

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
Pau i el seu germá

Autor/es:  
Batlle, Jordi

Citar como:  
Batlle, J. (2004). Pau i el seu germá. Nosferatu. Revista de cine. (46):46-50.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41373>

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**

# Pau i el seu germà

*Jordi Batlle Caminal*

*L'arbre de les cireres* bere bigaren film luzetik, famili harremanak gai nagusia izan dira Marc Recharen lanetan. *Pau i el seu germà*-n, izenburuak aditzera eman bezala, lotura horrek pelikularen muina adierazten du eta abiapuntua izan daiteke zinemagileak naturari eta gizakiari buruz egingo duen hausnarketa berri baterako.



© Lucía Faraig

Foto de rodaje. De izquierda a derecha: David Selvas y Marc Recha

**L**a noticia llega en el primer minuto de película: Àlex ha muerto. Pau (David Selvas), su hermano, la recibe por teléfono, mientras hace la colada, sin apenas inmutarse. Luego identifica el cadáver en el depósito, con el rostro igualmente inmutable. Pero Marc Recha introduce ahí un primer plano de la cabeza del fallecido y las manos de Pau acariciando con ternura su cabello. Gelidez y calor humano (emoción contenida,

hacia adentro, siempre hacia adentro) se aúnan en esa escena, en la película entera y en la entera filmografía del realizador catalán. A la salida del depósito, Pau coge el metro. Se sienta. La cámara emprende un *travelling* por el vagón, fisgoneando, con curiosidad de entomólogo, a los pasajeros hasta detenerse, al final ya del pasillo (una trayectoria que la banda sonora ha seguido, mutando paulatinamente el ruido ambiental por un espectral latido de corazón), en un



joven desnudo (David Recha) que nos mira fijamente: Àlex. El fantasma de Àlex.

De escrupulosa frialdad cabe calificar los cuadros concernientes a la incineración de Àlex, contemplada con todo detalle, sin prisa, la gran enemiga del cine de Recha. La madera, el martillo y el destornillador, el ataúd, el horno crematorio, los restos, las cenizas... Pero, ¿quién era Àlex? Sabemos, por las fotos que le han mostrado a Pau en el depósito al recoger sus pertenencias, que Àlex se suicidó, aunque en adelante el hermano dirá que murió en accidente de tráfico. También sabemos, por la fugaz visita de Pau al pescador que faenaba con él en la barca, que Àlex había sido marinero, si bien cambió el mar por la montaña, viviendo sus últimos días en un remoto rincón del Pirineo. Las pistas apuntan a que se trataba de un culo de mal asiento.

Ahora Mercè (Alicia Orozco), la madre de Àlex y Pau, y éste deciden emprender un viaje al Pirineo para conocer más detalles sobre la vida del fallecido. El recorrido, de la ciudad de Barcelona a la sierra del Cadí, entre las comarcas del Berguedà y del Alt Urgell, lo plasma Recha, desde el interior del vehículo en que viajan madre y hermano, en bellas elipsis que van marcando la transición (gran urbe, periferia, provincia y ámbito rural, la Cataluña profunda, la *Catalunya endins*: Cercs, Gósol, etc.) y destilando una honda relajación. Antes de llegar a su destino, un

pequeño pueblo rústico y montañoso, Pau echa una meadita *sur l'herbe*; el plano, aunque fijo esta vez, es similar al de Pere Ponce, en *L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas* (1998), deteniéndose a contemplar el paisaje antes de tomar plaza en el pueblo donde impartirá la medicina. En ambos casos, el personaje erguido, de espaldas al espectador, y, de fondo, un valle imponente y silencioso. Uno y otro se disponen a integrarse, a diluirse en la naturaleza. A partir de ahí, *Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère* (2001) toma una nueva respiración. Pirenaica. Telúrica. Incluso un tanto panteísta.

Y es también a partir de ahí cuando la película de Recha introduce nuevos personajes. Emili (Luis Hostalot), un hombre solitario, que muchos años atrás trabajó en la construcción y vivió en Toulouse y ahora maneja una excavadora (una futura carretera está en marcha). Marta (Nathalie Boutefeu), la hija francesa de Emili, que llega al pueblo el mismo día en que Pau y Mercè, al encuentro de su prácticamente desconocido padre; la joven constata ahí mismo, tras hacerse el test del embarazo, que espera un bebé, y de inmediato intuimos que no acierta a ver nítido su porvenir. Sara (Marieta Orozco), una lugareña que hace tareas en el restaurante de la familia, cuida las vacas y meses atrás mantuvo un idilio con Àlex. Y Toni (Juan Márquez), un joven algo taciturno que vive en una caravana, trabaja con Emili y está secretamente enamorado de Sara. Todos querían

mucho a Àlex y van recibiendo la noticia de su fallecimiento que traen los forasteros con indisimulado dolor. Todos, por otro lado, manifiestan una insatisfacción vital: no están a gusto donde están ni tampoco consigo mismos. Pau y Mercè pasan la primera noche acampados junto al río. Al día siguiente, Emili los aloja en la casa donde vivía Àlex. Recuerdos (fotos, objetos personales, un vídeo doméstico en el que Àlex y Sara disfrutaban unos días felices, etc.) y nuevos brotes de dolor.

Como es habitual en la obra de Recha, hay muy pocos diálogos en **Pau i el seu germà**. Son suficientes, sin embargo, para ir extrayendo de ellos y de la gestualidad y expresión de sus criaturas sobrada información para cincelar sus estados de ánimo y configurar unas biografías más o menos fehacientes. Pau y Marta, por ejemplo, aun viviendo cada uno en un lado distinto de la cordillera pirenaica, tienen muchos puntos en común. Y es extraordinaria la escena en que esos puntos en común, tras una cena compartida con Emili y Mercè, establecen un contacto íntimo paseando por la montaña. Cada uno de ellos ha birlado una botella de vino de la bodega de Emili y, entre conversaciones banales, juegos de palabras en francés y confesiones personales, se las zampan, se emborrachan y viven una noche de forzada alegría, un pasajero antídoto contra la tristeza que les atenaza, mientras el fantasma de Àlex, recortada su silueta sobre las rocas grises de la noche, como un héroe estólido y pétreo de Budd Boetticher, les contempla a distancia.

Esa noche de parranda también tendrá un lance sentimental entre sus padres, Emili y Mercè, bajo los efluvios del incienso y la marihuana. Y una escena confesional entre Mercè y Sara. Como en una noche

de San Juan sin freno, los personajes se desbocan, se abren y desinhiben en pos de emociones inéditas y redescubrimientos. A la mañana siguiente, algo habrá cambiado en todos ellos. Emili anuncia a su hija su decisión de abandonar el pueblo. Sara ya lo ha abandonado, dejando una fría nota en la cocina de su madre. Mercè, Pau y Marta también parten hacia Barcelona. Todos huyen, aunque nadie sabe de qué o de quién. Las cenizas de Àlex han corrido una suerte semejante al del codiciado dinero de **Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides** (2003), que acabó centrifugado en una lavadora. Un puñado de cenizas las cogió Sara el día antes, para lanzarlas amorosamente al arroyo. El resto las desperdicia accidentalmente Marta y las mezcla con las cenizas de una estufa de leña, que acabarán reposando en un hoyo, sobre el que plantan un árbol.

Ya en Barcelona, Pau confesará a Sara que, en realidad, sigue sin conocer a su hermano muerto. Y a Mercè, su madre, la verdad: que Àlex se suicidó, a lo que ella, restándole importancia, responde que *"todo eso ya ha pasado"*. El último plano de la película vuelve a la montaña: el fantasma de Àlex contempla, desde una cima, cómo Toni, el único personaje que permanece en el pueblo, riega el árbol que contiene sus cenizas. Un melancólico desenlace que invita a una hipótesis arriesgada y fantástica, en la línea de M. Night Shyamalan: ¿y si fuera Àlex el único ser vivo en una película de muertos?

Fiel al realismo a ultranza que caracteriza su obra, Recha nos ha descrito unas *tranches de vie* con su tradicional apego por los tiempos débiles, o muertos, sin sustancia dramática. El suyo es un cine sereno, parsimonioso, de planos largos y reposados, tan atento a la verdad de sus personajes (externa y coti-





© Lucía Faraig

diana: desayunos y cenas, tragos compartidos o en solitario, paseos, ensimismamientos, soledades...) como al murmullo de un río, el sonido de una tormenta que se avecina o el del cencerro de una cabra, el trino de un pájaro o el silbido del viento. En **El cielo sube** (1991) demostró que se puede extraer auténtica poesía de un terrón de azúcar, una hamaca o una pared blanca. En **L'arbre de les cireres** y **Pau i el seu germà** filmó la naturaleza como pocos cineastas han sabido o saben filmarla. Porque son escasos los directores capaces de rodar un árbol y alcanzar a transmitirnos su esencia, su perfume. ¿Alexandre Dovjenko? ¿Jean-Luc Godard? ¿Víctor Erice? ¿El Pere Portabella de **Puente de Varsovia** (1989)? Desde luego. Pero Recha ha ido un paso más allá, logrando que cada toma de un pedazo de naturaleza se integre a su trama (a sus historias mínimas pero poderosas) hasta formar parte intrínseca de ella. En **Les mans buides**, a la naturaleza y al mapa coral de los sentimientos humanos puesto en circulación había que añadir el marco ferroviario, con su estación, sus vías vivas y vías muertas, túneles, vagones abandonados y el trajín de trenes que van y vienen, se detienen o pasan de largo. Sólo José Luis Guerin puede compararse a Recha a la hora de rodar una vía muerta, con los hierbajos escalando los oxidados raíles, y hacernos sentir el tráfico de maletas viejas, distancia, vacío y dicha de las múltiples vidas que, en una dirección y otra, cruzaron sobre ellos. Fantasmas del pasado, como ese Àlex

que atisba desde la lejanía, como un águila muda, las cuitas de quienes fueron sus seres queridos.

**Pau i el seu germà** se filmó en Josa del Cadí, Saldes, L'Espà y otros hermosos municipios catalanes del Prepirineo. Sus actores protagonistas reconocieron unánimemente la enriquecedora experiencia de rodar con Recha un film tan peculiar. Su relación tanto con el entorno natural como con los personajes que interpretaban, durante las semanas que permanecieron en la montaña, fue tal que la sensación de mezclar ficción con realidad prendió en ellos. Ese efecto, unido al hecho de rodar cronológicamente las escenas, subraya el naturalismo de la película, de manera que todo fluye con una espontaneidad que se diría fruto de la improvisación. De hecho, los azares meteorológicos (un día nublado, una espesa niebla, el sol o la lluvia) devienen coautores de **Pau i el seu germà**, del mismo modo que un accidente fortuito: Juan Márquez se torció un tobillo, pero ese incidente, antes que estropear al personaje, lo enriquece, le da complejidad cuando, en la última escena, baja a regar el árbol con una muleta -también la cojera de Philippe Noiret en **Topaz** (*Topaz*, 1969), de Alfred Hitchcock, tuvo su origen en un percance similar-. Dicho de otro modo, personajes y naturaleza crecen y se desarrollan sobre la marcha.

Más allá, o más acá si se quiere, de ese carácter ontológico, en el que pueden reconocerse varios de



los referentes sentimentales de Recha, de Robert Bresson (recuerden su máxima: "*El cine sonoro inventó el silencio*") a John Cassavetes (una fauna captada en su inmediatez), pasando por Roberto Rossellini (esta película podía haberse titulado "*Viaggio in Berguedà*") y Jean Eustache -cuya **La Maman et la putain** (1972) homenajea Recha en la escena en que Pau, Marta y Sara, ya en Barcelona, beben, fuman y se cortan el pelo-, **Pau i el seu germà** echa el lazo a otro de los grandes cineastas de nuestro tiempo, Abbas Kiarostami: los largos planos generales avistando un vehículo en marcha, la quietud y serenidad que exhalan los escenarios, la franqueza en la exposición, el gesto natural de los actores o los impulsos vitales que mueven a los personajes a emprender un itinerario (descubrir la verdad sobre un familiar desaparecido o conocer las secuelas de un terremoto) son rasgos parangonables entre ambos. ¿No responde gloriosamente a la justicia poética que un film del catalán se llame "El árbol de las cerezas" y otro del iraní **El sabor de las cerezas** (*Taam-e guilas*, 1997)? Uno y otro, en fin, han marcado a fuego el cine contemporáneo con sus respectivas obras, arriesgadas y a contracorriente, personalísimas, de espaldas a las modas imperantes. De hecho, cuando la moda impone ruido y furia cada día más ensordecedores, ellos se refugian en el silencio de la montaña. Y Recha se atreve a registrar, en **Pau i el seu germà**, un relámpago en una imagen muda, de la que emana una fulgorosa belleza.

Una belleza que ya se describía oralmente en **El cielo sube**, su notable adaptación de la *Oceanografía del tedio* de Eugenio D'Ors, cuando la voz en *off* susurraba: "*Dos consuelos: en la tierra, la vegetación regada; en el cielo, una nube*". A raíz de ese su primer largometraje, José Luis Guainer, que por desgracia ya no alcanzó a ver el segundo, definió a Marc Recha como un director con "*un sentido del cine fuera de lo común*", amén de "*ambicioso y modesto a la vez*". Ambicioso lo es un rato: pretende apresar la realidad de un zarpazo y reproducirla en toda su plenitud, sin modificarla. De la modestia dan fe sus imágenes: sencillas, aromáticas y naturales, como una ensalada de tomates, lechuga y zanahoria recién cogidos del huerto, aliñada con un chorro de aceite y ningún aditivo ni adorno de *nouvelle cuisine*.