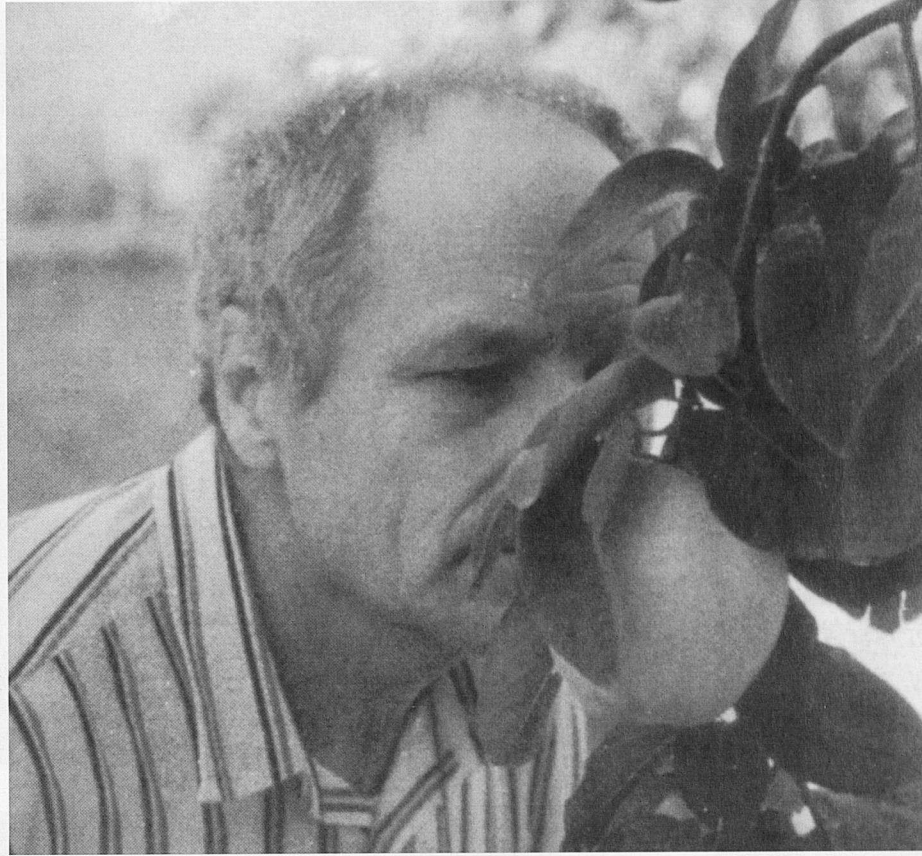


Joan Obrador

No hi cap gènere de dubte: si existeix l'anomenat *cinema de culte*, Victor Erice és un dels seus representants més distingits. La seva minsa filmografia té dues característiques essencials per rebre aquest qualificatiu: primer, cada vegada que Erice es posa darrera la càmera construeix una obra significativa —és a dir, elabora cadascuna de les seves pel·lícules amb la consciència de fer una obra d'art— i, segon, el director basc no es preocupa mai de l'índex de taquilla; més aviat, es dirigeix a una minoria d'espectadors que encara frueix del cinema pausat... extremadament lent. El seu darrer film, que ja té més de deu anys, —el celebèrrim *El sol del membrillo*— dona fe de tot el que s'ha dit fins ara. La crítica cinematogràfica professionals, i molts del meus companys de *Papers*, han interpretat *El sol del membrillo* en clau dialogada: amb la realització d'aquest film, Antonio López i Victor Erice varen posar en competència el seu respectiu art a l'hora de fer una fidel reproducció de la *realitat*. En aquesta competència, el cineasta triomfaria en la dèria per reflectir la realitat *tal com realment és*; perquè la tasca pictòrica hi és condemnada al fracàs d'antuvi. Si volem plasmar sobre el llenç un ésser viu tal com és en aquest moment, tenim dues opcions; o fem la nostra tasca reproductora a una velocitat de vertigen —cosa impossible per a un pintor sincer— o, simplement, ens plantejem una feina impossible de fer: tot ésser viu, en cada instant successiu, deixar de ser l'ésser que era l'instant anterior. Lògicament, perquè el pas del temps es deixi sentir només fa falta un segon. Emperò, si la nostra pretensió no és només plasmar un arbre, sinó que, a més a més, aspirem a plasmar la llum del sol matiner reflectida sobre un codonyer —més concretament: la carícia del sol autumnal sobre les fulles i els fruits groguencs del codonyer que tinc ara mateix a la meua vista— és evident que l'art pictòric, per molta que sigui la perícia del pintor, està destinat a un fracàs anunciat. En contraposició, la pel·lícula de cel·luloide no només pot captar l'instant actual, sinó que pot



emmagatzemar la memòria visual de tot el cicle vital de qualsevol ésser viu.

Si el resultat d'aquesta justa era ben previsible des del començament, cal demanar-se per quina raó A. López es va prestar a fer aquest joc. Fins i tot, el cineasta es permet el divertiment de filmar la seva càmera des de la mateixa posició que tant li havia costat d'assolir al pintor per trobar el punt de vista ideal, com si Erice ens digués: si una càmera ho pot fer tant fàcil, per quina raó s'esforça tant el pintor? Tot això m'ha portat a explorar una altra possibilitat: no és veritat que en aquest film hi hagi un diàleg entre dos artistes de l'art visual —un especialista en la plasmació del moviment i l'altra expert en la quietud—, sinó que allò que contempla l'espectador són dos monòlegs diferents, sàviament trenats. La motivació de Victor Erice té un doble vessant: per un costat, mostrar, de manera meticulosa i en temps gairebé real, el procés creatiu d'un dels exponents més rellevants de l'anomenat hiperrealisme pictòric. Per l'altre costat, vol mostrar amb tota cruesa el món on es

troba enclaustrat l'artista i la seva producció. L'estudi-jardí d'Antonio López no és molt en fora de la pobresa, de la immigració il·legal i de la drogoaddicció; a més, la ràdio li du al costat del sol del seu codonyer les darreres notícies de l'àmbit nacional i internacional. Curiosament, les dues notícies més audibles per a l'espectador són la condemna d'Amedo i Domínguez, com a responsables del GAL, i , qui ho havia de dir!, la imminència de la Primera Guerra de Saddam Hussein-Busch pare. Per mostrar el món que no sembla preocupar l'artista, el director, sobtadament, treu la càmera més enllà del mur que envolta el codonyer inversemblant. Com si Erice, en fer volar la seva càmera més enllà, volgués alliberar l'espectador, per moments, de l'ambient obsessiu que fa possible l'aparició de tota obra d'art. Al creador cinematogràfic l'interessa la vida quotidiana dels veïns, el Talgo que romp el silenci creador, les auto-vies que no dormen mai, els núvols que fan malbé la llum que vol capturar Antonio López... Però, sobretot, més enllà

dels murs sempre apareix Torrespaña, el gran ésser majestàtic que domina les nits de la immensa majoria. Sempre que el pintor descansa, quan el sol no hi és, la seva feina ja no té sentit, la imponent torre que permet la transmissió de les senyal de TV per tot arreu, s'il·lumina i milions d'espanyols se seuen davant del seu aparell per contemplar imatges que només són un pà·lid record de l'autèntica realitat que preocupa l'artista. He de reconèixer que el fotograma que més em va sobtar d'*El sol del membrillo* és l'anunci de Ligeresa (o Artua?) ocupant el centre de la pantalla. Si la TV és un record pà·lid de la realitat, què roman d'aquesta en els anuncis televisius?

Però, és clar, l'artista viu completament d'esquenes a les preocupacions del cineasta i de nosaltres (la gent que només vol viure); perquè ell té una fita metafísica encomanada pel seu propi geni creador. En aquest film, hi ha una sèrie de moments capitals per comprendre la seva *obsessió hiperrea-*

*lista*; en aquest sentit, tots els diàlegs que manté Antonio López amb el seu amic pintor són molt importants, però hi ha un moment fonamental: quan comenten *El Judici final* de Miquel Àngel. Després d'una discussió bizantina sobre l'edat del pintor en el moment de pintar aquest quadre, Antonio demana al seu amic si ell mai es va creure la història que apareix allà representada —el nostre món és qualque cosa secundària— el que és realment important és el rere món invisible per als éssers humans vius, que només podrem albirar una vegada morts, i no tots; només en tindran el privilegi aquells que hagin superat el judici que sobre llur comportament farà la divinitat omnipotent. El seu amic li contesta, en to burleta, que ell mai no s'havia cregut aquell muntatge que els havien encomanat durant tota la seva infància i joventut. Antonio mira l'obra de Miquel Àngel i mostra una profunda incomprensió davant d'una època que, a pesar de ser el bressol de

l'humanisme, encara jutjà amb hostilitat els comportaments més humans de tots. És en aquest moment on el creador pictòric ens dona la guia definitiva per comprendre la seva obsessió per capturar el sol del codony: si ell vol pintar l'arbre que té *davant dels seus ulls*, no aquell que podria imaginar o recordar, és perquè té un profund respecte, gairebé religiós, envers el món immediat que ens comuniquen els nostres sentits. Per això rebutja la tècnica que empren molts pintors realistes: fer una fotografia just en el moment que l'arbre rep la llum que vol plasmar i, a partir de la imatge artificial, replicar la imatge natural. La fotografia li permetria fer una reproducció instantània de l'arbre que té davant seu, però en el procés mecànic es perden dades sensorials fonamentals per al seu procés creador: la profunditat de camp, la textura de les fulles, l'olor dels codonys.

Per això, a pesar de tenir una clara consciència que el pas del temps derrotarà la seva pretensió, s'estima més passar-se dies, setmanes, fins i tot, mesos, a poc metres del seu arbre, per copsar l'instant únic en què el sol de mig matí transforma el seu codony en qualque realitat irrepetible; infinitament més valuós que qualsevol transmón invisible. Si l'artista manifesta la seva preferència pel món clàssic grec, es deu al fet que sap perfectament que aquell poble lloà l'únic món possible, tant en el seu art com en la seva filosofia. Acabo amb una sospita: l'hiperrealisme d'Antonio López beu de la mateixa font metafísica que l'afirmació de Nietzsche sobre "l'etern retorn del mateix". ■

