

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:  
L'escampavies

Autor/es:  
Ferris Carrillo, Maria José

Citar como:  
Ferris Carrillo, MJ. (1998). L'escampavies. Banda aparte. (11):11-12.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/43162>

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:



## TICKETS

# L 'ESCAMPAVIES

(*L'Escampavies*,  
Marc Recha España, 1996)

MARÍA JOSÉ FERRIS CARRILLO

## L'Escampavies: vértigo y poética de la navegación

*"Jamás he sido capaz de aplastar una cucaracha por temor a que el sacrificado por mi repugnancia fuera Gregorio Samsa"*  
Juan Bonilla

### I. La esencia de la inminencia

En el ámbito artístico hay una serie de creadores que sitúan su obra en el límite entre la ficción y la realidad. Hay cierta distancia entre el contenido de su expresión (decididamente realista) y su plasmación formal. Su modo de enunciar es su baza fundamental. Y en esta instancia se moviliza un interés por la textura de la materia. Si nos centramos en el mundo literario, observaremos que, partiendo de las premisas realistas, se origina un espacio de lo insólito, difícilmente controlable. Así, lo fantástico surge del interior mismo del naturalismo más ortodoxo y recalciante, a modo de aquellas serpientes que en lugar de los cabellos adornaban la

cabeza de medusa. Y lo que cabría reseñar es que lo insólito no se desprende del contenido sino de la forma, del modo enunciativo.

Este estatuto se encuentra en algunos autores a los que se puede llegar a considerar fantásticos por el tono de sus escritos: Kafka, Borges, Cortázar. Pero donde resuena, de forma más pregnante, es en aquellos que, apostando por el verismo, acaban narrando desde la otra orilla: *"Dostoievsky (...) ya había demostrado que era superior a Tolstoi (...) Tolstoi era —como Balzac— un 'escritor robusto', es decir: alguien capaz de escribir una novela de quinientas páginas sin una sola frase que revelara su subjetividad, su propia angustia. Escribían como se pintan frescos o murales. Dostoievsky, en cambio, escribía el lado interior, ese, que al asomarnos produce vértigo. Quienes se sumergen a gran profundidad experimentan, en determinado momento, una especie de borrachera de la inteligencia y de los sentidos: se llama 'le vertige des grandes profondeurs'. Dostoievsky la conocía;*

*sólo podía vivir un tiempo en la superficie (el suficiente para flotar, otra vez) y, luego, volvía a sumergirse."*

Esta fisura entre la realidad exterior y su propio mundo interior es lo que plasma la obra de este tipo extremo de escritores<sup>1</sup>. El caso que nos parece más significativo es el de Raymond Carver, autor de relatos donde la realidad se presenta de forma implacable y dolorosa y la consecuencia se evidencia en un tono escindido, en una voz siempre al borde del abismo, un sentir suspendido en la inminencia. En cualquier momento parece que va a producirse una catástrofe (hay una serie de expectativas) que nunca se cumple, pero el tono apocalíptico ha quedado ahí, flotando, para desazón y desasosiego de quien lee.

### II. El lado interior

Un realizador cinematográfico tiene más dificultades en practicar esta escritura de la inminencia: la materia fílmica se presta menos a la manipulación que los autores citados realizan en el seno del lenguaje. Una película que toma como punto de partida la inminencia suele convertirse en un filme de suspense al uso. No hay posibilidad, como en la escritura, de quedarse voluntariamente en el límite de la expresión. Por la evidenciación extrema de la imagen, por su violenta inmediatez, se revela ideal para plasmar sueños, pero es incapaz de enunciar desde el límite de ese lado interior.

Creemos que en la obra de Marc Recha se vislumbra un interés por situarse en ese espacio límite, intersticio entre realidad y ficción, que le sirva para *"experimentar nuevas formas de escritura."*<sup>2</sup> En su primer largometraje, *El cielo sube* (1991), hay una voluntad de percutir, de manipular el mismo material fílmico, de dar forma personal (textura) al celuloide, como los escritores citados hacen al manejar el lenguaje. Consciente de que su medio expresivo es el cinematográfico, Recha bucea en la esencia del mismo: *"Tiendo a partir de la raíz, de la depuración de la escritura cinematográfica, y para mí la*



1. Cristina Peri Rossi, *La última noche de Dostoievsky*, Barcelona, Mondadori, 1992, p.35.

2. Rosa Montero afirma: *"Los escritores sufren una fisura con la realidad que necesitan llenar con sus palabras"*.

3. *Reinventar la mirada: declaraciones de Marc Recha* en *Banda Aparte* nº 1, Valencia, noviembre 1994, p.22.



depuración, la síntesis, empieza en las imágenes y los sonidos.” Recha, en su búsqueda de lo substancial, sabe quedarse en el límite de lo decible (que en cine es también el límite de lo visible): “En el fondo lo más importante no era mostrar lo que estaba sucediendo, sino sugerirlo con el sonido, por ejemplo.”<sup>5</sup> En esta decisión que decanta a Recha del lado de la sugerencia (de la inminencia) vemos concretada su apuesta enunciativa: la voluntad de expresar la inmanencia, la esencia.

### III. L'Escampavies: margen de indefinido

La relación de Marc Recha con algunos de los artistas del “lado interior” no parece tan gratuita a la luz de algunas de sus obras. El cortometraje **El zelador** (1989) puede remitirnos a los escritos alucinatorios de Kafka: en ambos hay una referencia clara a la extrañeza que genera el mundo, a la sociedad como castradora, a la necesidad de un verdugo que tienen ciertos seres condenados por el sistema al papel de víctimas. En **La magrana** (1991), se impone la referencia al universo cortaciano (en especial al del relato **Casa tomada**). En ambos, la existencia de una amenaza exterior condiciona a los personajes. La presencia de “lo otro” motiva la acción (o la falta de acción). El uso de la primera persona nos permite dudar del estatuto real de la amenaza (los locos enuncian su delito desde un yo, aunque sea desde un yo fragmentado); pero lo que aquí importa es la sensación de desasosiego: como en los cuentos de Carver, parece que algo va a suceder, irrevocablemente.

En **L'Escampavies** (1997), Marc Recha, curado de “sus ínfulas de pureza cinematográfica”, realiza, curiosamente una de sus creaciones más depuradas. Apropiándose del espíritu de su mentor Robert Bresson (“No mostrar todos los

aspectos y lados de las cosas. Margen de indefinido”), Recha utiliza la máxima economía de medios expresivos para ponerse al servicio de la historia. Sin embargo, no hay un interés por narrar de una forma convencional: son los diferentes estatutos enunciativos (imágenes plenas, voz en *off*) los que nos permiten reconstruir un relato fragmentado, un relato que habla de un conflicto original, de un enfrentamiento entre dos hermanos. Lo que aquí se está movilizando es un conflicto mítico: la lucha por el poder y el control que lleva al distanciamiento. La batalla entre Pere y Pau (nombres de claras resonancias bíblicas) nos habla de una contienda que se salda en términos dialécticos: legalidad/marginalidad, prohibición/asunción de las normas sociales, pasión/razón, locura/cordura. Pau se ha quedado literalmente “colgado” de sus prácticas clandestinas de pesca, en las que la amenaza de “l'escampavies” (embarcación armada para vigilar las costas) suponía, a su vez, un incentivo. Pere se decantó por una pesca honrada y ahora regenta un barco que había pertenecido a ambos. Pau vive encerrado en el piso de su hija Marta, “en el cuarto de los trastos”, relegado como un ser inútil: “Tú no trabajas, no haces nada...” La voz en *off* nos habla del pasado del propio Pau: “Recuerdas cuando trabajabas de pescador en el mar (...) Salías de noche, a las diez, escondido detrás de las cajas para que no te viera l'escampavies...” Es imposible no recordar a Gregorio Samsa, el protagonista de **La metamorfosis** de Kafka, otro ser relegado a un cuarto oscuro, víctima de la incompreensión social, excrecencia del mundo. El delirio de Pau se vehicula a través de sus palabras: “Miras por la ventana pero no ves nada. Sólo ves las luces de los coches que suben por la pared como el faro de l'escampavies”. Acurrucado en la habitación de los trastos, te escondes para que no te vea l'escampavies. La cena la haces tú, en la cocina. Tu hija trabaja en la calle. La esperas por la noche en la ventana y el

faro de l'escampavies ilumina la pared. Tienes miedo y no te buscan. Te escondes y estás en la ciudad. No te escondas: es tu hija llega en la moto y dice que tiene hambre. Pero tú dices que no haces nada, que no tienes nada, que apague el faro de la moto porque te recuerda a l'escampavies”. Esta contaminación metonímica (faro del barco/faro de la moto) nos explicita la disociación que Pau realiza entre el exterior del mundo real (la ciudad, el piso) y su interior alucinado (construido a base de recuerdos y fantasmas del pasado). La elección de una voz en *off* en segunda persona y el hecho de escamotear la imagen de Pau (nunca aparece) nos remiten a un personaje que es una pura sombra anclada en los tiempos remotos de la pesca clandestina y el enamoramiento de su mujer.

Esta doble compartimentación del exterior y el interior está cuidadosamente trabajada mediante la textura de la imagen: el primer segmento del cortometraje nos enfrenta a imágenes realistas, luminosas, imágenes que sirven para centrar un espacio y un tiempo (la embarcación de la guardia civil, los pescadores faenando en el puerto, el reloj de la torre). A ello sigue un fundido en negro y un segundo segmento, éste de claro corte onírico, como si estuviera emanado de las fantasías alucinatorias de Pau (agua nocturna que asemeja una suerte de líquido amniótico, como si el mar fuera una placenta placentera (permítasenos el casi ripio). Tras el paso de la embarcación de la guardia civil, aparece el título del filme, como si fuera una estela que el propio barco deja a su paso: una especie de contagio denominativo metafórico: “l'escampavies” (real) facilita la aparición de “L'escampavies” (obra de ficción).

Es en esta zona fronteriza, sesgada, no definida, donde habría que situar la opción estética de Marc Recha, este escritor de imágenes que tan bien sabe navegar entre ficción y realidad. Que el vértigo de las grandes profundidades sea contigo.

4. Op. cit nota 3, p.21.

5. *ibidem* p.21.

6. Marc Recha, **Cuatro cosas que sé de Robert Bresson** en **Banda Aparte** nº 6, Valencia, febrero 1997, p.4. Marc Recha posee una estimulante capacidad de auto-análisis y tanto sus trabajos cinematográficos como sus escritos (que deseáramos se prodigasen más) remiten a una preocupación constante sobre la estética de la creación. En él observamos una definida tendencia a concretizar lo que podría ser la poética de su propia obra. Esperemos que dicha tendencia fructifere.