

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Les mans buides. Fronteras y residuos de un presente esquizofrénico

Autor/es:

Quintana, Angel

Citar como:

Quintana, A. (2004). Les mans buides. Fronteras y residuos de un presente esquizofrénico. Nosferatu. Revista de cine. (46):51-55.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41374>

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**

# Fronteras y residuos de un presente esquizofrénico

*Les mans buides de Marc Recha*

*Àngel Quintana*

*Zinean, errealitatearen eta fikzioaren arteko mugak ez dira inoiz erabat zehaztuta egon. Zuzendari batzuek beren kontakizunetan barneratu ez dadin eraikitzen dute beren lana. Beste batzuek, esaterako Marc Rechak, beren arrastoak zeluloidean utzi nahi izaten dituzte pelikulak filmatu bitartean. **Les mans buides** lan-metodo horren erakusgarri bikaina dugu, zinematografoaren historian oso emaitza onak ekarri dituela kontuan izanik.*



Eduardo Noriega. Foto de rodaje.



# 1. La procedencia

Situémonos, por un momento, en el pasado. Estamos en 1934. Jean Renoir, hijo del pintor impresionista Pierre-Auguste Renoir, rueda en la zona de Martigues, cerca de Marsella, **Toni**, una película inspirada en un suceso real que fue relatado al cineasta por un comisario de policía del lugar. La película posee la apariencia de un melodrama naturalista. En ella, Toni, un obrero de origen italiano llega a un pueblo para trabajar en una cantera. Después de casarse con Marie conoce a Josefa, una emigrante española que perturba su deseo. Un día, Toni descubre que Josefa es la amante de Albert, el capataz de origen belga con quien se acaba casando. Toni y Josefa deciden matar y robar a Albert para fugarse hacia un lugar más prospero. La pareja es sorprendida por éste y después de una pelea se produce un asesinato que tendrá consecuencias trágicas.

A pesar de su apariencia naturalista y de su condición de obra considerada como un claro precedente del realismo poético que se impuso en la Francia de los años treinta, **Toni** es una película que abre una grieta importante en la historia del cine. El film inaugura un modelo de realismo de lo representado, siguiendo la tradición que estableció André Antoine en los años veinte, en el que la cámara decide humanizar un paisaje, apropiándose del entorno y convirtiendo el relato en un mundo cerrado que constante-

mente puede llegar a ser puesto en crisis o a ser cuestionado por los pequeños hechos aleatorios que tienen lugar durante el acto de rodaje. Renoir explora un entorno a partir del rechazo de todos los procedimientos estilísticos que pretenden embellecer el mundo, su función principal consiste en capturar la epidermis de todos los personajes que participan en el relato, explorando y acentuando su fisicidad. El historiador comunista Georges Sadoul no dudó en saludar **Toni** como "*una obra clave, una fuente esencial del neorrealismo y de todo el cine contemporáneo*".

Dejemos de lado el neorrealismo para situarnos en esa corriente del cine contemporáneo de la que, según Sadoul, **Toni** es un claro precedente. Fácilmente podemos establecer un cierto puente entre las conquistas de esta película con las perpetradas por Roberto Rossellini en **Stromboli** (*Stromboli, terra di Dio*, 1949), por Ingmar Bergman en la escena de la isla de **Un verano con Mónica** (*Sommaren med Monika*, 1952) y por la obra de numerosos cineastas de la modernidad, situados en una interesante pendiente que nos lleva desde John Cassavetes hasta Abbas Kiarostami. Para todos estos cineastas el paisaje exterior y el cuerpo de los personajes constituyen los ejes determinantes de una poética de la improvisación que se encuentra al servicio de cierta verdad invisible que sólo puede llegar a ser revelada. Si continuamos explorando la abrupta pendiente que nos conduce hacia el cine moderno, en sus confines nos encontraremos con Marc Recha. Un cineasta que en sus tres últimos largometrajes ha hecho evidente su obsesión por una determinada forma del rodaje abierto, por la función del mundo exterior como soporte esencial de la ficción y por el estudio de los contornos de la epidermis de los cuerpos de sus actores y actrices. El azar, el paisaje y el cuerpo se han convertido, hasta el momento, en las sustancias esenciales de su visión del mundo a través del cine. Sin embargo, los lazos que unen **Toni** con Marc Recha, y esencialmente con el Marc Recha de **Les mans buides / Las manos vacías / Les Mains vides** (2003), no son únicamente el resultado de una amplia genealogía de la modernidad cinematográfica, sino que poseen alguna cosa más íntima, como si esta pequeña -pero sublime- película de Jean Renoir estableciera un curioso juego de espejos, más o menos deformes, entre un mundo del pasado y un presente que acaba desembocando en las múltiples propuestas que, desde su interior, apunta **Les mans buides**.

**Toni** es una película surcada de trenes, hija de un paisaje fronterizo, poblada por numerosos emigrantes desheredados que proyectan su existencia en un espacio físico de la Francia meridional, junto al Mediterráneo. Un espacio que se constituye en una especie de nueva Babel que funciona como refugio de







razas y de culturas. Renoir intenta dar forma artística a este mundo preexistente escuchando los sonidos de la naturaleza, abriendo la cámara al erotismo dionisiaco del paisaje. Para llevar a cabo su fin, el cineasta no cesa de debatirse entre ese mundo abierto, determinado por los pequeños detalles azarosos de lo natural, como esa avispa surgida de un racimo que inyecta su veneno en el hombro de Josefa, y un mundo cerrado determinado por las leyes de la causalidad propias del drama. El resultado de esta tensión, de difícil resolución, crea desequilibrios, rupturas de tono y una cierta sensación de desconcierto en el interior de una obra que convierte el rechazo de toda forma de coherencia en su principal virtud.

Todos estos elementos y conquistas están presentes en **Les mans buides**, estableciéndose un curioso acto de filiación entre las inestables, pero sugerentes, imágenes exploradas por Recha y las vigorosas imágenes de ese pequeño monumento filmico rodado por Renoir en 1934. La filiación que desafía cualquier juego de influencias para adquirir una connotación más íntima, alejada del juego de referencias posmoderno. Recha descubre en Renoir una determinada idea originaria del modelo de cine que le apasiona, la interioriza y decide suscribir para construir una obra personal que ni actualiza la vieja propuesta, ni la imita, sino que la convierte en modelo a adoptar. **Toni** se convierte, así, en la quimera hacia donde quieren dirigirse las imágenes de Recha, pero el cineasta tiene conciencia de que el reto es peligroso. El abismo que separa la modernidad de Renoir de la modernidad de Recha va más allá del abismo propio de la época, tiene que ver con la persistencia residual de determinadas formas de

cine. Mientras Renoir es hijo de un momento en el que todo podía llegar a ser inventado, Recha es hijo de un tiempo en que el cine sólo puede redescubrirse, es hijo de un tiempo en el que las películas no cesan de sufrir curiosas mutaciones y transformaciones hacia otros inciertos territorios más baldíos.

## 2. El caos

Al inicio de **Les mans buides** de Marc Recha, sólo existe el caos. La vieja Madame Catherine pierde su mano ortopédica y un loro no para de chillar. Los técnicos de la estación fronteriza de Cerbère, trabajan rutinariamente en el cambio de ejes de las vías ferroviarias. Un ser estúpido apodado Éric -personaje interpretado por ese monstruo de la interpretación llamado Olivier Gourmet- se dedica a hacer chapuzas con la maquinaria obsoleta que se encuentra acumulada en su taller mecánico. Un gendarme vive celosamente su relación sentimental con la propietaria del único bar del pueblo, un establecimiento que desprende un fuerte hedor a *pastis* Pernod. Una chica, entrada en la cuarentena, que trabaja de revisora en los trenes fronterizos, siente una profunda añoranza por un amor perdido y se declara prisionera de la monotonía de sus propios desplazamientos. Un joven llamado Gerard es expulsado del tren por viajar sin billete y salta en una mísera estación cercana a la frontera donde piensa pasar la noche antes de continuar su viaje sin ningún destino preciso.

¿A qué mundo pertenecen todos estos personajes a la deriva? Más que un mundo, el entorno que nos describe Marc Recha en **Les mans buides** es un submundo particular, situado en la población real de





© Lucía Faraig

Port-Vendres. Este espacio se convierte en una especie de no-lugar del fin del mundo en el que desembocan algunos de los detritus representativos de los múltiples desheredados que pueblan esa pretendida gran Europa comunitaria. Estamos en un no-lugar en el que no cesan de gravitar muchas cosas. En un espacio donde los trenes generalmente suelen pasar de largo, pero en el que continuamente se hace omnipresente la frontera, tanto la frontera física como esa frontera interior que es reflejo de las múltiples crisis identitarias del sujeto contemporáneo. Un espacio que, sin proponérselo, se convierte en metáfora de las múltiples cartografías de los muros que surcan nuestro presente esquizofrénico.

Las separaciones históricas y lingüísticas -en ese mundo se habla francés, catalán y castellano- se viven en un ambiente desde el que surgen formas de vida antagonicas. Port-Vendres, lugar real del rodaje, es, para los franceses, la máxima ejemplificación de esa geografía meridional semiabandonada y fronteriza, donde los principios básicos de la civilización parece que no se acaban de asentar nunca y donde la fuerte tramontana que sacude el paisaje no hace más que limpiar periódicamente la pesada atmósfera del ambiente. Port-Vendres es para los catalanes parte de esa Cataluña Nord que se convirtió en tierra de exilio, en incierto decorado para la memoria republicana. La calma aparente de esas colinas que se precipitan hacia el azul del Mediterráneo, esconde en su interior algunas significativas cicatrices de la histo-

ria, del presente reciente de millares de perdedores a la deriva.

En la primera parte de **Les mans buides**, el caos no cesa de alterar la ficción, penetra en el interior del relato, lo agrieta hasta acabar imponiendo un cine de ambientes crispados, un retrato minucioso de los no-lugares. Recha parece sentirse más cómodo con ese caos ya que otorga más libertad a sus actores y actrices, le ayuda a jugar con los designios del azar y acaba descubriendo al espectador que sus imágenes tienen una gran potencia visual. Recha no está excesivamente lejos de **L'arbre de les cireres / El árbol de las cerezas** (1998) ni de **Pau i el seu germà / Pau y su hermano / Pau et son frère** (2001), con la diferencia de que, en esta ocasión, el mundo que retrata es más sórdido, está más a la deriva y en su interior el caos no cesa de gravitar.

### 3. El relato

Marc Recha ha confesado en diferentes ocasiones que **Les mans buides** nació como una película muy escrita, como un intento de comedia vodevilesca, basada en un fuerte soporte literario. Los excéntricos personajes protagonistas, hijos de un espacio concreto, determinaban con sus conductas un enredo cómico, lleno de sarcasmo y humor negro. Una vez instalado Recha con su equipo en Port-Vendres, se encontró con la paradoja de que el mundo que tenía delante y que estaba viviendo intensamente du-





rante el período de rodaje se estaba imponiendo, destruía la ficción y lanzaba a todo el equipo hacia un irremediable caos. ¿De qué modo era posible ordenar el caos para articular un juego de causalidades que permitiera el desarrollo de un relato? ¿Cómo otorgar una cierta coherencia a un mundo marcado por su propia incoherencia?

Las dos cuestiones que hemos apuntado son básicas para comprender el desarrollo de **Les mans buides** y aceptar sus desequilibrios internos. Partiendo del principio de que, a veces, el arte puede llegar a ordenar la vida, Marc Recha se propone dar un cierto grado de coherencia a ese mundo fronterizo a la deriva. La primera apoyatura que utiliza consiste en el establecimiento de una poética especial, acentuada por la música de Dominique A, y por la búsqueda de un cierto tono melancólico que pueda penetrar en el interior del universo caótico, purificarlo y darle una determinada forma más poética, puntuado por una serie de notas de carácter humorístico. Bajo esta perspectiva, el método utilizado por Marc Recha no se encuentra demasiado alejado del explorado por un cineasta como Otar Ioselliani, con el que se establecen algunas curiosas relaciones (1). El cine de Ioselliani parte generalmente de la construcción de un mundo arcaico que funciona con sus leyes y sus repeticiones. La intención de la puesta en escena reside en abrir este mundo a la lógica del relato, a un juego de cruces y casualidades forzadas que le acaban dando forma. El modelo de humor que propone Ioselliani no surge de la provocación, sino de la observación.

A partir de un determinado momento de **Les mans buides** surge un esbozo de relato. La vieja Catherine muere repentinamente. Su loro no para de chillar y el imbécil de Eric no sabe qué hacer con el cadáver. De repente, aparece un dinero escondido que no tarda en convertirse en el motor de un juego de múltiples avaricias y en el desvelo de las mezquindades más ocultas. El cadáver de Madame Catherine es enterrado clandestinamente y posteriormente desenterrado para volver a ser enterrado y desenterrado. El juego que la película establece en torno al cadáver inoportuno la acerca hacia **Pero... ¿quién mató a Harry?** (*The Trouble with Harry*, 1955), de Alfred Hitchcock, pero también hacia la menos conocida **Carne de gallina** (2001), de Javier Maqua. Recha

