

ÍCARO VUELA DE NUEVO: ARTE Y ENSAYO EN CLAUDIO RODRÍGUEZ Y VÍCTOR ERICE

ICARUS FLIES AGAIN:
ART AND ESSAY IN CLAUDIO RODRÍGUEZ AND VÍCTOR ERICE

Luis BAGUÉ QUÍLEZ

Crítico literario
luisbaguequilez@gmail.com

*No tengo alas
ni plumas en mi cuerpo
pero puedo volar
cuando el poema asoma*

Claribel Alegría, "Vuelo"

Resumen: "Ahí, dentro del templo / con el sol del membrillo, el de septiembre". Estos versos conectan uno de los poemas más célebres de Claudio Rodríguez ("Incidente en los Jerónimos") con una de las películas más celebradas de Víctor Erice (*El sol del membrillo*). Bajo el influjo de ese sol engañoso se escenifican dos aventuras estéticas condenadas al fracaso, pero que ilustran la altura de los grandes empeños. Vinculados con la gesta de Ícaro, el

poeta-pájaro y el cineasta-pintor no solo ofrecen una lección sobre la caída, sino que ensayan sendos estudios sobre la naturaleza de lo visible, la densidad del tiempo y la función del arte.

Abstract: “Ahí, dentro del templo / con el sol del membrillo, el de septiembre”. These lines connect one of the most famous poems by Claudio Rodríguez (“Incidente en los Jerónimos”) with one of the most celebrated films by Víctor Erice (*El sol del membrillo*). Under the influence of this treacherous sun, two aesthetic feats are represented. Although both the poem’s and the film’s characters fail to achieve their objectives, they demonstrate their courage in facing great challenges. As happens with Icarus rising, the poet-bird and the painter-filmmaker not only exhibit a tragic performance, but also rewrite an essay on the meaning of nature, the density of time and the function of art.

Palabras clave: Poesía. Pintura. Cine. Écfrasis. Claudio Rodríguez. Víctor Erice.

Key Words: Poetry. Painting. Cinema. Ekphrasis. Claudio Rodríguez. Víctor Erice.

1. Tráiler: la perspectiva Ícaro

Todo lo que sube, baja. En el libro VIII de las *Metamorfosis*, Ovidio recoge la desventurada caída del hombre-pájaro por antonomasia. Exiliado en Creta, el arquitecto Dédalo se vuelca en una ciencia que le haga alzar su vuelo por encima de la inconstancia de la brisa. Con la colaboración de su hijo Ícaro, fabrica un artefacto compuesto por plumas y cañas, cosidas con hilo y pegadas con cera. Dédalo cuida todos los detalles con el propósito de imitar la verdadera forma de las aves. Tras ensayar su ingenio, el maestro imparte unas someras lecciones de vuelo a su joven discípulo. Batiendo las alas, exhorta a Ícaro a que lo siga, y le da un consejo esencial para que no peligre la frágil construcción: es necesario moverse a una altura intermedia, evitando tanto la excesiva humedad como el calor extremo. De todos es conocido el desenlace de la historia, que Ovidio narra con soterrada complacencia, acaso para atemperar el lirismo de la fábula con la enseñanza moral que de ella se desprende:

Alguno que pescaba peces con una trémula caña, algún pastor apoyado en su bastón o un campesino apoyado en la esteva del arado los vio y se quedó pasmado, y puesto que podrían moverse por el aire, creyó que eran dioses. Ya habían dejado atrás por la izquierda Samos [...] cuando el niño empezó a disfrutar con el audaz vuelo, abandonó a su guía, y atraído por el cielo se abrió camino a mayor altura. La proximidad del sol abrasador ablandó la cera perfumada que mantenía unidas las plumas. La cera se derrite: él agita sus brazos desnudos, y privado de plumas con que aletear ya no siente el aire, y mientras gritaba el nombre de su padre se hundió en las aguas azuladas, que de él tomaron su nombre (Ovidio, 1995: 282-283).

Las alas de Ícaro sintetizan las dos caras del mito. Por un lado, el personaje legendario personifica la desmesura de la inteligencia y la temeridad de la imaginación. Por otro, su ascenso hacia la plenitud solar simboliza la dignidad de la derrota, cuyo alcance se mide a partir del empeño que la alimenta. No obstante, aunque el valor antropológico de la caída entraña un castigo similar al merecido por el desafío prometeico, el reto de Ícaro es de distinta índole. Su elevación no intenta usurpar una facultad reservada a los dioses, pese a

que los testigos del fatal amerizaje lo confundieran con una deidad. El error de Ícaro radica en haber profanado la naturaleza mediante la sublimación del arte. En consecuencia, las pretensiones del artista se van a equiparar a menudo con la gesta de Ícaro. La soledad de su ascenso último le otorga al creador moderno “ese toque de vértigo que es característico del Romanticismo no menos que del arte abstracto contemporáneo” (Steiner, [1961] 1991: 267). Junto con esa propulsión romántica, la apuesta de Ícaro es síntoma de la seducción del vacío, de un impulso heroico sostenido por un sujeto que se ha declarado en rebeldía contra la realidad. Desde este punto de vista, la hazaña trágica se erige sobre una falsificación. Frente a la ascensión pura de las aves, las alas de Ícaro están hechas de un material perecedero. Igualmente, el plan de vuelo se basa en una engañosa voluntad instrumental, ya que Dédalo ha preparado la huida sin prevenir a su hijo del peligro que corre. El artista que no desee emular la caída de Ícaro deberá evitar tanto la cima de la impostación como la pendiente del utilitarismo, pues “[t]ambién los sueños de Ícaro, sus alas y su alma, forman parte del artificio degradado de las reglas” (García Montero, [1989] 1993: 161).

Paisaje con la caída de Ícaro es la única pintura de Pieter Brueghel, inspirada en un texto profano, aunque actualmente se discutan su autoría y su datación. Sin embargo, la prolífica escenografía manifiesta una inequívoca marca de taller. Para trasladar la impresión de profundidad, el espectador se sitúa en un punto elevado, de tal forma que la visión se extiende desde arriba hacia abajo. Esta perspectiva refuerza la sensación de superioridad con respecto a las criaturas del lienzo, a las que miramos literalmente por encima del hombro. El cuadro ofrece una triple gradación. En primer plano, sobre el promontorio en el que estamos ubicados, destaca la presencia de un labrador abriendo surcos con un rudimentario arado. En el siguiente escalón, hallamos a un pastor rodeado de su rebaño y con el rostro vuelto hacia el cielo. Y en el último peldaño, a la orilla de unas aguas verdosas, un pescador espera a que alguna desprevenida pieza pique el anzuelo. He aquí las tres figuras mencionadas en la obra de Ovidio, si bien las contemplamos en orden inverso: “Alguno que pescaba peces con una trémula caña, algún pastor apoyado en su bastón o un campesino apoyado en la esteva del arado”. Solo si registramos con atención la secuencia es posible advertir que, muy cerca del pescador, unas piernas se agitan desesperadamente. Ícaro acaba de entrar en escena.

A pesar de su fidelidad a la letra de Ovidio, el artista se las ingenia para ridiculizar sus elementos descriptivos. La reacción de los personajes de Brueghel tiene poco que ver con el asombro que se les atribuía en el relato mitológico. De todos los sujetos del cuadro, solo el pastor mira hacia arriba, pero nadie se interesa por el destino de quien se hunde en el agua. Los protagonistas se limitan a cumplir con estoicismo las tareas que les garantizan una prosaica supervivencia, ajenos a la épica del héroe que ha infringido la ley del universo¹⁰⁹. Además, el cuerpo de Ícaro, resumido en dos piernas que emergen tímidamente del agua, suscita un efecto cómico, opuesto a la noble caída con la que se suele identificar. La yuxtaposición de estos dos universos —el cotidiano y el legendario— se produce mediante una curiosa utilización de la perspectiva. En principio, observamos una intrascendente porción de vida. No obstante, conforme el ángulo se ensancha, la normalidad costumbrista muestra un reverso anómalo y trascendente. Asimismo, la visión se desplaza desde el rótulo explicativo de una acción heroica hacia una estampa de insólita quietud. Esta doble

¹⁰⁹ A este lienzo se había referido Cabrera Infante (1967: X) en el apartado “Mi querido censor” de *Tres tristes tigres*: “A mí, que solo me interesan las imágenes que se mueven, que he llegado a animar fotografías, dibujos y grabados, me conmueve mucho una obra maestra del arte flamenco, *Ícaro caído* se llama y lo hizo Brueghel, y es una lección de adónde se va a parar cuando se vuela demasiado alto: abajo, bien abajo”.

aprehensión justifica la conflictiva integración del personaje en la tela¹¹⁰. De hecho, sin el apoyo referencial del título, difícilmente podríamos determinar el motivo que encierra.

Existe una variante del lienzo de Brueghel, un óleo sobre tabla conocido como *La caída de Ícaro*, y colgado en el Museo Van Buuren de Bruselas. Este cuadro se distingue del anterior en dos aspectos: la inclusión de una silueta volando en la parte superior y la consagración de un sol en su cenit, a diferencia del tono crepuscular que preside la versión más conocida. El giro de la órbita solar y la supresión de Dédalo suscriben la hipótesis de que el viejo Brueghel no quiso someter su creación al escrutinio de la mitología. *Paisaje con la caída de Ícaro* ilustra la pequeñez del hombre frente a la imponderable magnitud de la naturaleza (cf. Praz, [1970] 1979: 78). Aquí la cita ovidiana no es más que una digresión paródica en medio de un vasto pasaje narrativo.

A la interpretación de este cuadro están dedicados, entre otros, los poemas “Musée des Beaux Arts”, de W. H. Auden, y “Paisaje con la caída de Ícaro”, de William Carlos Williams. En el primero, escrito en 1938, el Museo de Bellas Artes de Bruselas es el lugar propuesto para el encuentro del escritor con los “viejos maestros” de la pintura, cuya actitud ante el sufrimiento humano se localiza a medio camino entre la frivolidad vocacional y la seriedad frustrada (“Jamás se equivocaban acerca del sufrimiento, Los Viejos Maestros”¹¹¹). El texto adopta la mirada abarcadora del visitante del museo, si bien su interés se centra en dos detalles: el “delicado barco” que prosigue su travesía y la soledad de Ícaro. La lógica del desastre se subordina a la impresión estética, al dotar de belleza a una estampa prosaica, y al reivindicar para el héroe el dramatismo que el cuadro le había negado. A su vez, la fluctuación entre la mitología y la religión —el sacrificio de Cristo-Ícaro, invocando en silencio al Padre-Dédalo— proyecta una dimensión trágica sobre el correlato literario. El autor inglés coincide con el pintor flamenco en el papel marginal que desempeña la recreación del mito. Sin embargo, hay una notable diferencia. La ironía de Brueghel podría considerarse de cariz moral, al reprender la conducta de quien se atreve a alterar el orden del universo. En cambio, aun cuando la distancia sentimental se mantiene intacta, la relectura de Auden se aproxima más a la perplejidad de Ovidio que al humorismo de Brueghel:

*En el Ícaro de Brueghel, por ejemplo: cómo se aleja todo
Calmadamente del desastre; el hombre del arado puede
Que haya oído el chapoteo, el grito desesperado,
Pero para él no era un fracaso importante: el sol brillaba
Como debía sobre las blancas piernas que desaparecían en la verde
Agua; y el valioso y delicado barco que tenía que haber visto
Algo asombroso, un muchacho cayendo del cielo,
Tenía que llegar a alguna parte y seguía calmoso su destino*

(Auden, 1995: 38).

¹¹⁰ Al respecto de la utilización *temática* de la perspectiva, George Steiner ([1959] 2002: 91) indicaba que “[a]lgunos pintores flamencos recurren a este efecto con resultados magníficos. Pensemos en el *Ícaro* de Brueghel, cayendo sobre el tranquilo mar, mientras, en primer plano, se ve a un labrador arando”.

¹¹¹ Esa ambivalencia es la que el poeta asignaba al panteón griego en uno de los ensayos recogidos en *La mano del teñidor*: “Lo chocante de los dioses homéricos es que, aun dándose cuenta del sufrimiento humano, se niegan a tomarlo en serio. Toman las vidas de los hombres tan frívolamente como las suyas; se ocupan de las primeras solo por diversión, y luego se aburren” (Auden, [1948] 1974: 219).

Por su parte, en el volumen *Cuadros de Brueghel*, William Carlos Williams celebra dos rasgos del pintor flamenco: su concepción de toda obra como un autorretrato y su humor feroz, cargado de matices grotescos. “Saludo / al hombre Brueghel, que pintó / lo que veía”, había afirmado el poeta en su monumental *Paterson*. Mientras que Auden parecía mostrar la experiencia de un sujeto familiarizado con el universo del museo, Williams manifiesta su fascinación por la faceta instintiva y primitivista de la pintura, en cuya aparente tosquedad subyace una poesía inadvertida:

*Según Brueghel
cuando Ícaro cayó
era primavera*

*un granjero araba
su campo
todo el ceremonial*

*del año estaba en
marcha hormigueando
cerca*

*de la orilla del mar
ocupado
solo de sí*

*sudando al sol
que fundió
la cera de las alas*

*no lejos
de la costa
hubo*

*un chapoteo del todo inadvertido
ese era
Ícaro ahogándose*

(Williams, [1962] 2007: 29).

La ausencia de compasión y la frialdad expositiva vinculan el texto de Williams con el lienzo de Brueghel. La estrategia del poeta estadounidense permite rebajar la tensión emotiva y relegar a Ícaro a un lugar secundario, semejante al que ocupa en la tela. ¿Es un pájaro, es un avión? Inmerso en el automatismo de una realidad objetual, el joven alado ni siquiera es consciente de cumplir el destino que han trazado para él el poderoso pincel de Brueghel y los cuadros verbales de W. H. Auden y William Carlos Williams.

2. Primera sesión: “Incidente en los Jerónimos”

“Ahí, dentro del templo / con el sol del membrillo, el de septiembre”. Ese sol mentiroso sirve de trasfondo a “Incidente en los Jerónimos”, de Claudio Rodríguez, incluido en el libro *Conjuros* (1958). Cinco años después de *Don de la ebriedad*, el autor intentaría sujetar su sorprendente turbión visionario a una “contemplación meditativa” (Prieto de Paula, 1989: 128) en la que parecía atenuarse el fervor de la iluminación. Más cerca de la *claritas* que de la *ebrietas*, la poética de la declinación que atraviesa *Conjuros* se inspira en el mito del retorno o en el motivo de la vuelta a la semilla (cf. García Berrio, 1998: 151-155). A diferencia de la explosión auroral de *Don de la ebriedad*, se constata ahora una retracción frente a las expansiones y pléoras verbales de aquel volumen. En todo caso, la potencia expresiva no desaparece del discurso, sino que cristaliza en recursos de ascendencia teatral, como los vocativos, las interjecciones, las apelaciones conativas a los oyentes o los monólogos conducidos por una serie de *dramatis personae*. Asimismo, frente al arrebató individual y la acotación ahistórica de *Don de la ebriedad*, en *Conjuros* se advierte una proyección coral y una mayor concreción espaciotemporal. Los poemas se insertan a menudo en la trama urbana o rural, un territorio surcado no tanto por los calambres irracionales como por las convenciones de un contrato social donde coexisten el tejido de la convivencia, la urdimbre del símbolo y la textura moral.

A su vez, los emblemas de la elevación que jalonan el libro (el cerro de Montamarta, el cimborrio de los Jerónimos) implican un doble movimiento, correspondiente en apariencia con los dos planos de la alegoría disémica (cf. Bousoño, 1971: 11-12), según la cual habría que distinguir entre una corteza doméstica o costumbrista y un meollo trascendente. No obstante, los dos mundos de Claudio Rodríguez no establecen una relación de subordinación, sino de coordinación, pues ambos se destilan en el alambique de un mismo universo (Prieto de Paula, 1989: 94). La dialéctica entre la esperanza y la desilusión se traslada al interior de los poemas mediante la técnica del contrapunto, como se aprecia en las idas y venidas de “La contrata de mozos”. De manera semejante, la pulsión ascensional y el asedio a las alturas se ven constantemente amenazados por la duda, y sostenidos tan solo por el entusiasmo voluntarista de quien pretende asaltar los cielos. La resolución anticlimática, que ofrece una reelaboración del “patrón Ícaro” (Mayhew, 1990: 72), resulta frecuente en aquellas composiciones que finalizan con la aceptación resignada del fracaso o con la irreversibilidad de la derrota. Sin embargo, en los momentos de vaivén y convulsión se adivina una epifanía de diferente signo a la que se producía en *Don de ebriedad*. El impulso unitivo aparece aquí como una toma de conciencia sobre los vínculos comunitarios y como una reintegración del ser en la naturaleza nutricia o en la “gran madre telúrica” (cf. Yubero, 2003: 95-142). Esta vocación de entrega al cosmos difumina los perfiles de la aventura exterior, pero no desemboca en el desleimiento referencial ni en el rapto enajenado.

“Incidente en los Jerónimos” subraya el trayecto entre la visión y la contemplación, dos modos sucesivos de pronunciación poética y de mirada estética en la escritura de Claudio Rodríguez. Este texto se inspira en una peculiar estrategia elocutiva, similar al correlato objetivo que el autor reconocía haber aprendido en Eliot. El personaje —y el enunciador hasta el último verso, en el que cede el micrófono al narrador— es un grajo. El pájaro parlanchín de Claudio Rodríguez protagoniza una epopeya cuyo propósito luciferino supone un acto de rebeldía equivalente al que desencadenó el fenomenal batacazo de Ícaro o el descarrilamiento mitológico de Faetón. Aunque no haya fabricado sus alas con cera ni

dirija la órbita del carro solar, este grajo va a acabar cegado por el deslumbramiento. De hecho, las características del sujeto lo singularizan con respecto al resto de habitantes ornitológicos que anidan en los versos de Claudio Rodríguez. Así, en “A las golondrinas”, es la voz humana la que alienta el movimiento de las aves (“Más, más alto”, “Oh más, más alto”, “¡ldos!”, “bajad sin desaliento”, “¡Bajad más!”) con los mismos resortes expresivos que en “Incidente...” se ponen en el pico del grajo. Y, en “Gorrión” (*Alianza y condena*), se promueve la orientación contraria: ese “granuja astuto” y trotamundos prefiere mancharse con el barro de la vida antes que alzar su vuelo sobre los imperativos de la realidad¹¹².

En “Incidente en los Jerónimos”, el yo lírico se presenta desde el principio como un desafiante intruso en un paisaje que no le corresponde: la parroquia de San Jerónimo el Real, a espaldas del Museo del Prado. Llevado por una firme determinación, el grajo-poeta desea apartarse de sus orígenes para afincarse en las molduras del cielo:

*Oídme, el soto, el aire,
malva, cardillo, salvia, mijo, orégano,
tú, mi pareja en celo,
todos, oídme: aquello no fue nunca
mi vida*

(Rodríguez, 2013: 105).

La “cera inmortal” que brilla en el pico del grajo —y que lo hermana con Ícaro— funciona como el combustible de un apólogo en el que convergen el interés egoísta y el autoengaño, pero también el afán de plenitud. El vuelo del grajo, que reúne “todo lo insensato y lo significativo de la vida” (Debicki, 1987: 96), equilibra la desproporción entre la trivialidad casi humorística de lo narrado y la dimensión hondamente humana de su proyección simbólica¹¹³. Claudio Rodríguez registra los pensamientos de un pájaro que se las promete muy felices mientras planea sobre los materiales arquitectónicos (arcos, estucos, capiteles) y los emblemas de la fraternidad colectiva (“la plaza a media tarde”, “la festiva asamblea”). Sin embargo, el ejercicio de ventriloquia no se basa en el extrañamiento óptico, a diferencia de la crónica del cuervo que sobrevolaba los campos de concentración en un relato de Max Aub (“Manuscrito Cuervo”), ni deriva en una crítica a los detritos industriales de una naturaleza no recuperable, como en el poema de Aníbal Núñez que recogía la agonía y muerte de un vencejo intoxicado por los vertidos residuales. La solidez del templo proporciona el decorado sobre el que se troquelan las interpelaciones que cuestionan la consecución de la gesta: “¡Águilas, dadme, águilas, / el retráctil poder de vuestra garra [...]”, “Pero, ¿qué pasa ahí?”, “Estoy cerca, ¿verdad?”, “Eh, niños, / feligreses, vosotros, / los que venís a esta parroquia, guiadme”, “ah, compañeros, ¿dónde, / dónde estáis que no os oigo?”. Dentro de la iglesia, el pájaro recorre las distintas partes del templo,

¹¹² En sus “Apuntes sobre fauna y poesía”, el autor destacaba la posibilidad de acceder a “una nueva visión de la realidad a través de una especie de épica y de lírica en íntima vertebración y vibración con la zootomía” (Rodríguez, 2004: 200).

¹¹³ En este sentido, García Jambriña (1999: 87) incide en el paralelismo entre “el accidentado vuelo” del pájaro por el interior del templo y “el recorrido vital de un hombre por el mundo”, y recuerda que en la primera edición de *Conjurios* el último verso del poema explicitaba esa asociación: “¡Ya por tan poco! Un grajo, un hombre a tierra”.

que se identifican con las edades del hombre: la “alta / bóveda de la niñez”, el “cruceiro / hermoso de juventud” y el “retablo de la vejez”. La tonalidad pesimista se incrementa debido a la ambientación crepuscular y al paralelismo entre la nave de la iglesia y la zozobra de un navío en un mar tempestuoso (“Qué marejada, qué borrasca inmensa / bate mi quilla, quiebra mi plumaje / timonero”) (cf. Yubero, 2003: 135-138). Todo ello provoca una sensación de simultaneidad perceptual a partir de la interacción de diversos códigos.

En los versos finales, la alternancia entre el impulso afirmativo y la fuerza del desaliento culmina con un *travelling* en picado. La ansiedad y la impaciencia se verbalizan mediante las atenuaciones y las intensificaciones habituales en el escritor —con la reiteración de adverbios como “más”, “ahí”, “casi” o “ya”—, y mediante la utilización de una prosodia entrecortada, que se acerca a la inefabilidad del lenguaje místico o al balbuceo infantil:

*Llegaré. Llegaré. Ahí está mi vida,
ahí está el altar, ahí brilla mi pueblo.
Un poco más. Ya casi...
Tú, buen aliento, sigue
un poco más, alicas,
corazón, solo un poco.
Así, así... Ya, ya... ¡Qué mala suerte!
¡Ya por tan poco! Un grajo aquí, ya en tierra*

(Rodríguez, 2013: 108).

El grajo cae cuando estaba a punto de lograr la quimera hacia la que tendían sus alas. Tan lejos y tan cerca. De este modo, el colofón de la fábula adquiere una poderosa “resonancia parabólica” (Silver, 2006: 118). En “Incidente en los Jerónimos” se puede rastrear toda una constelación de valores simbólicos: la imposible reconciliación entre el poeta y la sociedad que lo acoge (Mayhew, 1990: 72); la figuración de la muerte como síntesis de todas las etapas de la existencia; la sublimación trágica de un discurso de origen lúdico (Scarano, 1989: 19-20); o la actualización del mensaje unitivo presente en *Don de la ebriedad*. Lo cierto es que el desenlace poético y patético, que muestra a las claras “el fracaso final con que a veces se saldan todos los empecinamientos ascensionales” (Prieto de Paula, 2006: 106), expone con rotundidad sinóptica la dignidad de la derrota y la ambición de alcanzar lo inalcanzable. No en vano, como había señalado el propio autor, los aleteos de la esperanza son un síntoma de vanidad, pues “en el espíritu humano, como el Universo, nada está arriba y abajo; todo nos pide igualdades o aproximadas interpretaciones hacia un punto central común” (en Ribes, 1975: 7).

3. Segunda sesión: *El sol del membrillo*

3.1. El vuelo: “Desde la cúpula / veré mejor”

“Con el sol del membrillo, el de septiembre”. Las palabras de Claudio Rodríguez resuenan en el título de la película *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice¹¹⁴. Aunque en esta obra no hallamos ninguna alusión explícita ni al verso ni al universo del zamorano, hay ciertas similitudes entre ambas creaciones que certifican un parecido de familia¹¹⁵. No en vano, a lo largo de la película asistimos a un doble desafío asociado con el que afrontaba el grajo de “Incidente en los Jerónimos”: por un lado, el reto del pintor Antonio López, empeñado en plasmar no solo la presencia, sino la esencia de un membrillero; por otro lado, la aspiración del cineasta Víctor Erice, entregado a la utopía de filmar la luz como antes Velázquez había soñado con pintar (en) el aire. Del verso esclarecido de Claudio Rodríguez a la *camera lucida* de Víctor Erice, el espectador está invitado a desentrañar las relaciones entre cine y pintura que se entablan en el celuloide:

A lo largo de este siglo, los pintores y los cineastas no han dejado de observarse, quizás porque han tenido, y siguen teniendo, más de un sueño en común —entre otros, capturar la luz—, pero, sobre todo, porque su trabajo obedece [...] a un mismo impulso mítico: la necesidad original de superar el tiempo mediante la perennidad de la forma; el deseo, totalmente psicológico, de reemplazar el mundo exterior por su doble (Erice, en Saborit, 2003: 12-13).

Según esta premisa, *El sol del membrillo* se presenta como una suerte de diario documental centrado en las fases del proceso creativo. El origen del proyecto se remonta a un frustrado cortometraje que se inspiraba en *La terraza de Lucio*, un cuadro de Antonio López en el que el pintor había trabajado desde 1962 hasta 1990. En la preparación de ese corto —que no llegaría a filmarse por problemas de producción—, el artista le habló al cineasta de su próxima obra: el *retrato* de un membrillero que el propio Antonio López había plantado en el jardín de su estudio (cf. Saborit, 2003: 17-18). Ahí empieza todo. Entre el 29 de septiembre y el 11 de diciembre de 1990, el filme se abisma en el enigma de una cronología interior. Frente a la vorágine audiovisual, la audacia de Erice reside en acceder a lo real sin rendir pleitesía a la representación devaluada de la realidad que han llevado a cabo los medios de comunicación. Al margen de los corsés impuestos por una anécdota o un argumento, el cineasta se propone “partir de las cosas tal como son” (Arocena, 1996: 280) y esperar una revelación a lo largo del rodaje. La ausencia de un guion previo dota al conjunto de una soltura solo comparable a la de otras películas que difuminan

¹¹⁴ En la nota de prensa difundida con motivo del estreno de la película, el título se explicaba en los siguientes términos: “El sol del membrillo es el que luce en los primeros días del otoño, cuando los frutos de los membrilleros comienzan a madurar. Coincide con lo que se conoce como veranillo de San Miguel (28 de septiembre), durante el cual se suele producir un retroceso al calor del estío. Quizá debido a este último hecho, el sol del membrillo ha sido considerado un sol del que no hay que fiarse, ya que sus efectos pueden ser dañinos, sobre todo si las personas se exponen en exceso a sus rayos sin adoptar ninguna cautela. Antiguamente en algunos lugares de España existía la leyenda de que estos rayos, generadores de una luz y un calor misteriosos, afectaban de manera particular a los niños”.

¹¹⁵ Santos Zunzunegui (2001: 66) sí menciona dicho paralelismo en el lúcido comentario que dedica al filme de Erice, aunque sin desarrollar las vinculaciones entre los proyectos artísticos de ambos creadores.

deliberadamente las fronteras entre ficción y documental¹¹⁶. Así, cabría definir el resultado como “un filme de ficción sin ficción” (Jolivet, 2003: 181) o como una gavilla de “imágenes no narrativas” (Egea, 2007: 167-170) que indagan en la fuerza fenomenológica de la realidad sin traducirla en relato ni adoptar un modo discursivo. Erice plantea aquí un regreso al *cinéma du réel* de los Lumière: un tipo de instalación visual que se resiste a ahormarse a una taxonomía genérica —pues ni *ilustra* ni *inventa*—, pero que encuentra su identidad en el cruce entre la prosa y la poesía. El cineasta sueña con recuperar el aura del séptimo arte; esa *dorada lejanía* a la que había aludido Walter Benjamin a propósito de las obras originales, aún incontaminadas por la erosión de las miradas sucesivas. Para ello, Erice perfecciona los recursos formales que había empleado en sus anteriores películas, como la iluminación pictórica —ahora de tintes vermeerianos—, la precisión en el encuadre, el manejo de la elipsis, la utilización de fundidos encadenados o el trazado de una estructura circular.

Por su parte, Antonio López pretende auscultar el latido de lo cotidiano a través de una estética de la pausa y de un método consistente en un tema con variaciones. En la película descubrimos que el pintor ha plasmado diversos membrillos en lienzos, bocetos y dibujos. Su obra *El árbol del membrillo* será la sublimación de todos ellos: la transfiguración del árbol en sueño. Sin embargo, el 25 de octubre de 1990, Antonio López renuncia a la culminación del cuadro. Hay en los membrillos una energía secreta que el lienzo no consigue retener. A la luz de ese fracaso, es posible interpretar *El sol del membrillo* como una reescritura cinematográfica de *La obra maestra desconocida*. Al igual que el Frenhofer de Balzac, el Antonio López de Erice decide no mostrar su obra al mundo. Borrón y cuenta nueva. Más tarde, en una entrevista, Antonio López afirmaría que accedió a realizar el cuadro movido por exigencias del guion y animado por cierta actitud voluntarista. Frente a la densidad del óleo, el artista se conformará con esbozar un dibujo del membrillo:

“Bueno, pues hago un cuadro y si fracaso qué más da”. Pero yo sabía que tenía que hacer el dibujo; el cuadro, sin la circunstancia de la película, no lo hubiera empezado. No se puede pretender hacer un cuadro de ese tamaño con una luz fugaz y con un tema que no sabes lo que te va a durar; con unos membrillos que se te pueden caer y con un tiempo que puede cambiar... Eso fue un poco forzado. Lo hice con mi mejor voluntad sabiendo que no podía salir, sabía lo que iba a ocurrir perfectamente desde un principio. Fue un gesto de buena voluntad (López, 2002: 143).

La consecución del lienzo es menos importante que el hecho de compartir unos días con el árbol y acompañarlo en su crecimiento biológico. Desde esta perspectiva, el fracaso estético adquiere la dimensión de un triunfo ético (Fernández Santos, 1992). Si el poema de Claudio Rodríguez ilustraba la distancia entre la visión y la mirada, el filme de Erice distingue entre *mostrar* (lo que hace el cine-espectáculo) y *ver* (lo que exige una atención continuada)¹¹⁷.

¹¹⁶ En el cine español reciente hallamos varias obras que no construyen una fábula ni se limitan a cumplir una función didáctica. Ejemplos de ello son *En construcción* (2001), de José Luis Guerín; *El cielo gira* (2005), de Mercedes Álvarez; o *Los pasos dobles* (2011), de Isaki Lacuesta.

¹¹⁷ Esta distinción es solidaria con la que Norman Bryson ([1983] 1991) establece entre el vistazo y la mirada.

3.2. El personaje: “Con el sol del membrillo”

Membrillo (*cydonia oblonga*). Tono amarillo, piel áspera y rugosa, cáliz persistente. El membrillero de la película es un símbolo polisémico en el que convergen la voluntad de arraigo, la vinculación con los orígenes, la paciente quietud y el asombro de la existencia. Sin embargo, lejos de una comunión telúrica, Antonio López observa la naturaleza como materia de arte. Antes de iniciar su obra, prepara el utillaje técnico y ensaya un ángulo desde el que definir su punto de vista. La posición del lienzo en el caballete. Las cuerdas horizontales. Las pesas y plomadas. Las marcas blancas en las hojas y en la corteza de los membrillos. La proporción geométrica de la tela. Los clavos en el suelo para fijar la distancia con respecto al cuadro.

En los últimos compases de *El sol del membrillo*, el árbol se expone sin aparejos, despojado de toda la retórica que lo transformaba en modelo de una compleja escenografía. Entonces aparece una belleza distinta. La recogida del membrillo para hacer mermelada le devuelve al protagonista del cuadro su función primitiva. El placer de saborear la fruta. Un bocado de realidad. Así lo indicaba el mismo Erice: “Hay algo que nadie advirtió. Como sabes, Antonio había marcado con trazos de temple blanco los membrillos, para señalar las variaciones en su posición. Tras soportar meses bajo la lluvia, las marcas no se borraron. Y cuando el albañil se dispuso a comer un membrillo, lo lavó con agua y la pintura salió fácilmente...” (En Mahieu, 1993: 123).

3.3. La luz: “La crestería en luz de la esperanza”

Víctor Erice dispone un juego de reflejos y refracciones que confiere dinamismo a la impresión filmica. No es casual que, en una de las secuencias, Antonio López utilice un espejo para corregir su dibujo, lo que genera a la vez un trampantojo y un efecto de profundidad. La experiencia creativa implica una reduplicación de lo visible, entre la moviola del celuloide y el caballete de la pintura, o entre el bruñido azogue de Velázquez y la luna convexa de Parmigianino. El propósito del cineasta, no menos ambicioso que el de Antonio López, consiste en atrapar la luz para infundir alma a los objetos, pues la claridad perfila los límites del conocimiento: “Víctor Erice maneja la luz; es como Vermeer o como Velázquez. Tiene una forma de expresar... Porque, claro, el objeto se muestra a partir de la luz, ahí es igual el cine que la pintura” (López, 2002: 139). En este sentido se percibe un tratamiento divergente de la luz diurna y de la luz nocturna, así como una diferencia de enfoque entre la luz natural —la pureza solar o el misterio lunar— y la luz artificial —el tráfico de la vida o la falsificación de las imágenes en la televisión—. De hecho, en muchos de los países en los que se distribuyó, la película se tradujo como *El sueño de la luz*, desplazando a un plano abstracto lo que es una sugerente concreción en el rótulo original.

El asedio del deslumbramiento solar o de la tenuidad crepuscular conecta la empresa de Erice con las alas de Ícaro y con los versos de Claudio Rodríguez. La poesía elusiva de *El sol del membrillo* entronca con la mirada sin dueño a la que se había referido Claudio Rodríguez en un texto de *Alianza y condena* —“Porque no poseemos, / vemos”—, o con la serenidad transformada en dolor que el escritor había plasmado en su écfrasis de *Las hilanderas* de Velázquez. No obstante, Erice se mantiene neutral en la polémica entre la concepción del cine como poesía o como prosa que habían postulado Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer, respectivamente. Si Erice comparte con el primero un estilo en el que se trasluce una conciencia de la forma —aunque sin descender a “hacer notar la cámara”, salvo

en la última secuencia—, con el segundo se relaciona por un lirismo inadvertido “donde la poesía está presente, pero no buscada de antemano: aparece por añadidura, sin que se la solicite expresamente” (Pasolini / Rohmer, 1970: 43). Así lo constata igualmente Antonio López (2002: 147): “Víctor tenía que haber sido un poeta, seguramente, parece que no pertenece al mundo del cine estando, sin embargo, como está, tan dentro de lo que es el lenguaje del cine”. En suma, la sintaxis fílmica comparte con la palabra poética su indeterminación entre ficción y no ficción, su sustancia moral y su anhelo de sustraerse a los estragos de la temporalidad.

3.4. El tiempo: “La fugaz alegría / de los hombres”

En *El sol del membrillo* se puede rastrear la huella de un presente en el que empieza a cristalizar lo que pronto será ya memoria. El tiempo interno de la película oscila entre la plenitud del momento y la decadencia a la que condena el transcurso cronológico, dos pulsiones antitéticas reunidas en el espacio de la creación. Mientras que el sol nocturno de la televisión retransmite las imágenes asociadas con el “fin de la historia” (la primera guerra del Golfo, la caída del muro de Berlín), Erice se remonta a la infancia del cine para recuperar el vértigo que causó la irrupción de la locomotora de los Lumière en el Salon Indien de París: “Louis Lumière ha fijado para siempre aquello que obsesionó durante mucho tiempo a los pintores: lo fugitivo, lo efímero, lo impalpable” (en Saborit, 2003: 34).

El paso del tiempo no afecta únicamente al paisaje exterior, sino también al paisaje que puebla las secuencias: una asamblea coral como la de Claudio Rodríguez, agrupada en torno a una casa en construcción. El enclave doméstico concentra una energía centrípeta y centrífuga: de un lado, los visitantes que vienen a ver al pintor; del otro, los ecos del mundanal ruido. De este modo, la película se erige asimismo en el retrato de una familia con membrillero al fondo. En el reparto se incluyen María Moreno, la mujer de Antonio López; los obreros polacos que se encargan de las reformas de la casa; el amigo Enrique Gran; el joven pintor José Carretero; la tata Elisa; el pintor Lucio Muñoz y el escultor Julio López Hernández; el perro Emilio... El pequeño círculo de la amistad se expande hasta la curvatura del membrillo. Esos puntos de fuga en el tejido de la ficción rompen la ilusión fílmica y promueven una revisión de la paradoja del comediante acuñada por Diderot: “Todos nosotros somos reales, los personajes son absolutamente independientes del cine: Mari es Mari, yo soy yo, mis hijas son mis hijas, la tata es la tata, los albañiles estaban ahí... Todo esto es de tal evidencia, que no hay más” (López, 2002: 143).

3.5. La caída: “Ya en tierra”

La enseñanza de la fugacidad se integra en la circularidad germinativa de la naturaleza. En los últimos veinte minutos de la película, el tono documental-narrativo deja paso a un tono poético-onírico (Saborit, 2003: 24) que desemboca en el sueño del pintor, imagen alegórica del barroco *somnium imago mortis*¹¹⁸. En el prelude de esa secuencia, vemos al pintor tumbado, jugando con una esfera de cristal. Conforme pasan los minutos, el pintor se duerme y la esfera cae al suelo. Este plano remite al bibelot que aparece al inicio de *Ciudadano Kane* y a los grabados de M. C. Escher, donde el artista se autorretrata sobre una superficie esférica y especular. En el sueño que narra la voz en *off* de Antonio López, el

¹¹⁸ Así lo explicita el propio Erice: “En el barroco hay un parecido entre el sueño y la muerte, la idea de la luz que se apaga y la muerte” (en Arocena, 1996: 280).

membrillero se confunde con el árbol genealógico. La ucronía permite enlazar la infancia recuperada del hombre con la niñez del cine, a través del inserto visual de una luna que recuerda al satélite tuerto de Mèlies y al ojo sajado de *Un perro andaluz*. El relato del sueño es el siguiente:

Estoy en Tomelloso, delante de la casa donde nací. Al otro lado de la plaza, hay unos árboles que nunca crecieron allí. En la distancia, reconozco las hojas oscuras y los frutos dorados del membrillero y me veo entre los árboles junto a mis padres, acompañados por otras personas cuyos rasgos no logro identificar. Hasta mí llega el rumor de nuestras voces, saltamos 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 fermentado percibo la fermentación de su carne. Desde el lugar en que observo la escena, no puedo ver si los demás ven lo que yo veo. Nadie parece advertir que todos los membrilleros se están pudriendo bajo una luz que no sé cómo describir, nítida y a la vez sombría, que todo lo convierte en metal y cenizas. No es la luz de la noche, tampoco es la del crepúsculo, ni la de la aurora...

El epílogo de *El sol del membrillo* se desarrolla en la primavera de 1991, con los membrillos caídos en el patio. Como en "La carroña" de Baudelaire, la descomposición orgánica supone la contrapartida del vitalismo apasionado, un signo residual no exento de violencia elegíaca¹¹⁹. Sin embargo, la película no termina con la lección forense de la autopsia. Un plano medio muestra algunas flores al pie del árbol. Luego, una lenta panorámica recorre la verticalidad del tronco y las líneas horizontales de las ramas. En el encuadre se recorta el nacimiento de los nuevos brotes. El proceso de muerte y regeneración se ha cumplido con la puntualidad de los ciclos estacionales.

En la última secuencia, la cámara de Erice —que ha permanecido oculta hasta el momento— comparece junto al membrillero. Con todo, esta imagen no pretende desvelar los artificios del rodaje ni desempeñar un papel autorreferencial. La sustitución del caballete por el trípode, de los ojos del pintor por el objetivo de la cámara y, en fin, del utillaje de la pintura por la retórica del cine suscribe la contigüidad entre ambas artes (Saborit, 2003: 21 y 77). Esa cercanía favorece la reflexión sobre la soledad del acto creativo y el sentido recreador de la mirada¹²⁰. No en vano, la película presenta a varios sujetos observadores (pintor, cineasta, espectadores) que confluyen en el desenlace (Egea, 2007: 172). Antonio López dobla el abrigo y sale a la intemperie. Víctor Erice retira la cámara. Ya no hay nada que ver.

¹¹⁹ Esa misma sensación viscosa y extrañada se aprecia en un poema de Tomás Sánchez Santiago, perteneciente al libro *En familia* (1994: 16): "Palabras capturadas en películas, / molidas de repente por la risa y el llanto / sobre todo / de las moscas de octubre / pudriendo los membrillos, azulándolos / de una desesperada resina que vivía / para todo el invierno molestando / la condenada paz de las despensas".

¹²⁰ A esa soledad apelan los retratos de la Gran Vía que el pintor ha ido registrando en diversas etapas de su itinerario. En ellos se observa la avenida a primera hora de la mañana, antes de derivar en bulliciosa colmena y en arteria de la vida urbana. La Gran Vía se convierte así en un decorado distópico, semejante al que Alejandro Amenábar diseñó en *Abre los ojos*. Recientemente, en su libro *Ahora solo bebo té* (2013), Andrés Catalán mantiene un diálogo ecrástico con Antonio López: los poemas de la última sección ("Como pintar en el infierno") reproducen verbalmente el perímetro del vacío y las líneas en fuga de los lienzos que el artista ha consagrado a la Gran Vía.

4. *The End*: Lejos de Icaria

En este trabajo he pretendido señalar un vínculo inadvertido entre dos de las trayectorias más destacadas del pasado siglo en el ámbito hispánico: la del poeta Claudio Rodríguez y la del cineasta Víctor Erice, cuyas obras oscilan entre los regímenes ópticos de la visión y la contemplación. La peripecia aérea que metaforizan las alas de Ícaro sirve de soporte a dos piezas caracterizadas por el intento de suturar el vuelo de la imaginación y la intensidad de la mirada: "Incidente en los Jerónimos" y *El sol del membrillo*. Expuestas al peligroso sol del membrillo de finales de septiembre, ambas creaciones reflejan los engaños de la perspectiva. Si en "Incidente en los Jerónimos" el grajo-poeta de Claudio Rodríguez ascendía hacia un simulacro de cielo y caía de bruces contra la cruda realidad, en *El sol del membrillo* el pintor Antonio López y el cineasta Víctor Erice coprotagonizan una peculiar epopeya a ras de suelo, que indaga en las raíces del arte. Aunque los empeños de los personajes se resuelven en un relativo fracaso, la magnitud de las empresas acometidas dignifica sus respectivas aventuras. Las vacilaciones entre la verdad y el artificio, las alturas celestes y los límites terrenales, la elevación y la caída, nos ayudan a iluminar el diálogo implícito entre la poesía, la pintura y el cine. A lo lejos, Ícaro vuela de nuevo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AROCENA, C. (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- AUDEN, W. H. ([1948] 1974). *La mano del teñidor*. Barcelona: Barral.
- _____. (1995). *Poemas escogidos*. Madrid: Visor (2.^a). Trad. A. Resines.
- BOUSOÑO, C. (1971). "La poesía de Claudio Rodríguez". En *Poesía, 1953-1966*, Claudio Rodríguez, 9-35. Barcelona: Plaza y Janés.
- BRYSON, N. ([1983] 1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza.
- CABRERA INFANTE, G. (1967). *Tres tristes tigres*. Caracas: Ayacucho.
- DEBICKI, A. P. (1987). "Claudio Rodríguez: los códigos lingüísticos y sus efectos". En *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, 83-108. Madrid: Júcar.
- EGEA, J. F. (2007). "Poetry and film: *El sol del membrillo* and *Los amantes del círculo polar*". *Hispanic Review* 75.2, 159-180.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Á. (1992). "A la caza del tiempo". *El País*, 03/05.
- GARCÍA BERRIO, A. (1998). *Forma interior: la creación poética de Claudio Rodríguez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- GARCÍA JAMBRINA, L. (1999). *De la ebriedad a la leyenda: la trayectoria poética de Claudio Rodríguez*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GARCÍA MONTERO, L. ([1989] 1993). "Las alas de Ícaro". En *Confesiones poéticas*, 159-165. Granada: Diputación de Granada.
- JOLIVET, A.—M. (2003). "L'esprit de l'art, métaphysique et religion du cinématographe: *El sol del membrillo* de Víctor Erice". *Hispanística XX* 21, 177-191.
- LÓPEZ GARCÍA, Á. (2002). "*El sol del membrillo* de Víctor Erice". *Revista do Centro Galego de Arte Contemporánea* 4, 138-147.
- MAHIEU, J. A. (1993). "*El sol del membrillo*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 516, 117-123.

- MAYHEW, J. (1990). *Claudio Rodríguez and the Language of Poetic Vision*. Londres / Toronto: Bucknell University Press.
- OVIDIO NASÓN, P. (1995). *Metamorfosis*. Madrid: Espasa-Calpe (18.ª). Trad. E. Leonetti Jungl.
- PASOLINI, P. P. / ROHMER, E. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- PRAZ, M. ([1970] 1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- PRIETO DE PAULA, Á. L. (1989). *La llama y la ceniza (Introducción a la poesía de Claudio Rodríguez)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____. (2006). "La gracia increada de Claudio Rodríguez". *Zurgai 7* ["Con Claudio Rodríguez"], 104-108.
- RODRÍGUEZ, C. (1975). "Unas notas sobre poesía". En *Poesía última*, F. Ribes (ed.), 7. Madrid: Taurus.
- _____. (2004). *La otra palabra. Escritos en prosa*. Barcelona: Tusquets. Ed. F. Yubero.
- _____. (2013). *Antología poética*. Madrid: Rialp. Eds. Á. L. Prieto de Paula y L. Bagué Quílez.
- SABORIT, J. (2003). *Guía para ver y analizar El sol del membrillo. Víctor Erice (1992)*. Valencia / Barcelona: Nau Llibres / Octaedro.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, T. (1994). *En familia*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid / Fundación Jorge Guillén.
- SCARANO, L. (1989). "El vuelo de la celebración de Claudio Rodríguez, entre la desmitificación y la ilusión simbólica". *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura* 2.3, 7-24.
- SILVER, Ph. W. (2006). "Sobre 'alegoría disémica' y parábola en *Conjuros*". *Zurgai 7* ["Con Claudio Rodríguez"], 116-119.
- STEINER, G. ([1959] 2002). *Tolstói o Dostoievski*. Madrid: Siruela, 2002.
- _____. ([1961] 1991). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.
- WILLIAMS, W. C. ([1962] 2007). *Cuadros de Brueghel*. Trad. J. A. Montiel. Barcelona: Lumen.
- YUBERO, F. (2003). *La poesía de Claudio Rodríguez (La construcción del sentido imaginario)*. Valencia: Pre-Textos.
- ZUNZUNEGUI, S. (2001). "La edad de la inocencia [sobre *El sol del membrillo*]". *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* 27, 65-75.

Recibido el 20 de agosto de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.