

ANTONIO LÓPEZ: PINTOR METAFÍSICO

Joan Obrador

RESUMEN: Este artículo se inicia como un comentario cinematográfico a la película de Víctor Erice *El Sol del Membrillo*. En un primer momento se intenta descubrir la pretensión del cineasta y compararla con el quehacer del pintor: si nos encontramos ante una competencia entre el artista plástico y el cineasta para reproducir con la mayor fidelidad posible la *Realidad*, parece que Erice ganaría la partida. Pero en el texto se rechaza esta posible interpretación y se desarrolla una particular hermenéutica del *hiperrealismo* del pintor del Tomelloso. La tesis que se defiende es que la pintura de Antonio López bebe de la misma fuente metafísica que la afirmación nietzscheana sobre *el eterno retorno de lo mismo*.

ABSTRACT: This contribution begins with a commentary of Victor Erice's *El Sol del Membrillo*. Firstly, we try to discuss the intention of the film maker and compare it to the painter's. If we are in front of a competition between them to replicate the *Reality*, it seems that is Erice who wins the match. But here that conclusion is rejected, and a particular hermeneutic of the hiperrealism of Antonio López is developed, relating his work to the same metaphysical source as the nietzschean «eternal return».

No hay duda posible: si existe cine de «culto», Víctor Erice es uno de sus representantes más distinguidos. Su escueta filmografía, en treinta años sólo ha dirigido siete películas, tiene dos características esenciales para recibir dicho calificativo: en primer lugar, cada vez que Erice se coloca detrás de las cámaras construye una obra *significativa* (es decir, elabora cada una de sus películas con la consciencia de hacer una obra de arte) y, por otra parte, el director vasco no parece preocuparse por los índices de taquilla; más bien, parece dirigirse a una minoría de espectadores que todavía gustan del cine pausado... extremadamente lento. Su última película, *El Sol del Membrillo*, que ya ha cumplido diez años da fe de todo lo que se ha dicho hasta ahora.

La crítica cinematográfica, por regla general, interpretó esta película en clave de diálogo: con la elaboración de este documental, Antonio López y Víctor Erice mostraron una competencia entre sus respectivos lenguajes artísticos a la hora de realizar una fiel reproducción de la *realidad*. En esta lid, el cineasta triunfaría en la obsesión por reflejar la realidad *tal como es realmente*; porque la labor pictórica está condenada a un fracaso anticipado. Si deseamos plasmar sobre el lienzo un ser vivo, como es este caso, con extrema fidelidad, tenemos dos opciones: o realizamos nuestro trabajo a una velocidad de vértigo —cosa imposible para un pintor sincero— o, simplemente, nos estamos

planteando una tarea imposible de realizar: todo ser vivo, en cada instante sucesivo, deja de ser el ser que era en el instante anterior. Lógicamente, para que el paso del tiempo se deje sentir sólo hace falta un segundo. Pero, si lo que pretendemos no es sólo plasmar un árbol, sino que, además, deseamos plasmar la luz del sol matinal reflejada sobre el membrillo —con más concreción: la caída del sol otoñal sobre las hojas y los frutos amarillentos del membrillo que tengo ahora a la vista—; es evidente que el arte pictórico, por mucha que sea la pericia del pintor, está destinado a un fracaso anunciado. En contraposición, la película de celuloide no sólo puede captar el instante actual, sino que puede almacenar la memoria visual de todo el ciclo vital de cualquier ser vivo.

Si el resultado de esta justa era tan previsible desde el inicio, cabe preguntarse por qué razón A. López se prestó para semejante juego. Incluso, el cineasta se permite el divertimento de filmar a su propia cámara desde la misma posición que tanto le había costado alcanzar al pintor para encontrar el punto de vista ideal. Como si Erice nos quisiera decir: ¿si una cámara lo puede hacer de una manera tan sencilla, por que se esfuerza tanto el pintor?. Todo ello me ha conducido a explorar otra posibilidad: no es cierto que en este documental se produzca un diálogo entre dos artistas visuales diferentes (uno especialista en la plasmación del movimiento y el otro experto en la quietud), sino que el espectador contempla dos monólogos diferentes, sabiamente trenzados.

La motivación de Erice es doble: por un lado, mostrar, de manera meticulosa y en tiempo prácticamente real, el proceso creativo de uno de los exponentes más relevantes del hiperrealismo pictórico español. Por otro lado, pretende plasmar con toda crudeza el mundo donde se encuentra enclaustrado el artista y su producción. El estudio-jardín de Antonio López no se encuentra muy alejado de la pobreza, de la inmigración ilegal y de la drogadicción; además, la radio le porta al lado del sol de su membrillo las últimas noticias del ámbito nacional e internacional. Curiosamente, las dos noticias más audibles para el espectador son la condena de Amedo y Domínguez como responsables del GAL y, ¡quién lo iba a decir!, la inminencia de la I Guerra de Sadam Hussein-Bush padre. Para mostrar el mundo que no parece preocupar al artista, el director, de repente, lleva la cámara más allá del muro que rodea al extraordinario membrillo. Como si Erice, al hacer volar su cámara más allá, quisiera liberar al espectador, por momentos, del ambiente obsesivo que permite la aparición de toda obra de arte. Al creador cinematográfico le interesa la vida cotidiana de los vecinos, el Talgo que rompe el silencio creativo, las autovías que no duermen nunca, las nubes que destruyen la luz que desea capturar Antonio López... Pero, sobre todas las cosas, más allá de los muros siempre aparece Torrespaña, aquel gran ser mayestático que domina las noches de la inmensa mayoría. Siempre que el pintor descansa, cuando el sol ya no está presente y su trabajo ya no tiene sentido, la imponente torre que permite la transmisión de la señal de TV por todas partes, se ilumina y millones de españoles se sientan frente a su aparato para contemplar imágenes que no son más que un pálido recuerdo de la auténtica realidad que preocupa al artista. He de reconocer que el fotograma que más me sorprendió del *Sol del membrillo* es un anuncio de *Ligeresa* (¿o era *Artúa*?, en cualquier caso se trata de un tipo de margarinas que no engordan) ocupando el centro de la pantalla. ¿Si la TV es un pálido recuerdo de la realidad, qué permanece de ésta en los anuncios televisivos?.

Sin embargo, el artista vive ajeno a las preocupaciones del cineasta y de nosotros (la gente que sólo pretende vivir); porque él tiene una meta metafísica encomendada por su propio genio creador. En esta película, existen una serie de momentos fundamentales

para comprender su *obsesión hiperrealista*, en este sentido, todos los diálogos que mantiene Antonio López con su amigo Enrique Gran, también pintor, son muy importantes, pero hay un momento capital: cuando comentan *El Juicio Final* de Miguel Ángel. Después de una discusión bizantina sobre la edad del pintor en el momento de pintar el cuadro, Antonio pregunta a su amigo si él se creyó alguna vez la historia que aparece allí representada: nuestro mundo es algo secundario... lo que realmente es importante es el trasmundo invisible para los seres humanos vivos, que sólo podrán contemplar una vez muertos, y no todos... sólo tendrán el privilegio aquellos que hayan superado el Juicio que sobre su comportamiento hará la divinidad omnipotente. Enrique le contesta, en tono burlón, que él nunca se había creído aquella historia. Antonio mira la obra de Miguel Ángel y muestra una profunda incompreensión frente a una época que, a pesar de ser cuna del humanismo, todavía juzgaba con hostilidad los comportamientos más humanos de todos. Es en este instante cuando el creador pictórico nos da la guía definitiva para comprender su obsesión por capturar el sol del membrillo: si él quiere pintar el árbol que tiene *delante de sus ojos*, no aquél que podría imaginar o recordar, es porque tiene un profundo respeto, prácticamente religioso, para con el mundo inmediato que nos comunican nuestros sentidos. Por eso rechaza la técnica que emplean muchos pintores realistas: hacen una fotografía justo en el instante que el árbol recibe la luz que quieren plasmar y, a partir de la imagen artificial, replican la imagen natural. Es cierto, la fotografía le permite hacer una reproducción instantánea del árbol que tiene delante de sí, pero en el proceso mecánico se pierden datos sensoriales fundamentales para su proceso creador: la profundidad de campo, la textura de las hojas, el olor de los frutos... etcétera.

Alguien podría pensar que el pintor Antonio López intenta realizar una obra grandiosa y inmensamente bella pero, simplemente, inútil; porque el Ser es movimiento perpetuo, como aquel fuego heraclíteo que «se enciende y se apaga con medida» o aquel río, que inventó Platón, y donde nunca te puedes bañar dos veces. En este sentido, su hiperrealismo pictórico, se puede calificar como *metafísico*, porque lo que nos aportan nuestros sentidos es el cambio eterno y la quietud a la que él aspira sólo se nos hace visible a través de nuestra mente, y no hay ninguna posibilidad de que aquel instante en que la luz acaricia el membrillo sea eterno. Como vemos, nos encontramos en un ámbito metafísico absolutamente contrario al tradicional: la quietud a la que aspira el artista no tiene un carácter ideal o espiritual y, en absoluto, el pintor querría hacer visible el mundo de las ideas platónicas. El artista desea cristalizar, convertir en una imagen estática, unos datos sensoriales irrepetibles porque no dejan nunca de alterarse.

Cuando el otoño ya está a punto de finalizar y el invierno pide paso en el jardín, Antonio López llega al paroxismo en su intento por parar aquello que nunca se puede parar i substituye el pincel por el lápiz de carbón. La luz de media mañana que transformaba su membrillo en un árbol sobrenatural ya ha desaparecido, el viento y la lluvia le han arrancado las hojas más hermosas y han tirado al suelo los frutos más sensuales. La intensidad del verde y del amarillo dejan paso al marrón de putrefacción. El olor de vida se empieza a transformarse en el aroma azucarado de la muerte. En este momento, justo antes de que el árbol pierda todo su follaje, el artista decide fijar lo único que permanece estable: su estructura, la disposición espacial de las ramas y de las hojas que todavía no ha perdido. Una mañana cualquiera, después de haber protegido el membrillo contra las inclemencias otoñales, esconde su cuadro inacabado y hace el primer esbozo del árbol al carbón. Su pretensión ha cambiado substancialmente: ya no desea capturar

el sol del membrillo. En este instante el espectador podría pensar que el artista tiene, al fin, el triunfo al alcance de su mano; sin embargo, el paso del tiempo también modifica la estructura del árbol. Como última tentativa, Antonio López solicita ayuda a Enrique para que, valiéndose de un listón, sitúe en la posición inicial cada hoja y cada rama del árbol, y, de este modo, poder acabar el dibujo original, consiguiendo una fiel reproducción de la estructura del árbol en el mismo día en que empezó la segunda tentativa para fijar la realidad del pequeño membrillo. En el momento de colocar una hoja tal y como la desea su amigo, ni un centímetro más arriba o abajo, Enrique pronuncia unas palabras enigmáticas: «Si no fuese un trabajo tan serio podría resultar hasta cómico». Seguro que la obsesión hiperrealista de Antonio López puede resultar cómica para quien no entiende que su pintura es la mayor alabanza que un artista puede hacer al único mundo posible, aquel mundo que nunca es el mismo, pero que nos regala su eterna belleza en cada instante infinito. La obra de nuestro artista simplemente es tan importante porque sus cuadros son oraciones a las volátiles imágenes de nuestros sentidos, donde, por obra del creador, se hacen eternas a la vista de quienes degustan de sus lienzos.

Incluso, alguien podría creer que toda la energía desencadenada para producir su obra de arte, al no conseguir su meta, le conducirá irremediamente a la depresión; pero éste no puede ser nunca el resultado porque A. López acepta las reglas de la vida tal y como son. Cuando una clienta japonesa le recuerda que su trabajo está condenado irremisiblemente al fracaso, Antonio López le hace un gesto de simpatía y responde que no se puede tener todo. Si pretendo ser fiel, hasta el extremo, al mundo que me comunican mis sentidos, he de aceptar sin estridencias su inestabilidad esencial y, lo que podría parecer más grave, su finitud. La fidelidad del artista a aquello que nunca permanece estable es tan profunda que guarda obras inacabadas con el mismo cuidado que se merece la obra bien hecha, y lo hace a pesar de saber que nunca más podrá continuarlas porque el membrillo del próximo año no tendrá nada que ver con el que él empezó a pintar: ni su tamaño, ni su textura, ni la luz que le bañará será la misma que la de este año. Por eso, a pesar de tener una clara consciencia que el paso del tiempo le derrotará, prefiere pasarse días, semanas, incluso meses, a unos pocos metros de su árbol, para captar el instante único en que el sol de media mañana transforma su membrillo en una realidad irrepetible; infinitamente más valioso que cualquier trasmundo invisible. Porque nuestro pintor desea recrear la vida sobre el lienzo y, cuando María Moreno, su mujer, le hace un retrato simulando su sueño, o su muerte, le hace saber que, aunque respeta su trabajo de artista, no le gustan los cuadros que no muestran el vigor de la vida; aunque el espectador sólo puede intuir esta idea a partir de unas enigmáticas palabras que el pintor pronuncia en el momento de posar sobre la cama: «Ya sabes lo que opino sobre ese cuadro».

Durante la película Antonio López manifiesta su admiración por el mundo clásico griego dos veces: la primera, cuando comentan la obra de Miguel Ángel bajo la atenta mirada de la Venus de Milo; la segunda, cuando le dice a su mujer que el próximo viaje que harán será a Grecia. Esta obsesión por la patria de Fidias se debe a que entiende perfectamente que aquel pueblo alabó al único mundo posible, tanto en su arte como en su filosofía. La escultura, la arquitectura y la pintura griegas sólo aspiraron, con el máximo rigor posible, a reproducir este mundo que nos acoge ahora mismo, sin referirse nunca a un trasmundo que lo pueda minusvalorar. Es más, cuando los artistas griegos representan a sus divinidades, no intentan plasmar seres sobrenaturales, sino que proyectan en el

mármol, o en el bronce, medidas humanas; como si ellos hubiesen creído que no son los hombres quienes han de rendir tributo a las divinidades, sino que son ellas, si desean ser perfectas, las que deben mostrar las formas humanas mejor proporcionadas.

Esta admiración del pintor de Tomelloso por el clasicismo griego, produjo en mi análisis filosófico una repentina convicción: el hiperrealismo de Antonio López bebe de la misma fuente metafísica que la afirmación nietzscheana sobre «el eterno retorno de lo mismo». Se ha afirmado, especialmente a partir del análisis que realizó Heidegger de su metafísica, que «el eterno retorno de lo mismo» que anheló Nietzsche no constituye otra cosa que el postrero intento por substantivar el instante; es decir, conferir al río heraclíteo la misma consistencia óptica que posee la Idea platónica. Como si Zarathustra hubiese querido cerrar para siempre la dualidad metafísica occidental que portan el nombre de *Parménides* y *Heráclito*: gracias al «eterno retorno de lo mismo», el inestable fuego de cualquier instante, asume la permanencia y la consistencia del Ser de Parménides. Sí, este instante ya no existe... porque la simple sucesión de una letra lo borra; pero si este momento se repite eternamente igual a sí mismo, en nada se diferencia, por ejemplo, de la idea de esfera, o de cualquier otra Forma. Antonio López no es «filósofo», en el sentido estricto del término. Por eso, si él pretende afirmar el valor absoluto del río que nos posee, del instante que huye como la luz del membrillo, no le queda otra opción que ser extremadamente fiel a los datos de los sentidos —los colores, las texturas, los olores... que no son nunca los mismos— y plasmarlos sobre el lienzo con una meticolosidad matemática; hasta conseguir, gracias a sus manos demiúrgicas, que aquello que no es nunca igual a sí mismo parezca eterno. Esta es una de las constantes que presente es toda su obra; pueden comprobarlo en obras como «Almendro en flor» de 1974 o «Lirios y rosas» de 1980. Aunque, tal vez, su hiperrealismo urbano de los años 80: «Granvía» 1981 o «Madrid desde las Torres Blancas», requeriría otro tipo de análisis.

En este momento, no podemos olvidar que el creador del Zarathustra filosófico descubrió en el pueblo griego una explosión de vitalidad única, que afirmó rotundamente el valor de la finitud humana en todas sus manifestaciones culturales: arte, filosofía, tragedias... Por tanto, podemos afirmar que nuestro pintor y el filósofo alemán comparten la misma perspectiva en su juicio de la cultura clásica griega. Sin embargo, existe una sutil diferencia: mientras Nietzsche reivindicó el valor de los creadores presocráticos, nuestro pintor no hace ninguna gradación en el interior de la cultura griega antigua; todo su arte y toda su filosofía tendrían el mismo valor para él. Me pregunto qué reacción hubiese tenido Antonio López si, por arte de magia, se hubiese encontrado en el interior de la caverna platónica o si, en un salto histórico prodigioso, hubiese podido discutir con Sócrates y Glaucón el valor filosófico de la pintura en el décimo libro de *La república*. ¿Se hubiese intentado liberar como un segundo Sócrates o hubiese sido un vulgar sofista, afirmando que él era el mejor a la hora de descifrar las sombras proyectadas al fondo de la caverna?. Sospecho que hubiese huido de esta alternativa: ni hubiese intentado escapar hacia el exterior, ni hubiese discutido con los otros quien era el mejor reconociendo las sombras... antes bien, en actitud reflexiva y silenciosa, hubiese cogido sus herramientas y se hubiese puesto a trabajar; no sólo con la intención de hacer la copia más fiel de la sombra que tendría a la vista, sino que, gracias a su trabajo incansable, hubiese aspirado a reproducir sobre el lienzo no la sombra del fondo de la gruta, sino la auténtica realidad ideal que Sócrates encontró «fuera».

Por otro lado, según la ontología platónica, como sabemos todos, existen tres tipos de *mesas*, o *camas*, o *sillas*...: la Idea-forma, el objeto material y la reproducción

pictórica. Los dos primeros entes, dado que existen por ellos mismos, requieren lo que Sócrates llama *artífice* —es decir, creador—: las ideas, seres inmateriales y eternos, que constituyen las formas supremas que imitan todos los objetos materiales, sólo pueden haber sido creadas por algún dios. Los objetos particulares, aunque solamente son lo que son porque imitan las ideas, también poseen una realidad manifiesta y, por tanto, deben ser creadas por alguien que nombramos, con toda propiedad, con el término *artesano*. «Y el pintor, ¿es artífice y hacedor del mismo objeto?» - Se pregunta Sócrates. Glaucón le responde sin dilación: «Creo que se le debería llamar, más adecuadamente, imitador de aquello que los otros son artífices» (*República*, 597 e).

Por tanto, según la opinión de Sócrates y Glaucón, el pintor no es propiamente un artesano —él no produce ningún objeto— y forma parte de los peores ignorantes: los charlatanes y los imitadores. Porque «bien lejos de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que esto poco es un mero fantasma. Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y lo demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es un carpintero de verdad» (*República*, 598 b-c). La conclusión platónica, o el prejuicio, que en este caso son equivalentes, es que la poesía —son tanto la pintura, la escritura lírica o dramática— no debe formar parte de la educación de los futuros gobernantes, porque ella no se preocupa de encontrar la verdad, sino que sólo aspira a hacer una copia de la copia. Y, el filósofo gobernante nunca debería darse por satisfecho con un tercer nivel de verdad-realidad; porque él debe aspirar a la contemplación directa del sol.

Tal vez, Antonio López hubiese rehuido nuevamente esta difícil disquisición, porque él sabe perfectamente que con sus pinceles sólo puede imitar aquello que se le manifiesta a través de sus sentidos. Y, muy posiblemente, le hubiese dado la razón a Platón: un futuro gobernante, en ningún caso, tiene por qué dominar las técnicas pictóricas, incluso puede ser un perfecto ignorante en todo aquello que llamamos Arte. Sin embargo, si el filósofo quiere que los futuros gobernantes se acerquen, poco a poco, a las ideas, y que a través de la contemplación de la belleza de este mundo sean capaces de comprender la idea suprema —el Bien—, sería bueno que los futuros gobernantes tuviesen a la vista las mejores obras de los grandes pintores... Cuadros como los suyos que, gracias a un esfuerzo sin límite, pretenden dar consistencia, una permanencia más duradera, a la belleza que siempre huye.