



# “La voluntat de llibertat crea els meus personatges”

Marc Recha  
(l'Hospitalet de Llobregat, 1970),  
ha estrenat la pel·lícula  
'Les mans buides',  
rodada a Portvendres  
i parlada en francès,  
bàsicament,  
amb la inclusió  
esporàdica del català.  
L'obra forma  
un tot coherent  
amb les dues anteriors,  
'L'arbre de les cireres'  
i 'Pau i el seu germà'.  
La pel·lícula s'emetrà  
a França el mes  
de gener del 2004.

**L**a pel·lícula *Les mans buides* té molts punts en comú amb les dues anteriors, *L'arbre de les cireres* (1998) i *Pau i el seu germà* (2001). Com les dues anteriors, un foraster arriba a un lloc perdut i poc conegut, en el primer cas del País Valencià, a la Vall de Gallinera; en el segon, a Josa del Cadí i Gòsol, en una cruïlla terminal i poc coneguda i habitada, entre el Berguedà, l'Alt Urgell i el Solsonès; i en el tercer cas, al cul de sac del Rosselló, Portvendres. Es pot parlar, per tant, d'una trilogia, o d'una constant que penseu mantenir?

—Si tenim en compte que veig el cinema com un fet molt lligat a l'existència i per tant a la meua vida, per ara és clar que en totes les meves pel·lícules he passat pels mateixos camins. No hi ha voluntat de fer cap trilogia, però sí que es busca sempre la mateixa cosa, un paisatge que tingui una voluntat de transformació dels personatges de maneres molt directes. Un paisatge humanitzat, mai costumista ni salvatge.

—A diferència de les pel·lícules anteriors, el foraster, Gerard, intervé molt poc en la trama. És un passatger del tren que per atzar baixa a Portvendres i pràcticament no modifica la vida de la gent ni la seva. Tampoc no s'hi integra.

—Sí. Com quan Josep Pla escriu *Pa i raïm*.

—Jo havia pensat més aviat, parlant de Pla, en *El carrer Estret*, llibre que comença, com totes les vostres pel·lícules, amb un viatge. Un menescal de Barcelona arriba a un petit poble i s'as-

sabenta, directament o a través de la minyona, de la vida de la gent, bo i escoltant i no a través de la seva feina, de la qual l'autor en parla molt poc. Sempre és el notari distant i fred —en definitiva, un estadant ocasional—; no sembla que la nova vida el formi o el transformi, perquè només és un observador.

—Sí. I també una cosa molt curiosa. Aquí hi ha un moment que sacseja, involuntàriament, la vida de la gent. No té passat i l'important en ell és la mirada, la presència, com si aixequés acta. I aquests personatges impossibles de Portvendres s'hi emmirallen. Ell és l'únic que pot saber de l'altre, a diferència, per exemple, de Sophie, la revisora que treballa a la SNCF. Sí que hi ha un moment que Gerard canvia una mica involuntàriament la trajectòria dels personatges.

—Però molt menys que a les pel·lícules anteriors. Els forasters de les dues pel·lícules anteriors saben on van, això per començar; després, tenen intenció clara d'anar-hi i s'hi volen, o bé integrar (*L'arbre de les cireres*), o bé submergir (*Pau i el seu germà*). Aquí, res d'això.

—Sí, aquest cop té menys participació activa. A *Pau i el seu germà* li interessava recuperar el germà.

—Una altra diferència d'aquesta pel·lícula respecte de les anteriors és que és més negra, més pessimista. Difícilment es pot donar en una pel·lícula que no faci crònica negra o tràgica, un to més desesperançador del que hi doneu, sobre el paisatge, sobre la fesomia del poble, on hi domina la deixadesa,

**“Sóc molt refractari a la idea del lloc de fracàs. Tots els llocs són interessants per viure. Els homes fan els llocs. Els personatges de la meva pel·lícula han trobat el seu cau”**

sobre la desestructuració provocada, entre més coses, per la ferida de les vies del tren.

—De totes maneres, considero que els personatges destil·len una gran vitalitat. Tenen un passat que prové dels anys trenta, en els quals hi havia hagut una empena i una frescor...

—Que l'espectador no copsa. Viuen en un racó del món i l'espectador no sap res del seu passat. Això és el que penso que ens diu la pel·lícula.

—Sí que és cert, però tot passat pel sedàs de la ironia o de la tragicomèdia. O de l'esperpent. El guió com a guió el llegiries si el publicava i té un caire més esbojarrat que la pel·lícula.

—Per què canvieu el guió?

—Perquè quan arriba el rodatge, el guió es converteix en una proposta. En el rodatge obres la teva imaginació a l'espai, un espai desolador, un espai que suqueja la desfeta republicana i l'exili. Hi parlo del desarrelament, un dels elements del qual és la frontera. L'absurd d'una frontera, on la gent parla diferents idiomes. Per això la pel·lícula comença amb el canvi de vies, que a un belga, per exemple, li resulta incomprendible.

—Canvi de vies que, a través de la bellesa de les vostres imatges i d'un original muntatge, va més enllà d'aquesta informació prosaica; deixa a la comprensió de molt pocs que es tracta d'un canvi de d'amplària de les rodes del tren per adequar-se a l'amplada de les vies del nou estat. Parlant d'aquest detallisme visual i fragmentat, quan l'apliqueu al paisatge a nosaltres ens va recordar, potser perquè era una pel·lícula que acabàvem de reveure recentment, *Blow Up*, d'Antonioni, en especial les imatges del parc de Londres, les dues vegades que el fotògraf protagonista hi entra. Reconeixeu que hi ha Antonioni en la vostra estètica?

—Més que Antonioni, jo hi veig Renoir, el de *La regla del joc*, en el qual hi ha una sèrie de personatges implicats en un fet i a partir d'aquí vaig anar investigant una mica, a través, per exemple, d'Otar Iosselani. I, per exemple, la seva manera de tractar els personatges que viuen a la deriva i al marge. També en situacions de Jacques Tati o de Buñuel. Són petites espurnes o esculls que, un cop diguem-ne trobats, a cotinucació me'n vaig cap a llocs diferents.

—Parlant de referents cinematogràfics, el cas del cadàver que la gent del poble no sap què fer-ne, ens ha recordat *Qui va matar Harry?*, d'Alfred Hitchcock, com també pensa Imma Merino, crítica de cinema. Tampoc no ho hem encertat?

—Sí. Aquesta és una pel·lícula que després vaig visionar, perquè m'ho van dir que ho fes, i vaig veure que sí que hi havia una coincidència, encara que no tenia la pel·lícula de Hitchcock en el cap quan vaig empescar-me l'anècdota.

—Parlem de la música. Dóna la sensació que us fa nosa, em refereixo a la música convencional, a l'ús que se'n fa normalment de la música al cinema. O no n'hi ha pràcticament mai, com a *Pau i el seu germà*, o bé són cançonetes que mai no fan de reforç argumental ni ajuden a intensificar o indicar els moments dramàtics o lleugers, inquietants o tranquil·litzadors.

—Diguem que la música no hi té el concepte il·lustratiu que té en el cine-

ma més espectacular. La música, a *Les mans buides*, unes balades, és paral·lela a la pel·lícula, complementa la informació i hi crea un estat d'ànim. També és cert que al principi no havia pensat en la música i que es va posar en el muntatge final. Es van utilitzar unes balades perquè remarquen l'aspecte lèndric de la pel·lícula, l'aspecte nostàlgic, és a dir, l'espai de record.

—Sou molt detallista amb els interiors. Aquí més. Busqueu interiors de cases existents o les manipuleu, és a dir, hi feu un treball d'escenografia diguem-ne teatral?

—Ens havíem de moure en un radi de 500, 600 metres, i això vol dir que ens havíem d'adaptar al que hi havia, però els llocs adients podien patir totes les transformacions que calgués. A *Pau i el seu germà* vaig ser molt sever i no vaig tocar pràcticament res. A *Les mans buides*, tot i la voluntat de transformar o enriquir els interiors, no vaig poder crear un decorat nou, que hagués estat meravellós, però s'hauria d'haver fet en grans platós, cosa que, d'altra banda, seria una experiència a descobrir per a mi. El que volia és que es creés una relació amb els objectes viscuts, trets directament de les mateixes cases, de deixalleries o d'antiquaris, sistema que et permet establir una sensació de cosa viscuda, de memòria. A *Les mans buides* hi ha un treball molt intens, molt elaborat, amb moltes setmanes de preparació. Per exemple, hi ha acumulats objectes incoherents, com eines de treballar al camp que allà no s'havien fet servir mai. S'han portat objectes de Bèlgica, Olot o Cervera, per aprofundir en la relació entre l'objecte i l'home.

—Què aconseguíu amb aquesta barreja d'objectes de diverses èpoques i procedències?

—M'estalvia caure en el costumisme, en el tòpic del bodegó.

—Al vostre Portvendres, la via del tren és eix vertebrador i desvertebrador alhora, un punt de trobada i una barreira. És una ferida, però també un punt d'atracció. Aquesta és la idea que teníeu al cap?

—Sí. Vaig pensar que era important com a metàfora que representa tot això que dieu. En primer lloc és un camí pel qual va de l'Hospitalet de Llobregat cap a Montpeller, i Gerard acaba al poble perquè ha de saltar a l'estació quan el revisor és a punt d'enxampar-lo. És parada i fonda, per a aquell passatger sense bitllet. Era difícil encabir aquesta pel·lícula en un espai que no tingués ferrocarril.

—La vostra mirada és tan escèptica que arriba a despullar de moral les persones?

—No vull moralitzar gaire la vida dels personatges. Cal veure'ls amb una certa distància. Es tracta de descobrir la seva dimensió humana i per això, per exemple, un gendarme és respectuós i comprensiu a l'hora d'estimar una Maria que també té relacions amb un segon home, amic del primer; és a dir, és respectuós amb un triangle amorós. I a més fa costat als veïns en situacions complexes. Els personatges neixen d'una voluntat de llibertat, i aquí enllacem amb l'esperit dels anys 30. I molta gent s'hi identifica, amb aquest esperit, sigui d'on sigui.

—Però dona la sensació que els vostres personatges viuen al vostre Portvendres perquè no han estat capaços de viure en un altre lloc, que són uns desenganyats o uns fracassats a la vida, a més d'avorrits, o uns pocapenes.

—Jo no ho crec pas. Sóc molt refractari a la idea de buscar un lloc de fracàs. Tots els llocs són interessants per viure. Els homes, les persones, fan els llocs. Al 2003, no és tan rellevant el lloc. Tothom troba el seu cau i ells l'han trobat. Només Gerard, el foraster, està fent-se el seu cau.

—L'àpat de Nadal és un desastre: el marit s'ha oblidat d'encendre el forn i quan ja estan tots entaulats ho descobren. Van de cacera i no sols no troben res sinó que, a més, per ràbia o mala sort, maten el gos. Són maldestres, dieu; una colla de desgraciats, pot pensar l'espectador.

—Però amb un filtre irònic, amb aquesta voluntat més soterrada d'un humor negre que aguanta tota la



"Aposto pel paisatge, però odio la postal. El paisatge representa el pas de l'home, la voluntat d'ordre. Busco el paisatge que tingui la voluntat de transformar els personatges."

pel·lícula. Són moments molt divertits. A través d'aquests fets irònics arribem a uns canvis substancials en la vida d'aquests personatges. És a partir del fet absurd d'enterrar d'amagat la vella amiga, que ha mort de mort natural, que comença el joc dels disbarats. Però sempre amb una dimensió humana que els dignifica, de manera molt fresca i autèntica.

—Aquesta pel·lícula s'ha estrenat en moltes sales de cop, com si fos més assequible a l'espectador mitjà que les dues anteriors. Sabeu quin resultat ha donat l'operació?

—No. És una pregunta adreçada al distribuïdor i productor. Amb això, no hi tinc res a veure. Com tampoc que a Barcelona tota la promoció s'hagi fet en castellà quan la pel·lícula és en francès i català.

Ara, el que és important és que la pel·lícula s'estreni en versió original. És un cinema molt fràgil que cal que se'l tracti amb molta cura, ja des de les campanyes de promoció fins a la projecció. Però el gran repte és que la gent s'hi apunti i hi vagi. Quan escrius un projecte sempre tens present l'espectador.

—Parleu de projecte, no de guió.

—Per mi, el cinema és una activitat de grup i es construeix gràcies a la generositat de tota la gent que hi col·labora. Això no vol dir que no s'hagi de treballar el guió. N'he fet diverses versions i hi han col·laborat dues persones.

—Per resumir, diríeu que Marc Recha estima el paisatge i odia la postal?

—Exacte. El paisatge representa el pas de l'home, la voluntat d'ordre. I el concepte planià de la natura que tot ho destrueix.

—Els francesos, els vostres descobridors i avaladors, veuen les vostres pel·lícules a través del filtre de l'exotisme, com nosaltres veiem les pel·lícules sueques, de l'Europa de l'Est o de l'orient. L'exotisme és positiu, perquè veus la pel·lícula més directament i de forma més sorprenent, perquè deixa de banda el judici de la versemblança. Aquesta, tot i transcórrer a l'estat francès, també els serà exòtica, no?

—Jo penso que sí. És veritat que a França aquest punt d'exotisme de les meves pel·lícules ha fet que clavés fort i que el meu cinema s'instal·lés en el paisatge del cinema francès.

Lluís Bonada