

REALISMO E ONTOLOXÍA EN O SOL DO MARMELO (V. ERICE, 1992)

ANXELA CRISTINA GARCÍA PARGA

*Facultade de Xornalismo e Ciencias da Comunicación,
Universidade de Santiago de Compostela*

Resumen

En la película *El sol del membrillo* podemos indagar un movimiento que nos encamina desde la estética realista practicada por los dos artistas, pintor y cineasta, hasta una cierta ontología que surge de la experiencia estética. El tratamiento del hecho estético es algo cerca de lo cotidiano y que germina a través del contacto directo con las cosas. La experiencia estética aparece no solo como la percepción de la belleza sino como una cierta relación con lo real, “una imagen cinematográfica –dice Erice– solo podía ser hermosa a fuerza de ser necesaria, es decir, justa”. La belleza no es algo ajeno al sujeto perceptor sino que, como propone Erice, la belleza establecerá entre el sujeto y el objeto una relación de justicia y necesidad.

Palabras clave: real, imagen, tiempo, movimiento, cine, pintura.

Abstract

In the film *The Quince Tree Sun* (V. Erice, 1992), we can peruse a movement that takes us from the realistic Aesthetics followed by both artists, painter and director, to a certain ontology rising from the aesthetic experience. The discussion of this matter is near and emerges through direct contact with daily objects. And this aesthetic Experience appears not only as a perception of Beauty, but also as some kind of relation with Reality: “A filmic image, Erice says, could only be beautiful because it is necessary; that is, because it is fair”. Beauty is not foreign to the perceiver, but, the filmmaker asserts, it establishes a relationship of fairness and necessity between the subject and the object.

Keywords: reality, image, time, movement, cinema, painting.

Recibido: 12/09/2007. Aceptado: 18/02/2009.

O MODO que ten o cine de se relacionar co real é deixar que el penetre na obra da mesma forma que o cineasta deixa a súa pegada no entorno no que roda: toma unha serie de imaxes desa realidade de tal xeito que nos amosen unha faceta que non tiñamos presente, porque a realidade é esvaradiza, non somos quen de acaparar a súa totalidade. Antonio López como pintor tamén entende o pintar un cadro como unha “confrontación coa realidade”¹. El pinta o marmeleiro non por engadir unha obra máis a súa produción senon por estar xunto a árbore, tomando á árbore como unha existencia que merece ser retratada, que precisa unha atención.

O cine, a pesares de estar mediado por un aparato mecánico ou electrónico, é un arte que traballa co real, a súa materia prima son as imaxes. A técnica cinematográfica atópase preto do método fenomenolóxico no sentido de que ofrece unha descrición da realidade que estaba velada para a nosa conciencia. O velado é inherente o feito estético, é condición da estética o velamento do sinistro, pero ó mesmo tempo é precisa a súa presenza en tanto que velada: trátase do interrogante que toda arte tenta resolver pero que se debe quedar niso, en misterio, en plantexamento inconcluso, xa que a súa resolución daría lugar a aparición do sinistro e conseguintemente á desaparición da beleza. Neste sentido seguindo a Eugenio Trías² falamos do sinistro como condición e límite do belo. Pensemos no bo plantexamento que fai deste Oscar Wilde en *O retrato de Dorian Grey*, a beleza do mozo Grey é maior a medida que o seu magnífico retrato apodrece e a súa personalidade tórnase ruín. O estatuto ontolóxico do velado é o do límite co baleiro, que en *O sol do marmelo* representa o lenzo en branco. Antonio López utiliza a arte para superar o abismo da nada, para establecer un modo de relación co real.

O propósito do cine segundo Krakauer é, en consonancia co que estamos dicindo, “transformar a axitada testemuña en observador consciente”³. O cine, como as demais artes, non se limita a unha mera representación da realidade senon que a fai visible, neso consiste o que chamamos creatividade: en ofrecer unha parte da realidade que se escondía, non porque estivera oculta, senon porque as nosas consciencias non a percibían, estaban pecha-

1 A. López, “Fragmentos dunha entrevista con Michael Brenson, crítico de Arte do *New York Times*” en *Antonio López García*, Madrid, Lerner y Lerner, 1989.

2 E. Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1982.

3 S. Krakauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós, 1989, páx. 87.

das a ese rexistro que, tomando a expresión de González Requena, chamamos o real ou que Barthes chamaba sentido obtuso dos filmes, e que son accesibles a través da singularidade artística. O artista por medio das súas obras ofrecenos un outro mundo: “Fai aparecer o que sin tí quizais non se vería xamais”⁴ dirá Bresson nas súas *Notas sobre o cinematógrafo*.

Postulamos o texto artístico como aquel que expresa unha verdade, nin analítica nin absoluta, senón aquela que supón unha apertura ó real, unha manifestación de verdade como algo que estivo aí presente. Hannah Arendt falou da verdade neste sentido como punto de partida do pensamento filosófico, fronte a ciencia que toma a verdade como obxectivo: mentres a ciencia espera obter un resultado, para a arte ou a filosofía a verdade é un medio de tratar co real que se nos opón, aquela *cousa en si* kantiana. A representación do inasible, esa é a idea de arte que asoma en *O sol do marmelo*, o tratamento daquello que a comunicación ou a ciencia non son quen de acoller no seu discurso, porque o real, a *cousa en si* non pertence a discurso algún. González Requena dirá do texto artístico:

“A cuestión do artístico: diso que failles, fainos insistir, retornar a certos textos precisamente porque comunican mal, porque algo neles resístese a orde da intelixibilidade, porque, algo en suma, resístesenos neles e iso mesmo é o que concita a nosa paixón”⁵.

As formas de representa-la realidade son múltiples aínda dentro do mesmo estilo, cada artista e cada obra fundan un mundo tal e como postulaba Heidegger. No caso de Antonio López e de Víctor Erice, ambos parten do realismo, que se caracteriza por unha captación da realidade sen artificios. O realismo de López e de Erice traballa co achegamento ó real, para acadar unha construción de sentido que salve o baleiro do real como entidade desestruturada. Antonio López céntrase nunha aprehensión do sinxelo e cotiá e dos obxectos da vida diaria, facendo participe ó espectador dos seus cadros e das suas vivencias. O seu modo de traballar, tal e como amosa a película, consiste en acompañar e participar do devir daquello que pinta: vemos como modifica a pintura do marmelo acompasado coa maduración dos froitos. En canto Víctor Erice, *O sol do marmelo* pódese considerar a súa obra máis realista, para realizala prescindiu de guión algún e limitouse a captar coa cámara unha situación, unha experiencia: a do artista creando.

4 R. Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*, Madrid, Árdora, 1997, páx. 65.

5 J. G. Requena, “Texto artístico, espacio simbólico (con *El espíritu de la colmena* como fondo)” en *Trama y fondo*, 9, Decembro 2000, 25-44.

Ámbolos dous practican o realismo como forma de coñecemento do mundo que nos rodea, unha tendencia xeralizada na arte realista do século XX como di Aumont:

“(a mimese artística) posúe unha verdade interna, nada da coherencia da obra de arte en canto obra de arte. No terreo estético, a semellanza non queda asegurada pola multiplicación das exactitudes nin tan sequera de verdades sensoriais: é cuestión de creación e verdade, pero artística...”⁶

O filme amosa dúas facetas dentro deste realismo, unha documental e outra reflexiva sobre o feito creativo ou artístico xa que tamén aborda o tema da cinematografía como arte, ofrecendo imaxes da cámara rodando o marmeleiro na escuridade con focos e cun temporizador: desvela o automatismo do medio cinematográfico. Pero este automatismo non limita a creatividade, xa que ten que haber trala cámara a intención dun cineasta que elixa o obxecto, o encadre ou a relación dunhas imaxes con outras, citamos de novo a Bresson: “Crear non é deformar ou inventar persoas ou cousas. É establecer entre persoas e cousas que existen, e tal e como existen *relacións novas*”⁷. Isto acorda co parecer de Merleau-Ponty sobre a arte, a arte non imita o natural senon que o expresa por medio dun universo intersubxectivo e cultural: ese fragmento de realidade que aporta a imaxe conforma unha expresión de sentido. Como dí Valeriano Bozal: “O realismo non consistirá máis en reproducir as aparencias, senon en fixar o sentido que nelas, por pouco que investiguemos, se expresa.”⁸. Como dicíamos esta é a motivación da arte realista en Antonio López e en Víctor Erice, a produción de sentido dentro do caos do real, a busca de referentes por medio do cine e da pintura. Búscase ese sentido en canto algo distinto do significado, é dicir, alonxado do consuetudinario. Se nos paramos en analizar a palabra sentido a súa propia definición danos a chave da interpretación, en verbas de Requena: “(sentido) máis ca un punto de chegada, dunha dirección, é o sentido dun desprazamento”⁹. Como sinalabamos a arte non ten un obxectivo marcado de significación, non é unívoca. O sentido alude ademais ao verbo sentir, achégase máis ao perceptivo ca o significado.

Neste discurso sobre o realismo cinematográfico son aportacións básicas as de André Bazin e Georg Lukács. Ámbolos dous falan da duplicidade

6 J. Aumont, *Estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1998, páx. 211.

7 R. Bresson, op. cit., páx. 24.

8 V. Bozal, “Cine y fenomenología I” en *Nuestro cine*, 37.

9 J. G. Requena, op. cit., páx. 38.

na representación que caracteriza a fotografía e o cine. Bazin fala de re-presentación con guión, aludindo á posibilidade tanto na fotografía como no cine dunha nova presenza dos entes, como si se tratase dunha “transfusión de realidade da cousa á súa reprodución”¹⁰. Isto se cadra é máis patente no cine onde o movemento e o tempo tamén son rexistrados “algo así –dí Bazin– como a momificación do cambio” ou unha permanencia do fluir que convencería tanto a Heráclito como a Parménides. O outro autor definidor do realismo cinematográfico, Lukács, fala dunha “mímese dúplice” ou “refiguración da realidade”¹¹ que adquire un nivel estético ao ser organizada dunha certa forma. Unha serie calquera de imaxes non constitúen un filme realista, precisan dun sentido ou forma que é o que lles aportará o seu parecido coa realidade e as convertirá nunha expresión artística: Lukács chámalle a isto “unidade tonal”. O filme de Erice plasma a experiencia estética do pintor para plantexar ao espectador a experiencia do real que supón a arte, por iso non aforra detalles nin metraxe: todo é necesario porque todo é, está aí. Dirá Aumont da arte imitativa:

“Na medida das súas posibilidades, a dinámica imitadora aparece como un longo desvío –o desvío da arte– cara á satisfacción de desexos aínda máis radicais: o desexo do real e o desexo da verdade.”¹²

O *sol do marmelo* exemplifica este realismo que propoñen Bazin e Krakauer. A “momificación do tempo” é a intención última de Antonio López mentres vai co lápiz perfilando como as follas póñense murchas ou cando Erice mostra o oco na árbore onde estaba o marmelo que acaba de caer. En canto a refiguración da realidade, o aspecto que López plasma no seu debuxo supón un hiato temporal no que é o devir do marmeleiro, xa que a árbore nunca voltará a ter ese aspecto; Erice pola súa banda ofrécenos a súa particular visión do feito artístico a través da rodaxe do día a día do pintor e da reflexión fílmica sobre o cinematógrafo nas últimas secuencias do filme. Todo isto indica un desexo de busca da verdade na arte que ámbolos dous artistas veñen manifestando nalgúns dos seus escritos: “O cadro entón desaparece, non sei onde está o límite e traballo oscuramente, tratando de reproducir aquilo, aquela luz: unha rúa, un interior... e velaí: interminábel,

10 A. Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, páx. .28

11 G. Lukács, *Estética*, Tomo IV, Barcelona- Méjico, Grijalbo, 1967, páxs. 174-175.

12 J. Aumont, op. cit., páx. 220.

é o cadro que desaparece como límite.”¹³ dí López sobre a pintura; tamén Erice aludindo á modernidade cinematográfica dirá: “Xa non se trataba, falando en termos convencionais, de expresar unha verdade coñecida previamente, e que o guión adoitaba a reflectir puntualmente, senón de facela agromar de entre as imaxes, en definitiva, revelala.”¹⁴

Neste punto podemos falar da gran perversión que supón para o cine como arte a súa tecnificación, que o somete a unha continua dialéctica, moi fértil por outra banda, entre a arte e a ciencia, entre a realidade e o real, entre o mundo e a súa representación, e se falamos de xéneros, entre a ficción e o documental. É nos intersticios desta diléctica onde se planta a semente que fai nacer *O sol do marmelo* como experiencia estética, crecendo non como unha solución a estas dicotomías senón como posible vía de coñecemento das mesmas. Neste sentido o cine envexa da pintura o seu contacto directo coas cousas: “O pintor realista, contrariamente ó obxectivo fotográfico, rexistra un anaco de mundo (un anaco de natureza) deliberadamente e sumerxíndose (mentres o obxectivo queda sempre fóra do mundo que reproduce no que define ó punto de vista)”¹⁵. Pero a cámara de Erice tenta achegarse ó máis posible a este ollo do pintor volvéndose estática e demorándose nos obxectos, nas cousas, nas persoas.

O movemento e o tempo son as dúas dimensións específicas da imaxe cinematográfica fronte a outras representacións, así como as dúas características que lle confiren un maior realismo entre o resto das artes. Para Bazin o cine é “a realización no tempo da obxectividade fotográfica”¹⁶ e Krakauer fala do cine como un medio “animado polo anhelo quimérico de certificarla continuidade da existencia física”¹⁷. Pero o pensador que máis traballou estas dúas dimensións foi Deleuze nos seus dous tomos de *Estudios sobre cine: A imaxe-movemento* e *A imaxe tempo*¹⁸. Deleuze aplica as teorías sobre a percepción de Bergson ó cine para chegar a dúas definicións: a das imaxes-movemento que serían cortes móbiles dentro da duración e a das imaxes-tempo, imaxes-duración ou imaxes-cambio que irían máis aló do movemento mesmo, incluíndoo. Pero o que máis nos interesa destas definicións é a súa aplicación a unha certa ontoloxía da obra de arte,

13 Folleto do DVD *El sol del membrillo*, páx. 27.

14 V. Erice, op. cit., páx. 7.

15 J. Aumont, op. cit., páx. 214.

16 A. Bazin, op. cit., páx. 29.

17 S. Krakauer, op. cit., páx. 93.

18 G. Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós, 1984. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.

como explica esta cita de Deleuze: “A revolución científica moderna consistiu en referir o movemento non xa a instantes privilexiados, senon ó instante calquera que fose”¹⁹. O cine aparece dentro das artes figurativas como aquela que permite unha maior achega á realidade grazas á súa capacidade de reproducir o tempo e o movemento, e polo tanto, a súa capacidade e incluso necesidade, poderíamos dicir, de captar o inmediato.

As vangardas artísticas de finais do XIX xa comezaran a tomar como protagonistas das súas obras feitos cotiás, pero foi o cine o que supuxo un verdadeiro repunte da tendencia realista das artes: só temos que lembrar os temas das primeiras proxeccións dos Lumière: a chegada do tren, a saída da fábrica, o almorzo do bebé, o cine naceu con grabacións domésticas que privilexiaban ese “momento calquera” na vida de xentes comúns. Jacques Aumont, tomando a expresión de Godard, escribe un capítulo de cine e pintura sobre Lumière como “o último pintor impresionista”²⁰ Lumière alónxase dos fotografos pictorialistas franceses, que con “complexo de bastardo”²¹ trataban de imitar os modos e temas *clásicos* na pintura (paisaxes, desnudos de muller, grandes personaxes), e presta atención ao instante da vida cotiá. En cambio colle da pintura do século XIX un valor que se perde cos impresionistas, a minuciosidade que permite a técnica fotográfica, superando á mesma pintura en canto a calidade e, por suposto, o movemento. O cinematógrafo culmina as aspiracións da pintura do século XIX: a plasación da luz e do movento da natureza pero renega dela nos seus temas, o cinematógrafo aspira a capturalo todo, quere ver e amosar a realidade non só na súa grandeza senón tamén nas súas miserias e minucias: é o que se deu en chamar a pulsión escópica, esa necesidade do ser humano de atrapalo todo coa mirada, e da cal o cine é a súa manifestación mecánica. Aumont fala de tres rasgos que a pintura quere representar e que o cine consegue pola súa propia técnica: o impalpábel, o irrepresentábel e o fuxitivo, tres rasgos que ó longo de *O sol do marmelo* son a pedra de toque do pintor, os que impiden que poida representar esa luz coa que soña:

“Coa vara do traballo pictórico é como mellor se mide a milagre do cinematográfico: os centenares de follas pintadas unha a unha por un Théodore Rousseau quedan substituídas, en efecto, pola aparición inmediata de tódalas follas. E, ademáis móvense...”²².

19 G. Deleuze, op. cit., Tomo 1, páx. 17.

20 J. Aumont, *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997.

21 Ibid., páx. 17.

22 Ibid., páx. 22.

O cine tamén herda das artes visuais o condicionante do *marco*, o enca-dre, pero o cinematógrafo tamén lle da a isto outra volta de torca: ese enca-dre establece unha continuidade co fóra de campo e unha distancia, xa que o “tamaño” do plano establecerá a distancia respecto ó obxecto (primeiro plano, plano medio, plano xeral). Outra das características que conecta o cine primitivo dos Lumière coa pintura do século XIX é o que Aumont chama o *ollo variable*, que remarca o punto de vista da toma do cinematógrafo, é dicir, amosa todo o posíbel dende esa posición, enche o plano coa realidade tal e como fai Antonio López co marmelo que ocupa a práctica totalidade do lenzo. Todos estes factores que resaltamos do cine Lumière en relación coa pintura forman parte dun fenómeno máis xeral que Aumont chama a “liberación da mirada no século XIX”, que abrangue tanto cine e pintura (os impresionistas e Lumière) como escultura ou arquitectura (Rodin e Eiffel). Trátase do que falabamos ó principio do párrafo, a mirada libérase e é quen de mirar o máis pequeno, o máis sinxelo ou o cotiá (un bico, unha merenda, unha saída dunha fábrica), porén se lle presta importancia non só ó obxecto senón tamén ó espectador, están a retratar o que calquera persoa, sexa cal sexa a súa condición, pódese atopar na súa vida diaria. Con isto retórnase ao que se plantexa no principio do presente texto: a beleza e a estética dun determinado fenómeno non é medible en termos absolutos, senon que sempre ten que estar referida a un suxeito receptor.

Tras esta serie de reflexións cabe logo preguntarse: subxace algún tipo de ontoloxía a un filme como *O sol do marmelo*?, rotundamente sí, non só nos ofrece unha nova mirada sobre o cinema e sobre a pintura, senón que nos ensina unha nova forma xa non de mirar, senon de experimentar as cousas. O seu realismo mergúllanos nese tempo pasado e pausado (que non nos tomamos ou que non temos) para mirar unha árbore e o seu “mundo entorno”. *O sol do marmelo* acada a proposta de Bazin: “Toda imaxe debe de ser sentida como obxecto e todo obxecto como imaxe”²³, esa imaxe que segundo el mesmo “procede sempre pola súa xénese da ontoloxía do modelo”²⁴. A arte cinematográfica ofrécenos o cotiá, o que pode pasar nun momento calquera pero mediado por un hiato temporal que propicia a reflexión. O cotiá da arte aparece entón como metáfora da singularidade do experiencial do espectador:

23 A. Bazin, op. cit., páx. 30.

24 Ibid., páx.28.

“Noutras palabras, semellarse non é mera xeometría, senon tamén paixón e invención; para que a semellanza, a imitación mesma da esfera do non humano teña oportunidade de conducir a un pensamento, a un coñecemento, en todo caso a un proveito humano (e non só mecánico), debe tomar a vía da creación, debe pasar polo estadio poético da semellanza, a metáfora.”²⁵

É, ademais, o cine, unha experiencia artística colectiva que propicia unha construción colectiva de sentido do mundo ó traveso das artes tal e como propoñen Heidegger e Merleau-Ponty: “A contemplación da obra non illa ó home das súas vivencias, senón que as inserta na pertenza á verdade que acontece na obra”, “O ollo ve o mundo, e o que lle falta ó mundo para ser cadro, é o que lle falta ó cadro para ser el mesmo.”²⁶ O espectador utiliza a obra de arte para extrapolalo ás súas experiencias, *O sol do marmelo* amósanos a actitude de Antonio López coa árbore, coas persoas, co mundo: mentres nos cuestionamonos as nosas actitudes coa árbore, coas persoas, co mundo. Erice establece en torno ó marmeleiro as diferentes actitudes que toman unhas ou outras persoas respecto a el: Antonio o contempla, o pinta e o acompaña; as súas fillas fíxanse nas marcas que o pintor fai para tomar a perspectiva; os obreiros polacos o miran coa curiosidade da novidade que representa para eles; a “tata” Elisa mira a fermosura dos froitos para facer doce; os amigos de Antonio, tamén pintores, o miran como modelo do cadro; en fin diferentes actitudes fronte ó mesmo das que nos fan partícipes a arte de López e de Erice:

“Xa non se espera que a arte conduza á esfera das Ideas, que diga a verdade sobre a miña experiencia subxectiva nin que manifeste a estupidez de todo encontro co real. O que se espera da arte é que conserve, en forma feliz (en tódolos sentidos da palabra) experiencias e comportamentos ao fin de entregalos a outras experiencias e outros comportamentos”²⁷.

25 J. Aumont, op. cit, páx. 219.

26 M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977, páx. 21.

27 J. Aumont, *Estética hoy*, páx. 224.