

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
El cielo sube

Autor/es:  
Angulo, Jesús

Citar como:  
Angulo, J. (2004). El cielo sube. Nosferatu. Revista de cine. (46):32-39.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41371>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



**donostiakultura.com**

# El cielo sube

*Jesús Angulo*

*Eugenio D'Orsen Gogaitasunaren ozeanografia liburuan oinarritutako **El cielo sube** bere lehenengo film luzearekin, Marc Rechak ordura arte zuzendutako film laburrak laburbildu nahi ditu eta, aldi berean, "zine pobrea" errebindikatzen du. Pelikula hau sailka ezina, erabat pertsonala eta independentea da, eta bertan askatu egiten du bere ondorengo pelikulen konstante ugari: off ahotsaren erabilera (eta off-arena, orohar), elementu narratibo gisa; denbora harrapatzeko asmoa, gelditutako denbora, alegia; txertaketen eta irudi zatikatuen etengabeko erabilera; natura beste protagonista bat gehiago izateko ahalegina; argiaren inguruko etengabeko ikerlana.*



**"N**o me gusta que me llamen marginal o que califiquen la película de maldita, porque esto es una mentira inventada por los canales de exhibición para apartar ciertos productos" (1). Pese a estas palabras, Marc Recha, que siempre se ha caracterizado por tener una clara conciencia de la importancia de la producción, la distribución y la exhibición a la hora de que un trabajo cinematográfico

llegue al público, no podía engañarse con el futuro comercial de su primer largometraje. **El cielo sube** tenía todas las características de un film destinado en el mejor de los casos a eso que se llama película de culto: una duración de setenta minutos, que no se adaptaba a los metrajes convencionales buscados por las salas de exhibición; una total ausencia de diálogos, sustituida por la voz en *off*, que sigue fielmente el texto literario original; una obra de referen-



cia, *Oceanografía del tedio*, de Eugenio D'Ors, que no es precisamente un *best seller*, de un autor injustamente relegado en los últimos tiempos, y que al día de hoy no se ha vuelto a publicar desde hace más de un cuarto de siglo y se encuentra descatalogada; una fotografía en blanco y negro, conscientemente manipulada para darle un aspecto un tanto *amateur*; una prácticamente total ausencia de acción en el sentido más tradicional del término; un presupuesto de veinticinco millones, que no daba para la presencia de estrella alguna; un rodaje en tres días y medio...

Lo que sí resultó ser una fenomenal sorpresa fue su éxito absoluto, tanto de crítica como en su pase por sucesivos festivales, incluidas las rotundas alabanzas del mismísimo Manoel de Oliveira tras su proyección en Locarno. Lo que golpeó de **El cielo sube** en el cine de los años noventa fue la enorme valentía de un joven realizador, que se lanzó de cabeza a una de las propuestas más personales, coherentes e insólitas del cine español de las últimas décadas, y la extraña fascinación estética que la película consigue transmitir a todo espectador que no se limite a esperar el cine digerido de consumo habitual. Es curioso, sin embargo, que hablando de un cine rotundamente personal, el origen de la película le viniese de fuera. Por un lado, fue su coguionista e íntimo colaborador en sus primeros trabajos, Joaquín Ojeda, el que le sugirió que leyese la olvidada obra de D'Ors, porque en ella había un excelente material de partida para un largometraje. Por otro, fueron Sigfrid Monleón y

José Luis Rado los que le propusieron financiarle, tras la visión de varios de sus cortometrajes anteriores, desde su productora No Films, una película de bajo presupuesto.

Sea como fuere, lo cierto es que Recha tuvo claro desde el primer momento que lo que quería hacer era una película a contracorriente, que, en cierto modo, sería una recapitulación de todo lo que había pretendido hacer con sus cortometrajes hasta ese momento. Otro de los puntos de partida de **El cielo sube** fue su defensa de un "cine pobre", como contraposición al cine comercial dominante (2). No en vano, el realizador se define como "*un histérico de los presupuestos*". Se negó, incluso, a pedir ninguna subvención oficial que pudiese hipotecar el proyecto y sólo a posteriori recibió una pequeña ayuda de la Generalitat Valenciana.

De hecho, Recha se autorreivindica como un director responsable, que cumple con el calendario de rodaje y evita desperdiciar material. Así, se trasladó con un equipo reducido a una casa de Turre (Almería), donde rodó doscientos cuarenta planos en tres días. Los cinco planos finales fueron rodados en Barcelona una tarde de unos días después. Dentro de su apuesta por una drástica economía de medios, su única exigencia fue la de contar con el mejor sistema de sonido disponible, por lo que utilizó el Dolby Stereo SR. Claro que, como veremos, era algo indispensable para su proyecto.

El argumento de **El cielo sube**, o de *Oceanografía del tedio*, a la que sigue con fidelidad, es aparentemente simple. En el verano de 1957, el médico sugiere al joven Juan de Dios que se retire a un balneario para relajarse. Allí debe descansar, sin ningún tipo de actividad, ni siquiera mental: "*Ni un movimiento, ni un pensamiento*". Se instalará en el jardín del hotel, tumbado en una hamaca y dispuesto a seguir esa máxima. Pero la estancia se reducirá a tres horas, las que van desde ese momento hasta que la lluvia hace su aparición.

Desde su inactividad, Juan de Dios (Salvador Dolz) desplegará todos sus sentidos en un radical intento de que su cuerpo se integre en la rica naturaleza que le rodea. Un viaje hacia el exterior que se completa con una inmersión cenestésica, por la que intenta apresar cada respuesta de su propio cuerpo a las estimulaciones externas. El bellissimo texto de D'Ors ejerce de voz interior, de instrumento catalizador de todas esas sensaciones. La voz en *off* intenta racionalizar el pequeño resplandor que produce en uno de sus ojos el brillo del sol reflejado en una cucharita de café; la distinción entre dos fragancias tan cercanas como enfrentadas, un olor "*bravo y agrícola*" y otro "*indolente y tropical*"; el complejo cromatismo de una pared blanca; la alegría del chorro de agua que escapa bullicioso de una manguera; la lenta evolución de un cosquilleo transformado en suave calam-

bre; los primeros pinchazos de una jaqueca; las nubes, el viento que va creciendo en intensidad, las primeras gotas, la lluvia...

Aparte de la narrada, pero no vista, presencia de un camarero y la mano del jardinero que sostiene la manguera, Juan de Dios sólo ve interrumpida su soledad por la presencia de dos mujeres jóvenes, que consiguen crearle una profunda turbación interior. La belleza serena, casi intelectual, de la primera se ve cuestionada por la aparición del físico rotundo, mediterráneo y sensual de la segunda. La desaparición de ambas es, en cierto modo, el preludio del fin de su estancia en el balneario. Es precisamente la secuencia que comparten los dos personajes femeninos, la titulada "La binovia" (3), la que más alabó Oliveira en Locarno. Esta secuencia, por otro lado, no sólo supone la contraposición entre dos tipos de ideal femenino, entre lo racional y lo lúdico, sino también la pugna entre el estado exterior de indolencia del protagonista, que se correspondería con la joven rubia que aparece en primer lugar, y su estado de excitación interna, en cierto modo representado por la fugaz aparición de la inquietante joven morena, que provoca en Juan de Dios un claro desasosiego.

Siguiendo el consejo de Ojeda, Recha devoró el breve relato de Eugenio D'Ors. Inmediatamente lo llevó a su terreno. Pese a lo sorprendente de la apuesta, el





realizador fue consciente desde el primer momento de que aquel texto contenía una clara vocación cinematográfica. Las obsesiones sobre las que el realizador había trabajado en todos sus cortometrajes estaban allí: la voz en *off* como elemento narrativo, su constante reflexión sobre el tiempo, el gusto por los detalles y las imágenes fragmentadas, su intento de convertir la naturaleza en una protagonista más de sus historias, algo esto que ganaría terreno en sus siguientes largometrajes y que tiene que ver con otra de sus máximas preocupaciones, la de la luz.

Para esto último, Recha decide filmar en blanco y negro, algo que para él favorece la captación de la luz en todos sus matices. La tenue percepción, por parte del protagonista de **El cielo sube**, de cada una de las modificaciones lumínicas que se producen a su alrededor tiene mucho que ver con la mirada escrutadora de la cámara en **La Maglana** (1991). En este cortometraje nos encontramos también con una voz en *off* que narra el terror contenido de su protagonista ante la presencia, intuida pero nunca explícita, de la araña mortal que él mismo dejase libre en la casa días antes. Mientras el protagonista desgrana sus temores, sus pesadillas, la cámara se introduce por los rincones donde la luz y la sombra juegan a buscarse los límites. De forma más relajada y sensual, también la cámara busca en **El cielo sube** esos límites y dibuja sus contrastes. Especialmente significativos son el ir y venir de la cámara a lo largo

de la pared blanca, consiguiendo con la certificación de sus desconchados y rugosidades crear la ilusión de su cromatismo: "*Hay cimas color rosa en una pared blanca, hay abismos azules, hay verticales rayas de oro, hay verdores misteriosos y fugacísimos, hay iris y nieves y claros de luna, hay ocasos y auroras*".

Pero no es la única razón por la que Recha elige el blanco y negro. En la línea de su defensa de un cine pobre frente al cine comercial, pretende dar a la película una apariencia de cine *amateur*, al tiempo que adquiere una calidez que la aleja del cine más estereotipado. Para ello, además, procedió a rayar la película y jugar con el grano para que proporcionase la calidez de una filmación familiar con una cámara de Súper 8, al tiempo que reivindicaba el cine de los pioneros: "*La película está estropeada conscientemente, raya a raya, se malogró la imagen desde el principio, metimos toda clase de objetos delante del objetivo para suavizar la fotografía, la textura, difuminar el blanco y negro, como el cine de los años 20, e incluso del cine de principios de siglo. De una manera consciente esto choca con la brillantez, con la definición, con la medida del tiempo y la exposición de las imágenes que configuran la mirada contemporánea*" (4).

Todo esto queda, además, apuntalado con movimientos de cámara aparentemente descuidados, que

en el fondo corresponden a una inestabilidad perfectamente estudiada, en la que planos fijos y movimientos inseguros cámara en mano se suceden en perfecto apoyo de la indolencia externa y la excitación interna del protagonista. Recha destierra de su película los planos generales y el uso del gran angular. Las imágenes fragmentarias se suceden, plagadas de insertos de una multitud de objetos, que poseen un claro carácter informativo, algo ya obsesivamente presente en todos sus cortos: desde **El darrer instant** (1988), **El zelador** (1989), **La por d'abocar-se** (1990) o **La Maglana** a los posteriores **És tard** (1993) y **L'escampavies** (1997), así como en todos sus largometrajes.

Esta fragmentación consigue establecer un ritmo especial, que recuerda en cierto modo el de las notas aparentemente inconexas de la música dodecafónica. De esta forma, cada plano de **El cielo sube** parece apuntar a la búsqueda de una cierta abstracción, como apunta Carlos F. Heredero: "*La exploración contemplativa de estados de ánimo, emociones y pensamientos mediante unas imágenes entrecortadas, despojadas al máximo de toda referencialidad y llevadas casi hasta la frontera de la abstracción, que pugnan por captar lo esencial desde el registro de lo físico, de la luz y de los sonidos*" (5). Esta fragmentación, en la que Recha hace especial hincapié a la hora de mostrar a su protagonista, casi siem-

pre en primerísimos planos parciales, es heredera del mismo recurso utilizado a lo largo de todos sus cortometrajes, como la insistencia en los insertos de los más variados objetos (desde los que ocupan el velador de café de una de las primeras secuencias, hasta las hojas y ramas de los árboles del jardín, la boca de la manguera, los desconchones de la pared...), lo es asimismo de sus primeras horas, singularmente de **La Maglana**, quizás el mejor cortometraje de su realizador y, desde luego, el que más similitudes mantiene con **El cielo sube**.

Pero lo que de verdad marca el *tempo* de la película es la omnipresente utilización de la voz en *off*, un recurso también presente en todo su cine anterior, singularmente en **El zelador**, **La por d'abocar-se** y **La Maglana**, en este último caso con una utilización muy similar a la de **El cielo sube**. En esta última, en palabras del propio Recha, "*como en algunas películas de Jean Marie Straub la voz en off, más que un instrumento de información, es un mecanismo que comenta o glosa la acción*" (6).

El realizador ha reconocido su fascinación hacia la utilización de la voz en *off* que Marcel Hanoun (uno de sus maestros, con el que trabajó como asistente en **Otage**, 1989) llevó a cabo en **Une simple histoire** (1958), su primera película. En la línea de Hanoun, el uso de este recurso tiene la función de



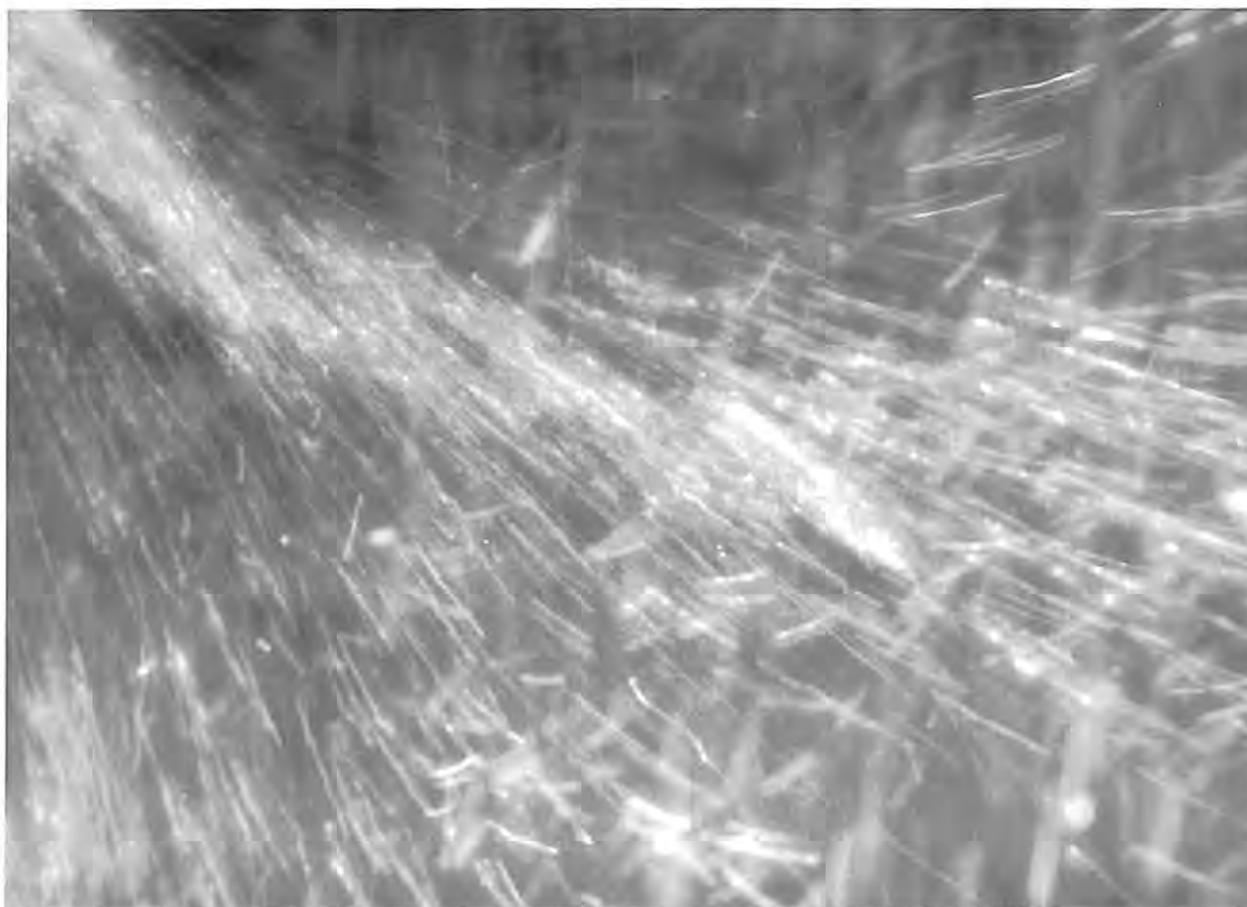


reforzar el punto de vista. Si bien el punto de vista de **El cielo sube** es, indudablemente, el de su protagonista, la voz en *off*, la del autor (D'Ors/Recha), ejerce de transmisora ante el espectador, produciendo a la vez un proceso de identificación, pero también de cierto distanciamiento, entre la voz del narrador y la mirada del protagonista. Al fin y al cabo, esto no es sino el reflejo del continuo proceso de unión/disociación que ya predica la máxima "*ni un movimiento, ni un pensamiento*". Un terreno, el del punto de vista, al que Recha se acerca siguiendo a Godard, otro de sus referentes cinematográficos: "*Cuando digo moral me refiero a saber a dónde y por qué vamos a hacer cine y por qué ponemos la cámara en un sitio y no en otro. Se trata de adoptar un punto de vista como lo puede hacer un escritor*" (7).

El transcurso del tiempo es otra de las preocupaciones constantes de la obra de Marc Recha. Un tiempo que casi siempre tiene un carácter indolente y minucioso. **El cielo sube** supone la narración de tres horas en la vida del protagonista, contadas a lo largo de setenta minutos. Esto, en la utilización habitual que el cine hace del tiempo, supone casi una narración en tiempo real, con lo que el realizador consigue crear la ficción de un tiempo prácticamente detenido, algo que remite de nuevo a algunos de sus cortometrajes -singularmente **El darrer instant** y **El zelador** (8)-, pero también a sus largometrajes posterior-

res, especialmente **Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides** (2003). En este sentido, el proceso de cenestesia mediante el que Juan de Dios intenta ser consciente de cada mínimo movimiento de su cuerpo, de cada sensación interior, le lleva también a intentar adecuarse al tiempo exterior. A ese tiempo detenido, indolente. Sólo en una ocasión su cuerpo se rebela. Se trata de la citada secuencia de "La binovia". Entonces, ante la escena entrevista de las dos mujeres, acercándose la una a la otra con retenidos movimientos de evidente carga sensual, los latidos de Juan de Dios se disparan. El cuerpo traiciona al protagonista. Su ritmo cardíaco se acelera y su sonido produce una clara desincronía temporal con la escena de las dos mujeres que nos muestra la cámara.

Consecuentemente, el montaje es minucioso y parece dejarse llevar por una aparente ausencia de acción. Aparente, porque, en lugar de servirse del movimiento para su expresión, la acción es puramente mental, pero frenética. La inactividad mental que el médico ha recomendado al protagonista se torna imposible. En esa línea, Víctor D'Ors, hijo del autor de *Oceanografía del tedio*, afirmó tras ver el resultado de la adaptación: "*La acción está aquí en toda la película, sumergida en cada imagen y sonido; y de una manera sutil, subterránea, que hace que la quietud se transforme en algo vertiginoso*". El proceso de reconocimiento del entorno por parte del protago-



nista, su fijación de los límites, tanto exteriores como los de su propio cuerpo, acaban creando un cierto clima de intriga, aunque en este caso debería de hablarse de intriga mental, abstracta. Ejemplo particular de esto último es la secuencia "Cenestesia", en la que el protagonista se enfrenta de forma radical a la conciencia de esos límites del propio cuerpo de los que hablábamos. Unos límites que se ve obligado a precisar desde las puntas de los zapatos hasta las cejas, puesto que *"más allá (de esas cejas) no es consciente de su cuerpo o éste es interminable"*.

El sonido es una de las claves de la puesta en escena de todo el cine de Marc Recha. Su utilización minuciosa, a menudo sorprendente, es uno de los empeños que ya desde sus cortometrajes se impuso en el terreno de la puesta en escena. Como en muchos de ellos, se diría que hay ocasiones en **El cielo sube** en que se puede escuchar el silencio. Es el caso, por ejemplo, de **El zelador**, donde sonidos cotidianos, como el deslizamiento de unas gotas de agua desde una tubería de la celda del protagonista, contrastan con el misterioso sonido de una bocanada de aire que se escapa de una pequeña caja de madera que abre el celador, mientras observa al condenado desde su monitor de vídeo. Y, de vez en cuando, el silencio resaltado por la ausencia de esa sinfonía de pequeños ruidos.

De manera similar, el ajetreo de los trabajos en el puerto pesquero de **L'escampavies** se acaba convir-

tiendo en decorado sonoro de fondo de la posterior conversación entre el veterano marinero y su sobrina. Un contraste que se convertirá en esencial en **La Maglana**, donde la voz en *off* del atormentado protagonista se ve contrapunteada por el inquietante silencio de la cámara en su búsqueda, monótona e incesante, a lo largo de la estancia en uno de cuyos rincones se esconde el insecto amenazador. De hecho, **El cielo sube** se podría definir como una sinfonía de sonidos heterogéneos. La quietud aparente de Juan de Dios se ve constantemente invadida por una sucesión de sonidos, en una película que se puede entender como una orgía de los sentidos: el levísimo sonido del cigarrillo apagado al caer a la hierba; el más activo del chorro de agua saliendo de la manguera; el de los pasos de la desconocida vecina de hamaca; el leve sonido del soplo de una de las jóvenes, en contraste con el violento de los latidos del protagonista; el "vientecillo" que presagia la lluvia futura y hace estremecerse la alambrada de la pista de tenis abandonada; las notas de un piano escuchadas a lo lejos o las de la campana de una iglesia cercana; el viento ya más definido, un trueno; las gotas, primero aisladas y más tarde convertidas en una lluvia sin resquicios.

Y siempre, la naturaleza, omnipresente en el cine posterior de Recha, en sus largometrajes. Si el Val de la Gallinera se convierte en un protagonista esencial de **L'arbre de les cireres / El árbol de las**

cerezas (1998) y el paisaje de los Pirineos tiene un papel similar en *Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère* (2001), en *Les mans buides* Recha da una nueva vuelta de tuerca. En esta última, el paisaje urbano del pequeño pueblo francés en que se sitúa la acción se ve atravesado por el paisaje de las estribaciones pirenaicas en que se sitúa.

Ya en *El cielo sube* la naturaleza es igualmente omnipresente. Más dócil, más sutil, pero no menos rica, la naturaleza que invade el jardín de la casa de reposo es exuberante. El sol, las nubes, el viento, la lluvia dan una especial coloración climática a los suaves aromas de las acacias, la paja, la hierba, las magnolias o las rosas. En ocasiones se diría que la hamaca de Juan de Dios se encuentra perdida en medio del campo, lejos de cualquier presencia humana o urbana.

*El cielo sube* es, en el fondo, la historia de un aprendizaje. El de la "lección profunda del tedio". Un tedio que, contrariamente a lo que esperaba su protagonista, se desvela como un sentimiento sorprendentemente rico en matices. Un tedio que multiplica las capacidades sensoriales. La vista, el olfato, el oído, el tacto, sobre todo el tacto, se han disparado en la mente hiperactiva de Juan de Dios, que se entrega, dominado por ellos, a una inactividad incesante.

Finalmente sus tres horas de lujuriosa actividad acaban por someterle a la dolorosa constatación de que sus sentidos han estado hasta entonces en una especie de estado de letargo. Pero la experiencia es demasiado radical. Por eso la lluvia se convierte en un elemento liberador, que exime a Juan de Dios de continuar con el tratamiento. De vuelta a Barcelona, la ciudad se nos muestra como una especie de caos distorsionado, retratada mediante una serie de imágenes nerviosas, prácticamente abstractas, que certifican la transformación de la mirada del protagonista tras su experiencia de tres horas de tedio.

## NOTAS

1. Declaraciones de Marc Recha a Pere Vall en *El Observador*, 12/06/1992.
2. En una entrevista de Román Arjona para *Levante-El Mercantil Valenciano* (21/10/1992), tras la presentación de la película en la XIII Mostra de Cinema del Mediterrani, Recha declara: "No se puede soñar con hacer un cine mítico e idílico: hay que ser realista, ubicarse y hacer un cine pobre y adaptar los guiones a las carencias técnicas. Aceptar nuestras limitaciones y apuntar a pequeña escala por la continuidad de nuestro trabajo. Hacer cine así es la única forma debido a las carencias del mercado".
3. La película se divide en una serie de secuencias que se corresponden con los títulos de los capítulos de la novela de Eugenio D'Ors.
4. "Reinventar la mirada. Declaraciones de Marc Recha", en *Banda aparte* nº 1, Valencia, noviembre de 1994. Pág. 21.
5. *20 nuevos directores del cine español*, Ed. Alianza, Madrid, 1999. Pág. 298.
6. Op. cit, nota 4. Pág. 19.
7. Palabras recogidas por Manuel Calderón para el diario *ABC* (2/9/1992), a propósito de la presentación de la película en el Festival de Venecia.
8. Es difícil no evocar a la hora de citar este cortometraje la película *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), de Robert Bresson, otro de los realizadores referenciales de Recha, del que toma no sólo la utilización de un tiempo aparentemente en suspensión, sino también la conversión de los esquemas argumentales en procesos interiores de sus protagonistas.