

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
Reinventar la mirada

Autor/es:
Recha, Marc

Citar como:
Recha, M. (1994). Reinventar la mirada. Banda aparte. (1):3-22.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42133>

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:



REINVENTAR LA MIRADA

Declaraciones de Marc Recha

*Ya hace mucho,
aunque el tiempo transcurrido es aparentemente insignificante,
que hice El cielo sube.
Cuando uno está en la juventud y vive el presente a tragos,
es muy difícil distanciarse de los acontecimientos,
de medirlos con cierta perspectiva.
En la actualidad intento hacer películas,
y en esa vorágine vertiginosa de trabajo
me resulta un poco difícil hablar del pasado.*



FILMOGRAFIA

Nace en Hospitalet (Barcelona) en Octubre de 1970. De 1984 a 1988 realiza 14 cortometrajes en formato super-8mm. En 1989 es becado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya y trabaja en Paris con el director Marcel Hanoun.

Cortometrajes (35 mm.)

1988. El darrer instant.
1989. El zelador.
1990. La por d'abocar-se.
1991. La maglana.
1993. És tard.

Largometrajes (35 mm.)

1991. El cielo sube.

Productor - Co-productor Cortometrajes (35 mm.)

1990. Tout à la française - J. Ojeda.
1993. Raquel - Ona Planas.

INFANCIA DEL CINE

Pienso en la gente que, principalmente, se ha educado en el cine clásico. Yo no he visto mucho cine clásico. Cuando nació la dictadura hacia aquí por todas partes, se diluía, desaparecía. Esto es importante, si tenemos en cuenta que cuando empecé a ir al cine, cines de barrio, la programación había ya cambiado radicalmente. Para muchos el cine, en aquella época representaba una manera de manifestarse, de proclamar y expresar unas convicciones, iba ligado en cierta forma a una actividad política. De aquí que los

cine-clubs universitarios tuvieran una importancia enorme. Yo empecé a frecuentar la Filmoteca de Barcelona a los 16 años. Y el cine que se podía ver, los ciclos, eran la mayoría de cine francés. En el año 1986, digamos que la "política cultural" cinematográfica estaba más o menos "normalizada". Así que, aunque parezca una paradoja, existe en mi formación visual un vacío histórico. Pasé de ver todos los seriales de Godzilla, aeropuertos y catástrofes a ver cine de Bresson o de Godard.



Pickpocket (1959) Robert Bresson

¿POR QUÉ SE OPTA POR UNA DETERMINADA MANERA DE HACER CINE?

¿Por qué en la filmoteca unas películas te llegan más que otras, te gustan unos determinados cineastas y no otros? El otro día pensaba en esto, y me acordaba que en la infancia había idealizado

muchos cineastas totalmente comerciales, pero jamás había tomado contacto con ellos. De una manera u otra los cineastas que me empezaban a gustar, sobre todo franceses, eran accesibles. Y al

final, acabe conociendo a uno de ellos: Marcel Hanoun.

Dentro de una pequeña madurez, había una voluntad muy fuerte de tirar por unos caminos muy concretos. Creo que fue esa toma de posición con la realidad, con ese cine que no sólo había visto en las pantallas de la filmoteca, sino que ahora

conocía a los que lo habían hecho, lo que influyó para que me sintiera cómodo, respaldado. De una manera ingenua concretizaba todas esas formas de ver el cine. En ese momento pensaba que era el único cine posible, más tarde comprendí que había otro tipo de escrituras cinematográficas y que podía tirar por muchos caminos.



PIERROT LE FOU (1965) Jean-Luc Godard

A BOUT DE SOUFFLE (1959) Jean-Luc Godard

MARCEL HANOUN

Casi todo el cine que he hecho hasta ahora, más que un cine bressoniano o del tipo de Marguerite Duras, parte de un cine que casualmente tiene muchas coincidencias con el cine de Marcel Hanoun. En uno de los últimos cortos que hice en super 8 plasmé todo el concepto de voz en off que Marcel había empezado a trabajar en su primer largometraje *Una simple historia*.

Me gustó la relación con Marcel porque era poner los pies en el suelo, era tomar principalmen-

te contacto con la realidad de la producción. Reconozco que a nivel de producción me ha ayudado mucho: el ver como trabaja, de donde saca el dinero y por qué hace las cosas, uno aprende a ser duro, crítico, pragmático, conservador. *El cielo sube* es la síntesis de un aprendizaje muy importante que incluía una serie de cortometrajes, a su vez todos inspirados por ese tipo de cine que planteaba no sólo Marcel Hanoun sino otros teóricos del cine.



UNE SIMPLE HISTORIE (1958) Marcel Hanoun



Marcel Hanoun

CORTOMETRAJES

El darrer instant (1988).- Era la impetuosidad de hablar de cosas que uno casi no conocía, el tema era algo ridículo. La experiencia sirvió para aprender a sacar adelante una película de manera autónoma. Fue una experiencia de producción, y el único corto que hice con gente relacionada con la "industria". Tuve que rehacer muchas cosas en la sala de montaje y el laboratorio porque en el rodaje nadie comprendió lo que yo quería. ¿Falta de comunicación?

Asteroides (1989).- Es un pequeño cortometraje en 16 m/m, que nunca terminé de montar. El rodaje primero lo hice el S-8 m/m. Eran pruebas, ejercicios. Aunque el argumento era muy sencillo me sirvió para poner en práctica esa manera de ver el cine que yo tenía. Con este cortometraje fundé mi sociedad de producción, esto significó, permitió, una libertad absoluta de movimientos, no estar atado a nada.

El zelador (1989).- Fue un intento de plasmar técnicamente lo que en *El darrer instant* no se había conseguido: concretizar lo que personalmente me apetecía hacer con el sonido y todo lo demás. Trabajé con gente totalmente opuesta,



AU HASARD, BALTAZAR (1966) Robert Bresson

eran colaboradores habituales de José Luis Guerín. Fue un hallazgo, eran personas exquisitas, sensibles, estaban enteradas de lo que había que hacer, y por lo tanto no hubo ningún problema. Había una sintonía, unos criterios más o menos parecidos, cercanos. Todo esto fue puesto al servicio de una idea: un argumento que hablaba de la ausencia, del hecho irrepartable, insoportable, de la ausencia de una persona. Más tarde en *La maglana* volvería al mismo tema.

En *El zelador* experimenté de una manera muy directa, cercana, lo que significaba hacer cine en 35 m/m. La desmitificación del hecho de rodar una película. La ironía, el humor, el juego, la actitud frente al trabajo. La experiencia sirvió para tener un contacto más humano, más real, con los laboratorios y estudios de sonido.

La por d'aborcar-se (1990).- Me encontraba en un momento en el cual empezaba a tomar conciencia del pasado, sobre todo en el sentido histórico, y una de las personas que representaba cierto pasado era mi abuela. Para mí sigue siendo un pozo de sabiduría, una visión muy concreta del mundo, una visión que si no trasciende desaparecerá. No quiero sublimar esta imagen, pero sí remarcar que hay personas mayores que te transportan al pasado, y esto despierta la curiosidad. Me gustaría saber por qué me interesó esto, a qué se debió. ¿Por qué una película sobre mi abuela? Son esos estados en bruto que en la juventud es imposible determinar de donde vienen, más que nada porque uno no tiene perspectiva, no ya histórica,



L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD (1961) Alain Resnais

sino casi de situación, de verse desde fuera. Supongo que cuando tenga más años podré analizar con precisión por qué tendí hacia unos aspectos u otros.

Aparte o paralelamente a *La por d'abocar-se*, empiezo a adquirir de una forma muy intensa una formación literaria. He tenido la suerte de contar con amistades que me han marcado en ese aspecto, y por lo tanto llegar a una literatura muy determinada. Josep Pla, por ejemplo: de sus escritos se extrae el gusto por el detallismo, y como él decía, por lo que se ha perdido hoy en día, lo auténticamente real, tangible. La gente habla de muchas cosas, pero muy pocos se han tomado la molestia de ir y averiguar el origen de éstas. En cierto modo esto requiere una formación enorme, una capacidad de disciplina y voluntad impensables en la actualidad. Es por eso que escritores como Michael de Montaigne, Giacomo Leopardi, Maurice Barrès, Jules Renard o Eugeni d'Ors se hacen indispensables para el aprendizaje de la conciencia. Todos ellos era gente super culta, documentada, que habían mamado de sus antepasados, que habían ido directamente a las fuentes de información. Creo que era Xavier Febrés que en una biografía de Josep Pla decía que el tiempo es un gran maestro que por desgracia mata a sus discípulos. Y añadía: toda la obra de Pla es la maquinación de una venganza contra el tiempo, la magnificación de la memoria. Esa visión, esta actitud me interesa mucho, estoy metido totalmente en ella, y es, me parece, lo que me mueve. En todo caso en 1990 empezaba a dislumbrarlo. De ahí se entiende esa especie de petulancia juvenil al hacer una película sobre mi abuela, intentar hacer una cosa sobre el pasado. Fue una experiencia totalmente fallida. Eso no quiere decir que la idea no fuera interesante. Ahora es cuando intento ordenar todo ese fracaso derivado por la inmediatez, por la rapidez de hacer películas que tenía en ese momento.

Tout à la française (1990).- Fue el periodo posterior a *La por d'abocar-se*. Como ya había adquirido cierta facilidad de desenvoltura en la producción, y creado una pequeña infraestructura humana y técnica, me propuse dedicarme también a la producción ajena. La cuestión era producir a varias personas, crear una producción de películas



LA CICATRICE INTÉRIEURE (1970) Philippe Garrel



MOSES UND AARON (1974) Jean-Marie Straub



SAUVE QUI PEUT-LA VIE (1980) Jean-Luc Godard



AGATHA ET LES LECTURES ILLIMITÉES (1981) M. Duras

ininterrumpida. La única condición: que fueran presupuestos bajos, rápidos de realizar. Así fue como se hizo *Tout à la française*, dirigido por Joaquín Ojeda. Más tarde, en 1993, repetí la experiencia con el cortometraje *Raquel*, esta vez dirigido por Ona Planas.

La maglana (1991).- Aquí llega el final de una etapa. La dinámica de producción era imparable, excesiva en aquella época. Se trataba de saturar el mercado, principalmente de festivales. Dar a conocer, con argumentos y hechos, una manera diferente de hacer y producir películas, de llegar a todas partes, de decir que con pocos medios se podía hacer cine, ya que el panorama actual no permitía acercarse a la producción de otra forma. Para mí la única reivindicación o protesta válida en el cine es hacer una buena película, lo demás son complementos, meros so-

portes para llegar a esa perfección, a una coherencia.

Los tiempos han cambiado, quizá ya no es tan fácil llegar a esos estados enormes de capacidad de endeudamiento, ahora los laboratorios cinematográficos no fían, la prepotencia económica, ese pretendido y falso estado de tranquilidad monetaria ha desaparecido, se ha evaporado. Poca gente se acuerda del año pre-olímpico. El mercado, entendido como medio de cotización, de generar dinero, tiende a eliminar, de una forma natural a los productos con fecha de caducidad. Esta ley ineluctable le hace guardian de su evolución. Quien no consigue cotizar en el mercado desaparece.

Digamos que esa experiencia adquirida en la producción, aunque en ese momento era un poco ingenua, es la que después me ayudó a hacer *El cielo sube*.



EL CIELO SUBE (1991) Mar Recha

OCEANOGRAFÍA DEL TEDIO (1919) - EL CIELO SUBE (1991)



EL CIELO SUBE (1991) Marc Recha

**El cielo sube* nace no por una voluntad de querer hacer en concreto esa película, sino casi como una necesidad de producción. Atrás quedaba la experiencia adquirida con los cortometrajes, por lo tanto resumes, concretizas esa experiencia en un largometraje.

**La voz en off en El cielo sube*, como medio de escritura cinematográfica, es un elemento más de expresión que hace avanzar la trama de la película. Reproducimos casi íntegramente el texto de Eugeni d'Ors. Como en algunas películas de J.M. Straub la voz en off, más que un instrumento de información, es un mecanismo que comenta o glosa la acción. La remarca, nos habla de lo que acontece.

*Intento pensar en como reflejar una acción o situación, de que manera mostrarla o sugerirla. Muchas veces sólo hay una y ésta está condicionada por el desarrollo literario, argumental, de la película. No creo que Orson Welles al hacer *Sed de mal*, pensara en diferentes opciones para la escena del inicio cuando ese tipo mete la bomba. En ese momento, yo creo, que debió pensar que la única manera de representarlo era con un travelling interminable dentro de un plano secuencia muy detallado. Lo podía haber fragmentado, pero en el fondo era ir a la esencia de las cosas, a la esencia de esa visión. ¿Por qué? Porque en ese momento

había un hecho importante: el puramente informativo, que la gente supiera lo que pasaba. Si hubiera sido un cine o una visión del cine diferente a la suya, quizás se podía haber hecho un plano del cielo, ruidos del tráfico urbano, pisadas, etc., pero en ese momento era determinante que se supiera de una manera explícita que alguien ponía un explosivo. Por lo tanto, para la evolución y la perfecta comprensión de la trama sólo había esa forma: mostrar detalladamente la acción, sin engaños, limpia.

**P*ara mí el cine seguirá siendo una hecho de aprendizaje en espiral, y no pienso precipitarme en nada, no tengo necesidad. Prefiero trabajar como las hormigas, despacio, ordenadamente, pero con una efectividad aplastante.

**M*ás que un pensamiento estructurado previo a la realización de *El cielo sube*, hubo una teorización posterior a la misma. El proceso era a la inversa. A medida que se iba haciendo el montaje, te encontrabas delante de formas, estructuras, que ya conocías por otras fuentes de información. Los libros, por ejemplo. Había lecturas que te ayudaban a definir el trabajo que acababas de terminar, lo situaban en un contexto determinado. Ibas justificando un poco lo que hacías. Creo que el trabajo era más sincero en ese aspecto, más honesto, nada pretencioso.



EL CIELO SUBE (1991) Marc Recha

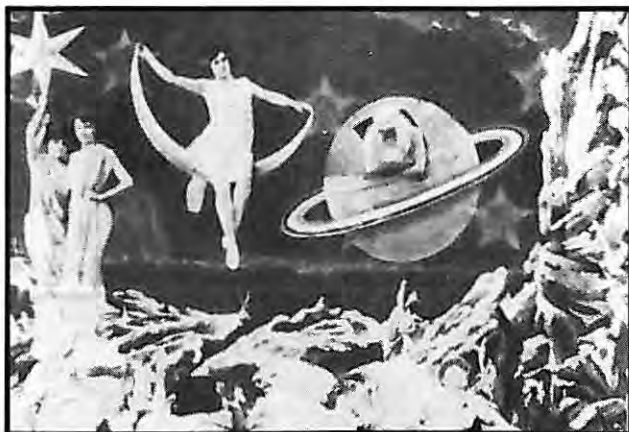
En la existencia juvenil haces las cosas por pura inmediatez, existe esa voluntad de estructurar las cosas pero está muy en bruto, es un diamante sucio que no está pulido. Es después, cuando eres un poco más mayor cuando empiezas a reflexionar. Uno puede sacar unas conclusiones cuando el trabajo ya está hecho. Más vale hablar de trabajo hecho que de cosas por hacer.

**En El cielo sube* hay una voluntad, un intento, de reconstruir el cine, de reinventarlo. La película se planteó como si estuviera hecha por unos aficionados. Era una desmitificación del cine, un poco huir, darle la vuelta y decir, bueno ahora vamos a reinventar la mirada, vamos a jugar con los elementos del cine mudo, con esa manera de ver pasar el tiempo, el espacio. En esto se sustenta la película, en esa visión de volver al pasado y reconstruirlo.

El cine de George Méliès, esa puericia del cine primitivo que representa Méliès, es muy interesante.

**A* veces me molesta un poco esa actitud de tener que justificar una película, es una metira que te creas tu mismo, te autoengañas diciendo que vas a hacer este tipo de cine, porque así tienes justificada la estética y todo lo demás tiene una razón de ser. Caes en un error que no se fundamenta en nada.

**E*ugeni d'Ors escribió un libro táctil. La premisa: "Dijo Flaubert que bastaba mirar cualquier objeto mucho rato, para que se volviera interesante", queda plasmado en todas las imágenes y sonidos de la película. Realmente es una



LE VOYAGE DANS LA LUNE (1898) George Méliès

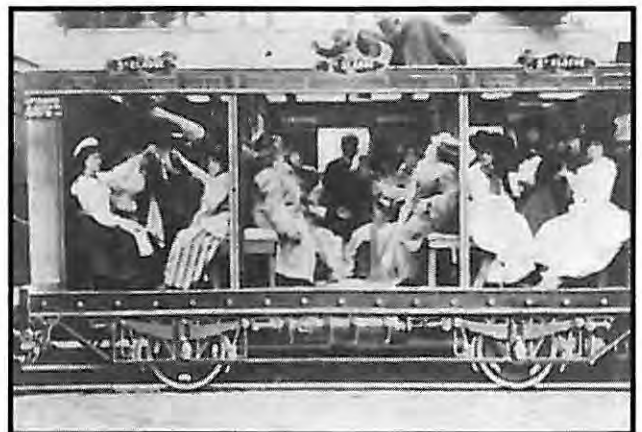


CARTEL DEL "SHOW" MÁGICO DE MÉLIÈS EN EL TEATRO R. HOUDIN

película de sensaciones, te hace participar, abrir los sentidos.

**E*l sonido lo es todo en *El cielo sube*. Se hizo con los medios más avanzados en estéreo, con los mejores equipos, con la mejor técnica del momento.

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.



VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE (1904) George Méliès



GRANDMAN'S READING GLASS (1900) G. A. Smith

De una manera inconsciente esto choca con la brillantez, con la definición, con la medida del tiempo y la exposición de las imágenes que configuran la mirada contemporánea.

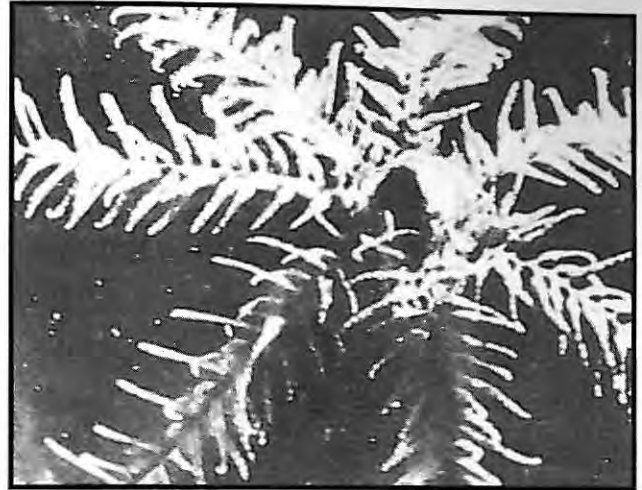
Todo este trabajo podría parecer la anti-televisión: no se puede ver nada en video de lo que he realizado hasta la fecha, porque no tiene nada que ver. De momento las técnicas videográficas no permiten la reproducción de ese tipo de cine, son incompatibles. El mercado va hacia el soporte electrónico. Es una lástima. Espero que la técnica se perfeccione, sobretodo a nivel industrial, masivo, comercial.

El cielo sube era una película puramente de cine, era cine en su estado puro, en su estado primitivo y en su estado ingenuo.

**T*iendo a partir de la raíz, de la depuración de la escritura cinematográfica, y para mí la depuración, la síntesis, empieza en las imágenes y los sonidos. En *El cielo sube* no hacía falta mostrar el hotel, los campos. En el fondo lo más importante no era mostrar lo que estaba sucediendo, sino sugerirlo con el sonido, por ejemplo.



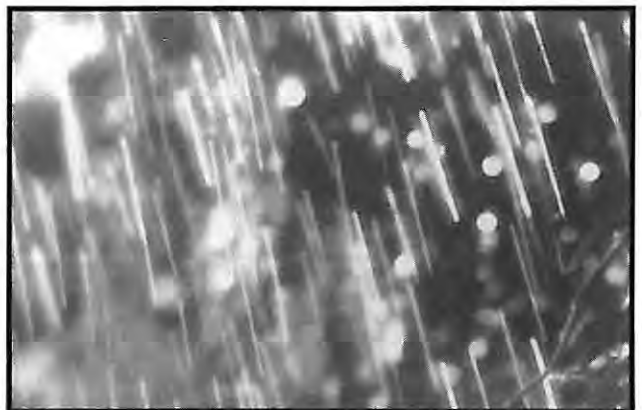
COEUR FIDÈLE (1923) Jean Epstein



LE HYAS (1927) Jean Painlevé

Las posibilidades de expresión y escritura son infinitas, se amplifican de una manera casi insultante. El texto de Eugeni d'Ors parecía hecho expresamente para el cine.

**T*iendo a ayudar al espectador, a que entre en la película, se sumerja, participe, algo semejante a una especie de cine interactivo. Lo principal es ganarse al espectador y que éste entre trabajando, evidentemente tiene que trabajarse la butaca de la sala cinematográfica, ser activo. Pero no puedes decirle al espectador que trabaje si tú no le das unas guías, como no le puedes decir al director de fotografía que haga determinada cosa si no le das unas pautas. El espectador es lo mismo, hay que estar jugando constantemente con él. *El cielo sube* está provocando cada cinco minutos con los recursos visuales y acústicos. Hay muchas maneras de jugar con el espectador y de ir haciendo que participe, en el sentido que la actividad que haga no le resulte horrorosa, sino que sin darse cuenta entre en el juego de una manera agradable.



EL CIELO SUBE (1991) Marc Recha

SEGUIR HACIENDO CORTOMETRAJES. *ÉS TARD* (1993)

Uno tiende a hacer cortometrajes para seguir afianzándose en el campo de la producción, y experimentar nuevas formas de escritura. Y a la vez espera el momento de encontrar una historia para un largometraje suficientemente coherente y asequible para poder hacerla.

Para mí *És tard* no deja de ser un puente que va desde *El cielo sube* a una nueva forma de hacer películas. Lo que pasa es que *És tard* se me ocurrió cuando aún estaba promocionando *El cielo sube*, y hasta que se hizo el rodaje pasó año y medio. Fue

horroroso. Me acuerdo que en en el rodaje me aburría eternamente. En esos momentos ya había confeccionado dos proyectos más de cortometrajes, y se me hacía muy difícil volver a las formas planteadas en *És tard*.

Ahora el trabajo es así, más pausado, las ideas tardan mucho en concretizarse. Ya lo he dicho: los tiempos han cambiado. *És tard* es una fase de transición, de transformación hacia otros pasos, que por desgracia no se han podido materializar.

EL CINE COMO HERRAMIENTA, OBSESIÓN.

Para mí el trabajo es la tenacidad frente a una obsesión. Sólo hace falta voluntad y disciplina, sobre todo disciplina para llegar a esa obsesión. En mi caso la obsesión es el cine, pero siempre

desmitificándolo, porque ante todo está la literatura y el conocimientos de las cosas, la conciencia. El cine no deja de ser un instrumento más para llegar a la conciencia.

(Declaraciones recogidas por Jesús Rodrigo y revisadas por Marc Recha.)



EL CIELO SUBE (1991) Marc Recha