

Entre Méliès y Lumière: Conversación entre los directores Joaquim Jordà y Marc Recha

Joaquim Jordà (Santa Coloma de Farners, 1935) es director, guionista y traductor. Alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía (antigua IIEC), joven socio de UNINCI (la productora vinculada al Partido Comunista) y pieza fundamental de la Escuela de Barcelona, en 1969 se fue a Italia, donde permaneció más de tres años, en los que dirigió filmes militantes del Partido Comunista Italiano. Cuando regresó a Barcelona, en 1973, desconectado del mundo cinematográfico, se dedicó a lo que será una constante en su vida: la traducción de libros, principalmente para Anagrama. *Numax presenta* (1980) supone su retorno a la realización tras casi diez años de ausencia. La siguen numerosos guiones para varios directores, entre los que destaca Vicente Aranda, y los cuatro largometrajes dirigidos hasta el momento: *El encargo del cazador* (1991), *Un cos al bosc* (1996), el premiado *Mones com la Becky* (1999) y la obra aún no estrenada *Joc de nens* (2003), sobre el caso de pederastia en el Raval de Barcelona. En el año 2000 la Generalitat de Cataluña le concedió el Premio Nacional de Cine y Audiovisual. Actualmente y, desde hace unos años, también es profesor en los estudios de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra.

La reciente irrupción de la dicotomía formal y conceptual de «ficción *versus* realidad» en la práctica cinematográfica no sólo ha generado múltiples debates y reflexiones entre cineastas y teóricos, sino también nuevas formas de lenguaje visual que apenas empiezan a ser exploradas. Desde los orígenes del cine, como se suele decir, se creó una línea clara que separaba lo real de la ficción. A pesar de que todavía hoy, cuando se cruza esta línea, todos parecen saber en qué lado están, la línea se hecho más gruesa y abarca los territorios más fuertes de libertad en la práctica cinematográfica y, en consecuencia, para atraer el

Marc Recha (L'Hospitalet de Llobregat, 1970) es director de cine. La actividad de Marc Recha en el terreno cinematográfico empieza en el campo del cortometraje con piezas como *El darrer instant* (1988), *La maglana* (1991), *És tard* (1994) y *L'escampavies* (1997). En 1988 se traslada a París, donde trabaja como asistente para Marcel Hanoun. Su pasión por el paisaje y la poesía visual se plasman en los cuatro largometrajes que ha dirigido: *El cielo sube* (1991), *L'arbre de les cireres* (1998), la galardonada *Pau i el seu germà* (2001) —que participó en la sección oficial del Festival de Cannes— y la recientemente estrenada *Les mans buides* (2003). Premio Nacional de Cine y Audiovisual de la Generalitat de Cataluña en el año 2002, es, desde hace unos años, profesor en los estudios de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra.

interés tanto de los círculos teóricamente especializados como del público general.

Quaderns del CAC ha reunido a dos directores de cine, Joaquim Jordà y Marc Recha, para contrastar dos ejemplos de recorrido creativo por la línea citada: partir del campo del documental (de lo que llamaríamos real) y permitirse las libertades ensayísticas de introducir todo tipo de elementos de representación sin perjuicio de la credibilidad de la obra; o, por contra, moverse inequívocamente en el campo de la ficción, pero llenándola de elementos de realidad que hacen que el espectador la sienta de un modo diferente.

Joaquim Jordà (J.J.). Creo que esta situación es característica de momentos de crisis, de crisis real. Hace tiempo que se está hablando de la muerte del cine. Es decir, probablemente es una metáfora poco afortunada (hablar de la muerte), pero sí que podemos hablar de un punto de crisis fuerte, una de las muchas crisis que ha vivido el cine durante sus más de cien años. Esta crisis tiene seguramente muchos orígenes; tiene orígenes antiguos y orígenes recientes. La entrada de las nuevas tecnologías ha creado una nueva forma de hacer cine. Pero esta crisis se está resolviendo en cierta manera —o se resolverá, si se resuelve— con una especie de muerte y resurrección, una especie de ave fénix que renacerá de sus cenizas y que, a su vez, está reuniendo aquella dicotomía, que considero errónea, que se creó en el nacimiento del cine con la falsa división entre Méliès y los Lumière. Lo que parecía marcar dos caminos diferentes (Méliès marcaba la ficción y los Lumière, el campo de la realidad, de la creencia de realidad) nunca los ha marcado realmente. Godard, de hecho, ya dijo que, al fin y al cabo, filmar un espectáculo de magia no es más que hacer un espectáculo, no es más que hacer un documental sobre un espectáculo de magia. Inversamente, los Lumière manipulaban absolutamente esta realidad, la realidad con la cual operaban.

La escena de *La salida de los obreros* de la fábrica se rodó varias veces para que su final coincidiera con el cierre de la puerta y se ordenó los personajes según su altura, las afinidades físicas o no afinidades. Había una puesta en escena que en cierta manera contradice la idea de que el documental simplemente sería una puesta en imágenes. Entonces, si existe una puesta en escena (y es muy arriesgado decir cuál es el límite entre puesta en imágenes y puesta en escena) las fronteras también son muy imprecisas.

Un ejemplo de esto es lo que está haciendo Marc, especialmente en las dos últimas películas. Es decir, mientras que las dos primeras —quizá no estés de acuerdo— todavía están mucho más en el campo de la ficción, *Pau i el seu germà* y la última, en cambio, sí que se mueven en un territorio muy fronterizo, y de una manera muy liberal. La voluntad de coger un paisaje, por ejemplo. Tú me dirás «el cine siempre ha tenido una voluntad paisajística». No es cierto. El cine de ficción ha perdido durante mucho tiempo toda la voluntad paisajística, es

decir, ha utilizado paisajes a modo de fondos arquitectónicos. Pero tú utilizas el paisaje, y utilizamos la palabra *paisaje*, no como fondo arquitectónico, sino como un elemento más del argumento. Eso sí que viene directamente de una preocupación concreta.

Marc Recha (M.R.). Es curioso porque, cuando empecé a hacer cine, estaba en esta dicotomía. No sé si era consciente de que existía, porque creo que ni siquiera era consciente verdaderamente de la presencia de los hermanos Lumière. Empecé a hacer películas muy próximas a Méliès, es decir, más en la línea de una voluntad, digamos de invención y recreación de toda aquella historia del cine. Es cierto que después he recalado directamente en los Lumière, algo comprensible si se ven todos mis primeros cortos, en 35 mm, incluido prácticamente *El cel puja*. Después viene este período tan largo sin hacer nada y entonces sí que viene otra voluntad, la voluntad de acercarse a la realidad y mirarla, supongo que más similar a lo decía de los Lumière. Es una voluntad que evidentemente no sólo trata de poner la cámara en cualquier lugar, sino que también juega con la posibilidad de manipular los elementos.

Ahora bien, sí que es cierto que después de *Les mans buides* personalmente me he replanteado muchas cosas y todavía no sé qué camino tomar. De repente, con *Les mans buides* tengo por primera vez un guión que está muy elaborado, es decir, que entra dentro de los estándares de un género que se podría situar, con o sin coqueteo, dentro de la comedia. A partir de este guión, ¿qué haces? ¿Lo ruedas tal cual está, como si se tratara de un folletín y empiezas a filmar cada página? ¿O sigues un poco lo que inicié en *Pau i el seu germà*? Eso es lo que me encontré en el rodaje. Es decir, hubo un momento de pánico en que me encontré solo; claro, nadie podía decirme nada. Era una decisión muy personal, pero me quedé solo con unos elementos que yo no controlaba: tenía un guión muy detallado y muy bien encadenado, pero, al mismo tiempo, tenía a mi alrededor una realidad que yo había elegido expresamente y que estaba dispuesta a echarlo todo a perder. Pero, ¿yo era capaz de encajar este golpe o no? Esto era un problema enorme. Después, el guión tenía un sentido del humor muy bestia, un *humor de hiena*, o como se quiera. Es decir, si la gente hubiese visto la película tal cual estaba escrita en el guión, posiblemente se habría

estrenado incluso en mil cines más, pero no lo hice. ¿Por qué? Porque creo que me puse una trampa a mí mismo sin saberlo: elegí Port-Vendres, y Port-Vendres es el lugar más depresivo de la Tierra. Entonces, ¿cómo combinas este estado de depresión y de desilusión con una comedia? Aquí me lancé a la piscina y la verdad es que pensaba que no saldría de ésta y a veces pienso que no lo he conseguido.

J. J. Es que la puesta en escena lo puede digerir todo, lo que no puede digerir nada es el guión.

M. R. Exacto.

J. J. No conozco tu guión, pero estoy seguro de que te recortado páginas y páginas y páginas.

M. R. Sí, sí, evidentemente.

J. J. Y que te han eliminado (eso me lo han dicho) personajes y personajes y personajes. Personajes que tienen cabida en un guión escrito, pero que después te das cuenta de que no cuando pones a los actores, que son las personas que intervienen realmente en aquella filmación. Los actores, que tampoco lo son, lo son porque hay un estatuto determinado, pero no están intervenidos, actuados, manipulados como actores; están manipulados, intervenidos y dirigidos como espacios corporales que se mueven dentro de un espacio físico, hacen un oficio, evidentemente. A partir de entonces, seguro que te han hecho recortar páginas enteras de este guión, y te han suprimido, seguramente, personajes completos. Aunque estoy haciendo hipótesis sobre una cosa que conozco una parte, que es la película, pero no la otra, que es el guión, me gusta imaginar que cuando te los encuentras allí, hay personajes que no caben.

¿Qué quiere decir eso? Que en estos momentos de crisis se ha conquistado algo muy importante: salir de la dictadura del guión que ha invadido todos los grandes momentos de crisis. Hasta ahora, todas las crisis del cine se han resuelto diciendo: «Démosle el máximo protagonismo al guión», creemos un cine presidencialista donde el guión sea el presidente, el que parte y reparte. La crisis se resuelve así. En estos momentos nos encontramos con la primera crisis, una crisis real y fuerte —que, probablemente, a muchos nos dejará fuera del viaje—, que se resuelve en sentido contrario. Es decir, no se resuelve privilegiando el guión,

sino la puesta en escena, digamos la puesta en realidad, la puesta en situación. Creo que esto es muy importante porque es la primera crisis que encuentra una salida hacia delante y no hacia atrás. Todas las crisis se han superado recuperando el pasado, maquillándolo... y, en cambio, ésta no. Está muy bien que lo haga gente muy diferente, porque lo estoy viendo en películas como la tuya, pero también en la película de Rosales. Es una película con una puesta en escena extremada y muy rigurosa, y, no obstante, es una película donde hay una entrada desde la dirección de actores que hace que los propios actores y la propia estructura del relato —esa estructura casi de metrónomo, en que cada unidad tiene un peso equivalente a la otra— tengan una clarísima influencia del documental. ¿Quiere decir eso que son híbridos? No, creo que lo se rompe es el concepto *híbrido*. Algunas piezas tienen más peso en el documental y otras tienen más peso en la ficción, pero, en conjunto, están empezando a fabricar una pareja que vive de ambos. El etiquetado no tiene sentido.

El azar, muy relacionado con esta fuerza que lo real ha retomado, debería ser un elemento de la producción. En la producción debería haber un departamento llamado *azar*, y regarlo de vez en cuando para verlo florecer, cultivarlo, darle un espacio.

M. R. Creo que el azar no se puede producir si no se llega al rodaje con todo pensado y preparado antes de comenzar. Es decir, lo único que se pide a los productores es que tengan esa visión o esa capacidad de encaje que tú llamas *departamento de azar*, es igual, se trata, sencillamente, de que si la película se puede hacer en 10 semanas, pues en 10 semanas ruedas cronológicamente y, por tanto, todo el equipo técnico y el equipo de actores saben que se exponen a eso. Por este motivo, también insisto mucho en hacer tres o cuatro semanas más de ensayo con los actores en el lugar del rodaje, en los lugares donde filmaremos, y gradualmente se irán incorporando la cámara y el sonido. Sin embargo, sigo insistiendo que tengo mis dudas. Lo he pasado muy mal, porque la realidad que me rodeaba era tan salvaje e incidió de una manera tan bestia en la ficción que yo había creado —ficción que, a su vez, partía de una realidad que yo había visto—, que no sabía hacia dónde ir. Es decir, llega un momento en que caes en el remolino del azar y te dejas llevar, y creo que ésta no es la solución. Hay un hilo que se debe seguir, si no, no es necesario hacer ese guión.

J. J. Dicen que los partos son dolorosos.

M. R. Sí, es doloroso, pero, atención, seguiré especulando acerca de esta película, *Les mans buides*, que tenía que ser una película, insisto, alocada, que cuando leías el guión, y cuando lo escribimos también, reías sin parar. Era una locura. ¿Por qué, entonces, de repente se escapa? Lo ves ante ti, ves aquella realidad que te rodea y dices: «Pues dejo que entre». Cuando dejé que entrara, tuve que cambiar todo el montaje. Hasta tuve que poner las músicas de Dominique A, que entraron en la última fase del montaje, que no estaba previsto. Pero es que aquella película... recuerdo que, incluso en la fase de montaje, bromeando, cogimos toda la banda sonora de Alfred Hitchcock de *¿Quién mató a Harry?*, la pusimos en la película y funcionaba perfectamente. Ahora bien, dado que filmamos de una manera que se correspondía más con la realidad que nos rodeaba, la cosa ya funcionaba. A partir de aquí tuvimos que cambiarlo todo, incluso se tuvo que crear ese *flash back* de la vieja que no estaba en el guión, y a partir de aquí salió una película sobre incomunicación, una película ralentizada, una película que tenía un humor negro subterráneo, pero que no... ¿Eso es un fracaso? ¿Es un error? ¿Qué ha pasado? No lo sé, pero en todo caso me he sentido dentro de unas fronteras que han desaparecido de repente, han quedado invisibles y me he encontrado solo en medio del paisaje.

J. J. ¿Y cómo lo vives?

M. R. Con un desconcierto total. Ahora, con la seguridad de que me he sentido cómodo cuando he entrado en este paisaje. Pero también piensas: «Marc, esto ya lo has hecho, ¿por qué no haces otras cosas? Ya te sientes seguro, en este paisaje». No quería entrar en este paisaje que me decía «entra aquí y empieza a filmar», porque ya sabía cómo hacerlo. Para mí, el reto era combinar o no este intento de entrar en el género, que en este caso era la comedia dramática y, a partir de aquí, ver qué hacía. Ésta es mi gran duda en cuanto a continuar haciendo cine. ¿Qué hago? Estoy de acuerdo contigo, y siempre lo he pensado, que el guión es una pauta de trabajo y también estoy de acuerdo cuando lo dices respecto de la crisis. La gente habla de crisis en el cine y yo tampoco lo he entendido nunca, pero lo que dices es cierto: cuando una cosa no va bien, todo el mundo dice: «¡Los guionistas tienen que hacer buenos guiones!». Y los guiones son sólo eso, una pauta.

J. J. El guión es un elemento censorial, siempre lo ha sido, de una manera directa cuando existe una censura establecida, oficial, y de una manera más profunda, actualmente; es un elemento de censura del productor. Es decir, el productor decide que hace algo y determina sus posibilidades a partir del guión. El guión pasa por todas las manos y las manos van ejecutando. Aquí todos pueden meter baza, de modo que se convierte en la facilidad que das a la censura, es la puerta que abres a la censura. En la puesta en escena del rodaje, por muchos productores incompetentes que tengas, el rodaje lo salvas —y tú lo sabes perfectamente— porque haces lo que te apetece. El productor te puede impedir hacer algo, pero no te puede impedir que adoptes la solución que tú encuentras. En el rodaje tengo libertad. En el guión, en cambio, todos pueden meter la mano, es más, todos meten la mano, de una manera u otra, todos opinan... En este sentido, sí que es importante superar esta crisis de esta manera. ¿Que eso crea conflictos? Pues claro que los crea, Marc, todos los del mundo. En cierta manera, si alguien tiene oficio y una buena estructura productiva, filmar un guión es lo más fácil del mundo. Dice: «Quiero hacer cuatro planos en lugar de tres»; bien, eso puede ser un conflicto, pero hacer tres páginas de un guión conjuntamente en un rodaje es algo que sólo exige tener un poco de oficio y algo más. ¿Y cuál es el resultado? Pues si el guión está bien, como dicen, estará bien, estará regular... Pienso que hacer películas no es llenar guiones, es hacer películas. El guión debe jugar un papel auxiliar, debe ser una guía, porque hace falta una guía. Yo, por ejemplo, he rodado sin guía y por eso me he encontrado con los problemas que me he encontrado.

M. R. Lo que yo hago es hacer un tipo de guión muy literario, es decir, alejado del guión. Entonces, como son tan literarios, nadie los toma como guiones, pero sí que a veces seducen a mucha gente. Y de una manera muy global, todo el equipo se siente implicado porque no lo lee como un guión, sino como si fuese un cuento o un libro. A partir de aquí, todo el sonido está muy descrito, o la luz, o los paisajes... Recuerdo que con Pau i el seu germà me decían: «¿Pero eso quieres filmar, este caracol que pasa por aquí o este ruido que decías?» Dices: «No, no hay que filmarlo», pero ya está escrito, porque quiero que os impregnéis de todo eso y ya hemos dado un pequeño paso adelante. Después, en los ensayos, ya vendrá la construcción de los

decorados dentro de la realidad, etc. Pero me parece que también es necesario trabajar guiones, al menos yo me siento bien, muy literarios, que quizá tienen pocos diálogos, eso sí que es verdad. Normalmente, ves los guiones de los telefilmes y todo es diálogo.

J. J. Es como un texto de una pieza teatral. Tienes unos personajes, entran, salen...

M. R. Entonces, ante un guión así, donde todo son diálogos, ¿qué puede hacer el director o la directora de fotografía? Nada. En cambio, yo creo que la directora de fotografía, por ejemplo Hélène Louvart, lee lo que yo le escribo, que quizá es pura literatura, mal escrita, pero en todo caso hay un intento de comunicación, y ella recibe lo que yo quiero explicar. Entonces, en un momento coge la cámara, le digo cuatro cosas y ya estamos haciendo una coreografía. Ante un guión en el que todo son diálogos, ¿qué hace el operador? Se queda así y dice: «¿Y ahora qué hacemos?»

J. J. Lo entiendo perfectamente, es un guión que a ti te sirve porque te orienta. El productor probablemente se caga en este guión, pero, en cambio, al operador —no sé si al ayudante de dirección también, creo que no le gusta—, a los actores y al sonido les va muy bien, porque les da ideas. Ahora bien, a tu productor no creo que le guste ni pizca, porque ¿qué puede hacer con él? No lo sabe. Yo, que como guionista sé qué precios piden, sé que tus guiones serían aceptables como guionista. Fundamentalmente, aceptables para ti mismo, porque si tu guión, un día, lo dices a otra persona, nunca se podría mover con este guión que has hecho. Pero, en cambio, para ti no son guiones exactamente, lo que haces es un tipo de preparación escrita del clima, el ambiente, las situaciones, el aire que quieres en el rodaje, y después, dado que eso, a su vez, es literatura, y la literatura es imprecisa, tú lo sabrás modificar y no tienes por qué hacer caso de lo que has escrito. Pero, en cambio, sirve para que tanto tu operador, como tu técnico de sonido, como tus actores, lleguen al rodaje y estén imbuidos de algo, es decir, se muevan, se muevan dentro de unas palabras, se muevan dentro de unas acciones y se muevan dentro de unos espacios. En este sentido, es fantástico escribir guiones. Ahora bien, si un día quieres profesionalizarte, despídete de esta forma de escribir porque no...

Yo, como guionista —ahora estoy escribiendo un guión de ficción para Icíar Bollaín—, me pongo al servicio del director. Mi aportación es oficio e ideas vinculadas al oficio. Nunca pongo presuposiciones de este tipo. A Icíar nunca le diré: «El guión se ha acabado, está muerto», no se lo diré nunca, ya lo sabe. Pero no se lo diré cuando trabajo, porque es diferente.

En *Mones com la Becky* vi que mi propia enfermedad formaba parte de la película y, por necesidad, me introduje en ella. No es que estuviera contento, pero una vez encontrado, lo aproveché, y lo hice porque veía que era la única manera de crear una relación real con los personajes, con los actores, con los protagonistas de la película. La solución era estar allá y que me vieran como uno más. Otras veces ha sido por juego, un juego privado por el que sales allá a hacer un pequeño papel. Pero en el caso de *Mones* es muy significativo, porque si nos movemos dentro del área documental, en contra de lo que dice la ortodoxia, pienso que la presencia física del realizador, del director, es casi imprescindible: tienes que dar la cara. Si estás haciendo un documental, dices que eso es verdad, pues si es verdad, tienes que certificarlo estando dentro. Con un objetivo u otro, pero esto es así. Ahora bien, yo no me encierro en esto. Tengo un proyecto que ojalá pueda llevar a cabo el año que viene, que es un musical, y un musical es el género más alejado aparentemente del documental. Pero creo que también se puede encontrar un híbrido; se puede hacer un musical que incluya estos elementos que salen de aquí, pero claro, trabajarás de otro manera.

M. R. ¿Crees que el cine debe tomar una dirección determinada?

J. J. No es que yo esté pensando que el cine debe tomar una dirección determinada. El cine puede ir hacia muchos lados, y si estamos hablando de este camino que le está marcando la crisis actual, no significa que no haya excepciones. Las hay y me encantaría poder cultivar las excepciones, en lugar de ir a para a esta presencia. Porque esta presencia tiene casi siempre unos objetivos muy diferentes, a veces es el exhibicionismo y otras, la necesidad.

Lo que intento decir es que a veces las cosas no pasan por sí solas y hay que provocarlas. A veces pasan solas, intento que pasen solas. Tienes que ir canalizándolas y esta tarea no es algo nada artificial. Es decir, las cosas no se canalizan solas. Las canalizas marcando tendencias, yendo a la derecha y ver si te sigue alguien, yendo a la izquierda y

ver si te sigue alguien, deteniéndote y ver si te sigue alguien.

Por otro lado, soy un realizador muy despreocupado por la forma del encuadre. Eso es trabajo de un operador de confianza. Me importa muy poco que haya un peso por aquí u otro más allá. Sí que me importa, pero me importa cuando lo veo en proyección, no me importa marcarlo antes. Puedo librarme de esta preocupación y traspasarla al operador. He hecho cuatro películas con Carles Gusi. No es que me guste todo lo que hace Carles Gusi. Hace películas con otra gente que, en lo referente al encuadre, no comparto sus decisiones, pero sé que cuando estamos juntos, él sabe perfectamente lo que me gusta. Por eso hablamos poco de ello. Sí que hablamos, pero yo puedo desentenderme, no tengo que estar allí sufriendo porque la cámara se mueve un centímetro más, un centímetro menos, como le pasa a otra gente. No, y pienso que eso es una manera de hacer que vuelve a reunir estos conceptos antiguos o convencionales de ficción y documental. Hay una manera diferente de la puesta en escena. Quizá antes hemos dicho que había puesta en situación, que es puesta en imágenes, puesta en realidad, pero es una mezcla de todo eso.

Por ejemplo, la última película de Rosales me apasionó. La he visto tres veces en diez días. La vi un día por casualidad y la volví a ver al cabo de tres días, y la volví a ver al cabo de cuatro días. Me pareció fascinante por sus sacrificios. Es la primera vez que veo hablar en español como se habla aquí, este español catalanizado. No es que me fascine, porque no es el aspecto que más lo hace, pero me parece una buena idea, una bona aportación.

M. R. Yo creo que en Barcelona hay una tendencia, consecuencia de muchas cosas, a esconder la realidad lingüística que se vive, y me parece incomprensible. Si salgo a la calle, la gente habla en español, la gente habla en catalán, habla en árabe, habla en inglés, habla como quiere. Esta gente que se empecina en hacer películas donde la gente sólo habla en español... no lo entiendo. Es decir, es como hacer lo que antes hacían los demás. Sólo hacemos películas donde la gente hable en catalán. No. La realidad es muy diversa. Una cosa es decir: «Welles también hacía Otelo y todos hablaban en inglés», eso es otra historia, pero si tú juegas a reflejar la realidad que te rodea, no tiene sentido. Es decir, me empieza a parecer realmente sospechoso —antes me sorprendía— que todo el mundo se exprese en español. Por no hablar de los

telefilmes. Aunque digan que es una condición de coproducción, no lo entiendo.

No es un tema lingüístico, es un tema relacionado con el hecho de que si juegas con la realidad que te rodea, la gente se expresa de la manera que sea. Cuando voy al mercado a comprar, me expreso en catalán y en español con todos, porque supongo que no sé otros idiomas, porque si no también los hablaría. Ahora bien, no se puede plantar la cámara allá y que todos hablen en español. Y dices: «Vale, pues yo aquí ya no entro».

J. J. La lengua catalana, que es admirable cuando está escrita por un Ruyra, y hasta por un Espriu, es horrorosa cuando pasa por TV3, parece una lengua de analfabetos: no saben conjugar los verbos, tienen una sola manera de conjugar, con un auxiliar, no saben utilizar los indefinidos, no saben utilizar los anteriores, no saben utilizar un subjuntivo, porque no les cuadra. TV3 está vulgarizando la lengua catalana a ciertos niveles.

En mi última película, *Joc de nens*, te das cuenta de que en el aparato judicial, el único que habla en catalán es el principal encausado, el hombre que teóricamente es el personaje más odiado de Cataluña y que será encarcelado decenas de años. Este personaje habla en catalán y el juez, que es catalanohablante, le contesta en español. El juez sólo deja de hablar en catalán al acusado y a Armand de Flavià porque es aristócrata, genealogista y homosexual ilustre. Es el único a quien el juez, de turno, contesta en catalán.

M. R. En *Les mans buides* yo llego con una idea a Port-Vendres y resulta que nadie habla catalán, es decir, es mentira. Allí hay cuatro personas con unos complejos terribles, que han sido tan machacadas que no lo hablan. ¿Qué hago entonces? No me preocupo por el hecho de que la gente hable en catalán. Lo que hago es recortar y finalmente queda en un 10 % o 15 % y pico hablado en catalán. Fíjate, además, que la gente que habla en catalán son las personas de fuera, que lo hablan entre ellas. Pero yo me rijo sólo por la realidad. Ahora bien, podría hacer que todos hablasen en catalán. Y es la reflexión que hago con mucha gente que está haciendo cine aquí y que en sus películas, insisto, sospechosamente todos hablan en español.

Transcripción: Laia Àubia