

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El ciclo vital o el viaje de la poesía a la prosa: l'arbre de les cireres

Autor/es:

Ferris Carrillo, Maria José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1999). El ciclo vital o el viaje de la poesía a la prosa: l'arbre de les cireres. Banda aparte. (14):20-23.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42335>

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:



# EL CICLO VITAL O EL VIAJE DE LA POESÍA A LA PROSA: *L'ABRE DE LES CIRERES*

MARIA JOSÉ FERRIS CARRILLO

Reencuadres: MARC RECHA

*"Quand és migdia,  
a les parets s'encalmen  
ombres de núbols.  
Mur blanc d'aquell recinte,  
a l'entorn del silenci.  
Salvador Espriu*

## I. LA PROSA HABITUAL DEL MUNDO

En los ensayos sobre lingüística se distingue habitualmente entre dos tipos de lenguas, según el modo de formación de sus vocablos: por una parte, las lenguas sintéticas (como el español, que construye sus palabras sobre la base de prefijos y sufijos —v.g. cení-cero—; y por otra, las lenguas analíticas (como el alemán, que basan su morfología en la aglutinación de términos —cenicero sería en alemán "caja-para-la-ceniza"). Las lenguas sintéticas facilitan el aprendizaje y son idóneas para la economía del lenguaje; las analíticas son mucho más complejas.

Sin embargo, el procedimiento de aglutinación es el mecanismo que se utiliza en los primeros periodos de adquisición del lenguaje y los/las niños/niñas son sus usuarios directos. Esta estrategia constructiva es usada, a su vez, en el ámbito de la creación poética, porque supone una subversión (metafórica) del modo habitual de construcción lingüística.



Estos dos mecanismos de formalización lingüística, de formalización del mundo (a fin de cuentas, el lenguaje nos sirve para sentarnos simbólicamente en la realidad) están presentes en la última obra cinematográfica de Marc Recha, *L'arbre de les cireres* (España, 1998). Infancia y poesía.

El hilo (la voz) conductora de este poema es un niño, Ángel, que, confinado en el mundo de la infancia, opta por las formas aglutinadoras del lenguaje para dar salida a su expresión emotiva y para concretar su descripción del mundo. En la primera secuencia del filme, que parte de un significativo fundido en negro, oímos la voz en *off* de Ángel que nos indica lo siguiente: *"Lo llaman cerezo, pero es el árbol de las cerezas"*. Ángel no conoce la economía lingüística, ni es presa aun de las restricciones simbólicas del lenguaje (son los adultos los que lo llaman "cerezo"). Y por eso, afirma nominalmente (poéticamente), de forma analítica y aglutinadora, la existencia del árbol-de-las-cerezas. La poesía, desde la forma de las palabras infantiles, dará paso a una imagen: voz e imagen nos convocan.

El fundido en negro de partida (inicio desde la nada, la oscuridad como principio generador) da paso a la imagen de ese árbol, tras un movimiento de cámara que nos transporta desde el negro (de los orígenes) al blanco, a un agujero níveo por donde entramos, de la mano (de la voz) de Ángel en el (su) mundo: *"Parece que se ha muerto, pero está durmiendo porque hace frío. Yo duermo también. Todos dormimos"*. El espacio del sueño es propicio para el inicio del relato: se invoca a un estado de hipnosis y semi-inconsciencia: *"Cuando daba cerezas, no dormía. La abuela dice que en la primavera volverá a dar. A veces le digo 'Eh, árbol, ya no das cerezas', pero él se calla y tengo miedo de que no duerma y se haya muerto"*.

En la puesta en escena y en el parlamento presentes en este fragmento inicial se encuentran los elementos clave de la realidad que envuelve a Ángel: el sueño, la naturaleza, la sabiduría de las personas mayores, el pensamiento mágico de la infancia. El niño cree que su sólo deseo (que el árbol dé frutos) se verá cumplido gracias a su voz. Hay una primera referencia a la muerte, tema fundamental, como veremos, en el filme.

El movimiento desde el negro hacia el agujero blanco es una constante estilística que aparecerá cinco veces en toda la historia, siempre para dar paso a las apreciaciones de Ángel, que desde el sueño, o desde su espacio de percepción infantil,

nos describirá el entorno: la naturaleza (animales), el agua ("que lo cuenta todo"), las rocas ("que nos miran"), el campo ("que se ha muerto de hambre toda la vida"); para acabar, completando un ciclo (vital) perfecto con el árbol de las cerezas ("que se ha muerto"). Es una clara antropomorfización de los elementos naturales.

La formalización de la vida y la muerte como ciclos es una presencia regidora: el filme comienza en noviembre (invierno) y acaba en primavera. La concreción del tiempo es rigurosa y se muestra en diferentes planos: sobre la pizarra de la escuela, en el calendario de la casa de Ángel. Y también por los acontecimientos que presenciamos: nochebuena, fiesta de los Reyes Magos.

Sobre esta cronología exterior tan precisa, la percepción interior del niño, que se moviliza en el ámbito de lo natural, de lo incontaminado: el tiempo pasa porque las estaciones climatológicas se suceden y esto repercute en la naturaleza. Es imposible trazar una línea divisoria en la recepción anímica del paso del tiempo, y las indicaciones externas (fechas, eventos) lo subrayan y reiteran, denunciando el abismo entre las marcas sociales y las vivencias personales.

Porque lo que vamos a presenciar no es una historia narrada según parámetros tradicionales teleológicos (causa-efecto), sino un fragmento de vida ("une tranchée de vie") que contiene, como toda existencia, teselas del mosaico de la muerte.

Este mosaico está compuesto por diferentes personajes que deambulan en un entorno rural, en el que es fundamental la presencia de la naturaleza, de las voces y de los silencios. Distintas historias se subsumen en el conjunto, distintos momentos vitales de distintas personas: la jubilación del dr. Martín que provoca la llegada de un nuevo médico, Andreu y el malestar de su compañera Roser; la búsqueda vital y afectiva de Dolors; los latrocinios de Manolo.

Todos los personajes del filme presentan una herida, son seres con un pasado cargado de dolor a sus espaldas: Martín está enfermo de cáncer, Andreu ha perdido a su madre y a su pareja, Dolors siente la ausencia de Teresa, Miquel se ve impotente en su relación con Roser, Roser no comprende el comportamiento de Martín.

Dos figuras capitales parecen regir sobre todos ellos: la presencia de la abuela (hecha de silencio pues nunca habla) y la del niño (que recoge las palabras de la anterior y las formaliza como discurso propio). El pasado y la sabiduría de los mayores se transmite a las nuevas generaciones. La abuela completa su ciclo vital y muere (era la depositaria del tiempo, y esto lo vemos en la secuencia en que arranca las hojas del calendario para dar entrada al nuevo año, a un año en que ella no va a vivir). Ángel en su heredero, y desde el presente inmediato de su infancia, recoge el testigo de la abuela y de la naturaleza, su otro mentor. La abuela, la naturaleza sabe; el niño está aprendiendo. Un círculo se completa. Otro está iniciándose.

Ángel va a aprender, más allá de lo que ya conoce sobre la naturaleza, el significado de la muerte: muere la abuela, muere el árbol, regresa su madre y él comienza a viajar. Del espacio rural, el niño se traslada a una esfera urbana, que se refleja en su rostro a través de la ventanilla del coche. Este viaje (experiencia de vida) para Ángel va a presuponer su entrada en otro mundo, en otra dimensión: ya no partirá del negro al blanco de la imaginación. El exterior le golpeará la cara. Sus percepciones infantiles acabarán pronto: no hay lugar para sueños no hay lugar para poesía: Ángel va a entrar en la realidad.



Esto se refleja en la última secuencia en que el niño se encuentra en su casa (una casa que se desbarata tras la muerte de la abuela). Un fundido en negro y un recorte preciso: un ojo (el del niño) que se encuentra escondido en una caja de cartón. Podemos pensar que este enclave ha sido el lugar desde donde Ángel ha visto desfilarse su infancia (y remitiría así a ese agujero blanco presente en varias ocasiones). Ángel, presto a partir, se ubica en este contenedor del pasado: no oímos lo que dice (hasta ahora su voz en *off* había sido nítida y perfectamente perceptible). Ángel no puede hablar (sólo susurra una suerte de letanía). Va a ingresar en otro espacio (la ciudad), en otro tiempo (la madurez), donde no caben sueños concebidos como realidades. Va a ingresar en el ámbito del intercambio lingüístico: desde ahora la poesía de sus palabras se convertirá en la prosa habitual del mundo.

## II. LA INEVITABLE POESÍA DEL BUSCADOR

Marc Recha (Hospitalet de Llobregat, 1970) es alguien versado en viajes que buscan el conocimiento. Su experiencia cinematográfica abarca diez años, y se ha concretado en la realización de seis cortometrajes (*El darrer instant*, 1988; *El zelador*, 1989; *La por d'abocar-se*, 1990; *La maglana*, 1991; *És tard*, 1993; *L'escampavies*, 1997) y dos largometrajes (*El cielo sube*, 1992 y *L'arbre de les cireres*, 1998).

Es posible rastrear una serie de estilemas que son las marcas de su oficio de narrar y que, aunque no querríamos ele-





var a la categoría de marcas enunciativas restrictivas, consignaríamos aquí porque puede ser válido para ir estableciendo un arco desde donde detenernos a observar el conjunto de su obra y proceder, así, a un análisis más complejo y justificado de su última producción, *L'arbre de les cireres*.

En los cortometrajes de Recha se advierte un marcado gusto por la construcción de espacios claustrofóbicos y de situaciones obsesivas límite. Nos interesa sobremanera este tipo de formalización espacial que surge a través del tratamiento de los personajes y sus interrelaciones, y a través de los objetos y su presencia elocuente. Recha se sirve de estos elementos para construir un relato de los parámetros teleológicos o causalistas convencionales; un relato que se relaciona más con lo psíquico o lo onírico que con el estatuto de lo que convencionalmente se entiende por "realidad".

En *El darrer instant*, se nos ofrece la crónica de un suicidio anunciado a través de la elipsis, y su plano inicial establece una resonancia clara con el inicio del filme *La mujer dulce* (*Une femme douce*, Robert Bresson, 1969): el aleteo de una cortina, en su sutileza más absoluta, nos muestra las huellas que en los objetos ha dejado el último vuelo de una mujer desgarrada por una pasión amorosa no correspondida. El registro documental de sus "últimos instantes" nos la ha presentado completamente desubicada del espacio que la envuelve, mediante el tratamiento formal de los objetos (teléfono, cama, armario vacío, cartas) y la presencia "evacuada" de un gato, que terminará subrayando la ausencia de la protagonista.

Esta situación de obsesión plena, en que amor y muerte

se conjugan, concitan y anulan, está perfectamente sugerida en *La maglana*, donde, de nuevo, la falta de correspondencia amorosa provoca en el protagonista un delirio anímico y mental completo. La casa donde habita (que es, en realidad, la proyección espacial de su estado psíquico) está "tomada" (la referencia al relato de Julio Cortázar es obvia) por la presencia amenazadora de un araña que da título al cortometraje, que, tal vez, nace de la propia inconcreción psicológica del personaje. Este delirio de enamorado impenitente es ambiguo: nunca sabremos con certeza si la existencia del insecto es real (aunque luego acabe apareciendo en la imagen). Este procedimiento de narrador en primera persona que nos deja impotentes a la hora de acceder a la verdad última de su discurso es semejante al planteado por la voz enunciativa de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James. ¿Es cierto lo narrado?, ¿es la alucinación de un "yo" enajenado?, ¿existen ciertamente las presencias, los fantasmas evocados y narrados, o son la concreción lingüística esquizoide de una personalidad paranoica?

En *El zelador*, hay un trabajo cuidadoso de la interrelación de dependencia absoluta entre un carcelero y su prisionero, y las resonancias planteadas por Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar* están presentes: ni uno (víctima) ni el otro (verdugo) pueden escapar a este vínculo establecido, que es igual de castrante, fagocitador y patológicamente necesario para ambos. La presencia del monitor de control (que relacionaríamos con el ojo que todo lo ve del Gran Hermano de la novela *1984* de Georges Orwell), ha sustituido el contacto físico directo entre los personajes. Sin embargo, el deseo delirante y masoquista del prisionero se verbaliza en su discurso que habla de la necesidad de un sometimiento físico, de claras implicaciones freudianas (estar atrapado por una camisa de fuerza, comer objetos metálicos puntiagudos, ser agredido en dientes y encías).

Estos "infiernos anímicos" al límite están suavizados en *L'escampavies*, donde la violencia de las interrelaciones está más soterrada. De nuevo, hay una contraposición de espacio que implica un enfrentamiento entre los personajes y sus acciones (el mar, habitat natural del protagonista se impone como contrapunto a la ciudad, lugar de reclusión de su hermano, que en un pasado, fue, igualmente, pescador)<sup>1</sup>.

Si el tratamiento del espacio es fundamental en Recha, también lo es la formalización de la temporalidad. El factor cronológico es la base de *El cielo sube*, donde se trabaja la percepción y la descripción de una *durée* de tipo bergsonian, que se cimienta sobre la aprehensión y el aprendizaje de un tiempo interior. La ausencia de acción física que caracteriza al protagonista subraya su "actuación", al atraparlo en un segmento temporal, en el que lo verdaderamente importante es su inactividad y la observación que hace de objetos y cambios en el paisaje que contempla. Así se formaliza otro de los recursos fundamentales en la obra de Recha: el tema de la mirada<sup>2</sup>.

Dos de las obras de Marc Recha son adaptaciones de un texto literario: precisamente, *El cielo sube* de *Oceanografía*

1. Para un análisis más pormenorizado de *L'escampavies*, nos remitimos a nuestro texto "L'escampavies: vértigo y poética de la navegación", en *Banda Aparte. Revista de cine-Formas de ver* nº 11, mayo 1998, pp. 11-13.

2. Una lectura lúcida sobre el filme fue realizada por Vicente J. Benet en "Cenestesia del tiempo (Contextos del relato en la *Oceanografía del tedio*, Eugeni d'Ors y *El cielo sube*, Marc Recha, 1991) en *Banda Aparte. Revista de cine-Formas de ver* nº 1, noviembre 1994, pp. 3-11.

del tedio de Eugeni d'Ors, y *És tard*, de un relato de Quim Monzó titulado "Redacció".

En *És tard* se trabaja sobre una clara disociación entre las imágenes y el texto que se lee en *off* y da cuerpo al cortometraje: una redacción infantil sobre lo que se ha hecho el domingo. No hay yuxtaposición directa entre los dos segmentos, aunque ello conlleve una serie de resonancias muy pregnantes, y es esta discordancia la que barrena los cimientos en que se basan las adaptaciones tradicionales.

Marc Recha es un creador que se cuestiona constantemente su labor<sup>3</sup> y entiende cada una de sus obras como jalones de aprendizaje que lo conducen a alcanzar una "economía expresiva", que le permita acceder a la formalización de "un cine estado puro". Su deuda con sus mentores cinematográficos (Robert Bresson, Marcel Hanoun, Marguerite Duras) y literarios (Josep Pla, Michael de Montaigne, Giacomo Leopardi, Maurice Barrés, Jules Renard) es palpable, pero la ha sabido subsumir inteligentemente en un modo particular de entender y hacer cine. Esta formalización propia podría concretarse en varios aspectos: la ya citada búsqueda de medios técnicos y narrativos económicos que le permitan una expresión pura, basada en la depuración; el intento de establecer su propia escritura cinematográfica a través de dichos medios y la apuesta por un cine que vuelva a los orígenes. Todo ello desembocaría en la creación de un nuevo lugar para el/la espectador/a, que se concretaría en la elección de un público atento, receptivo, no sedentario, que es constantemente percutido por estímulos nuevos y rápidos cambios en sus expectativas, procedimiento que le impediría hacerse acomodaticio como el/la espectador/a tradicional. En este sentido nos gustaría emparentarlo con K. Kieslowski, otro director que golpea a su público reiteradamente, proponiéndole una suerte de juego interactivo basado en las resonancias y las recurrencias.

De las situaciones límite basadas en la interrelación de un mínimo de personajes, Recha ha ido deslizándose hacia otros temas y ha formalizado su expresión por otros medios, sin por ello, abandonar los antiguos.

Una de las características formales de su obra es el uso de la voz en *off*. En sus últimas realizaciones (*És tard* y *L'arbre de les cireres*) sigue presente este mecanismo, a la par que se ha incorporado un segmento temático nuevo, común a ambas (el tema de la infancia y la memoria). Por otra parte, el uso de un amplio conjunto de personajes (coralidad) es completamente novedoso en su trayectoria.

En *És tard*, la voz de un adulto narra la redacción escolar escrita por un niño, produciendo esa disociación clara que apuntábamos arriba, disociación que nos aboca a un universo de violencia doméstica. La historia pueril acaba convirtiéndose en un cuento de terror-humor gótico, relatado, precisamente, por una voz adulta mediante una jerga y una expresión infantil. En *L'arbre de les cireres*, la voz en *off* infantil está encarnada, por primera vez en la obra de Recha, en el personaje de Àngel, un niño cuyas reflexiones nos convocan al entramado imaginario de la vivencia presente y de una memoria en extinción.

El tema de la memoria ya aparecía en *La por a abocar-se*, como si este segmento temático se hubiera ido desarrollan-

do, de forma subterránea e inconsciente, en las realizaciones de Recha. Aunque, a tenor de sus declaraciones, es otro de sus intereses: "En esta película quiero fijar el tiempo, eso que disparas la cámara y atrapas el recuerdo. Filmar es casi un combate contra esa rueda del tiempo que todo lo destroza: es un poco como recuperar la memoria histórica. La puedes rescatar a través de cosas sencillas, cosas que tal vez son muy pequeñas, las más cercanas, las que nos conmueven". Aquí, Recha emparentaría claramente con Josep Pla que, en *El quadern gris*, afirma: "Me apasionan tanto las personas muertas como las vivas. La memoria histórica es para mí tan real como la actualidad misma".

Creemos que Marc Recha, desde sus primeras realizaciones hasta su último largometraje, ha sabido recorrer ese camino que va desde la prosa (habitual del mundo) a la poesía, siguiendo la máxima de otro buscador incansable, Robert Bresson, que propuso (nos propuso a todos/as): "No corras tras la poesía, Ella penetrará por sí sola a través de las junturas (elipsis)".

Ojalá en ese viaje que es la vida y la escritura creativa, Marc Recha vaya dejando jalones (en forma de filmes) que nos ayuden y conciten a contemplar la lírica del mundo.



Fotos del rodaje de *L'arbre de les cireres*. © Llúcia Faraig

<sup>3</sup>. Nos remitiremos constantemente a las declaraciones vertidas por Marc Recha en "Reinventar la mirada" en *Banda Aparte. Revista de cine - Formas de ver* nº 1, noviembre 1994, p.13-22.