bazin, “Pintura y cine,” en *¿Qué es el cine?* (Madrid: RIALP, 2008), 213.

²⁵ André Bazin, “Un film bergsoniano: ‘Le mystère Picasso’,” en *¿Qué es el cine?* (Madrid: RIALP, 2008), 220.

²⁶ André Bazin, “Pintura y cine,” *op. cit.*, 215.

Tal vez el enfoque más habitual, incluso si nos apoyamos en la base que plantea Bazin, es suponer que el cine otorga a la pintura una dimensión temporal, un entorno —es decir, un espacio cinematográfico—, así como la posibilidad de entrar en contacto con elementos que de otro modo permanecerían distantes. En *El sol del membrillo*, efectivamente, podemos decir que tanto la pintura de López como su proceso de trabajo quedan embalsamados por el cine, capturados para la perpetuidad. Además de este futuro, el cine le permite a la pintura un pasado: observamos cómo se creó la obra, al artista imprimiendo una gestualidad en el lienzo, así como las dudas y los obstáculos que se presentan en el camino. Pero habrá que pensar una influencia en sentido contrario: ¿qué toma el cine de la pintura, particularmente de la pintura realista de Antonio López? ¿Qué puede aprender de ella? ¿Cómo se transforma el cine cuando entra en contacto con un arte pictórico? Éste es uno de los problemas vertebrales de la película en cuestión: “En un momento como el presente, en el que la inflación audiovisual ha llegado a extremos inimaginables, la cuestión que se impone, más que nunca, es la siguiente: cómo hacer visible —pintar, filmar— una imagen”.²⁷ La pintura de Antonio López funge en *El sol del membrillo* como un modelo para el cine: ya no sólo se trata del tiempo que instaaura el cine, sino del tiempo que la pintura dedica a construir una imagen, y que la cámara de Erice sigue con atención, paciencia y apertura; la pintura invita al cine a replantearse su forma de mirar y a equiparar el acto de ver con el acto de conocer. El tiempo que Antonio López dedica a pintar el membrillero, la precisión que detenta, la perseverancia y continuidad en retratarlo, es extraña dentro de una realidad que, desde los años noventa, ya daba muestras de estar sujeta a un régimen de vértigo e inmediatez. Por otra parte, la pintura es una imagen que se construye con las manos —y con todo el cuerpo, como

²⁷ Víctor Erice, “Textos de Víctor Erice,” *op. cit.*, 121.

notamos cuando Antonio se acomoda frente a frente con el lienzo—, que sugiere un involucramiento distinto y una revalorización del aura artística tan vapuleada por los medios de reproducción. Las consecuencias de ver toda la implicación que dedica Antonio a capturar la luz que embellece el membrillero a lo largo de un periodo prolongado de tiempo, nos permite, como él, experimentar las transformaciones de la naturaleza y no recibirla únicamente convertida en un efecto.

Hay otro aspecto a considerar en la alianza entre pintura y cine: el uso que *El sol del membrillo* otorga a las miradas. La cámara no sólo mira la realización del cuadro, también apunta al rostro del pintor atento, como si lo mirado se fundara en parte por quien mira, o bien, como si los objetos nos devolvieran la mirada. En ese sentido, la pintura acomete un papel muy fecundo cuando multiplica y disgrega el campo visible. Cuando dos personajes conversan no estamos solamente ante dos rostros, la realidad es interferida por una mediación más: la pintura —y desde luego el cine—. Es como si cada una de estas formas artísticas potenciara aquello que captura, registra o configura, de modo que, bajo este esquema, el arte es susceptible de enriquecer la realidad, intervenir en ella, y no sólo de representarla. El cine y la pintura sacan provecho de la expresividad que hallan en el otro medio, fuera de sus propios límites. Es indudable que el cuadro del membrillero gana en complejidad y emoción como partícipe de la película de Erice, lo mismo que *El sol del membrillo* se somete a una experiencia que le proporciona mayor hondura y aprendizaje. Cuantas más capas, mayor es el diálogo posible entre sensibilidades distintas. De esto podemos concluir que, más que un enfrentamiento entre disciplinas, su encuentro en un espacio común establece un diálogo donde la pintura puede beber del tiempo y el movimiento cinematográficos, y el cine

suscribirse a la imagen fija y densa de la pintura que absorbe dentro de sí la complejidad de lo real.

La colmena: espacialidad de una casa-estudio

En el ensayo “Los misterios de las colmenas”, Emilio Toibero sugiere la importancia del modo en que Erice, en sus tres largometrajes, articula la dimensión espacial, no únicamente en el sentido físico sino también por la manera en que es habitado y conformado por los imaginarios y las relaciones entre los personajes. A esto lo llama “colmena”.²⁸ En *El espíritu de la colmena*, la ubicamos en un pueblo fabuloso de la meseta castellana, en aquella casa de ventanas color miel y con habitaciones misteriosas donde cada cual se encierra a su propia secrecía. El caso de *El sur* no es muy distinto: Agustín, el padre, pasa mucho tiempo en la estancia superior de la casa deseando no ser molestado. Allí identificamos como colmena la morada, pero también aquel inolvidable camino —“la frontera”— que aparece una y otra vez, en distintas situaciones y con diferentes personajes. *El sol del membrillo* no es ajeno a una construcción espacial fuertemente asentada en un centro de gravedad. Casi toda la película transcurre en la casa-estudio de Antonio López y María Moreno, donde se dan cita para pintar sus respectivos cuadros. Desde luego el membrillero es una figura principal, pero también hay otras estancias y personajes cuyos recorridos se hacen presentes en múltiples ocasiones. Por ejemplo, el patio de la entrada es un rasgo distintivo, casi un umbral donde todos los invitados y residentes han de cruzar para acceder a esta colmena. La ventaja de trabajar con una denominación como la de “colmena” es que no inmoviliza el espacio dentro de cuatro paredes, mas imbrica otras consideraciones simbólicas, emocionales y hasta

²⁸ Emilio Tobeiro, “Los misterios de las colmenas,” *Tijeretazos postriziny*, s/f, <http://tijeretazos.org/Cuadernos/Erice/Erice100.htm>.

geográficas. Es verdad que la casa-estudio es el gran centro de operaciones de la película, sin embargo, en reiterados momentos la cámara se desliga de este núcleo y emprende una deriva hacia el exterior: a un barrio —que uno supondría como aledaño a la casa-estudio—, a edificios con sus televisores prendidos, al llamado “Pirulí” (una torre de telecomunicaciones), que hacia los planos finales de la película apaga todas sus luminarias, etc. Sean cuales fueren estos espacios que la cámara de Erice visita (un desplazamiento que la pintura no se puede permitir en términos físicos), siempre regresa a la casa-estudio como si hubiera en ella una fuerza de gravedad.

La repetición de espacios y motivos es también esencial. Son varias las veces que vemos al sol o a la luna salir o esconderse, al cielo nublarse o despejarse, anunciando el paso de los días y el ciclo del tiempo. Este tipo de indicadores, que en este caso establecen la temporalidad de la película, también le otorgan al espacio un mayor peso. El propio inicio de la película corresponde a la llegada de Antonio a lo largo de una prolongada calle, como si al entrar en la casa-estudio entrara también en el espacio cinematográfico. El hecho de que los personajes lleguen y se vayan, como si trajeran noticias del mundo exterior o abandonaran este espacio de excepción que es el taller de Antonio y María, abisma las cualidades de habitabilidad del mismo. El espacio deja de ser decorado y se erige como un entorno vital: “... el espacio de *El sol del membrillo* resulta fundamental como elemento clave para la resolución de la obra; aquí se crea una suerte de simbiosis entre el pintor y el espacio vital que lo rodea, estableciéndose una vinculación muy íntima que se extiende a lo largo de la narración”.²⁹

²⁹ Javier Moral, “Mostrar o dejar ver: ‘Le mystère Picasso’ frente a ‘El sol del membrillo’,” *Archivos de la Filmoteca* 13 (otoño 1992): 145.

Si bien la película no nos permite tener certeza de la configuración global del enclave —es decir, no sabemos qué estancia colinda con qué otra, no son claras las coordenadas de las habitaciones, las escaleras, el patio y el jardín—, la insistencia y repetición de cada uno de los espacios cumple con su función vital. Adrian Martin, refiriéndose a *El espíritu de la colmena*, expresa algo que bien podría aplicarse a *El sol del membrillo*: “La increíble cuidada y detallada topografía de la película —con sus hitos y sus momentos del día filmados con elegantes y obsesivos patrones de repetición— nos dicen esto: las personas deben caminar por los mismos senderos, ver los mismos objetos, atravesar los mismos portales”.³⁰ Cada uno mantiene sus actividades y su autonomía (por ejemplo, en algún punto vemos a María en una habitación trabajando en uno de sus grabados), no obstante comparten un mismo mundo. Para Martin, este tipo de articulación da pie a entender a los personajes y a los lugares como un entramado que, en conjunto, conforma una comunidad; no en el sentido necesariamente armónico, sino en la complejidad que suscitan las contiendas y contradicciones propias de cualquier grupo de personas. En ese sentido, más que un simple lugar físico, en *El sol del membrillo* reconocemos las actividades que cada uno convoca (piénsese en la secuencia donde las hijas de Antonio lo visitan y se sientan todos en el jardín a conversar: se puede suponer que es el sitio de preferencia para este tipo de reuniones durante el otoño). En ese mismo sentido, el jardín donde posa el árbol membrillero, aunque no está alejado de la urbe (los sonidos así lo indican), se habilita como un espacio otro que absorbe cierto sosiego provocado por la atención que Antonio profiere a la realización de su pintura, pero, a su vez, el hecho de que Erice muestre su inscripción dentro de la ciudad sirve para plantear un

³⁰ Adrian Martin, *¿Qué es el cine moderno?* (Chile: Uqbar Editores, 2008), 45.

contraste e insertar la labor de Antonio en relación con una determinada magnitud: no se trata de un pintor aislado *a priori*, sino de uno que busca en su trabajo de creación instaurar las condiciones de tal quietud. Esto acentúa la importancia de las “fronteras”, la separación de los espacios no según su ubicación geográfica sino su significación y sus cualidades para el relato cinematográfico. Hay espacios silenciosos, espacios fragmentados, espacios exclusivos, espacios luminosos y otros oscuros (donde los albañiles polacos se sientan a beber y conversar, por ejemplo). Y, por supuesto, a lo largo de la película, tal y como el membrillero lo presagia, la casa-estudio es un espacio en perpetua metamorfosis.

De todo esto se desprende una expresividad manifiesta del espacio. Si miramos con atención, son pocos los decorados presentados en la película, pero por su acumulación de detalles y por las actividades que en ellos se desenvuelven, resultan sumamente significativos. Nos indican la forma de vida que ahí se desarrolla y dan muestras de haber sido habitados desde hace ya mucho tiempo: es la dimensión documental propia de una película filmada en un lugar con gran sentido de realidad, quizá porque ahí habitan quienes aparecen en la película, pero también por la construcción detallada y, sobre todo —en una actitud plenamente realista—, por la atención de Erice a recuperar la riqueza de pormenores que permiten poblar este pequeño universo de sustancia, algo que queda patente en la banda sonora en la que siempre se ponen en juego los ruidos de la calle, los respiros del viento y, de alguna manera, se transmite con gran veracidad la hora del día según aquello que se escucha —y en la que, por cierto, también operan una serie de fundidos, pues algunos sonidos, como las voces de los trabajadores polacos, se enciman con los de la radio de Antonio López, y a menudo escuchamos algo que ya dejamos de ver—. Así como los espacios de la película son pocos, tampoco conforman una extensión de territorio muy amplia. Como dice Linda C. Ehrlich, “...

los personajes de las películas de Erice no suelen recorrer grandes distancias geográficas, aunque pueden soñar con distancias”.³¹ Podemos añadir que estas distancias no sólo se sueñan, el espacio multiplica su anchura por muchas vías, entre ellas la pintura, que duplica el árbol membrillero; o a través de las palabras, cuando Antonio y Enrique Gran recuerdan sus años en la Academia de Bellas Artes de San Fernando; también se evoca, cuando estos mismos amigos refieren a una fotografía que se encuentra perdida en un lugar sin ubicación precisa, quizá muy lejos; y, desde luego, los personajes que van y vienen: la mujer y el hombre chinos que con un idioma distinto al de Antonio amplifican el volumen espacial, pues en sus preguntas y en su intento de comunicarse traen a cuento otras coordenadas. Ni qué decir de la estación de trenes que nos permite imaginar un lugar remoto; o el propio Antonio quien, junto con María, cada noche parte a su hogar y cada mañana vuelve. No vemos adónde van, Erice prefiere esperar fijo en el taller y, con ello, implicar en la película la idea de distancia.

Una síntesis del otoño

A decir de Santos Zunzunegui, uno de los grandes exegetas del cine de Erice, el fundido encadenado, que consiste en “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”,³² es una de las figuras esenciales en la filmografía del director vasco. En el sentido espacial, el fundido encadenado entrelaza lugares separados entre sí gracias a una suerte de disolución entre ellos; en cuanto a la dimensión temporal, este procedimiento

³¹ Linda C. Ehrlich, “Objects Suspended in Light,” *Douban*, 01 de octubre de 2010, <https://bit.ly/3Kfkhj0>. Traducción propia.

³² Santos Zunzunegui, *op. cit.*, 71.

permite hacer efectiva la percepción de su transcurrir. A su vez, da pie a sacar a la superficie las herramientas técnicas y formales del cine y a establecer una continuidad entre el registro y el montaje. Mientras que la pintura del membrillero, y después el dibujo a línea, funcionan como una compresión del ciclo de maduración y putrefacción de los frutos del árbol, es decir, una síntesis objetivable de un periodo amplio de tiempo,³³ o en particular en el caso de Antonio es la huella de la acción imposible que significa capturar un fenómeno efímero y fugitivo, Erice a través de los fundidos encadenados recurre a una elipsis temporal muy particular. No una que pretende economizar los medios del relato, antes bien hacer sentir la experiencia del tiempo, de su paso y, sobre todo, la ausencia de aquello que queda atrás. A pesar de que el cine es un arte capaz de embalsamar el tiempo (una idea baziniana), Erice captura su discurrir preservando las distintas fases de la disolución.

Erice hace uso de algunas otras herramientas para condensar en un poco más de dos horas los tres meses en que acompañó a Antonio quien, a su vez, acompañó al árbol. La película está organizada en forma de crónica, consignada a partir de días y fechas precisas, lo que permite, en conjunto, seguir etapa a etapa la transformación tanto de las creaciones humanas que se dan cita como de los ciclos naturales. Antes que el punto de partida y el de llegada, Erice se interesa por la línea que une a ambos y que, como sugiere el final, cuando renacen los frutos en plena primavera sería una línea circular, sin principio ni fin, donde la vida y la muerte se alimentan mutuamente. De la misma forma que en la magnitud espacial *El sol del membrillo*, a pesar de estar sumamente concentrada en un territorio relativamente pequeño, recurre a objetos y personas que abisman los límites y “abren” el espacio amplificándolo sin

³³ Esta idea la escuché de la Dra. Sonia García López, comunicación personal, septiembre de 2022.

necesidad de mostrar esa extensión geográfica —piénsese en la radio que Antonio escucha mientras pinta y en la que se transmiten algunas noticias referentes a la guerra del Golfo, los últimos resquicios de la URSS, entre otros eventos que aquejaban por aquellos años—, la magnitud temporal que el espectador experimenta, y que se estipula en la película, es mucho más prolongada y densa de lo que dura en tiempo efectivo el metraje. Esto ocurre gracias a procedimientos como los fundidos encadenados, la consignación mediante fechas o la reiteración y ritualización de acciones y acontecimientos que dejan sentir el paso de los días, a la vez que se nos presentan transformaciones sin vuelta atrás, de modo que el avance del tiempo se apoya en la ausencia de lo pasado. A este respecto, es muy iluminador el momento en que, después de que el mal tiempo le impide continuar, Antonio renuncia a terminar su primera pintura del membrillero. Sin un dejo de frustración, sino con la claridad de que el tiempo que dedicó fue uno de aprendizaje y placer, la renuncia es también la aceptación de la magnitud como una que lo sobrepasa y a lo que el arte está supeditado. Esto es, que el arte opera en una relación de desigualdad con el entorno, lo que provoca la actitud de búsqueda, las preguntas por lo imposible y el forzamiento de los límites de cada medio para alcanzar lo inasible. Bajo estos preceptos que tanta afinidad tienen con la voluntad realista de entregarse al azar y a la atención de lo imprevisible, es como podemos definir la labor de Antonio y al mismo tiempo caracterizar la forma en que Erice da pie a resguardar este tipo de experiencia espacial y temporal con los artefactos que tiene a la mano.

La realidad del sueño

Instrumentos y métricas para atrapar lo real

En los primeros planos de *El sol del membrillo*, una vez que ingresa a la casa-estudio, Antonio López prepara metódicamente sus instrumentos para iniciar la pintura: marca el muro que rodea el patio con óleo, hace cruces en las hojas, cuelga un péndulo con ayuda de dos varas y un hilo, y clava dos chavetas en la tierra para estar colocado siempre en el mismo lugar ante el cuadro. Como una red de pescar, Antonio tiende sus herramientas sobre la realidad para alcanzar a representarla, algo que “pone de manifiesto el concienzudo trabajo que subyace a la aparente naturalidad de la representación realista”.³⁴ En su interés por trabajar con un modelo en constante cambio —el árbol membrillero—, Antonio necesita de unidades de medida fijas que detecten el movimiento, de modo tal que las formas pictóricas establezcan una relación con el tiempo, una dimensión en principio vedada para la pintura. Veremos cómo en diferentes ocasiones Antonio se replantea la composición, decide bajar todo el trazo o refuerza su anhelada simetría, sin importarle que con estos cambios vayan quedando las huellas del “error”. Al contrario, en algún diálogo con su amigo Enrique Gran le dice que todo eso forma parte de la pintura. Por su parte, Erice replica la actitud de Antonio con una composición principalmente simétrica, de planos preponderantemente fijos o con los fundidos encadenados que emulan las superposiciones por capas propias de la pintura del membrillero. Tal parece que ambos artistas comparten la creencia de que, “para aprehender la realidad, antes hay que mediatizarla”,³⁵ exponiendo que el realismo está lejos de ser una

³⁴ Sonia García López, “La luz del cine,” *Hipócrita lectora*, s/f, <https://hipocritalectora.wordpress.com/2012/07/31/la-luz-del-cine/>.

³⁵ Carmen Arocena, *Victor Erice* (Madrid: Cátedra, 1996), 291.

representación directa y sin obstáculos. Son los instrumentos y las métricas las que, eventualmente, revelan las cosas sin apresarlas.³⁶

En un momento, Antonio invita a Enrique a mirar cómo él mira el árbol. Enrique, un hombre mucho más alto que Antonio, se coloca tras los clavos y se agacha intentando imitar la altura de Antonio para “tomar prestada”, por algunos segundos, su mirada. Más adelante, Antonio involucrará a algunos personajes en su proceso pictórico: le pedirá a Enrique que sostenga las hojas con una vara para dibujar con detalle el contorno de éstas. Después hará la misma petición al pintor más joven, que vive en la casa-estudio. Así, Antonio otorga a la mirada un estatus procesual vinculado al trabajo, las herramientas, la espera y la atención, pero también a la puesta en común: de alguna forma pintar, materializando una mirada, no es sino añadir realidad a la vista de los demás y, por tanto, compartir esa mirada, más allá de que ésta se constituya por la técnica, la resistencia de los materiales y las contingencias de las circunstancias. No sólo los instrumentos mediatizan la realidad, también lo hacen las miradas, que en *El sol del membrillo* son refracciones continuas, contactos estrechos entre objetos, sujetos y máquinas (como la cámara). Antonio mira, pero su mirada se enriquece de las miradas de los demás, de todos aquellos que desfilan por su estudio al aire libre. En cuanto a la cámara, hay una insistencia en multiplicar las miradas, los ángulos y los intermediarios

³⁶ “La función del plomo se equipará a la función del péndulo de *El sur*: ambos sirven para ver de otra manera, para expandir las facultades sensoriales; el péndulo sirve para ver más allá de la tierra; el plomo, para ver mejor las líneas y su perspectiva. Esta identificación se refuerza ya en las primeras imágenes de la película, cuando el cineasta muestra en primer plano al plomo. Esa imagen recuerda a otro primer plano, el de la mano de Agustín sosteniendo el péndulo que se destaca de las sombras del desván y enseña a leer sus movimientos. El padre enseñaba a Estrella a ver más allá de la superficie de la tierra. El dúo formado por el pintor y el cineasta nos enseñan a ver más allá de las apariencias... En *El sol del membrillo*, el conocimiento se va a equiparar a la visión.” *Ibid*, 289.

entre derroteros, una aproximación que recuerda a un cineasta coetáneo de Erice: el iraní Abbas Kiarostami.³⁷

Los vasos comunicantes que existen entre el trabajo de ambos cineastas son varios, desde un entendimiento del cine como una vía para el conocimiento, pasando por un rescate de la realidad desatendida (un árbol, una lata rodando por una pendiente, etc.), y, por supuesto, el foco que ponen en la infancia. En términos de la relación entre cine y realidad, para Erice y Kiarostami “La filmación nace [...] de un impulso, de lo que podríamos denominar una llamada de la materia cinematográfica oculta en la realidad que necesita de la experiencia fílmica para poder revelarse”. Para ello, “hacen primar el dispositivo sobre la puesta en escena”.³⁸ El dispositivo es para el cineasta lo que una caña de pescar es para el pescador: un instrumento que, sin planeación previa, está predispuesto para captar lo que acontezca. Si para el cine clásico y para el cine moderno la *mise en scène* fue el vínculo con la materia sensible, para cineastas como Erice o Kiarostami el dispositivo los facultó a explorar el mundo físico bajo pautas éticas y estéticas opuestas al simulacro de la imagen posmoderna.³⁹

Así, Erice está más cerca de un configurador de la mirada como lo son Antonio López o

³⁷ Agradezco al Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda por su insistencia entre rescatar la relación entre Abbas Kiarostami y Víctor Erice.

³⁸ Lourdes Monterrubio, *op. cit.*, 167.

³⁹ La discusión sobre el dispositivo es sumamente amplia, por lo que atender su desarrollo excedería por mucho los alcances de este ensayo; sin embargo, es preciso indicar que la asociación que aquí hacemos de cineastas como Erice o Kiarostami con el dispositivo, no tiene la fuerte carga ideológica que hizo del dispositivo un concepto tan caro en las décadas de los años sesenta y setenta a autores como Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Paul Virilio o Giorgio Agamben. Para una exposición detallada de esa línea de pensamiento sugiero remitirse al capítulo “Las aventuras del dispositivo (1978-2004)”, contenido en Ismail Xavier, *op. cit.*, 235-284. En el presente trabajo utilizamos la noción de dispositivo en un sentido más cercano al que plantea Luc Moullet, quien identifica en Kiarostami el uso de un “dispositivo de estructura”, que sería una especie de disposición del aparato cinematográfico con el fin de establecer una apertura receptiva a los acontecimientos que se suscitan. Así, por ejemplo, el hecho de que Kiarostami filmé en gran parte de sus películas desde un automóvil, dispone un cierto tipo de relación con el entorno, las personas y otros elementos cinematográficos. Luc Moullet, “Dispositivos en el cine contemporáneo,” *El Agente Cine*, 25 de junio, 2020, <http://elagentecine.cl/columnas/dispositivos-en-el-cine-contemporaneo-1/>.

Abbas Kiarostami, entusiastas del azar, de la paciente búsqueda del saber, que de los cineastas de la posmodernidad o de los noticieros televisivos que forjan imágenes informáticas y calculadas donde el concepto de verdad es puesto en duda.

La primera mirada

Porque entonces yo aún no sabía que, a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento.

— Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai*⁴⁰

La infancia siempre está presente en el cine de Erice. En sus dos primeras películas de ficción, así como en sus cortometrajes y medimetrajes posteriores —por ejemplo, *Alumbramiento*, de 2002, o *La morte rouge (soliloquio)*, de 2006— son los niños los que guían el relato y a través de los cuales Erice propone una mirada inocente y curiosa sobre el mundo que los rodea. En *El espíritu de la colmena* queda patente en la experiencia descrita en un apartado anterior, particularmente cuando Ana asiste a su primera proyección de cine y eso le desata una miríada de preguntas que después la llevan a explicarse la realidad a través de la experiencia vivida. En ese sentido, el cine siempre funge como un mediador que alimenta y cataliza el mundo de los personajes. Es muy sintomático que, aunque en *El sol del membrillo* ningún niño aparece en pantalla, la infancia se cristaliza en el sueño de Antonio —que abordaremos a detalle en el siguiente apartado—, y es por esa visión indeleble y primordial que él siente la necesidad de pintar la luz que baña cada día el membrillero, como si la pintura fuera un constante intento por volver al estado de la primera mirada, cuando todo es inédito y el mundo se ve con toda transparencia. Tal mirada desnuda está en el seno de la concepción

⁴⁰ Juan Marsé, *El embrujo de Shanghai* (Barcelona: Debolsillo, 2004), 190.

realista de Erice, y las formas de prolongarla, una vez abandonada la etapa de infancia, está entre otras cosas en el arte.

En un hermoso artículo titulado “Amarga victoria”, que el propio Erice —recordando los años en que antes de dedicarse a la realización ejerció como crítico de cine en las publicaciones *Cuadernos de Arte y Ensayo* y *Nuestro Cine*—⁴¹ escribió para el número especial que en 2001 la revista *Trafic* dedicó a uno de sus fundadores, el crítico francés Serge Daney, describe cómo en los años cincuenta dos “chavales” (él es uno de ellos) se colaron a una sala de cine para ver *The Shanghai Gesture* (Josef von Sternberg, 1941) —que, por entonces, además de no ser apta para menores, estaba calificada por los curas con el número cuatro que significaba “gravemente peligrosa”— y quedaron deslumbrados por la aparición en pantalla de la actriz Gene Tierney. Allí, haciendo alusión a la infancia, Erice dice de los dos niños espectadores: “Ellos viven aún en ese instante privilegiado donde las cosas suceden por vez primera, turbación original de los sentidos a través de la cual se les revela cierta belleza del mundo”. Y continúa afirmando que, en adelante, ellos pasarán “... esa noche y todas las noches, dimitiendo de la realidad antes de cruzar el umbral del sueño”.⁴² Casi podríamos preguntarnos, especulando un poco más de lo necesario, ¿qué lectura darían a esta experiencia de infancia y cine los defensores del “simulacro”, la “posverdad” o la “virtualidad”? Muy probablemente una opuesta a la certeza de Erice, para quien en ese “instante privilegiado” se concentra el mayor grado de verdad. Para él, esa “turbación original” no es sino la realidad. Tanto en sus escritos como en sus películas siempre estará

⁴¹ Para un informe más detallado de la etapa de Víctor Erice como crítico de cine, referirse a “Pensar en el cine, escribir el cine,” en Carmen Arocena, *op. cit.*, 9-38.

⁴² Víctor Erice, “Amarga victoria,” en *Serge Daney: Después. Trafic 37* (Santander: Shangrila Ediciones, 2016, 187.

presente esa creencia innegociable en la infancia, pero también en las posibilidades del cine para restaurar dicha mirada primordial: el encuentro de Ana con Frankenstein en *El espíritu de la colmena*, los vislumbres del padre de *El sur* a Irene Ríos a través de la pantalla, el relato cinéfilo de *La morte rouge* y los muchos intentos del director vasco por hacer patente la apertura al mundo que provoca esa recuperación de la inocencia y que en *El sol del membrillo* tanta fascinación le despierta en la actividad artística de Antonio López, guiado además por esa luz indiscernible que baña el sueño que cada noche lo alimenta, y del que hablaremos a continuación, después de un par de apuntes más.

En aquel texto, Erice habla del guión que desarrolló unos años antes y que nunca pudo rodar: una adaptación del libro de Juan Marsé, *El embrujo de Shanghái*, que además comparte título con la traducción al español de la película de Von Sternberg. Erice anota: “En mi adaptación, a diferencia de lo que sucedía en el libro, Shanghái no aparecía nunca. Su paisaje y su atmósfera únicamente se evocaban a través de la presencia de un vestido, un abanico y un par de postales”.⁴³ Como en la versión incompleta de *El sur*, donde éste se añoraba a través de postales y palabras, o en *El sol del membrillo*, donde la pintura quedará como reminiscencia de ese otoño atravesado por una luz fugitiva, para Erice la evocación es una materia fundante de la realidad y no su cara negativa, como a menudo se la supone. Si el sueño de *El sol del membrillo* tiene tal peso para un cineasta que, como hemos tratado de demostrar, es fiel a los presupuestos del realismo, es porque está en estrecha conexión con una experiencia vital y verdadera, profundamente real, aun si eso implica un rodeo. Porque el cine y toda la red de mediaciones que Erice arroja sobre la realidad son como la pintura de

⁴³ *Ibid.*, 188.

Antonio López que trata de apresar lo inaprehensible, pero cuya huella del intento, además de mostrar los límites de sus respectivos instrumentos, revela la realidad al no poder capturarla por completo. Si Erice decidió titular su texto con la agrídulce fórmula de “Amarga victoria”, sin pasar por alto que así fue traducido al español el nombre de una de sus películas favoritas, dirigida por Nicholas Ray, es en razón de las palabras de Serge Daney que Erice coloca como epígrafe y que tan bien sintetizan las ideas que hemos tratado de exponer en las líneas anteriores: “La imaginación es el fantasma de la imagen. Ella es nuestra *amarga victoria*”.⁴⁴

Un sueño artificial

La secuencia del sueño, que ocurre hacia el final de la película (pasadas las dos horas de metraje), tiene un dejo de excepcionalidad respecto al resto del metraje: es el momento donde contemplamos a Antonio López recostado después de que en una escena previa se quedara súbitamente dormido mientras posaba para un retrato a manos de la pintora María Moreno. Mientras toda la película se apega a un tono documental —sin que esto signifique, como hemos explicado, que no haya una construcción formal de por medio—, el sueño al que ha sucumbido Antonio López permite a Víctor Erice volcarse a ciertos motivos oníricos, rompiendo con el tono desarrollado hasta ese punto del filme. El sueño no está evidenciado sino puntuado muy sutilmente con apenas algunos elementos: música extradiegética, voz en *off* y algunos juegos de relación de una escena a otra mediante fundidos encadenados entre objetos. Es menester precisar que el sueño que tiene lugar en esta secuencia fue uno de los gérmenes para la realización de la película: persiguió a Antonio López durante mucho tiempo

⁴⁴ *Ibid.*, 185.

y cuando se lo contó a Víctor Erice éste halló ahí la última pieza del rompecabezas para iniciar el rodaje de *El sol del membrillo*.⁴⁵ Vale la pena, en ese sentido, detenerse en él, como una excepción que confirma la regla o, más bien, un momento que demuestra los senderos a los que puede conducir el realismo, no necesariamente anclados en un plano naturalista.

La secuencia inicia en pantalla negra y con música de cuerdas como elemento diferenciador entre el sueño y la parte anterior. Lentamente la luna se va descubriendo con el corrimiento de las nubes (en un falso *fade-out*). Nos queda claro que ella será el foco luminoso que baña con sus tonos azulados los elementos de la secuencia (algo que en el fotograma aislado no era posible divisar), mientras la oscuridad, siempre presente, se encarga de redefinir los bordes del encuadre, borrándolos o haciéndolos indiscernibles. Los siguientes planos se ocupan del interior del estudio de Antonio López, donde algunas de sus pinturas recargadas sobre la pared se revelan con la misma cadencia con que fue revelada la luna. Salen de las penumbras con los rayos luminosos en un proceso que indica la conformación de una mirada. La pintura no ocupa todo el encuadre, tiene detrás de sí otros elementos de la habitación que la transforman ya no en un cuadro pictórico autónomo sino en parte de la imagen cinematográfica: es una pintura *re-presentada* en términos filmicos, a la manera baziniana, como dos imágenes que se alimentan mutuamente.

Posteriormente vemos una serie de esculturas presumiblemente hechas por López. Son figuras solitarias en la noche del estudio, y que sin embargo contemplamos con la posibilidad que nos da la cámara de inmiscuirnos como testigos de la escena. Los bustos nos hablan de

⁴⁵ “Un sueño, que el pintor [Antonio López] le había contado, fue la chispa que hizo que el cineasta [Víctor Erice] acudiera a una cita diaria con el pintor y el árbol”. Carmen Arocena, *op. cit.*, 278.

un material moldeado a partir de una referencia original, humana y con vida. No son sino un recordatorio del paso del tiempo. Ahora están embalsamados además por la duración del plano.

Para acentuar esta multiplicidad de medios y materiales que en un mismo movimiento fijan y permiten vislumbrar el flujo del tiempo, así como los distintos estados de una realidad revelada, el plano subsecuente refiere a otra máscara que esta vez es muy similar al rostro del pintor. De hecho, hay un fundido hacia la luna y después hacia Antonio López recostado, con una disposición de los elementos y la luz completamente análogos a los de la máscara. Así como Antonio López esculpió esas piezas, Erice captura la cara de López. Hasta este momento, la luz azul unifica la secuencia.

Es en este instante cuando la voz en *off* se hace audible, entonada por el pintor, pronunciando el siguiente recuerdo:

Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde he nacido. 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. Hasta mí llega el rumor de nuestras voces, charlamos apaciblemente. Nuestros pies están hundidos en la tierra embarrada, a nuestro alrededor, prendidos de sus ramas, los frutos rugosos cuelgan cada vez más blandos. Grandes manchas van invadiendo su piel y en el aire inmóvil percibo la fermentación de su carne. Desde 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 cómo 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.

Después vemos los membrillos en la base del árbol pudriéndose mientras la voz continúa.

Como en la narración de López, según la cual los membrillos se pudren bajo una luz difícil

de describir, a la iluminación azul se suma otra cálida y amarilla que sube y baja su intensidad. No se podría determinar su origen si no es porque en alguna secuencia anterior se muestra la cámara y una lámpara dentro de la puesta en escena filmando los membrillos en estado de descomposición. Resulta un contraste muy interesante en tanto la luz de talante onírico que tanto persigue Antonio López es en verdad una luz provista por el artificio del cine. Así como López realiza mil y un piruetas a lo largo de la película para hacer una pintura realista, Erice se apoya del artificio para conseguir un semblante realista. Así, el realismo no es tanto un documento fiel resultado de poner la cámara frente a algo, tanto como un trabajo ejercido sobre la realidad para finalmente revelarla. Tenemos que apuntar como un detalle fascinante el hecho de que las transfiguraciones establecidas por el vaivén de las luces artificiales sobre los membrillos nos hace pensar que sus idas y venidas son en verdad transiciones que dan cuenta del paso del tiempo. Es decir, el paso del tiempo está “falseado” por los cambios en la luz producto del uso de lámparas. Duración e iluminación encuentran aquí un maridaje particular que en la pintura no tiene cabida.

Como penúltima unidad aparecen las sombras de la cámara y el membrillero sobre una pared, remitiendo a los antecedentes del cine (por ejemplo, las sombras chinas), pero también haciéndonos conscientes de que, a lo largo de la película, la mirada que aparentemente no corresponde a nadie, podría considerarse una “subjetiva de la cámara”. Es una paradoja, o quizá una obviedad, pero en este caso toma relevancia al enfatizar el lugar de los instrumentos que nos dejan ver algo de la realidad no sólo con lo que capturan, sobre todo con lo que dejan pasar.

Finalmente, como cierre, regresamos al rostro dormido de Antonio López bajo la luz de la luna hasta que el negro va acaparando la pantalla y la cubre por completo como un velo. A lo largo de la secuencia somos testigos de este procedimiento de amanecer y anochecer de las imágenes, forzando la tecnología de lo visual hacia una cualidad más artesanal y frágil como la flama de una lámpara de aceite. Es un modo de dar fin al sueño sobre el que hemos visto imágenes que no necesariamente acompañan al hombre recostado y en cambio se ponen en tensión con él. Aparecen varios elementos de los narrados por López sin que la intención sea escenificarlos, tanto como contrastar la ruta del sueño y el artificio del cine que, a pesar de su ontología realista, es capaz de evocar lo invisible.

Así, con la metáfora de la luz se vuelve a la visión interior del sujeto que condensa un significado poético esencial: ver pudrir los membrillos en el mismo tiempo que maduran. Nada hay de trágico en esa imagen del soñador que percibe el ciclo natural atrapado en un instante, en una luz —como si dijéramos, empleando un símil cinematográfico, mediante el recurso de acelerado—. Es la luz de la vida y de la muerte en un mismo movimiento, por eso no tiene traducción en términos físicos o naturales, no se puede describir de modo “realista” porque es esencialmente simbólica, metafórica.⁴⁶

Si a esta altura Erice se permite un momento onírico, es porque antes autenticó la creencia sobre lo visto; estableció un pacto que coloca al sueño como un modo de llevar lo real más allá y preguntarse por el umbral de la pintura y del cine. Acaso el sueño, más que una confrontación entre lo que Antonio narra y las imágenes naturalistas que vemos, es la fundición entre el sueño y lo real, una tensión que empuja al cine hasta una imagen realista, entendiendo por ello una imagen vital.

⁴⁶ Miguel Ángel Lomillos, *op. cit.*, 57.

Consideraciones finales

“¿Qué es el cine?”, la gran pregunta planteada por André Bazin hace ya más de medio siglo, viene acompañada por otra de igual importancia —sobre todo en el contexto de una mayor profusión del panorama audiovisual, tanto en los años noventa cuando se filmó *El sol del membrillo* como hoy en día— que Erice no ha dejado de formular: “En un cine como el actual, el problema es saber cómo integrar la realidad”.⁴⁷ A partir de un pase de lista de distintos componentes, en el presente ensayo tratamos de identificar cómo se *integra* la realidad en *El sol del membrillo* y qué tipo de relación se establece entre el cine, la pintura y el mundo sensible. Para ello, tomamos como base el realismo en tanto aproximación ética y estética del contacto entre arte y realidad, que dentro de la trayectoria de Víctor Erice —y por añadidura, de Antonio López— ha sido una brújula para su actividad creativa.

Al ser el realismo un concepto de una amplitud desbordante, que si se usa de forma indiscriminada puede resultar inerte, nos apegamos a los pormenores de *El sol del membrillo* para recuperar de ahí, casi diríamos en un sentido empírico, los usos tangibles del realismo, tratando de discernir la singularidad de la poética realista de Erice respecto de otros usos. En ese sentido, y a modo de recapitulación, podemos establecer aquí algunas de las formas expresivas halladas en nuestra investigación:

1) El diálogo entre el cine y la pintura que, como dos espejos mirándose frente a frente, permite a Erice ampliar tanto su conocimiento de la naturaleza de ambos medios artísticos

⁴⁷ Víctor Erice, “Entretien avec Víctor Erice. La possibilité de reproduire les apparences,” *op. cit.*, 15. Traducción propia.

como una mirada profunda de la realidad derivada de lo que estos instrumentos capturan, pero sobre todo de lo que dejan fuera. Las implicaciones de esto estriban en que el realismo siempre trabaja bajo la conciencia de que la realidad es algo inasible que sobrepasa la capacidad de las herramientas artísticas, de modo que referirse a ella y alcanzar a revelar parte de su verdad requiere de todo un dispositivo de trabajo, paciencia, espera, atención y observación, aun si el resultado es no más que una alusión. Esto queda demostrado en la renuncia de Antonio López a continuar su pintura del membrillero, o también en la secuencia del sueño, donde se establece una amplia brecha entre el relato que enuncia Antonio y las imágenes casi documentales que el cine de Erice muestra.

2) De igual manera, el realismo de Erice se cristaliza en la construcción espacial de la casa-estudio de Antonio López que, a pesar de ser un territorio pequeño, es abismado y amplificado por efecto de los elementos que llegan y se van, dibujando con ese acto un sitio remoto: los visitantes, las noticias de la radio, el tren, las televisiones, el propio lienzo, etc. Asimismo, la casa-estudio es un espacio en completa transformación: desde las construcciones de los albañiles polacos hasta el membrillero en el jardín. Todo cambia y está en perpetua metamorfosis, lo que provoca una experiencia basada en la mudanza de la vida.

3) En cuanto a la dimensión temporal, por demás compleja en *El sol del membrillo*, también la metamorfosis de los elementos cobra sus efectos, cada uno a distintos ritmos: podemos ver claramente que la pintura de Antonio va “por detrás” del ciclo del membrillero; la repetición de las imágenes del sol y de la luna dan muestras del paso del tiempo, lo mismo que la estructura en forma de crónica que plasman las sobreimpresiones con los días exactos en los que se llevó a cabo el rodaje. En este ensayo también hablamos del procedimiento de los

fundidos encadenados que muestran el tiempo en plena acción y no sólo como resultado. A su vez, es patente la continua presencia de los polos de fijeza y movilidad, así como de permanencia y fugacidad, binomios que densifican la sensación del tiempo.

4) Los instrumentos utilizados por los artistas de la película, en clara coherencia con lo ya dicho del tiempo y del espacio, permiten desde su estatismo acompañar el movimiento, y en el caso del cine, tomar conciencia del esmero que requiere la construcción de una imagen más allá del automatismo con el que la máquina cinematográfica registra lo que hay frente de sí. En ese sentido, a Erice lo emparenta con el cineasta iraní Abbas Kiarostami su trabajo con el dispositivo, una forma de estar “alerta” ante lo imprevisible de los acontecimientos. El dispositivo no es inocente, es un modo de “provocar” a la realidad para que ésta se revele. Como apuntamos, su uso fue una reacción de algunos realizadores ante el olvido del mundo físico como referente de la representación cinematográfica por parte de la lógica del simulacro y la imagen televisiva y posmoderna. Un instrumento también presente es la mirada, que en *El sol del membrillo* se desborda y se multiplica mostrando la realidad desde un abanico amplio de filigranas y ángulos, enriqueciendo las cosas al refractarlas.

5) La infancia, como una mirada primordial e intensa que permite una explicación de la experiencia, así como una intelección de la realidad, es para Erice un bastión del realismo, pues impone ante el mundo una mirada única, llena de curiosidad, imaginación y emoción. A su vez, complejiza la imagen del presente al interconectarla con el pasado e implanta la actividad de los artistas como una continua búsqueda de esa mirada inaugural, abriendo la posibilidad a *ver* el mundo en el sentido fuerte del término.

6) El sueño, que se presenta al final de *El sol del membrillo*, es la rama que invita a elongar la realidad hasta sus límites posibles. Este elemento funciona en tensión con la realidad y, de algún modo, esta dualidad contiene al resto de elementos antes enlistados. Es por eso que en este ensayo presentamos dos grandes bloques: “El sueño de la realidad” y “La realidad del sueño”. En dicho vínculo se esclarece que el realismo es un modelo que persigue lo elusivo y, aunque se ancla en lo real, no puede desatender los lazos con todas esas sombras que engrosan el mundo de las cuales el sueño es la más significativa.

En síntesis, el realismo de *El sol del membrillo* bebe de una serie de tensiones, diálogos y vasos comunicantes entre elementos aparentemente opuestos como: pintura/cine, muerte/vida, fijeza/movimiento, permanencia/fugacidad, día/noche y realidad/sueño. Pero más que en duplas, estos elementos deben entenderse en el marco de una red de relaciones que constituye la estructura realista. Tal vez el enunciado que mejor describe el realismo propio de *El sol del membrillo* no lo encontramos en la esfera del cine, sino en voz del filósofo de la ciencia Bruno Latour: “Lejos de intentar disminuir el número de filtros para lograr una mirada sin intermediarios, todo sucede como si, cuantos más filtros hubiese, más nítida fuese la percepción de la mirada”.⁴⁸ El cine en su veta realista, pues, no es sino un medio que permite a la realidad tomar conciencia de sí.

⁴⁸ Bruno Latour, *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2001), 164-62.

Referencias bibliográficas

- Arocena, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Barcelona: Monte Avila Editores, 1980.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP, 2008.
- Ehrlich, Linda C. "Objects Suspended in Light." *Douban*, 01 de octubre de 2010, <https://bit.ly/3Kfkhj0>.
- Erice, Víctor. "Entretien avec Víctor Erice. La possibilité de reproduire les apparences." Entrevista por Tomás Pérez Turrent. *Positif* 387 (mayo 1993): 10-16.
- . "Textos de Víctor Erice." *Banda aparte* 9 (1998): 89-122.
- . "Amarga victoria." En *Serge Daney: Después. Trafic* 37, 184-189. Santander: Shangrila Ediciones, 2016.
- Gándara, Yolanda. "Antonio López: 'Los que me llaman hiperrealista sabrán por qué, pero no lo soy'." *Jot Down*, julio de 2019, <https://bit.ly/3IeuMAy>.
- García López, Sonia. "La luz del cine." *Hipócrita lectora*, s/f, <https://hipocritalectora.wordpress.com/2012/07/31/la-luz-del-cine/>.
- Hughes, Robert. "Art: The Truth in the Details. A rare show by the peerless realist Antonio Lopez Garcia." *Time*, 21 de abril, 1986, <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,961176-1,00.html>.
- Latorre, Jorge. "La vida como milagro: algunas claves interpretativas del cine de Víctor Erice." *Revista de Comunicación* 6 (2007): 99-122.
- Latour, Bruno. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa, 2001.

- Lomillos, Miguel Ángel. “La concepción y experiencia del cine en la obra de Víctor Erice.” *Ikusgaiak*, 6 (2003): 37-60.
- Marsé, Juan. *El embrujo de Shanghai*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- Martin, Adrian. *¿Qué es el cine moderno?* Chile: Uqbar Editores, 2008.
- Monterrubio, Lourdes. “Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica.” *L’Atalante* 25 (enero-junio 2018): 165-79.
- Moral, Javier. “Mostrar o dejar ver: ‘Le mystère Picasso’ frente a ‘El sol del membrillo’.” *Archivos de la Filmoteca* 13 (otoño 1992): 142-157.
- Moulet, Luc. “Dispositivos en el cine contemporáneo.” *El Agente Cine*, 25 de junio, 2020, <http://elagentecine.cl/columnas/dispositivos-en-el-cine-contemporaneo-1/>.
- Quintana, Ángel. *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado, 2003.
- . “Modelos realistas en un tiempo de emergencias de lo político.” *Archivos de la Filmoteca* 49 (febrero 2005): 10-31.
- Saborit Viguier, José. *Guía para ver y analizar: ‘El sol del membrillo’*. Barcelona: Octaedro, 2006.
- Tobeiro, Emilio. “Los misterios de las colmenas.” *Tijeretazos postriziny*, s/f, <http://tijeretazos.org/Cuadernos/Erice/Erice100.htm>.
- Xavier, Ismail. *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Zunzunegui, Santos. “La edad de la inocencia.” *Anàlisi* 27 (2001): 65-75.