



## Atrapar un imposible: el ensayo audiovisual y el documental de arte en España<sup>1</sup>

Isabel Arquero Blanco<sup>2</sup>

Recibido: 3 de noviembre de 2019 / Aceptado: 13 de noviembre de 2019

**Resumen.** En este texto se estudia el acercamiento al arte de cuatro filmes realizados por cineastas españoles mediante las formas del documental y el ensayo audiovisual: *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice, *La casa Emak Bakia* (2012) de Oskar Alegria, *El jardín imaginario* (2012) de Guillermo G. Peydró, y *Oscuro y lucientes* (2019) de Samuel Alarcón. Estas películas, que se recrean en la divagación, en el juego entre ficción y no ficción y no tanto en las obras y en los artistas tratados, parecen destinadas a atrapar un imposible: aquello que es el arte y que da origen tanto al artista como a la obra.

**Palabras clave:** ensayo audiovisual; documental; arte; *El sol del membrillo*; *La casa Emak Bakia*; *El jardín imaginario*; *Oscuro y lucientes*.

### [en] Catching an Impossible: Audiovisual Essay and Art Documentary in Spain

**Abstract.** This text presents an approach to art in four films made by Spanish filmmakers through the forms of documentary and audiovisual essay: *El sol del membrillo* (1992) by Víctor Erice, *La casa Emak Bakia* (2012) by Oskar Alegria, *El jardín imaginario* (2012) by Guillermo G. Peydró, and *Oscuro y lucientes* (2019) by Samuel Alarcón. These films are focused on the digression and the boundaries between fiction and non-fiction rather than the art pieces and artists featured in their works and seem destined to catch an impossible: defining what art is and what gives rise to both the artist and his work.

**Keywords:** audiovisual essay; documentary; art; *El sol del membrillo*; *La casa Emak Bakia*; *El jardín imaginario*; *Oscuro y lucientes*.

**Sumario:** 1. Documentar y ensayar sobre el arte; 2. Un primer acercamiento: Lo imposible del instante: *El sol del membrillo*; 3. Disfrutar en la búsqueda: *La casa Emak Bakia* y *El jardín imaginario*; 4. Un camino intermedio: *Oscuro y lucientes*; 5. Ni la obra de arte ni el artista son lo más importante: lo relevante es la mirada; 6. El cineasta como pensador; 7. Sobre la mentira, el engaño y el ensayo sobre arte; 8. Sin artista y sin obra solo queda el arte; 9. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Arquero Blanco, I. (2020) "Atrapar un imposible: el ensayo audiovisual y el documental de arte en España", en *Escritura e Imagen* 16, 43-55.

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado El ensayo en el audiovisual contemporáneo (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid  
iarquero@ucm.es

*El ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita*  
Ortega y Gasset

## 1. Documentar y ensayar sobre el arte

Al plantearnos escribir sobre el ensayo audiovisual y el documental de arte nos encontramos con dos obstáculos que dificultan nuestro camino. Dos óbices que nos impiden iniciar la marcha y que debemos afrontar antes de comenzar, aunque sepamos que nunca iniciaremos esta ruta si esperamos una respuesta clara y meridiana. El primero surge del mismo título de la propuesta y se basa en qué es el arte. Pretendemos documentar o ensayar sobre algo, pero es difícil saber de qué se trata o, al menos, qué se entiende por el arte. El segundo óbice es la difícil conceptualización del ensayo audiovisual, que se resiste a ser definido como una enunciación cerrada<sup>3</sup>. Ambas cuestiones resultan tan amplias y tan profundas que nos inmovilizarían si tuviéramos que hallar una respuesta exacta. Así, igual que el alpinista comienza su ruta sabiendo que se enfrentará con una abismal cortada en el sendero, nosotros debemos iniciar nuestra investigación reconociendo las dificultades.

Empezamos con la idea de rodar películas sobre arte. Filmar es, siempre, un proceso complejo, pero realizar un largometraje sobre algo tan inasible como el arte se convierte en un salto mortal aún más virtuoso. A priori existen dos caminos básicos para adentrarse a este tema: uno consiste en fijarse en la obra de arte (ya sea pintura, arquitectura, una novela...) y otro centrarse en el artista, en su época o en su vida (con las aventuras románticas que tuviera este hombre). Y, sin embargo, estas dos formas de trabajo o de filmar no parecen documentar o ensayar sobre el arte, sino únicamente narrar sobre el artista o explicar unas obras de arte y sus diferentes contextos históricos.

Tal vez sería interesante recurrir a Martin Heidegger quien en *El origen de la obra de arte* nos da una pista clave:

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte.<sup>4</sup>

Las palabras del filósofo alemán nos llevan al problema esencial, más correcto sería decir problema originario, de documentar o atrapar el arte en sí mismo. Si uno se centra en la obra de arte, recurre a lo enciclopédico o a lo histórico; si por el contrario uno se centra en el artista, tiende a lo novelesco y a la aventura. En ambos casos el arte en sí se escapa de la filmación.

Por lo tanto, nos encontramos con el primer gran escollo del documental de arte, cuando intentamos explicar lo artístico se presenta una tautología: el artista es artista porque hace obras de arte, la obra de arte es obra de arte porque fue realizada por

---

<sup>3</sup> Català, J. M., *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia, Universidad de Valencia, 2014.

<sup>4</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*, en Heidegger, M. *Caminos de bosques*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.11.

un artista. La única forma de romper este círculo redundante es reconocer, como indica Heidegger, que obra y artista se deben a aquello que les da nombre: el arte. Las películas que se centran en la obra de arte pueden ser excelentes, pero no reflejan completamente el sentido de estas. Del mismo modo, los largometrajes, o incluso las series de televisión que se inspiran en artistas, pintores o creadores pueden ser entretenidas, emocionantes y brillantes, pero no necesariamente pueden hablar sobre el arte.

Todavía puede ser más complejo este problema, pues si pensamos en los mejores filmes del modelo anterior como *Moulin Rouge* (1952) de John Huston o *Pina* (2011) de Win Wenders son en sí mismos, como productos audiovisuales, obras de arte pero no necesariamente hablan sobre arte, y aún menos sobre el arte de Toulouse-Lautrec o la vida de Pina Bausch, sino que funcionan más como obras ejemplarizantes y románticas, perfectamente construidas. Entendemos, por ello, que filmar sobre el arte se convierte en una trampa. En un acertijo en apariencia sencillo, pero en realidad irresoluble. Rodar sobre el arte sería como atrapar un imposible.

Es aquí donde el ensayo cinematográfico surge como una herramienta interesante para adentrarse en esta senda tan tortuosa. El ensayo es una de las formas literarias (y filmicas) más abiertas. Desde su popularización por Michel Montaigne hasta nuestros días, los autores que se han acercado al ensayo han aportado diversos puntos de vista y diferentes perspectivas para entenderlo. Así el ensayo y el ensayar se plantean como modos de pensamiento, pero no necesariamente se comportan como racionamientos científicos. Se trata de una manera de descubrir, mas no forzosamente de demostrar. No es nada casual que ensayo tenga en castellano múltiples significados (el primero sería el de prueba, el de ejercicio), pero también tiene un significado más técnico en el caso del ensayo de metales, o en el oficio de ensayador, ese químico (o alquimista) que comprueba las aleaciones y las calidades de los distintos compuestos.

Curiosamente, antes de que la influencia de los escritos de Montaigne se implantase en España, Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* defendía que ensayo y ensayar eran la prueba que se hace de un acto público, pero también la acción y el verbo del empleo del ensayador: “en España usamos del término, en el examen que hacemos del oro, y de la plata, de los demás metales. Y es término muy usado en el oficio de las casas de la moneda de ensayador”<sup>5</sup>, el diccionario como se sabe tuvo su primera edición en 1611. Así, en el castellano antiguo el ensayo poseía principalmente un valor, si no científico, al menos de gran rigurosidad. Era el ensayador quien decía en las casas de cambio si las monedas poseían la cantidad precisa de plata, de oro o si eran falsas y engañosas.

No obstante, por la influencia de la obra de Montaigne, el ensayo devino también en castellano en esa forma de escritura (y más tarde, también, de filmación) en la que el pensamiento del autor se inmiscuye en un camino complejo. Ortega y Gasset a principios de siglo XX ya tenía claro en que consistían estos textos: “No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita”<sup>6</sup>. Como el filósofo madrileño defendía en muchos de sus propios trabajos, se trataba de meditaciones, es decir, de pensamientos no cerrados o conclusos, que se acercaban más a la divagación que a la exactitud y a lo sistemático de la ciencia académica.

<sup>5</sup> Covarrubias, S de., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Sánchez Editor, 1874.

<sup>6</sup> Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza, 2014, p.8.

## Ortega y Gasset continuaba escribiendo:

Ensayos de este género, donde las doctrinas, bien que convicciones científicas para el autor, no pretenden ser recibidas por el lector como verdades. Yo solo ofrezco, *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo, que experimente si, en efecto, proporcionan visiones fecundas: él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. En mi intención llevan estas ideas un oficio menos grave que el científico: no han de obstinarse en que otros las adopten, sino meramente quisieran despertar en almas hermanas otros pensamientos hermanos, aun cuando fueren hermanos enemigos.<sup>7</sup>

No es nada extraño que el texto de Ortega y Gasset, de donde se han extraído estos fragmentos, se titule precisamente *Meditaciones de Don Quijote*. Cómo analizar sobre la célebre novela, cómo describir la propia vida de Miguel de Cervantes sin ser un historiador o sin ser un lingüista especializado en la lengua española del siglo XVII o en el nacimiento de la novela. Lo que el filósofo madrileño se plantea es, en apariencia, más humilde que lo que realizaría un filólogo, un historiador o un analista textual, pero, a la vez, es pensamiento y resulta valioso. Se trata, pues, de un ensayo, es decir, de ciencia sin la prueba explícita.

Desde el período finisecular del siglo pasado pero muy especialmente en la última segunda década del siglo XXI los cineastas españoles han imitado el modelo de Ortega y Gasset en literatura y han recurrido con frecuencia a meditaciones o ensayos audiovisuales para adentrarse en el camino del arte. La propuesta de estos directores y autores cinematográficos no se ha centrado ni en la vida de los artistas (como haría el cine clásico de Hollywood), ni en detallar de forma didáctica las obras o los estilos de los creadores (como haría el cine documental más tradicional), sino en adentrarse en el arte desde el ensayo audiovisual. Los cineastas españoles, al igual que Ortega y Gasset, se han planteado “posibles maneras nuevas de mirar las cosas”<sup>8</sup>.

En este proyecto nos centramos en cuatro filmes sobre arte. El primero de ellos es *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice, que versaba sobre el pintor hiperrealista Antonio López. Después hablaremos de *La casa Emak Bakia* (2012) de Oskar Alegria, que trata sobre la búsqueda de la vivienda en donde Man Ray filmó un cortometraje surrealista; la tercera obra que estudiamos es *El jardín imaginario* (2012) de Guillermo G. Peydró, que aborda la figura del artista *brut* o marginal, Máximo Rojo; y el último trabajo es de Samuel Alarcón: *Oscuro y lucientes* (2019), que investiga cuál fue el motivo de la profanación de la tumba de Francisco de Goya.

El valor de las *Meditaciones de Don Quijote*, como el de los largometrajes que hemos seleccionado, no se basa en que demuestre que los artistas retratados o las obras mostradas son magníficas, sino que la importancia de estos ensayos radica en la divagación que generan. Como veremos, estos cineastas no ofrecen conclusiones o teorías cerradas más, bien lo que proponen al espectador, a las almas hermanas en palabras de Ortega y Gasset, es que recorran y deambulen sobre la idea de arte, sobre unas obras y unos artistas. Al contrario del alpinista que necesita encumbrar la cima de un pico para concluir con éxito su ruta, el ensayista, como planteaba Antonio

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.8.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.8.

Machado, disfruta en el mismo hecho de caminar y no hay ningún punto geodésico o hito que deba alcanzar.

Sin duda, un científico académico diría que sin la prueba explícita, sin la demostración certera y meridiana, no se crea una reflexión rigurosa. De este modo, un filósofo lógico como Ludwig Wittgenstein sentenciaba: «lo que puede ser dicho, hay que decirlo claramente, y de lo que no se puede hablar hay que callar»<sup>9</sup>. Pero los artistas y los ensayistas no pueden resistirse a este reto y a este divagar por lo imposible y como dice el Premio Velázquez de las Artes Plásticas, Isidoro Valcárcel Medina “precisamente de lo que no se puede hablar hay que hablar”<sup>10</sup>.

## 2. Un primer acercamiento: lo imposible del instante. *El sol del membrillo*

Un cuarto de siglo después de su estreno la obra *El sol del membrillo* sigue resultando inclasificable. Tras su proyección en el Festival de Cannes en mayo de 1992, el crítico cinematográfico Ángel Fernández-Santos escribía:

Es una película que se escapa de los códigos convenidos del comercio cinematográfico actual: no tiene trama argumental de ningún tipo y, no obstante, está lejos de ser encasillable en el género documental. Va mucho más lejos. Se trata de un ejercicio muy arriesgado –sobre todo a causa de la parquedad y austeridad de los elementos que baraja y combina–, de puro lenguaje visual: un poema cinematográfico, una metáfora cuyas reglas se aceptan con pasión o se rechazan con indiferencia o incluso con hostilidad. De ahí que, donde se proyecte, *El sol del membrillo* generará controversia.<sup>11</sup>

Las palabras de Fernández-Santos, que había sido coguionista del primer largometraje de Víctor Erice y colaborador suyo desde la época de la Escuela de Cine<sup>12</sup>, se convirtieron en una profecía cumplida. En cada lugar que se estrenaba el film generaba una cierta preocupación intelectual. Nadie podía saber con certeza si se trataba de un documental sobre el artista Antonio López o de una propuesta didáctica sobre el proceso de pintar un cuadro de un árbol en el momento de madurez de sus frutos. Pero *El sol del membrillo* fue consolidando su impacto y con los años se convirtió en una película clave de la Historia del cine, así en el año 2000 una serie de críticos y miembros de las más prestigiosas filmotecas del mundo la nombraron, con rotundidad, la mejor película de la década de los noventa del siglo XX<sup>13</sup>.

Sin embargo, el largometraje del Erice se produjo en los márgenes de la industria e, incluso, de las ayudas del Ministerio de Cultura. Erice explicaba:

<sup>9</sup> Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 2004, p.11.

<sup>10</sup> Dunia, L., *Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina*, 2016. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2016/12/03/arte-crisis-isidoro-valcarcel-medina-la-situacion-19932016>

<sup>11</sup> Fernández-Santos, J., «El sol del membrillo, de Víctor Erice y Antonio López, provoca una fuerte división de opiniones», *El País*, 1992, Disponible en: [https://elpais.com/diario/1992/05/12/cultura/705621602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/05/12/cultura/705621602_850215.html)

<sup>12</sup> Arquero Blanco, I., *Estudio descriptivo de 'El espíritu de la colmena' (Víctor Erice, 1973)* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2012.

<sup>13</sup> Banda Aparte, «El sol del membrillo. Mejor película de la década de los 90, según una votación internacional», *Banda Aparte* (17), 2000, pp. 3-4.

*El sol del membrillo* fue la única película española de su año que no contó con ningún tipo de subvención, sino que fueron los miembros del equipo los que se comprometieron a financiar la película poniendo el dinero de su bolsillo. Si te sujetas a lo convencional, este tipo de proyectos nunca saldrían adelante.<sup>14</sup>

Para poder filmar *El sol del membrillo* era necesario apostar y posicionarse fuera de las lindes de la industria y de los caminos establecidos.

Del mismo modo que el film era problemático en su manera de producción, también lo era en su conceptualización y su ejecución. Esta obra no podía seguir una estructura clásica, y ya en el momento del estreno su director reconocía que el proceso de realización había sido libérrimo: “Decidí hacer esa película teniendo el sueño como horizonte. El pintor ante su membrillo era el arranque y su pesadilla el final. En el trayecto no había nada. Ningún guion al que poder agarrarnos, pero la aventura ha sido intensa”<sup>15</sup>.

El largometraje no se centraba en el cuadro que Antonio López pintaba, pintura que quedaría inconclusa, tampoco narraba exclusivamente la aventura del pintor, sino que más bien se enfocaba en algo que sintetizaba ambas cosas: capturar el instante. Esta necesidad de apresar el momento unía a Antonio López, como pintor, con el propio Víctor Erice, como cineasta, quien debía filmar a velocidad y sin control de su película, si quería aprehender ese momento. Como explica Lourdes Monterrubio, el director debía entregarse a este frenesí si quería participar del momento: “No se trata, por tanto, de rodajes planificados con anterioridad. Erice debe empezar a rodar al día siguiente si quiere recoger las imágenes del comienzo del trabajo de Antonio López”<sup>16</sup>.

En *El sol del membrillo* la voz de Erice no se presenta de forma literal, no hay una voz en *off* o unos intertítulos que nos guíen durante la narración. Sin embargo, “sin requerir de un texto autoral, examinan –*Tren de Sombras* (1997, José Luis Guerín) y este largometraje– y piensan sus referentes y su proceso de hacerse mediante los mecanismos del mismo dispositivo cinematográfico”<sup>17</sup>. El yo del cineasta es el que dirige el descubrimiento y el que intenta desesperadamente retratar los últimos instantes de la madurez del membrillero.

### 3. Disfrutar en la búsqueda: *La casa Emak Bakia* y *El jardín imaginario*

Veinte años después del éxito de *El sol del membrillo* aparecerán dos ensayos filmicos sobre arte: *La casa Emak Bakia* y *El jardín imaginario*. Ambos están muy relacionados, de hecho, en el segundo hay un pequeño capítulo que funciona como *making off* de *La casa Emak Bakia*. Igualmente, en la película de Guillermo G.

<sup>14</sup> Zurro, J., «Entrevista a Víctor Erice y a Antonio López», 2014. Disponible en: [https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-04-09/victor-erice-y-antonio-lopez\\_113665/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-04-09/victor-erice-y-antonio-lopez_113665/)

<sup>15</sup> García, Á., «Víctor Erice dice que *El sol del membrillo* es para minorías que “están en todas partes”». *El País* (1993) Disponible en: [https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html)

<sup>16</sup> Monterrubio, L., «Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25 (2018), p.167.

<sup>17</sup> Mínguez Arranz, N., «El ensayo epistolar: la correspondencia filmica entre Erice y Kiarostami», En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona, Gedisa, 2019, pp.155-172.

Peydró observamos el modo de trabajar de Oskar Alegria y comprendemos que este también es el método de creación del primero.

La película de Oskar Alegria trata de la búsqueda de una mansión en Biarritz. Esta casa es un lugar muy especial en la historia del arte experimental pues en ella Man Ray filmó en 1926 la película surrealista *Emak Bakia*. El cortometraje del artista estadounidense es también importante –aunque sea simbólicamente– para la lengua vasca, ya que es una de las primeras piezas cinematográficas tituladas en ese idioma. *Emak bakia* se puede traducir del euskera como un imperativo en exclamación: ¡déjame solo! En el País Vasco francés es tradición nombrar a las casas y esta se llama precisamente así: *Emak Bakia*. Así que Oskar Alegria comienza la búsqueda de la mansión con dos pistas: la casa estaba situada en Biarritz y se conoce su nombre en los años veinte.

Desde el principio de la obra el cineasta nos indica que esta aventura es una cuestión personal y ensayística. Aunque su voz literal no se escucha, pues no existe la voz en *off*, su voz autoral está completamente presente, pues el director sitúa intertítulos donde va describiendo el proceso de esta pesquisa detectivesca hacia la mansión. Todo está comentado, medido y explicado por esta voz escrita, que resulta fundamental para entender el divagar y la búsqueda. En el film se nos habla de la obra de arte, el cortometraje de Man Ray, pero también del artista surrealista y, sobre todo, se nos induce a dialogar con la casa y con la idea que se oculta tras la sugerente expresión vasca *emak bakia*.

El medimetraje *El jardín imaginario* de Guillermo Peydró es de las cuatro obras detalladas la que se comporta con más claridad como un ensayo audiovisual canónico. Todos los elementos esenciales de este tipo de enunciación filmica están presentes y detallados en el film. De hecho, en la propia película, en una secuencia clave, el director explica cuáles son las características básicas de este estilo autorreflexivo, personal y creativo. Existen dos montajes de la pieza: en el primero es la propia voz del director quien explica el proceso, mientras que en la segunda versión su voz se cambia por la de una dobladora francesa, si bien el texto y la intención autorreflexiva siguen siendo las mismas.

*El jardín imaginario* también habla sobre una obra de arte y de un artista. En este caso el tema es el museo de esculturas al aire libre que, de forma espontánea y de manera libérrima, había sido creado por el artista *brut* Máximo Rojo en su vivienda, en la provincia de Guadalajara. Pero como buen ensayo, el medimetraje no se queda en explicar esta obra, sino que dialoga con la vida del director y con la experiencia como investigador en arte de Guillermo Peydró, quien en ese momento redactaba su tesis doctoral precisamente sobre el documental de arte, como veremos más adelante.

El éxito de *La casa de Emak bakia* fue casi instantáneo. Uno tras otro los más importantes festivales de cine, tanto especializados en documentales como los más generalistas, fueron programando la película que se distribuyó por todo el mundo. Aunque su producción había sido casi artesanal, su éxito en festivales y canales de filmotecas y museos fue asombroso. El impacto de *El jardín imaginario* fue menor, pero no menos celebrado por la crítica, que reconocía en ella uno de los ensayos audiovisuales más canónicos sobre arte en el cine español.

#### 4. Un camino intermedio: *Oscuro y lucientes*

La obra de Samuel Alarcón se presenta como una propuesta intermedia entre la libertad del ensayo y el encorsetamiento del documental didáctico. A diferencia de los anteriores filmes comentados en los cuales los cineastas aceptan la búsqueda como tema central de sus trabajos, las películas de Alarcón siempre guardan una respetuosa mirada hacia la obra de arte (y su aura) y hacia los cineastas o los artistas que retrata. Su primer largometraje *La ciudad de los signos* (2009) se basa literalmente en una idea metafórica de que la huella de las obras de arte, de las películas, queda impregnada a modo de fantasmas en los lugares donde se rodaron. Así los personajes de Roberto Rossellini volvían a recorrer, como espectros en blanco y negro, las calles romanas o las ruinas pompeyanas. Según decía Samuel Alarcón, el director italiano “realizaba una especie de sortilegio frente a los espacios. Muy escondido tras un lenguaje cinematográfico clásico y una realización aparentemente poco cuidada, los personajes establecían nexos con los espacios”<sup>18</sup>. La misión del cineasta español fue despertar a los protagonistas de Rossellini para volver a esos lugares.

En 2019 se presentó la película *Oscuro y lucientes* sobre la figura de Francisco de Goya. El film parecía romper con este respeto que Alarcón se impone para hablar de las obras artísticas, pues trataba un tema truculento y macabro. El director investigaba qué había ocurrido con el cuerpo del pintor aragonés, más concretamente con la cabeza del mismo que fue profanada de su tumba en Burdeos y nunca se ha recuperado. El largometraje iniciaba así un viaje por las distintas conjeturas sobre el paradero de la calavera y sobre la identidad y los motivos del profanador de la tumba del genial pintor aragonés.

En el comienzo del film ya nos propone ese distanciamiento de la figura del gran artista. La película empieza con unas excavaciones arqueológicas en busca de huesos de mamuts, las fotografías que nos muestran son del siglo XIX y reflejan unas tierras baldías. Sin embargo, pronto se reconoce que esos terrenos muertos son en realidad la antigua pradera de San Isidro, el lugar donde tantas veces Goya pintó a los manolos y a las chulapas madrileños. Igual que los arqueólogos buscaban los restos óseos de animales ya extintos, Alarcón comienza a indagar sobre el paradero de la cabeza del pintor de Fuendetodos.

Del mismo modo que en las anteriores películas analizadas, la película avanza zigzagueando. Los viajes del cineasta son continuos por España y por Francia, lugar del exilio y del primer entierro del pintor. También la propia estructura formal del film cambia, a momentos es un documental explicativo y a ratos se convierte en una pieza ficcional. El film, sin llegar a ser un ensayo puro donde la voz del cineasta se imponga como única narradora, se comporta como un documental creativo donde el arte es uno de los temas centrales. Lógicamente la cabeza cercenada de Goya no es más que una excusa para poder hablar del pintor.

---

<sup>18</sup> Alarcón, S., «Trazas del cine-ensayo en el cine español contemporáneo. Una aproximación subjetiva a películas-ensayo españoles en cinco partes», En Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*, Barcelona, Gedisa, 2019, p.187.

## 5. Ni la obra de arte ni el artista son lo más importante: lo relevante es la mirada

Las cuatro películas que hemos seleccionado parecen considerar la idea de Martin Heidegger con la que comenzábamos el texto. El tema no es la obra de arte, ni el artista sino otra cosa que es aquello que origina a ambos. En *La casa de Emak Bakia* se observa con claridad este proceso, ni Man Ray ni su cortometraje son el tema que impulsa la narración, sino la mansión y su curioso nombre en euskera. Al buscar la vivienda es cuando surge la importancia de la obra de arte, el cortometraje surrealista de 1926, y la figura del artista estadounidense. Pero tanto el artista como obra de arte quedan diluidos en la búsqueda y muchos de los personajes que se encuentran en el proceso son tratados con más atención que ellos.

La misma estrategia utiliza Guillermo G. Peydró, quien atiende a todos los aspectos que resultan interesantes en el proceso de creación en lugar de centrarse en la figura de Máximo Rojo. *El jardín imaginario* muestra que las vivencias del cineasta durante la filmación de la obra se transforman en parte fundamental de la película. Peydró no realiza un alegato a favor o en defensa de la protección de la parcela que Rojo ha transformado en museo de escultura al aire libre, sino que muestra lo que el ha vivido allí y lo que estas esculturas le han generado. La película da un salto más allá de la propuesta *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*, 1953) de Chris Marker y Alain Resnais, y si los cineastas galos apostaban por mostrar cómo las obras de arte africanas habían perdido su valor estético al no ser comprendidas por sus contemporáneos parisinos, Peydró avanza y parece plantear que no solo la sociedad española no valora el trabajo artístico de Rojo, sino que también a él mismo, como investigador de arte, le cuesta entender y reconocer el trabajo de este escultor *brut*.

En la obra de Samuel Alarcón no se cuestiona la obra de Goya. Cuando se recurre a sus pinturas es siempre con respeto y reconociéndolas como obras de arte con una poderosa aura. Pero, sin embargo, el artista, como ser humano, es retratado con toda su debilidad, enfermo, sordo y hosco. El pintor es fácil de engañar y carece de voluntad para enfrentarse a los caprichos de una irritante amante más joven que él. Pero, aún más, la supuesta inmortalidad del genio se transforma en la pesadilla del film cuando se descubre que tras su entierro, su tumba es profanada y alguien por algún motivo espurio ha cercenado la cabeza del artista. El cadáver sin calavera elimina cualquier mitificación romántica del genio pintor.

*El sol del membrillo* también se distancia de obra de arte y de artista. Si bien el relato parece versar sobre cómo se pinta un árbol en su plenitud frutal, pronto se descubre que el cuadro que pinta Antonio López es interesante y relevante pero menos protagonista que el propio membrillero. El artista y la pintura se transforman en una excusa para ver el árbol y para intentar atrapar la esencia del mismo. “Si lo quieres ver, en un árbol está contenido el universo entero”<sup>19</sup>. El gran acierto del cineasta es descartar hacer un panegírico sobre su amigo pintor o sobre la belleza de sus cuadros y hacer una película sobre la imposibilidad de atrapar la belleza. En la necesidad de ver de una manera nueva, como decía Ortega y Gasset.

Las cuatro películas se centran, por lo tanto, en la mirada, en una nueva mirada, más que en una obra y un artista. Lo fundamental no es detallar la calidad, ni siquiera

<sup>19</sup> Erice, V., *Declaración de Víctor Erice en el programa Versión Española*, TVE 2, 16 noviembre de 1999.

el método de trabajo de estos pintores o creadores retratados, sino acompañarlos en la búsqueda. Es, por ello, que estos filmes nos descubren que para entender el mundo (y el arte), lo primero que debemos es aprender a verlo; como decía Merleau-Ponty: “El mundo es lo que vemos, y sin embargo, tenemos que aprender a verlo”<sup>20</sup>.

## 6. El cineasta como pensador

Una de las características de los documentales y ensayos audiovisuales sobre arte expuestos es que todos sus autores son también pensadores o escritores sobre cine y arte. Víctor Erice comenzó a escribir sobre cine durante su etapa en la Escuela Oficial de Cinematografía<sup>21</sup> y esta actividad se ha transformado en «una pasión cinefílica»<sup>22</sup>; Guillermo G. Peydró, como dijimos, elaboró su tesis doctoral precisamente sobre el cine documental y el ensayo de arte (Peydró, 2014); Samuel Alarcón dirige desde hace años el programa radiofónico sobre cine minoritario y experimental *El cine que viene*, en Radio Nacional de España; Oskar Alegria, además de ser crítico, ha sido el director artístico de Punto de Vista, el festival de documentales más importante de España.

Lo interesante de estas reflexiones no es tanto buscar la influencia de estos escritos y estas meditaciones en la filmografía de los distintos autores, sino más bien, como plantea Santos Zunzunegui “se trata de la posibilidad de tratar sin prejuicios toda la obra de un autor como un único texto”<sup>23</sup>. Por tanto, estos escritos no se comportan como paratextos en el sentido de Genette “un discurso auxiliar, al servicio del texto, que es su razón de ser”<sup>24</sup>, sino que deben entenderse como parte esencial de la obra de estos ensayistas. Es decir, lo relevante es que el film ensayo *El jardín imaginario* nunca hubiera existido sin la reflexión previa –y simultánea– de la tesis doctoral *Del racconto al ensayo: cartografías del cine sobre arte*. Tampoco parece posible que Samuel Alarcón filmase *Oscuro y lucientes* sin el trabajo continuado de crítico cinematográfico que realiza en *El cine que viene*.

Existe una línea de unión natural entre los pensamientos y meditaciones expresadas en sus textos, en las entrevistas, o en las programaciones de los festivales de cine y los filmes que hacen. El caso más característico es, sin duda, el de Guillermo G. Peydró que en la propia introducción de su tesis doctoral se plantea cuál debería ser el formato de una tesis sobre el ensayo audiovisual. Lógicamente, este ensayista opta por una tesis tradicional y académica (imprescindible para superar el proceso), pero la acompaña de un ensayo audiovisual, que no funciona como completo o ejemplo, sino más bien como otro capítulo dentro de este único texto del que hablaba Zunzunegui.

En gran medida la obra de un director como Víctor Erice, con una escasísima producción de largometrajes, se complementa y se completa con todos sus textos y sus ensayos. Es imposible visionar su adaptación cinematográfica del libro de Juan

<sup>20</sup> Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 210.

<sup>21</sup> Deltell, L., «Víctor Erice en la Escuela Oficial de Cinematografía. Elogio de la incomunicación», *Área Abierta*, 16 (2) (2016), pp. 55-69.

<sup>22</sup> Zunzunegui, S., «Escribir el cine. La pasión cinefílica en la obra de Víctor Erice», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (2014), pp. 52-29.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p.56.

<sup>24</sup> Genette, G., *Seuils*. París, Editons du Seuil, 1987.

Marsé *El embrujo de Shanghai*, ya que los productores abandonaron el proyecto antes de rodarse, pero su texto *La promesa de Shanghai* nos permite entenderlo y recrearlo, aunque sea por medio de la lectura. Los textos de Erice son las reflexiones de un cineasta y, en gran medida, retazos de los filmes que la industria no le ha permitido rodar. Pensar sobre el cine se transforma en una forma previa y necesaria para los ensayistas.

## 7. Sobre la mentira, el engaño y el ensayo sobre arte

Uno de los puntos más conflictivos de *El sol del membrillo* hacía referencia a los sueños de los protagonistas del film. La película que era entendida por muchos contemporáneos en su estreno como un documental, tenía una ruptura clara cuando aparecían los sueños del pintor y de su mujer. Estos rompían cualquier aspecto de verosimilitud del reportaje televisivo y nos adentraba en el territorio de la ficción. Erice desde el primer momento había dicho que su película no era una documental, pero la crítica parecía que solo aceptaba la obra si fuese una pieza de no ficción.

Estas mismas desviaciones de la realidad y de lo verosímil ocurren en los trabajos de Guillermo G. Peydró que para explicar la vida del humilde artista arriacense Máximo Rojo decide contar su aventura como estudiante de doctorado en París, alejándose de la trama central y de la vida del escultor *brut*. O en *La Casa de Emak Bakia* donde abiertamente Oskar Alegria deja de buscar la vivienda en Biarritz, objetivo central del filme, para divagar por Europa. Menos claro es en el largometraje de Samuel Alarcón, aunque también en este film, el engaño y el cuestionamiento de lo verosímil se plantean en las hipótesis fantasiosas y en los imposibles viajes de la calavera cercenada del pintor Goya.

Martin Heidegger había señalado lo peligroso que era la traducción entre lenguas, ya que los conceptos pueden perderse en el camino, algo que el filósofo germano observa en las traducciones romanas de los textos griegos. Así “con esta traducción, el pensamiento occidental empieza a perder suelo bajo sus pies”<sup>25</sup>. Pero el problema de la traducción o de la apropiación de una acepción extranjera es que, a veces, este nuevo significado termina ocultando otro propio de la lengua receptora. Así, Covarrubias escribía en su diccionario que el ensayo, además de las acepciones indicadas de prueba de una representación pública o de ensayador de metales, tenía un significado más: una acepción que en la lengua castellana actual ya ha perdido. En ella se decía que el ensayo era el embuste de alguna persona, que con falsedad, y mentira nos quiere engañar y hacer prueba de nosotros. Esta prueba de fineza era, según Covarrubias también un ensayo. Así, el concepto de ensayo en castellano en su origen se relacionaba directamente con la mentira, con la acción de engañar y de poner a prueba nuestra agudeza y nuestra fineza.

Por ello no debemos entender estas obras como un elogio a la mentira o a la estafa. Todo lo contrario, son pruebas de fineza; su propuesta de engaño es clave para entender el significado más profundo de las obras de arte retratadas. No es raro que en la mayoría de estas películas se mezclen la ficción y la no ficción y que los límites de ambas categorías queden diluidos. La autora Lourdes Monterrubio ya definía con claridad que uno de los grandes aciertos de *El sol del membrillo* precisamente

<sup>25</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*, op. cit., p. 17.

se basaba en una nueva fraternidad documental-ficción. Al cuestionar la veracidad de las obras de arte y el valor de los artistas, estos cineastas descubren lo que se encuentra en el origen de los mismos, ese algo verdadero que Martin Heidegger reconocía como lo auténtico.

## 8. Sin artista y sin obra solo queda el arte

Lo interesante de los documentales y los ensayos expuestos es que estos cineastas se han acercado al arte por medio de unos artistas o de unas obras de arte, pero su trabajo no se ha quedado en la contemplación de las mismas obras o de las aventuras de sus creadores, sino que trasciende las mismas. El divagar continuo disminuye el aura de la obra de arte y el carácter romántico del artista, pero, a la vez, a aumenta los significados y las interpretaciones de los objetos filmados. Esto conlleva un cuestionamiento de las formas, un permanente juego entre la ficción y la no ficción, entre la verdad y la mentira, cuya función no es caer en un modelo de relativismo, sino en mostrar la complejidad del arte. Cuando se elimina el valor sagrado de la obra de arte y la importancia social del artista, el arte se revela a sí mismo.

## 9. Referencias bibliográficas

- Alarcón, S., «Trazas del cine-ensayo en el cine español contemporáneo. Una aproximación subjetiva a películas-ensayo españoles en cinco partes», en Mínguez Arranz, N. (Ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*, Barcelona, Gedisa, 2019.
- Arquero Blanco, I., *Estudio descriptivo de El espíritu de la colmena (Victor Erice, 1973)* (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- Banda Aparte, «El sol del membrillo. Mejor película de la década de los 90, según una votación internacional», *Banda Aparte* (17), 2000, pp. 3-4.
- Català, J. M., *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia, Universidad de Valencia, 2014.
- Covarrubias, S de., *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Sánchez Editor, 1874.
- Deltell, L., «Victor Erice en la Escuela Oficial de Cinematografía. Elogio de la incomunicación», en *Área Abierta* nº 16 (2) (2016), pp. 55-69.
- Dunia, L., *Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina*, 2016. Disponible en: <https://artishockrevista.com/2016/12/03/arte-crisis-isidoro-valcarcel-medina-la-situacion-19932016>
- Erice, V., *Declaración de Victor Erice en el programa Versión Española*, TVE 2, 16 noviembre de 1999.
- Fernández-Santos, J., «El sol del membrillo, de Victor Erice y Antonio López, provoca una fuerte división de opiniones», *El País*, 1992, Disponible en: [https://elpais.com/diario/1992/05/12/cultura/705621602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1992/05/12/cultura/705621602_850215.html)
- García, Á., «Victor Erice dice que *El sol del membrillo* es para minorías que “están en todas partes”». *El País* (1993) Disponible en: [https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1993/01/20/cultura/727484401_850215.html)
- Genette, G., *Seuils*, París, Editions du Seuil, 1987.
- Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*, en Heidegger, M. *Caminos de bosques*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Merleau-Ponty, M., *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- Mínguez Arranz, N., «El ensayo epistolar: la correspondencia filmica entre Erice y Kiarostami», en Mínguez Arranz, N. (ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*, Barcelona, Gedisa, 2019, pp.155-172.
- Monterrubio, L., «Sobre los inicios del cine contemporáneo: *Primer plano* de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica», en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* n° 25 (2018), p.167.
- Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Alianza, 2014.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza, 2004.
- Zunzunegui, S., «Escribir el cine. La pasión cinefílica en la obra de Víctor Erice», en *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (2014), pp. 52-29.
- Zurro, J., «Entrevista a Víctor Erice y a Antonio López», 2014. Disponible en: [https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-04-09/victor-erice-y-antonio-lopez\\_113665/](https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-04-09/victor-erice-y-antonio-lopez_113665/)