



Poètiques i usos dels paisatges fluvials al llarg de la història del cinema

Alan Salvadó

Jean-Luc Godard, amb les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998), obre una via de pensament del cinema (i de la seva història) que passa per un diàleg entre les formes, presents en les imatges (cinematogràfiques) i els sons del segle xx. Fran Benavente, en la seva anàlisi de l'obra magna de Godard (Benavente, 2006), destaca com la gènesi d'aquest projecte, la realització d'una sèrie de conferències per encàrrec de la Cinemathèque de Mont-real, és la voluntat de mostrar “una particular història del cinema, en un programa lliure, no cronològic, basat en una dialèctica construïda segons el principi del muntatge cinematogràfic [...]. Una summa fragmentària, erràtica, derivativa, excessiva, monumental; que funciona a la manera de pàgines de la història, àlbum de la memòria, instrument de pensament i exorcisme personal”. Una de les singularitats més interessants de les *Histoire(s) du cinéma* la podem localitzar en el mateix títol del monument filmic: les *Histoire(s)*, en plural. No hi ha, per tant, una única i unidireccional història del cinema, sinó que n'hi ha múltiples, que resten obertes, en permanent reescriptura. Història escrita com a viatge òrfic a través de les ruïnes del cinema, acompanyats dels fantasmes que les habiten. Tots ells, reanimats a partir d'unes memòria(es) audiovisual(s), la de Godard i la del segle xx, posades en diàleg a partir de la lògica del muntatge cinematogràfic.

Em serveixo, doncs, del pensar “entreimatges” de Godard per presentar el recorregut que proposo, com una breu (microscòpica, si voleu) història del cinema pensada a partir del motiu visual del riu. Una història que es bifurca en dues: una d'individual, construïda a partir de la meua memòria (audiovisual) com a espectador i, a la vegada, una de col·lectiva, emmarcada en una possible història de les formes cinematogràfiques. Pel que fa a la història individual, el referent godardià serà omnipresent, de manera que prego que entengueu els paisatges fluvials absents no com una deficiència en el trajecte, sinó com una evidència que el diàleg entre imatges (i sons) convida a l'obertura i no pas a la cloenda; un *work-in-progress* en què el mateix lector podrà posar en diàleg les imatges proposades amb les seves pròpies imatges. Pel que fa a la història col·lectiva, i per aclarir la idea d'una història de les formes cinematogràfiques, em serveixo dels autors i les obres següents —i de les línies de pensament que hi ha al darrere— per

il·lustrar l'objectiu final del trajecte: en primer lloc, Siegfried Zielinski i el seu *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means* (2006) i, en segon lloc, Jordi Balló i les seves *Imatges del silenci* (2002).

L'ambició plantejament de Zielinski és el de formular una història alternativa dels mitjans de comunicació a partir d'una anàlisi panoràmica i en profunditat que permeti retratar les diferents variables que contribueixen a l'aparició dels *media* al llarg del temps. Diu així Zielinski, referint-se a l'aplicació de la seva teoria en el camp del cinema: "La tradicional historiografia del cinema ha estat anacrònica. Les arts del so i la imatge (re)produïts tècnicament no van ser inventats al segle XIX. Les fases d'evolució del coneixement i el desenvolupament d'aquest dispositiu i forma d'expressió s'estenen en un període de temps més llunyà. El segle XIX pot definir-se com el període de consolidació d'una industrialització i un capitalisme que va ser difós pels mitjans tecnològics, però no com l'època en què les relacions entreteixides entre arts, ciències i tecnologies que ens interessin aquí es van començar a desenvolupar a poc a poc en una lògica de multiplicitats" [traducció de l'autor] (Zielinski, 2015: p. 22). L'arqueologia (de les formes) que planteja la teoria de Zielinski és la que em convida a abordar els paisatges fluvials en el cinema com un paisatge de múltiples capes, un *paysage-millefeuilles*, com planteja Alain Roger (Roger, 1997: p. 116), teixit a partir de les influències d'imaginari procedents de les diferents arts, com també de les mateixes evolucions tècniques en l'art cinematogràfic. L'evolució de la representació del riu al llarg de la història del cinema estarà graduada, doncs, per aquesta "lògica de multiplicitats" mencionada per Zielinski. Un dels objectius d'aquest capítol, doncs, serà el de tractar de rastrejar algunes d'aquestes mutacions en l'imaginari i tècniques cinematogràfiques per destacar la seva incidència en les representacions del riu.

Per la seva banda, Jordi Balló, a la publicació *Imatges del silenci* (2000), i la seva prolongació, *Motivos visuales del cine* (2016), planteja el ja citat concepte de *motiu visual* per articular un viatge iconogràfic a través de la memòria (inconscient) del cinema i trobar aquelles formes que reapareixen al llarg de la seva història, nascudes sovint a partir del diàleg amb les

altres arts (pintura, fotografia, literatura...). Diu Balló: “El *motiu visual* ens remet al contingut, al tema que vol transmetre, a la seva capacitat de narrar. A l’estil de les *figures de pensament* de Gilles Deleuze atractives, inserides en la imatge-acció, els motius ens parlen de l’argument; ens fan fixar en aquelles seqüències que en la seva forma de presentació s’insereixen en el conjunt de la narració com una puntuació dramàtica. [...] La fortalesa significat d’aquests motius visuals es troba en la seva maduresa formal, en la seva capacitat de comunicar un saber que apel·la tant a la cultura visual de l’espectador com a la seva emotivitat. Un saber fet de repetició i originalitat, de remembrança i reconeixement” (Balló, 2000: p. 9-10).

M’agradaria, doncs, que tinguessin en compte les coordenades teòriques plantejades com si fossin un mapa de la ruta a seguir durant aquest breu viatge a partir de les imatges que us proposo i que, com a meandres (derivatius i fragmentaris), tracen un possible panorama dels paisatges fluvials en el cinema.

El riu com a viatge iniciàtic

Tot viatge iniciàtic comença en l’acció de deixar enrere la llar i creuar el llinyar cap allò desconegut; al si d’aquest argumentari, l’imaginari del riu ha exercit de passatge on s’inicia la metamorfosi d’un mateix, l’arribada a la riba de la maduresa. No hi ha dubte que Mark Twain i el riu Mississipí són la figuració literària més precisa d’aquesta “mitologia”: el somni infantil de la gran aventura. En aquesta línia, poques pel·lícules condensen millor el vincle entre la poètica de Mark Twain i el motiu visual del riu com *La nit del caçador* (*The night of the hunter*, 1955), de Charles Laughton.

Si tal com ens convida Jean-Luc Godard amb les *Histoire(s)* entenguéssim la història del cinema com una constel·lació o arxipèlag de pel·lícules, el film de Laughton seria d’aquells que no pertanyen a cap d’elles sinó que, més aviat, s’erigeixen com una illa solitària enmig d’un oceà. L’únic film que va rodar el popular actor britànic com a director és una mena d’*Aleph* borgià que conté a l’interior una breu història del cinema: l’omnipresència de l’imaginari melodramàtic de David W. Griffith, els paisatges i escenaris propis del gènere cinematogràfic anomenat *southern*, pinzellades de l’ex-

pressionisme alemany mesclades amb un cert terror gòtic i, a la vegada, referències intertextuals obertes tant amb els contes de fades com amb la Bíblia i alguns dels seus passatges més emblemàtics, on s'aborden temes tan universals i transcendentals com la lluita entre el Bé i el Mal.

Entre els motius paisatgístics que caracteritzen tant *La nit del caçador* com el mencionat imaginari del *southern*, el riu adquireix una rellevància especial per la seva capacitat d'entrellaçar tres conceptes clau en el conjunt de la pel·lícula: cinema, somni i infantesa. En aquest sentit, la imatge paradigmàtica que ho il·lustra la trobem a l'equador del film: els nens protagonistes (els germans John i Pearl Harper) emprenen, en plena nit, la fugida de la llar dalt d'una petita barca a través del riu, perseguits pel padrastre malvat (Harry Powell), disposat a matar-los per trobar el botí amagat a l'interior d'una nina custodiada per la petita dels Harper. Des de la riba, el padrastre blasfema perquè no ha atrapat els petits, que s'allunyen riu enllà, mentre sota les aigües del riu la cabellera de la mare dels nens, morta ofegada en aquest mateix escenari, sembla que bressola la barca amb els seus moviments sinuosos. Tal com apunta Domènec Font en el seu estudi del film, és precisament en aquesta escena on la pel·lícula s'obre a l'espectador en el seu vessant més psicoanalític, definint-la com a "drama familiar de naturalesa edípica construït sobre l'absència de la figura paterna i el procés de maduració de l'heroi infantil perseguit pel revers del pare idealitzat" (Font, 1998: p. 79).

En aquest instant, a través d'una posada en escena expressionista, en un diàleg de llum i ombra marcadament irreal, el motiu visual del riu adquireix el caràcter de passatge. Els nens, bressolats pel lent fluir de les aigües, rodejats d'una natura de cartró-pedra, es dirigeixen cap al descobriment del nou món, com si s'endinsessin pel cau d'*Alicia al país de les meravelles* (1865). El moviment (hipnòtic) de la barca, mostrat per Laughton des de plans zenitals, recorda el moviment continu de la pel·lícula cinematogràfica desplaçant-se davant del feix de llum del projector; la travessia pel riu exerceix de lligam entre la realitat i el somni/malson dels protagonistes/espectadors. Sobre la superfície del riu de *La nit del caçador* es condensa l'essència del dispositiu cinematogràfic: l'espectador, figurat en la imatge del nen per la seva capacitat de somiar i imaginar, es deixa portar pel moviment de la pel·lícula (la barca avançant sobre l'aigua) i del relat.



Imatges 1 a 6. Fotogrames de la pel·lícula *La nit del caçador* (1955), de Charles Laughton.

En el mateix estudi fílmic, Domènec Font estableix un vincle interessant entre el film de Laughton i *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice. Relat iniciàtic, protagonitzat per dues germanes petites (Ana i Isabel) i ambientat en l'Espanya de la postguerra, l'*opera prima* d'Erice explora

també el dispositiu cinematogràfic per confrontar la veritat i la ficció; la realitat i el somni. De manera significativa, una de les escenes més paradigmàtiques de la pel·lícula, la fugida d'Ana de la llar i la trobada onírica amb el monstre de Frankenstein, es produeix a la riba d'un riu, amb l'eco directe de la pel·lícula *El doctor Frankenstein (Frankenstein, 1931)*, de James Whale. Sobre la superfície de les aigües el rostre d'Ana es dilueix, com un encadenat cinematogràfic, i emergeix el rostre del monstre; el riu convertit en superfície de projecció d'aquells desitjos i pors inconscients: l'“espejo de fantasmas”¹ del qual parla Román Gubern en el seu assaig (1993). En el passatge traumàtic cap a la pèrdua de la innocència que viu la protagonista, el riu adquireix novament un paper transcendental com a figuració del trànsit cap a un nou món i, una vegada més, el plantejament metalingüístic traçat per Erice troba en el motiu visual del riu l'entrellaçament entre cinema, somni i infantesa. Ambdós films il·lustren els plantejaments de Gaston Bachelard exposats en la seva introducció del llibre *El agua y los sueños* (1942). Diu així: “[...] el lloc en el qual s'ha nascut és menys una extensió que una matèria; és un granit o una terra, un vent o una sequera, una aigua o una llum. En aquest lloc hi materialitzem els nostres somnis; gràcies a ell el nostre somni cobra la seva substància justa; a ell li demanem el nostre color fonamental. Somiant prop d'un riu he consagrat la meva imaginació a l'aigua, a l'aigua verda i clara, a l'aigua que verdeja els prats. No puc assegurar-me prop d'un riu sense caure en un estat profund de somnolència, sense tornar-me a trobar amb la meva felicitat [...]. L'aigua anònima coneix tots els meus secrets. El mateix record sorgeix de totes les fonts” [traducció de l'autor] (Bachelard, 2003: p. 18).

A fi de tancar aquest primer meandre del *motiu visual* del riu, s'imposa un darrer trajecte iniciàtic (fluvial), possiblement un dels més bells que ha donat la història del cinema: *L'Atalante* (1934), de Jean Vigo. En aquest cas, es tracta del viatge de dos joves acabats de casar (Juliette i Jean), que parteixen a la recerca de l'aventura per acabar enfrontant-se amb la quotidianitat de l'amor; la pèrdua de l'idealisme romàntic. A bord del vai-

¹ En el seu llibre *Espejo de fantasmas* (1993), Román Gubern planteja que “el cinema, més que mirall documental de la realitat social, és sobretot mirall d'un imaginari col·lectiu configurat pels desitjos, frustracions, creences, pors i obsessions dels subjectes que componen la població. El cinema seria com somnis públics compartits” [traducció de l'autor].

xell *L'Atalante*, i acompanyats pel particular i heterodox (gairebé salvatge) segon de bord, el vell Jules, la parella recorre la perifèria parisenca fins a arribar a la ciutat de la llum, circulant per l'emblemàtic canal de Saint Martin. L'obra de Vigo, profundament "contaminada" de les avantguardes cinematogràfiques franceses dels anys vint, explora la *fotogènia* del paisatge fluvial. El terme, teoritzat en aquella mateixa època per teòrics i cineastes com ara Louis Delluc i Jean Epstein, explica el gust progressiu de molts d'aquests directors i els de la generació posterior dels anys trenta (com el mateix Vigo) pels ambients portuaris i ferroviaris, manifestacions d'un cert ideari naturalista, però a la vegada espais per a l'experimentació d'una mirada impressionista de la realitat: les boires, els reflexos en l'aigua o les fumeres seran recurrents en tots aquests escenaris d'inexorables tragèdies humanes. Diu Epstein al voltant de la *fotogènia*: "Jo denominaria *fotogènica* qualsevol aspecte de les coses, dels éssers i de les ànimes que augmenta la seva qualitat moral a través de la reproducció cinematogràfica. I tot aspecte que no resulta valoritzat per la reproducció cinematogràfica no és fotogènic, no forma part de l'art cinematogràfic. [...] Tanmateix, el cinema haurà d'evitar tota relació, que solament serà desafortunada, amb temes històrics, educatius, narratius, morals o immorals, geogràfics o documentals. El cinema ha de tendir a convertir-se progressivament i al final únicament en cinematogràfic, és a dir, a utilitzar única i exclusivament elements fotogènics. La *fotogènia* és la més pura expressió del cinema" [traducció de l'autor] (Epstein, 2007: p. 335-336).

Les tesis de Jean Epstein es condensen en l'escena més paradigmàtica de la pel·lícula, quan després de la discussió i separació dels dos enamorats, ell es llança des de la proa del vaixell al riu. Allí submergit, Jean tracta d'interrogar els seus sentiments cap a Juliette, esperant obtenir en la materialitat i la poètica de l'aigua una resposta a les seves incerteses amoroses. Les belles imatges subaquàtiques, molt poc freqüents en aquella època, donen pas a la gran epifania de *L'Atalante*: el sorgiment del cos de Juliette (vestida de núvia) sobreimpressionat a les aigües per, posteriorment, donar pas a l'aparició del seu rostre somrient. S'estableix en aquest instant un oníric i bellíssim joc de mirades que confirma que les aigües fluvials en el cinema, novament, tenen la capacitat de projectar els desitjos més íntims d'aquells que les contemplen. La identificació entre rostre i paisatge que posa en es-



Imatges 7 a 12. Fotogrames de la pel·lícula *Atalante* (1934), de Jean Vigo.

cena Jean Vigo sublima la tradició de la fotogènia² en el cinema i, a la vegada, condensa dos dels usos del *motiu visual* del riu que he apuntat a partir del diàleg entre els films de Laughton i Erice; d'una banda, el seu caràcter de passatge i, de l'altra, la seva correspondència amb la pantalla de cinema, on (sobre)impressionem els nostres desitjos ocults. Riu i cinema, entesos com una passarel·la cap al món dels somnis.

² Per aprofundir sobre aquesta qüestió, recomano *Du visage au cinéma* (Aumont, 1992), traduït al castellà amb el títol *El rostro en el cine* (editorial Paidós, 1997).

Continuïtat(s) cinematogràfiques i fluvials

El vincle entre les imatges fluvials evocades i el dispositiu filmic es reforça per les nocions de mobilitat i continuïtat. El cinema trobarà en el riu la figura ideal per representar la doble mobilitat del paisatge cinematogràfic: el moviment del paisatge (els ritmes i cadències de les aigües fluvials) i el paisatge en moviment³ (el desplaçament a través del riu). Centrem-nos, d'entrada, en aquest últim, a fi de posar-lo en relació amb allò que Jacques Aumont defineix com l'*ull mòbil* del cinematògraf (Aumont, 1997: p. 37).

No hi ha dubte que la pràctica d'una mirada mòbil no és exclusiva del cinema, malgrat que se'l consideri l'art del moviment per excel·lència. Tot al contrari, la tradició paisatgística pictòrica es presenta com un territori en el qual experimentar en l'hàbit de fer circular la mirada d'un element a un altre del quadre, entenent la contemplació del paisatge com una mena de *work-in-progress*, on a mesura que es descobreixen nous elements, aquests elements s'uneixen als anteriors fins a configurar una visió global o total de la pintura. Diu Daniel Arasse sobre aquesta qüestió: "La pintura de paisatge és un espai privilegiat per practicar aquesta mirada que compassa temporalment la superfície del quadre en ser recorreguda. La paraula *recorregut* explica en part aquest privilegi: el recorregut de la mirada per la pintura reproduceix el trajecte físic que l'horitzó fictici de la representació proposa a l'espectador" [traducció de l'autor] (Arasse, 2008: p. 242).

Possiblement, les pintures de paisatges clàssics del segle XVII com les de Claude Gellée (també conegut com Le Lorrain) o bé Nicolas Poussin són alguns dels millors exemples de la circulació de la mirada. El paradigma *perspectivista* del qual se serveixen ambdós dona profunditat i densitat al paisatge occidental, propietats fins llavors pràcticament inexistentes en l'imaginari paisatgístic. El trajecte de la mirada fins a la llunyania es converteix en una successió de múltiples "plans" que queden enrere a mesura que un s'endinsa fins a l'interior del quadre seguint en moltes ocasions el curs d'un riu o bé el serpenteig d'un camí; motius molt recurrents en aquesta tipologia paisatgística que contribuiran a construir un imaginari

³ Per aprofundir sobre aquesta qüestió recomano la meua tesi doctoral: *Estètica del paisatge cinematogràfic. El 'découpage' i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística* (Salvadó, 2013).

del viatge cap a la llunyania. En aquest sentit, podríem situar *La Mare de Déu del canceller Rolin* (vers el 1435), de Jan van Eyck, com la prefiguració d'aquest ús del motiu del riu, tal com defensa Nadeije Laneyrie-Dagen a *L'invention de la nature* (Laneyrie-Dagen, 2010: p. 143-146).

L'any 1896, segles després de l'obra de Van Eyck, Eugène Promio (operador de càmera de la Companyia Lumière) materialitza al llarg del Gran Canal de Venècia el viatge virtual que traçava el curs d'un riu en la pintura de paisatges més clàssica. Situada la càmera sobre d'una gòndola, el món es desplega davant dels ulls dels primers espectadors cinematogràfics i, d'aquesta manera, s'associa la tècnica cinematogràfica del *tràveling* a la fluïdesa de l'aigua. Es tracta d'una correspondència que el cineasta Serguei M. Eisenstein, a *La non-indifférente nature* (1976-1978), associa, per la seva banda, amb els tradicionals quadres enrotllats de l'art xinès. Diu així Eisenstein: “Una de les formes més antigues de la representació del paisatge és el ‘quadre enrotllat’ xinès —una cinta interminable que es desplega horitzontalment (quasi bé una pel·lícula cinematogràfica!) en una vista panoràmica del paisatge. [...] *Panoràmica* en el sentit que la mirada no abraça tot el quadre d'una sola vegada, sinó de manera successiva, com si transcorregués d'un subjecte a un altre, d'un fragment al fragment del seu costat, és a dir, que es presenta a l'ull com un onatge d'imatges separades que convergeixen (de seqüències?!). El paisatge sembla estar captat a través d'un *tràveling* seguint el curs d'un riu” [traducció de l'autor] (Eisenstein, 1976-78: p. 71). Com podeu veure, retrobem la figura-idea del riu en la gènesi dels paisatges (cinematogràfics) en moviment.

Aquesta primera correspondència entre riu i moviment explica l'existència del que podríem denominar *river-movies*, subgènere clarament deutor de les *road-movies*. Dos exemples que il·lustren aquest ús del riu els trobem a *Defensa* (*Deliverance*, 1972), de John Boorman, i *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola. Ambdues, amb un marcat esperit crític i reivindicatiu (ecologista i antibel·licista, respectivament), transformen la carretera pròpia de l'imaginari del Nou Hollywood dels anys setanta del segle xx en un recorregut fluvial cap al territori d'allò salvatge, arcaic. No és casual que, en ambdós casos, seguint un patró similar al dels clàssics del gènere de la *road-movie*, les històries desemboquin al final del seu recorregut fluvial en un esclat de violència. El riu, com la carretera, esdevé

el conductor d'aquesta energia incontrolable que es manifesta en la societat nord-americana a finals dels anys seixanta. Per al crític Jean-Baptiste Thoret, aquesta energia en moviment (en acció!) és la violència inherent a la cultura i la mitologia nord-americanes. Thoret diu: “La societat americana es fonamenta, des dels seus orígens, en una mitologia de la violència. Aquesta violència, ritual, extrema o irracional, forma part de la seva essència i n'esdevé el combustible. I la transformació d'aquesta violència en acció és un element indestruïble de la història del cinema americà” (Thoret, 2006: p. 103).

En paral·lel, *Defensa* i *Apocalypse now* introdueixen una perspectiva singular pel que fa a la representació estètica del *motiu visual* del riu: el treball al voltant dels seus marges. En l'obra de Boorman, els marges es mostren rocosos i perfilats, mentre que en la pel·lícula de Coppola són frondosos i densos. L'atmosfera envoltant i asfixiant que sorgeix de les visions subjectives des de l'interior del riu (la mirada dels protagonistes) posa en escena el retrobament tràgic de l'ésser humà amb l'anomenat *wilderness* de la tradició paisatgística nord-americana del segle XIX, en una línia similar a l'apuntada per Joseph Conrad a *El cor de les tenebres* (1899), relat que inspira *Apocalypse now*. Conrad en un dels passatges diu així: “Remuntar aquell riu era retrocedir als primers orígens del món, quan la vegetació s'anava atapeint damunt la terra i els grans arbres eren els reis. Un rierol sec, un gran silenci, un bosc impenetrable. L'aire era càlid, dens, pesant i mandrós. [...] I aquesta vida de quietud no s'assemblava gens a la pau. Era la quietud d'una força implacable que medita amb malenconia sobre un propòsit inescrutable. Et mirava amb aspecte venjatiu. [...] Sentia sovint la seva quietud misteriosa observant les meves entremaliadures, igual que us mira a vosaltres actuant sobre les vostres respectives cordes fluïxes” (Conrad, 2003: p. 87-88; p. 64-65 a l'edició en català). Així, el Nou Hollywood dels anys setanta transmuta el riu com a passatge iniciàtic en un *travelling* cap a la irracionalitat, cap a l'esdevenir animal.

La continuïtat associada al riu, però, ens ofereix un altre ús del *motiu visual*: metàfora per figurar el curs del temps i, per extensió, el de la mateixa Història. En aquest sentit, és interessant la utilització que ha fet el cinema de la variant hivernal del motiu, element que permet introduir en la posada en escena la dialèctica entre immobilitat i mobilitat. La imatge del

desglaç del riu en el seu inexorable avenç, retrobada tant a *La mare* (Mat, 1926), de Vsevolod Pudovkin, com a *El jove Lincoln* (Young Mr. Lincoln, 1939), de John Ford, dibuixen, respectivament, la predestinació del poble soviètic cap a la revolució i la del poble americà cap a la democràcia. En el cas del film de Pudovkin, la fugida de la presó del protagonista a través del riu en desglaç es contraposa, gràcies al muntatge, a les imatges de l'avenç conjunt del poble revoltat. En el xoc de les imatges, en la confrontació entre el moviment del riu i el del poble, emergeix una tercera idea: el destí imparabile. En la seva juxtaposició amb altres plans, el motiu del riu exerceix de passatge per a la formulació de conceptes abstractes. Els postulats del cinema soviètic dels anys vint, doncs, materialitzats a partir de la modalitat d'hivern del paisatge fluvial.

Pel que fa al film de Ford, trobem també en el treball al voltant del motiu del riu una via per formalitzar un determinat ideari estètic: el classicisme dels anys trenta. En una escena inoblidable, que exerceix pràcticament d'obertura del film, trobem el jove Lincoln (protagonitzat per Henry Fonda) llegint un manual de lleis sota un arbre, a la riba d'un riu. L'arribada d'Ann, de la qual està enamorat, el treu de la seva abstracció i emprenen un passeig romàntic amb l'omnipresència del riu, al bell mig d'un dia primaveral. La conversa que mantenen els personatges sobre els seus respectius futurs finalitza amb el llançament d'una pedra al riu per part del jove Lincoln. Les ones concèntriques de l'impacte s'encadenen amb uns blocs de gel que evidencien l'arribada de l'hivern i anticipen la mort suggerida d'Ann (la joventut engolida pel glaç); un fet tràgic que en la mística fordiana forjarà el destí gloriós del futur president dels Estats Units. El pas del temps (el del relat, l'estacional i l'històric) es conjuga de manera senzilla i concisa en l'encadenat entre les dues imatges del riu i en la consegüent inversió de la dialèctica mobilitat/immobilitat, ben al contrari del que apuntava Pudovkin en el seu plantejament paisatgístic.

Per la seva banda, no sembla casualitat que el cineasta David W. Griffith (pare del classicisme), a *Les dues tempestes* (Way Down East, 1920), utilitzi també aquesta dialèctica associada al desglaç del riu per construir el dispositiu prototípic de salvament en l'últim minut. Com si es tractés d'un rellotge de sorra, el riu avança imparabile cap a una cascada, mentre la protagonista (interpretada per Lillian Gish) jau sense coneixe-

ment sobre una placa de gel en moviment. L'heroi, en la seva cursa contra el temps, salta acrobàticament entre els diferents trossos de gel fins a rescatar la noia. Es tracta, sens dubte, d'una figuració del riu (entès literalment com a línia de temps) que ha fonamentat una vertadera tradició cinematogràfica. El riu es presenta, doncs, com una clara representació de la imatge-moviment deleuziana, la imatge matriu del model de representació clàssic.

Discontinuitat(s) cinematogràfiques i fluvials

En la seva dimensió més geogràfica, el motiu del riu abraça una altra de les singularitats del cinema (juntament amb el moviment), definides per André Malraux a *Esquisse d'une psychologie du cinéma* (1946): el *découpage*. Els rius divideixen i fragmenten la unitat d'un territori en diferents parts i, sovint, creen una frontera al llarg del seu recorregut. Ben al contrari del plantejament exposat per Claudio Magris a *El Danubi* (1986), obra cabdal sobre la capacitat d'unificació i aglutinació d'una cultura (un Imperi!) al voltant d'un riu, els rius cinematogràfics s'han prodigat en el vessant contrari. Associat a la noció de continuïtat, el *motiu visual* del riu pot entendre's també com un creador de discontinuïtats. És potser en la poètica del *western* i, més concretament, en la mitologia de la terra promesa, on aquesta variant adquireix el seu màxim esplendor i es converteix en obstacle natural en la missió divina dels primers colonitzadors nord-americans, tal com il·lustra Anthony Mann en el film "enèdic"⁴ *Horizontes lejanos* (*Bend of the river*, 1952). Al mateix temps, i una vegada realitzada la domesticació del territori, la frontera fluvial esdevé un espai de culte i, consegüentment, de defensa. Diu així el psicòleg Rollo May referint-se al *gran mite de la nova terra*: "La terra lliure de la frontera, que atreia la gent apartant-la d'Europa, va fer possible que els americans erigissin una nova frontera i una nova cultura, dependent en part d'Europa però amb les seves pròpies característiques especials. La frontera era, per tant, el mite fonamental; les seves característiques especials es van convertir en típicament

⁴ Reproduint l'argument de *L'Eneida* (Virgili), el film d'Anthony Mann narra l'epopeia d'uns colons que, liderats per un expistolero, s'enfronten amb la natura salvatge de l'oest americà per poder emprendre una nova vida a la "terra promesa".

americanes” (May, 1992: p. 87). Amb la voluntat de traçar fronteres, els rius esdevenen en el gènere (nord-americà per excel·lència) una línia que cal protegir per tal de distanciar-se dels “altres”, tal com ho dibuixa John Ford a *Río Grande* (*Rio Grande*, 1950), una de les grans epopeies fronteres del director. El resultat final d'aquests plantejaments és que el riu es presenta en els *westerns* com a espai de violència i de lluita. És convertit de manera elegíaca en un motiu d'identitat nacional nord-americana.

A mans del cineasta grec Theo Angelopoulos el riu adquireix una dimensió tràgica i deshonorosa. El cineasta “odisseic” per excel·lència, a *El paso suspendido de la cigüeña* (*To meteoro vima tou pelargou*, 1991), ens deixa una de les imatges més significatives de l'Europa de les múltiples fronteres: el casament celebrat entre les dues ribes del riu que separa



Imatges 13 a 18. Fotogrames de la pel·lícula *El paso suspendido de la cigüeña* (1991), de Theo Angelopoulos.

Grècia i Albània [fig. 13-18]. L'escena, gairebé operística, rodada en la seva major part des d'un gran pla general, connecta, tal com indica l'estudiós Andrew Horton (1997), amb allò personal, social, històric i religiós; un moment familiar convertit en testimoni transcendent de l'Europa de finals del segle xx i, malauradament, de principis del segle xxi. L'espai (buit) que separa els nuvis representa la distància melancòlica europea respecte als inabastables ideals d'igualtat, fraternitat i llibertat i, a la vegada, el distanciament brechtian propi del cinema d'Angelopoulos. La separació entre les dues ribes del riu es converteix en espai de reflexió i conscienciació política, la impossibilitat que les dues figures es trobin s'erigeix en denúncia directa a l'Europa de les desigualtats.

En resum, però, la capacitat de *de-tallar* (utilitzant la terminologia de Daniel Arasse, 2008), representada a través d'aquests exemples, il·lustra una vegada més l'estret vincle entre el motiu del riu i l'essència del dispositiu filmic. Novament, les característiques formals del riu troben la seva expressió i potenciació per la via cinematogràfica.

El riu com a motiu serial

D'utilització tangencial per molts cineastes, Jean Renoir o Abbas Kiarostami situen molt sovint el riu (o les seves formes derivades) al centre de la seva posada en escena i, d'aquesta manera, creen un dispositiu serial, basat en la repetició i el retorn del motiu al llarg de diferents films. Si prenem com a exemple l'obra de Renoir, veurem que entre obres tan diverses com ara *Boudu salvado de las aguas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932), *Una partida de campo* (*Partie de campagne*, 1936) o *El río* (*The river*, 1951) trobem el motiu exercint d'eix conductor; motor del relat(s). Evidentment, el plantejament serial va més enllà de la pura citació o referència formal, ja que en cadascun dels films s'explora i es completa la dimensió temporal del riu, principalment des d'un vessant cíclic. Així per exemple, el personatge de *Boudu salvado de las aguas* comença i acaba el seu periple absurd entrant i sortint de diferents rius, el paisatge fluvial gradua la coneixença atzarosa i la separació tràgica dels enamorats de *Una partida de campo* i, finalment, el motiu esdevé a *El río* una metàfora per si mateixa dels cicles de la vida, tal

com exposa el cineasta Jacques Rivette en la seva crítica sobre la pel·lícula: “*El río* és un film en el qual la mort i el naixement, l’entrega i el rebuig, la propietat i la misèria tenen el mateix valor i el mateix sentit; en el qual qui obliga troba, qui cedeix triomfa. L’aventura de Harriet és també la narració d’una mort que és alhora un naixement, és a dir, de la metamorfosi d’un avatar; així, el llenyataire es converteix en Déu, Krishna es converteix en llenyataire. Aquest film, el més ric en metàfores, no té cap més argument que la metàfora mateixa, o el coneixement absolut” (Rivette, 2005: p. 259).

Pel que fa a Kiarostami, el dispositiu serial o *tabulaire*, com l’anomena l’estudiós Alain Bergala, és més evident que en el cas de Renoir, perquè la figura del camí és una matriu formal que treballa Kiarostami des de múltiples disciplines però sota un mateix objectiu: representar els espais de moviment. En aquest sentit, la figura del rierol com a “camí líquid” és important no perdre-la de vista, perquè, pel fet de ser un fluid, el tema kiarostamià de l’eterna circulació i continuïtat de la natura es fa més evident. Al llarg de l’anomenada “trilogia de Koker” (*¿Dónde está la casa de mi amigo?* [*Khane-ye doust kodjast?*, 1987], *Y la vida continúa* [*Zendegi va digar hich*, 1992] i *A través de los olivos* [*Zire darakhatan zeyton*, 1994]), els camins de sorra i les carreteres estan, conceptualment, més propers al concepte de riu o rierol que no pas a la idea de camí pròpiament dit. Ahmad, Puya i Hossein (els herois de les pel·lícules de la trilogia) sovint naveguen o suren més que caminen o corren. A la trilogia, els camins i les carreteres esdevenen rius de sorra i pols. Això s’exposa de manera molt simple en dues seqüències gairebé idèntiques d’*El viento nos llevará* (*Bad ma ra khahad bord*, 1999) i de la segona carta que escriu Kiarostami a Erice en el marc de l’exposició “Correspondències” (CCCB, 2006). Es tracta de l’escena en què un objecte (un ós en el primer film i un codony en el segon) cau o és llançat a l’aigua i el corrent l’arrossega fent meandres (el zig-zag kiarostamià líquid) al llarg del recorregut. Aquesta imatge sintetitza la idea del camí en l’obra de Kiarostami: un espai navegable on qui circula es deixa portar pel moviment constant i inexorable en direcció a un nou canvi, que en el cas de l’epístola cinematogràfica de Kiarostami es produeix quan el pastor recull el codony i se’l menja compartint-lo amb el seu ramat. És la imatge clara i concisa d’un continu que s’ha transformat. En resum, tant en el cinema de Jean Renoir com en el d’Abbas Kiarostami, la metàfora filosòfica-religiosa

del riu (pel que fa a les etapes de la vida) és molt latent, però mentre que en el primer s'aborda des d'una perspectiva temporal, en el segon es fa des d'una perspectiva del moviment. Temps i moviment, pilars bàsics de l'art cinematogràfic, es tornen a conjugar al servei del *motiu visual* del riu.

Dues darreres imatges: el paisatge fluvial, entre la impressió i l'atracció

A través del panorama que traça Àngel Quintana a l'assaig *Después del cine* (2011), s'obren a principis del segle XXI dues de les grans línies per les quals ha circulat i circularà el cinema rodat en digital (i no necessàriament en digital): la via Méliès, aquella més fantasiosa i il·lusionista, i la via Lumière, aquella ontològicament arrelada a la realitat. L'una i l'altra tenen una forta incidència en les representacions més contemporànies del motiu del riu. Un dels exemples més clars i precisos el trobem a la ficció-documental de Marc Recha, *Dies d'agost* (2006). Colonitzats per l'espectacle del digital, gairebé com una reacció orgànica, emergeixen i persisteixen una sèrie de propostes estètiques que entronquen amb l'ideari més impressionista dels Lumière: en la seva fidelitat i fascinació per determinades atmosferes, escenaris o motius paisatgístics. En aquesta línia lleigeixo i interpreto moltes de les enigmàtiques escenes que trobem en el film de Recha, rodades al pantà de Riba-roja. L'excepcionalitat d'una mirada ordinària al paisatge i, més concretament, a les formes i els sons del pantà, genera un cert clima de misteri que converteix plantes aquàtiques, reflexos en l'aigua o ombres en els marges en quelcom d'extraordinari. L'aprenentatge per tornar a mirar s'imposa en l'aventura que viuen els dos germans durant els càlids i mandrosos dies d'agost. Dos germans, els Recha, que, com els protagonistes de *La nit del caçador*, emprenen un viatge per viure una aventura iniciàtica. La d'ells: de redescobriments del món.

Finalment, a tall de conclusió, s'imposa la figuració digitalitzada del riu. Concebut originàriament com a espai de somni cap a l'aventura, en plena era del simulacre i l'artifici, el riu ha esdevingut en l'imaginari cinematogràfic una atracció de parc temàtic. Peter Jackson, a *El hòbbit: un viatge inesperat* (*The Hobbit: An unexpected journey*, 2012), ens n'ofereix



Imatges 19 a 24. Fotogrames de la pel·lícula *Dies d'agost* (2006), de Marc Recha.

una bona mostra a través d'un vertiginós i espectacular descens pel riu, amb els herois protagonistes encabits a l'interior d'uns barrils. Propera a l'imaginari del videojoc de plataformes, l'escena il·lustra el neobarroc (digital) definit per Omar Calabrese, on la mobilitat del riu s'entén com una pura atracció de la mirada de l'espectador, un simple espectacle per a l'ull, i, d'aquesta manera, desvirtua qualsevol experiència d'imaginació a partir del paisatge.

Entre el riu de parc temàtic de la contemporaneïtat i el riu Mississipí de Mark Twain, el cinema ens ha nodrit de múltiples imatges que han modulats el nostre imaginari paisatgístic fluvial. Tant l'evolució de la tècnica com l'estètica cinematogràfica han quedat inscrites en la manera de representar el riu. Aplicant la lògica del pensament fractal, doncs, podríem dir que a l'interior de les aigües dels rius cinematogràfics hi ha continguda

la història del cinema. Unes aigües on s'amaguen els fantasmes d'aquelles imatges que, conscientment o inconscientment, ens acompanyen fins a la desembocadura dels nostres somnis o, potser, malsons.

Referències bibliogràfiques

- ARASSE, Daniel (2008). *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Abada. (Ed. original de 1992).
- AUMONT, Jacques (1992). *Du visage au cinéma*. París: Éditions de l'Étoile (traducció castellana *El rostro en el cine*, de 1997, editorial Paidós).
- (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BACHELARD, Gaston (2003). *El agua y los sueños*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica. (Ed. original de 1942).
- BALLÓ, Jordi (2000). *Imatges del silenci*. Barcelona: Empúries.
- BAZIN, André (2005). *Jean Renoir*. París: Ivres.
- BENAVENTE, Fran (2006). *JLG, Cogito ergo video*. Barcelona: Intermedio.
- BERGALA, Alain (2004). *Abbas Kiarostami*. París: Biblioteca de Cahiers du cinéma.
- CALABRESE, Omar (1990). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- COLLOT, Michel (2007). "Paysages en mouvement", *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, núm. 31, p. 6-13.
- CONRAD, Joseph (2003). *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Random House Mondadori. (Ed. original de 1899).
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós. (Ed. original de 1983).
- EISENSTEIN, Sergei (1976-1978). *La non-indifferente nature*. París: Union générale d'éditions.
- EPSTEIN, Jean (2007). "A propósito de algunas condiciones de la fotogenia", dins Homero Alsina; Joaquim Romaguera (eds.). *Textos y manifestaciones del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- FONT, Domènec (1998). *La noche del cazador. Charles Laughton*. Barcelona: Paidós.
- GUBERN, Román (1993). *El espejo de fantasmas*. Barcelona: Espasa Calpe.
- GUNNING, Tom (1990). "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", dins Thomas Elsaesser (ed.). *Early Cinema: space, frame, narrative*. Londres: Publishing, p. 63-70.
- HORTON, Andrew (1993). *The films of Theo Angelopoulos. A Cinema of Contemplation*. Princeton: Princeton University Press.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije (2010). *L'invention de la nature*. París: Éditions Flammarion.
- MAGRIS, Claudio (2002). *El Danubi*. Barcelona: Edicions de 1984. (Ed. original de 1983).
- MALRAUX, André (1946). *Esquisse d'un psychologie du cinéma*. [París]: Gallimard.
- MAY, Rollo (1992). *La necesidad del mito*. Barcelona: Paidós. (Edició original de 1991).
- QUINTANA, Àngel (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acanalado.
- ROGER, Alain (1997). *Court traité du paysage*. París: Éditions Gallimard.
- SALVADÓ, Alan (2013). *Estètica del paisatge cinematogràfic: el 'découpage' i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*. Tesi doctoral presentada a la Universitat Pompeu Fabra.
- THORET, Jean-Baptiste (2006). *Le Cinéma américain des années 70*. París: Cahiers du Cinéma.
- ZIELINSKI, Siegfried (2006). *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge: MIT Press.
- (2015). "Why and How an Archeology and Variantology of Arts and Media Can Enrich Thinking about Film and Cinema", dins Alberto Beltrame; Giuseppe Fidotta; Andrea Mariani (ed.). *At the Borders of (Film) History. Temporality, Archaeology, Theories*. Udine: Forum Editrice Universitaria Udinese, p. 21-23.