

VIAJE Y TERRITORIO. PERCEPCIÓN Y APROPIACIÓN DE LA NATURALEZA EN EL CINE DE MARC RECHA.

Ana Paula Sánchez Cardona
Universitat Popeu Fabra
anapaulasanchez@hotmail.com

ABSTRACT: Marc Recha (L'Hospitalet de Llobregat, 1970) ha construido un lenguaje distintivo, cifrado en los mínimos detalles, perturbador en la complejidad y absurdo del comportamiento humano. En los cinco largometrajes de su filmografía la presencia de la naturaleza no se atiene a un simple decorado o localización, sino que ejerce como un elemento en conflicto. El paisaje no está en absoluto distanciado de la narración sino que forma parte activamente en diversos niveles semánticos. Espacios de contemplación y peregrinaje (*El arbre de las cireres*, 1998), de ascensión y reconciliación (*Pau i el seu germà*, 2001), de tránsito y descubrimiento (*Les mans buides*, 2003), de fuga y vuelta a sí mismo (*Dies d'agost*, 2006), trascienden gracias a la potencialidad experiencial del viaje. Es durante el viaje que sus personajes enfrentan un proceso de conquista del territorio y a la vez una desterritorialización, entre la apropiación y el distanciamiento precisamente el desplazamiento no tiene nada de heroico sino más bien crepuscular.

En el presente texto se hará referencia solamente a los largometrajes a partir de 1998, por cuestión de cohesión cronológica.

“Las rocas son hombres viejos que no paran de mirarnos.”

Àngel en *El arbre de les cireres*

“¡La libertad está en las montañas! El soplo de las tumbas no sube a ellas para mezclarse con el aire puro. Por todas partes el mundo es perfecto, excepto donde el hombre lleva con él sus tormentos.”

Alexander von Humboldt, *Cuadros de la Naturaleza*.

1 Trayecto y conocimiento

La circulación implica un lugar desde el cual se parte. Emplazamiento y desplazamiento. Un espacio de pertenencia del que se sale para iniciar la exploración. Entre el “hogar” y el “exterior” existe una dialéctica en la que lo uno significa en relación a lo otro. El desplazamiento que conforma el viaje implica necesariamente un origen, un punto determinado desde el cual el individuo se distancia, origen que significa hogar y familiaridad. La representación del paisaje durante el viaje se corresponde la vivencia de este, en su magnificencia o inopia, su asepsia o voluptuosidad puesto que la ecuación entre expectativa –la construcción simbólica del espacio ajeno- y realidad, entre el deseo y su resolución determinan apropiación. En este sentido, el significado de la pertenencia se extiende gradualmente mientras se va radicalizando la distancia de lo conocido y familiar. El espacio geográfico y el espacio cultural determinan en el individuo el ámbito de la pertenencia, desde el calor del hogar infantil hasta la identificación con una cultura propia sitúan al individuo en el ambiente en el que se siente cómodo y seguro¹. El alejamiento de los factores familiares y conocidos contribuye a la construcción de ese espacio tan objetivo como subjetivo al que se cree pertenecer.²

Uno de los impulsos del viaje es precisamente la sensación vivida en el exotismo, esa necesidad de enfrentarse con lo que parece diametralmente distinto, de

¹ La construcción del mundo a partir del viaje y sus representaciones es en palabras de Dennis Porter: “[...] And it is one that furnishes a particularly rich field of inquiry for anyone interested in the way we conceptualized and represent the world, categorize its peoples according to a variety of overlapping schemas, affirm the relationships between them, and perceive our own (apparently central) place within this imaginary global geography.” En *Haunted journeys. Desire and transgression in European travel writing*, Princeton, Princeton University Press, 1991, p. 3.

² The humanistic trope of being at home in the environment turns upon the Heideggerian notion of *Dasein*, most commonly translated as dwelling; indeed the very word ‘environment’ should itself be understood as a dwelling, a realm in which one lives. Dwelling [...] it is relational as well as existential, and people, space and material environment are perceived as contributing to one another’s identity in a process of mutual ‘ownership’ [...]” Pamela Shumer-Smith, Kevin Hannam, *Worlds of desire, realms of power. A cultural geography*, London, Edward Arnold, 1994, p.33.

exiliarse, expulsarse de la propia cultura enfrentándose a lo que podría darle valor en la distancia.³ En este ejercicio de respeto por el otro sucede la definición de la identidad como individuo y como sujeto cultural. El determinar el “él” realza la determinación del “yo”. En este movimiento el marco de referencia siempre es el “hogar”, el lugar del cual se parte para volver, en otro proceso circular, por lo que el choque ocurrido ante el viaje nunca implica la asimilación. El término de ‘exotismo’ viene a definir la completa extrañeza que percibe el viajero ante lo nuevo, es un fenómeno que ocurre ante el presente de lo ajeno, el exotismo “radical” impone la distancia y permite recuperar críticamente la imagen de nosotros mismos, nuestra cultura y geografía.⁴ El exotismo⁵ no es lo mismo que lo exótico, este último corresponde a los estereotipos que desde nuestra cultura originaria poseemos de las ajenas. Un horizonte de expectativa ilustrado por las informaciones que la tradición científica y literaria ha alimentado. Por lo tanto, si lo exótico se realiza en la búsqueda de los lugares comunes de lo que se tiene referencia y si no los encuentra o no coinciden con su expectativa sucede una desilusión, en cambio, el exotismo se enfrenta ante lo que acontece en una especie de seducción entre el acercamiento y la distancia. No es preciso que el viaje sea lo más radicalmente opuesto a la cultura del viajero para enfrentarnos al exotismo, no son necesarios miles de kilómetros, las fronteras son construcciones culturales y simbólicas, y el proceso se realiza en la confrontación, comprensión e interpretación de lo nuevo.⁶

2 Comprensión y asimilación

El viaje somete al individuo a una serie de experiencias radicales en la que intervienen la percepción, la adaptación y asimilación de estímulos, una puesta en escena continua y toma de decisiones constante. El viajero se convierte en un prisma en el que se refleja distorsionadamente el mundo. Los viajes pueden ser horizontales o verticales. El viaje horizontal corresponde al que transcurre en el trayecto de un lugar a otro en un constante movimiento hasta que se vuelve a casa. El viaje vertical es aquel en

³ Jean Baudrillard. *Figuras de la alteridad*. México, Taurus, 2000, pp. 67.

⁴ “[...]el exotismo es una suerte de ley fundamental de la intensidad de la sensación, la exaltación del sentir y por lo tanto del vivir, [...] todos los hombres están sometidos a la ley del exotismo; hay una extranjería radical, fundamental[...].” *Ibid.*, p. 54.

⁵ “Exotism is precisely the mechanism for this process of retrieval, a means by which the ‘otherness’ of the foreign world can be assimilated, and its threatening difference defused by taking on a familiar cast.” Patrick Holland, Graham Huggan. *Tourist with typewriters. Critical reflections on contemporary travel writing*. University Michigan Press, 1998, p.5.

⁶ El término de exotismo proviene de los estudios culturales franceses, mientras que en mundo anglosajón se utiliza más el término ‘foreign’ como ajeno; así lo define Pamela Shummer: “We begin to see that the term ‘foreign’, whether used in relation with places, people, things, ideas, must itself be seen as a part of a process of differentiation, it has no essential meaning and no existence other than in the project of boundaries-making and maintaining, [...]” Shumer, *op.cit.*, p.28

que se detiene el viajero para experimentar pausadamente el paisaje y la cultura del sitio.⁷ No necesariamente se plantea la clásica diferenciación dada por Paul Bowls al viajero y al turista, sino al tiempo que se le dedica a comprender una cultura. La reunión de las cualidades de ambos viajes brindan la experiencia de superación del efecto exotismo, no para lograr la adaptación o asimilación total de lo ajeno, lo cual tampoco sería un fin, sino para la propia conciencia de la diferencia.

El efecto y proceso de exotismo se presenta en el cine de Marc Recha y es superado en cierta manera gracias a las relaciones sociales que se establecen entre sus personajes. Además es posible apreciar el choque de lo exótico y su asimilación al presentarse repetidamente situaciones análogas, esto no es la visión de un acontecimiento desde diversos planos simultáneos, sino la repetición circular en lo cotidiano, por lo cual se logra profundizar en el sentido de esas acciones.⁸ Por citar unos ejemplos: El médico (Pere Ponce) de *El arbre de las cireres* (1998) llega a un pequeño pueblo cumple un trayecto de renuncia y olvido, viaje horizontal, para comenzar otro en el que la observación y la pregunta inocente le adentrarán en un viaje vertical de comprensión de lo nuevo. De igual manera el trayecto en tren de Gerard (Eduardo Noriega) en *Les mans buides* (2003) lo conduce al pequeño pueblo en Francia en el que se quedará unos días hasta reiniciar su viaje a Montpellier, durante esos cuantos días convivirá con los habitantes estableciendo relaciones si bien efímeras profundas a la vez. David (David Recha) y Marc (Marc Recha) en su viaje abierto se encuentran con personajes itinerantes que presentarán las formas marginales de nomadismo en *Dies d'Agost*, (2006).

En este sentido pueden observarse a grades rasgos dos ejes comunes, el viaje en busca de algo que se transforma en viaje de descubrimiento, abierto en expectativas como en el caso de *Pau i el seu germà* (2001) y *Dies d'Agost*, y , el viaje con una dirección determinada que se detiene, transformándose el viajero en forastero como sucede en *El arbre de las cireres* y *Les mans buides*. Estos ejes pueden planearse en

⁷ Cronin agrega. "The sensitivity to language detail is partly then a function of the interaction between the two modes of travel. [The traveler] is must horizontally (going to different regions, countries where the mother tongue is spoken) and vertically (historical sense of language, awareness of detail of place) explore the complex spread of language." Michael Cronin, *Across the lines. Travel, language, translation*, Cork, Cork University Press, 2000, p.19.

⁸ En este contexto pueden ser útiles las palabras sobre efecto de lo real en el cine de François Niney: "Chercher a reconstruire 'objectivement' une certaine réalité par le film, cela implique au contraire de renoncer aux routines, aux clichés, de se mettre en quête des angles d'attaque, de multiplier les aspects (subjectifs) non pour les juxtaposer façon panel d'opinions, mais pour en tenter un montage (objectif) le plus compréhensif et le plus significatif possible." François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, col., arts et cinéma, 2^o ed, Paris, De Boeck Université, 2006, pp.16, 17

términos de paradigma⁹ del viajero en la obra de Marc Recha. El viajero que deviene forastero, esto es un individuo de fuera de un núcleo social y que convive en las redes intracomunitarias, al iniciar, por ejemplo, una actividad laboral; mientras que paralelamente tenemos el paradigma del viajero abierto a las experiencias que constantemente se ve cuestionado frente a los acontecimientos, no busca un arraigo sino que su presencia es espectral en la comunidad.¹⁰

3 Entre fronteras

El cine de Marc Recha se sitúa en territorios de frontera, habita espacios rurales en lo que sus personajes se relacionan con la naturaleza impuesta, agreste pero benefactora, imponente y cómplice. Dentro de la polaridad urbano/rural los personajes de Recha salen de la ciudad rumbo al campo, ya sea para trabajar en pequeños pueblos o como viaje de iniciación y descubrimiento. Pueblos enclavados en paisajes imponentes, mas no espectaculares, en lo que la naturaleza convive con sus habitantes. La vuelta a las ciudades adquiere el tinte del *flâneur*, arquetipo del viajero en su propia ciudad, observador y escéptico de su entorno, pero iluminado en su juicio. El efecto *flâneur* es evidente en el Dr. Martí (Jordi Dauder) en *El arbre de las cireres* deambulando por claustrofóbicas calles de Valencia. Los lugares son espacios fronterizos, de límites geográficos, lingüísticos y políticos, sin embargo esa fronteras no son determinantes en las relaciones de sus personajes ya que hay un flujo natural de contacto e información. El viajero que llega es visto con la suspicacia con que se recibe al forastero pero no se percibe una atmósfera hermética. De hecho se respira constantemente la movilidad, siempre hay personajes que se han ido o quieren partir y otros que llegan.

En las zonas interculturales de frontera las competencias lingüísticas muestran la permeabilidad de una sociedad, en el caso de la lengua en *El arbre de las cireres* confluyen el catalán, valenciano y castellano, en *Les mans buides* el francés y catalán se alternan al igual que en *Pau i el seu germà*. Pero en este mapa de los *països catalans* las

⁹ Término proveniente de los estudios de la semiótica cinematográfica iniciados por Charles Metz. Los paradigmas se entienden como figuras simbólicas y arquetípicas recurrentes. Al respecto comenta Roger Odin: "Les paradigmes qui interviennent au cinéma n'appartiennent pas au langage cinématographique proprement dit, mais à une *utilisation particulière* de ce langage. [...] [Les] paradigmes fonctionnent à l'intérieur d'un genre donné[...]" Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, pp. 99,100.

¹⁰ Una entre las muchas tipologías bellas del viajero es la que rescata Dennis Porter del libro *A sentimental journey through France and Italy* (1768) de Lawrence Sterne: "Idle Travellers/ Inquisitive Travellers/ Lying Travellers/ Proud Travellers/ Vain Travellers/ Spleetic Travellers/ Then follow/ The Travellers of Necessity./ The delinquent and felonious Traveller./ The unfortunate and innocent Traveller./ The simple Traveller./ And last of all (if you please) The Sentimental Traveller/ (meaning thereby myself)..." Dennis Porter. *op.cit.*, p.10.

diferencias lingüísticas no se perciben como un impedimento sino que fluyen en territorios compartidos. En este sentido, el viajero hace más evidente estas diferencias al ponerse en juego las variables de la polidentidad: cada persona corresponde a un sitio, con una identidad regional, además de una identidad nacional; igualmente esto determina una lengua y un acento al que hay que agregar una clase social o una profesión.¹¹ Sus viajeros van a experimentar la frontera, el límite, como fin de su trayecto o como parte del itinerario. El médico que llega a un pueblo a iniciar una nueva vida, los que van a buscar las cosas de su hijo y hermano muerto al Pirineo, el que busca trabajo en un pueblo camino a Montpellier, los hermanos que inician un periplo a una fantasmal memoria de la infancia.

4 Peregrino. Experiencia y apropiación de la naturaleza

La naturaleza es una constante en la obra de Marc Recha, absorbe y confronta continuamente a sus personajes. Es imponente pero al mismo tiempo acogedora. El entorno que rodea a sus personajes limita en su magnitud y se conforma como espacio de meditación y esparcimiento, de rompimiento de la claustrofobia y ausencia de los espacios interiores. Se pasean, recorren lo circundante por lo tanto la naturaleza representada es dinámica. Los espacios representados son espacios en transformación a pesar de lo inmanente que parecería su condición. El paisaje es alterado por el hombre y el hombre por el paisaje, tanto en un sentido físico como cognitivo, por lo que adquiere un carácter cultural e histórico.¹² Las personas desarrollamos un nexo específico con el entorno y sus cambios construyendo un factor identitario tanto de lugar, como personal y grupal. Así, la figura del palimpsesto se ha relacionado con la historia del paisaje, ya que sus mutaciones se corresponden con las del texto que es escrito y reescrito, borrado y descifrado y cada acción la conserva en su propia constitución.¹³ Lo cual se transmite como un misterio, ese toque de indescifrable y perpetuo y por lo tanto la percepción del hombre como tránsito y azar.

¹¹ "The fractal experience of travel is a heightened sensitivity to polyidentity and the infinite discriminations of language itself." Cronin, *op. cit.*, p.18.

¹² El concepto de paisaje como cultura proviene de principios de siglo XX con la denominación de *Kulturlandschaft* por Norbert Kerbs (1922), diferenciando *Ökumene*, la naturaleza transformada por la actividad humana, de *Anökumene*, la regiones en las que el hombre está subordinado a la naturaleza. En el ámbito anglosajón se utiliza como *Cultural Landscape* desde que C.O. Sauer (1925) definió como un área sucesivamente alterada por el hombre mediante sus actividades culturales, no entendido sólo como deterioro sino también como reconstrucción. Michael Jones, "The concept of cultural landscape: discourse and narratives", en *Landscapes interfaces. Cultural heritage in changing landscapes*, Dordrecht, Boston and London, Kluwer Academic Publishers, 2003, p.33.

¹³ Helen Alumäe, Anu Prinntsmann y Hannes Palang, "Cultural and historical values in landscape planning: locals' perception" en *Landscapes interfaces. Cultural heritage in changing landscapes*, Dordrecht, Boston and London, Kluwer Academic Publishers, 2003, pp. 126, 127.

En *El arbre de las cireres* se presenta un paisaje majestuoso, un valle entre montañas que acentúan el aislamiento del pueblo, así mismo los cerezos y olivos constituyen el espacio ganado por el hombre y en el que los personajes se identifican. Se vive de esos árboles, dan el sustento y la seguridad. Más de una vez vemos como pasean solitarios, muchas veces observados en secreto por otros. *Pau i el seu germà* relata el viaje al Pirineo de una madre y su hijo, comienza la película precisamente con la construcción de una carretera, un camino que lleva a la montaña, sin embargo ahí la naturaleza pareciera que no ha sido alterada por el hombre, cada personaje es satélite de ella, la habitan pero no la dominan. En *Les mans buides* el pueblo se encuentra en un enclave montañoso del que no hace falta alejarse para estar en el campo, y se realizan una obras de mejoramiento que serán decisivas en la trama. *Dies d'Agost* es ya la inmersión de los personajes en la naturaleza, donde el hombre no domina sino que es dominado. La montaña también está ahí, omnipresente. Pero llega un momento en que los personajes se camuflan con el entorno, su paso se incorpora al paisaje, su piel no se distingue más de la roca. La tensión entre la forma y lo amorfo, entre hombre y naturaleza mantiene al espectador en constante ambigüedad.

Los espacios naturales conforman un aura simbólica que son referencia de los personajes. Puntos de identidad y cohesión que fungen como espacios de peregrinaje. Lo que se denomina *genius loci*, espacios originarios para una cultura o comunidad que contienen su historia e identidad, de manera que sus habitantes se refieren a ellos como entes vivos generando un imaginario simbólico mediante leyendas, expresiones y representaciones.¹⁴ Estos espacios son centros de atracción por diversas y particulares razones dadas por quienes los habitan – en el sentido más amplio de la expresión-, lo cual es más evidente en *El arbre de las cireres* y en *Pau i el seu germà*. El primer film define la montaña como referencia macrocultural y el cerezo como referencia microcultural, la montaña está presente en forma de barrera que separa y protege a la comunidad, fuerte y perenne; mientras que el cerezo es un punto de peregrinación para algunos, siendo metáfora del paso del tiempo y la caducidad del hombre. En el segundo film las montañas del Pirineo son el territorio fuera de lo familiar que el desaparecido

¹⁴ “Although areas of wilderness can possess a strong *genius loci*, the cultural heritage and the care of the local values are the main factors contributing to the genesis of *genius loci*. [...] the *genius loci* manifest itself in numerous signs in the landscape. Many elements express an age-old spiritual and symbolic meaning and have been shaped accordingly. [...] While *genius loci* is often comprised of the invisible heritage in the landscape –stories and legends that are known only to the local people- also the outsiders can ‘sense’ the spirit of the place when the landscape is full of stories associated with remarkable or outstanding landmarks.” *Ibid.*, p. 128.

Alex (David Recha) elige como morada, para su madre y su hermano es el espacio de peregrinación y despedida, sitio dónde depositarán sus cenizas. La montaña acoge el ritual de la pérdida, el ejercicio del recuerdo, tornándose el paisaje fantasmal y hermético. Neblinas, siluetas, verdor y roca. En el caso de *Dies d'Agost* el espacio de peregrinaje es extenso, el embalse de Mequinenza se edifica como el símbolo del recuerdo de los orígenes, la infancia y la fraternidad. Reconocer en ese espacio múltiple –desierto, roca y agua- los lazos de unión y disparidad de una amistad. La búsqueda de David a Marc por los alrededores del embalse logra expresar la impotencia ante la contingencia de la naturaleza, lo ajeno que somos a ella, su grandeza cómo puede ser compatible con la fatalidad.

Por último, Marc Recha hace evidente y logra transmitir al espectador la sensación de estar en la naturaleza. Para ello cuida sobremanera el sonido ambiental, sus personajes dejan entrever el frío o el calor que padecen y, sobre todo, incorpora la visión de un observador omnipresente, observador que puedo ser yo –como espectador- o podría ser un personaje –que mirase por mis ojos- al dedicar distintas tomas y secuencias a una mirada que se encuentra entre árboles, maleza, rocas. Este subcódigo es constante en sus películas, produce empatía, cercanía y apropiación de la trama en un plano secundario, sin alterar los acontecimientos, se está ahí. La cámara –que es mi ojo- se esconde, no quiere mostrarse ante el mundo que filma, como un *voyageur* pastoril es testigo del movimiento de los árboles y el viento cruzando sus ramas, de los automóviles que se acercan al pueblo, de hombres que pisan la montaña. O quizás es la propia naturaleza -conciencia latente- la que observa los extraños comportamientos de quienes la visitan. Esta focalización rompe con la linealidad de la visión narrativa, nos empuja a internarnos en la experiencia, obviamente a través de la seducción del misterio y lo oculto. En palabras de Baudrillard: “La seducción es aquello que no tiene representación posible porque la distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro está abolida.”¹⁵

¹⁵ Jean Baudrillard. *De la seducción*. Madrid, Cátedra, 1994, p.67.

Bibliografía

ALUMÄE, Helen et al. "Cultural and historical values in landscape planning: locals' perception" en *Landscapes interfaces. Cultural heritage in changing landscapes*. Editado por Hannes Palang y Gary Fry, Dordrecht, Boston and London, Kluwer Academic Publishers, 2003

BAUDRILLARD, Jean. *Figuras de la alteridad*. México, Taurus, 2000

----- *De la seducción*. 6ª ed., Madrid, Cátedra, 1994

CRONIN, Michael. *Across the lines. Travel, language, translation*, Cork, Cork University Press, 2000

HOLLAND, Patrick, and HUGGAN Graham. *Tourist with typewriters. Critical reflections on contemporary travel writing*. University Michigan Press, 1998

JONES, Michael. "The concept of cultural landscape: discourse and narratives", en *Landscapes interfaces. Cultural heritage in changing landscapes*. Editado por Hannes Palang y Gary Fry, Dordrecht, Boston and London, Kluwer Academic Publishers, 2003

NINEY ; François : *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, col., arts et cinéma, 2º ed, Paris, De Boeck Université, 2006

ODIN, Roger. *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990

PORTER, Dennis. *Haunted journeys. Desire and transgression in European travel writing*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

SHUMER-SMITH, Pamela, and HANNAM. *Worlds of desire, realms of power. A cultural geography*, London, Edward Arnold, 1994