

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

L'arbre de les cireres. El peso y el paso del tiempo

Autor/es:

Casas, Quim

Citar como:

Casas, Q. (2004). L'arbre de les cireres. El peso y el paso del tiempo. Nosferatu. Revista de cine. (46):40-45.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41372>

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

L'arbre de les cireres

El peso y el paso del tiempo

Quim Casas

*Bere aurreko pelikularen
esperimentalismoaren
aurrean, pèlikula honekin*

*Rechak bide
komertzialagoetan
barrena sartu dela dirudi..*

*Dena den, L'arbre de
les cireres pelikularen
apustua aurrekoa baino
erradikalagoa dela esan
daiteke, irudi bare eta
bizitasunez betetakoen
bidez pertsona talde baten
eguneroko existentzia
eskaintzeko eredu
estandarizatuagoa landu
baitu.*



Premio FIPRESCI
Festival Internacional de Cine
de Locarno 1998

El árbol de las cerezas

(L'arbre de les cireres)

Guión y Dirección: MARC RECHA

Estas líneas deben situarse entre una definición de Carlos F. Heredero a propósito de Marc Recha -"ocupa un lugar bien diferenciado, el de un francotirador al que se puede considerar casi como el único heredero de los cineastas radicales de los años setenta"- y otra de Carlos Losilla en torno a **L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas** (1998) -"es una película concebida y filmada a modo de última y

definitiva palabra sobre el cine rural-realista, ese monstruo engendrado por el Nuevo Cine Español que en los últimos años había alcanzado ya intolerables niveles de toxicidad automimética"-, ambas vertidas en distintos números de una misma revista, *Dirigido por..*, cuando el realizador catalán había dado el primero de sus requiebros filmográficos, pasando del tono desafiante de cada encuadre de **El cielo sube** (1991) a la cadencia de imágenes reposa-

das y aletargadas en un suspiro, en el contexto de un cine más industrial (entrecomillen industrial todo lo que quieran), de **L'arbre de les cireres**. Recha suavizaba la mirada sin dejar por ello de ser radical, a la vez que le daba la vuelta al denominado cine rural (que no mesetario) haciendo valer el concepto tradicional de contemplación en el contexto de una forma narrativa sumamente abstracta.

1. El árbol echa raíces

Durante una mesa redonda en torno a las relaciones entre críticos, cineastas, productores y dinamizadores culturales celebrada el pasado mes de marzo en Barcelona, Recha desveló que uno de sus primeros proyectos era adaptar *El señor de los anillos*. Pasada la sorpresa general y mitigado el estupor de buena parte de los asistentes, lógico cuando entre todos hemos convertido a un determinado cineasta en paladín de un solo método y un único estilo, el director se quejó también, por esta razón enunciada, de que a veces los críticos encasillamos a los cineastas entre una vorágine de referencias que a nosotros pueden servirnos como elogio, pero que al receptor de las mismas le crean confusión y una cierta indefensión. Lo digo porque el cine de Recha se ha asociado al de Víctor Erice, José Luis Guerín o Robert Bresson, por citar nombres que a su vez se han relacionado entre sí en infinidad de otros escritos, y quizá el cineasta en cuestión, aún sintiéndose cerca de ellos, ha querido moverse por territorios bien distintos o, reconociendo los paralelismos o similitudes con la obra de aquéllos -que, nos consta, le gustan mucho-, no quiere que todo el mundo piense que su siguiente película irá en la misma dirección. Por mucho que te guste Bresson, resumiendo, no necesariamente debes estar contento con que digan de ti que eres el

descendiente catalán del autor de **El dinero** (*L'argent*, 1984).

Recha reivindicaba el derecho a ser único, derecho del que deben gozar todos los verdaderos creadores. Y como el director de **L'arbre de les cireres** lo es, intentaremos que en este texto sobre su segundo largometraje no aparezcan otras referencias que no sean las del mundo propio de Recha, constituido en una obra corta (por el momento) y rica, en permanente estado de evolución. En esa cadena evolutiva que debería ser toda buena filmografía, **L'arbre de les cireres** se me antoja una pieza vital. Sin tener muy estrecha relación con las posteriores **Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère** (2001) y **Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides** (2003), que a su vez tampoco son precisamente celuloideos gemelos, no deja de ser una obra clave para que éstas pudieran existir. Rompiendo con el estilo de su transcripción personal de la *Oceanografía del tedio*, prolonga entre líneas el discurso cinematográfico elaborado en aquélla: Recha se aproxima al concepto indefinible y multiplicador de cine realista tras aplicar gruesos puntos de sutura al malherido cine llamado experimental, a la vez que cierra con **El árbol de las cerezas** la cicatriz siempre abierta del subgénero rural sin preocuparse realmente de que lo está haciendo.

Aún a riesgo de exagerar, me atrevería a decir que el film motivo de estas líneas resulta más radical (experimental si se quiere) en cuanto opera sobre un modelo infinitamente más estandarizado y reconocible que el de **El cielo sube**, sin por ello restar ni un ápice de su valor al primer largo de Recha, cuya radicalización nace de la postura ante el propio hecho cinematográfico, ante el instinto epidérmico de filmar en las condiciones que sea. Por el contrario, la radicalidad de





L'arbre de les cireres se inscribe en una práctica genérica e industrializada, en los márgenes del cine "que tiene opciones de llegar a una sala comercial", derecho del que se priva generalmente a experimentos como **El cielo sube**. Recha se jugó mucho más con su primera película "narrativa" que con su único largometraje desligado de las leyes de la narratividad clásica. Y en ese desafío se instala el elevado poder de seducción de este film de *tempo* impecable, como un metrónomo de Vidor, sobre paisajes, brumas (físicas y emocionales), regresos y partidas, rupturas sentimentales y esbozos aún etéreos de un nuevo amor, cambios de temperatura, cerezos y humedades, recuerdos y deseos, cuya andadura empieza el 28 de noviembre de 1994 -así lo vemos escrito en tiza en la pizarra de la escuela- y concluye cuando las Navida-

des de aquel mismo año comienzan a ser un recuerdo y las cartas escritas por los niños a los Reyes, que un cartero pragmático tiró por un barranco tras despegar los sellos de los sobres, han desaparecido víctimas de la erosión del barro, la lluvia y el peso del tiempo.

2. Las cerezas tienen sabor

En su presentación de la película en el Festival de Sitges, en octubre de 1998, Recha aseguraba que el paisaje configura los personajes y marca el *tempo* del relato, aunque incidía en la idea no formalista de que lo realmente importante en el film es la vida de esos personajes, lo que hacen y la forma en la que se desenvuelven en el territorio físico donde han sido alojados por el director.





Todo arranca con el anuncio de una partida y la confirmación de una llegada. Quien decide irse es Martí (Jordi Dauder), el veterano médico de una localidad de poniente, anclada en un valle que, como comentará después su joven sustituto, Andreu (Pere Ponce), parece detenido en el tiempo, como si se tratara de la ilusión mediterránea del verde **Brigadoon** (*Brigadoon*, 1954) minnelliano. La decisión de Martí no aparenta tener otro motivo que cambiar de aires, seguir en movimiento para alguien que, a diferencia del regio árbol de las cerezas, no desea echar raíces. Su marcha deja, con todo, una estela de inquietudes dolorosas. Roser (Isabel Rocatti), la mujer con la que compartió sabanas calientes y más de una caricia verdadera, no entiende la decisión de Martí y pasea en su rostro cansado el rechazo abierto a la ruptura.

Que Martí marche del pueblecito comporta que a él llegue Andreu, arrastrando tras de sí la indefensión sentimental. Algo sabremos de su pasado amoroso mediante el recurso de los pensamientos interiores en *off*: la voz del joven doctor se yuxtapone, en la globalidad del relato, a la del pequeño Àngel (Blai Pascual), el niño que contempla y narra todo lo que ocurre en el relato. Pero Andreu permanece casi siempre, como casi todos los otros personajes, en una zona atractiva por su indefinición: deja tan sólo pistas difusas de sus deseos y olvidos, porque el *tempo* de la historia lo marca el presente, el día a día entre los habitantes de esta localidad valenciana para quienes la gran ciudad es tanto un rechazo abierto como un sueño cerrado.



La llegada de Andreu al valle es magistral, de lo mejor filmado, montado y sonorizado nunca por Recha. En la secuencia de apertura de la película, tres planos breves de un automóvil circulando de noche por una carretera -el del individuo que se dedica a robar garrafas de aceite de las granjas circundantes- bastaban para dar una idea cinematográfica aproximada del desplazamiento. Por el contrario, cuando Andreu irrumpe en la historia, Recha recoge en plano general el desplazamiento de su coche desde que toma una curva lejana hasta que se detiene frente a la cámara. Cada cosa a su tiempo y cada sensación con su *tempo*. El joven médico desciende del vehículo y, en plano general de espaldas a cámara, pasea por el borde de un precipicio mirando lo que se extiende en el hueco del valle. Andreu desaparece del encuadre por la izquierda y la cámara, en dirección contraria, se acerca en lento *travelling* hacia el punto desde el que el joven contemplaba el valle. Mientras el personaje de Pere Ponce desaparece literalmente con el sonido (oímos cómo pone en marcha su coche y se aleja), nosotros, los espectadores, vemos lo que él veía, el pueblo. Recha recupera entonces la melodía infantil con la que se abría la secuencia, aunque con un volumen más bajo (más realista: parece el eco de los niños cantando que resuena tímido por el valle) que en la utilización anterior (desde fuera del relato: un reclamo extradiagético para el personaje).

Andreu, a partir de la concepción escénica con que decide presentarle Recha, se erige en figura seminal de la película. El joven doctor con el corazón baqueado, aunque no alterado, por un amor no correspondido adopta el papel del espectador, que, como él, llega al pueblo con los primeros fotogramas, al alba de la película, y debe descubrir poco a poco sus gentes y sus lugares, sus estados de ánimo y sus secretos, los misterios nada misteriosos de ese pequeño universo detenido en el tiempo.

Cogidos de la mano de Andreu, a quien Pere Ponce otorga la perfecta mirada entre respetuosa y curiosa,

la de alguien que sabe ganarse a los demás desde el sigilo de sus actos y la comprensión de sus palabras, nos adentramos en las vidas de una media docena de personajes sin tener la necesidad perentoria de saberlo todo, o lo más determinante, sobre ellos. Recha construye a sus personajes principales a base de certeros retazos, de esbozos que concluyen allí donde empieza a intuirse el entintado del dibujo. No trabaja nunca por bloques, sino que en base a un montaje apaciguado -sólo roto cuando dos de esos personajes salen del valle para explorar, empapados en alcohol y al compás de una música electrónica y urbana, las oportunidades nocturnas de la gran ciudad-, vehicula las experiencias de unos con las de los otros, otorgándoles la misma relevancia en el plano afectivo y dramático sin que por ello podamos afirmar con la rotundidad habitual que **L'arbre de les cireres** es un film coral o un fresco intimista de diversos y complementarios personajes.

De la joven Dolors (Diana Palazón), que vive con su abuela enferma y su hermano pequeño, el mencionado Ángel, sabremos mediante la escritura de sus cartas que sigue necesitando a su madre, enrolada en un circo itinerante como lo son todos, y que apenas tiene recuerdos de su padre, idea que visualmente se materializa en la sucesión de fotografías en blanco y negro de la madre en cuestión (Rosana Pastor) acompañando la voz narrativa de Dolors. De Martí y Roser observaremos la descomposición irremediable de sus relaciones, o mejor dicho, del rastro ahora serpenteante de sus relaciones, a partir del momento en que él decide instalarse en Valencia, o sea, desde el inicio mismo del film. De Tonet (Miguel Ángel Romo), uno de los dos jóvenes que trabajan en la feria que recalca durante unos días en la zona, tan sólo conoceremos sus actos inmediatos -ayudar en el robo de garrafas de aceite y señales de tráfico- y la pulsión amorosa, cercenada por la brevedad de la estancia, que comparte con Dolors. Del pequeño Ángel escucharemos todo aquello que sutilmente le explicó su abuela sobre el árbol de las cerezas, la meteorología, la tierra, las





© Lucía Faraig

Foto de rodaje. De izquierda a derecha: Jordi Dauder, Marc Recha y Antonio Chavarrias.

nubes y los afectos. Y de la abuela veremos su silencio, que Recha filma como un maestro, y sabremos por ella del peso y del paso del tiempo: la anciana mujer cambia el calendario de pared, sustituyendo lo que queda del de 1994 por el voluminoso de 1995, y quita las primeras hojas hasta llegar al 5 de enero, la víspera de Reyes -quienes, por cierto, se emborrachan en el bar mientras los pocos niños del pueblo sueñan con sus regalos-, en una radical perversión de la idea clásica de elipsis cinematográfica.

Hay en la película un momento revelador y un inserto innecesario muy unidos entre sí. El primero atañe a la conversación en movimiento de Martí y Andreu después del entierro de la abuela, con la cámara pegada literalmente detrás de ellos mientras caminan por el estrecho sendero. Martí le confiesa a su joven sustituto que se jubila y parte para Valencia porque tiene un principio de cáncer de pulmón. Los dos médicos continúan andando después de la revelación que, de ser explicada en grupo, acallaría no pocas conjeturas y cicatrizaría de golpe tantas y tan ásperas dudas. Pero la cámara no les sigue, quieta en la última marca mientras los dos hombres se alejan, ahora en respetuoso silencio, no el de ellos, que ya no hablan, sino el del objetivo de la cámara, que respeta la gravedad de ese instante que hace imposible la eternidad.

El segundo también es revelador, no para el espectador, pero sí para el personaje de Roser. Martí entra en la cocina al amanecer y tiene un fuerte acceso de tos. Escupe en el fregadero, de espaldas a cámara y

en plano general, pero no logra calmarse, por lo que sale al jardín y sigue tosiendo estruendosamente. Aparece entonces en la cocina Roser. Ve a Martí a través de la puerta de cristal, se dirige hacia el fregadero para preparar el café y se inclina sobre el mismo, volviendo de nuevo la vista hacia el lugar en el que se encuentra el médico enfermo. Con el gesto de la mujer y el sonido de la tos fuera de campo era suficiente, pero Recha inserta un plano del salpicadero manchado de sangre.

En *L'arbre de les cireres* esta imagen retórica no es más que un accidente, o quizá un momento azaroso de debilidad, cuando el cineasta que sugiere tiene dudas sobre el alcance y comprensión de su sugerencia. Por el contrario, todo en la película está a la misma altura que la secuencia de la confesión de Martí a Andreu. El respeto de Recha por el entorno que filma e intenta comprender se traslada siempre a los personajes que ha ideado como guionista. Al final, tras dedicarles a casi todos una imagen de despedida, hace que Dolors y Andreu, unidos por lazos aún frágiles, desaparezcan literalmente del encuadre y del film, volatilizados de la imagen cinematográfica como lo hacía el fotógrafo de *Blow Up* (*Blow Up*, 1966), de Antonioni. No se trata de una comparación o del ejercicio memorístico de una referencia, de un homenaje. Tan sólo la coincidencia formal y anímica entre dos películas mucho más que relevantes.