
Recorrido por algunas de las “geografías emocionales” del cine contemporáneo

Alan Salvadó

Antes de exponer mis reflexiones alrededor del binomio paisaje-emoción, considero imprescindible destacar las coordenadas estéticas que definen el paisaje en su forma cinematográfica: el montaje (o *découpage*) y el encuadre móvil, los dos principios trascendentales que definen el cine como medio de reproducción técnica desde sus inicios.¹ La movilidad centrará la mayor parte de nuestra atención a lo largo de este texto. Así pues, detengámonos unos instantes en el primero de los principios, a modo de preludio.

A grandes trazos, el montaje cinematográfico rompe con la idea de representar el paisaje como “totalidad”, propia del Renacimiento, para hacerlo a partir de fragmentos. El cine ofrece una nueva mirada al paisaje caracterizada por un doble movimiento: el relieve que adquieren los “detalles” y “fragmentos” paisajísticos y la elaboración del paisaje basada en el entrelazamiento de dichos fragmentos. Esta nueva forma de representar el paisaje es marcadamente diferente, a nivel estético y experiencial, de la visión totalizadora anterior. Pasamos de algo unitario y centrípeto a algo fragmentario y centrífugo.

A partir del montaje cinematográfico, podemos afirmar que uno de los grandes recorridos del paisaje en el cine pasa por el rostro. En la década de los años veinte del siglo xx, cuando el cine explora las capacidades

1. Al montaje y al encuadre móvil, podríamos añadir un tercer aspecto independiente o bien vinculado al montaje, que es el sonido y que, sin duda, también participa de la estética del paisaje cinematográfico. Para profundizar sobre estas cuestiones, recomiendo mi tesis: *Estètica del paisatge cinematogràfic: el 'découpage' i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística* (Salvadó, 2013).

del primer plano a partir del concepto de *fotogenia*,² aparecen las primeras reflexiones sobre el paisaje cinematográfico. Jean Epstein (*Bonjour cinéma*, 1921) y Béla Balázs (*El hombre visible*, 1924), conscientes de que el lenguaje del cine mudo llega a su zénit, analizan las potencialidades afectivas del paisaje que, como un rostro, es capaz de (re)presentar la emoción contenida en el relato. Sin lugar a dudas, en esta identificación rostro-paisaje (en francés, *visage/paysage*) se dibuja la herencia más romántica que ha adquirido el cine en la cuestión paisajística.

El concepto alemán de *Stimmung* sirve a ambos teóricos para caracterizar los planteamientos de puesta en escena donde la representación de un paisaje, esencialmente por la vía del montaje cinematográfico, es el mecanismo para emocionar al espectador. Las tesis de Balázs y Epstein se articulan a partir del hecho de que la filmación de un paisaje requiere un posicionamiento extremo de la mirada: el plano cercano corresponde al rostro; el alejado, pues, al paisaje. En ambas situaciones, el tránsito por los extremos visuales provoca un momento de suspensión en la narración que se utiliza para ahondar en una atmósfera emocional. Tanto el rostro como el paisaje producen en el espectador una interferencia³ en el orden de acciones articuladas por el director, tal y como lo sintetiza Maurizia Natali: “La belleza específica del paisaje cinematográfico es más perceptible gracias a los cortes y a las velocidades del montaje que no hacen sino multiplicar nuestro viejo deseo de contemplar y dominar una visión del paisaje unificado, donde el único movimiento evidente es el de la luz, el viento, las nubes, el agua... y de unos pocos mortales. Gracias al montaje y a sus descomposiciones y recomposiciones imprevisibles, el paisaje cinematográfico bascula, durante unos breves instantes, hacia un espectáculo en sí mismo, hacia una atracción desprovista de una intención narrativa manifiesta: situada entre la aparición sincopada y la composición apacible, el políptico paisajístico parece escapar al control narrativo” (Natali, 1996: p. 114).

2. El teórico Jacques Aumont en *Du visage au cinéma* (1992) explica el vínculo existente entre los conceptos de *fotogenia* y *Stimmung* en la obra de Bela Balázs. Dice así Aumont: “Balázs, germanófono, tenía en comparación con los francófonos la ventaja de disponer de una palabra para expresar la magia de los grandes planos. *Stimmung* es una palabra mágica, más mágica todavía que *fisionomía*. La experiencia fisionómica forma parte, de lejos o de cerca, del conjunto de la cultura occidental, mientras que la *Stimmung* seguramente solo puede aplicarse al mundo germánico. [...] Es, ante todo, un concepto capaz de proyectar, a partir de una fuente, un resplandor invisible, como una especie de aura etérea. Si el resplandor es intenso, se impondrá fácilmente y contaminará los objetos situados a su alrededor, hasta invadir poco a poco todo el espacio. La *Stimmung* es contagiosa, aunque la palabra tiene también su raíz en *Stimmen*, es decir, ‘estar de acuerdo’” (Aumont, 1992: p. 94).
3. La acción de “interferir” en el relato, propia del paisaje cinematográfico, se encuentra en la génesis del paisajismo occidental. El género pictórico del paisaje nace como una prolongación de aquellos “lejos” que enmarcan la pintura de género histórico.

Años después de las teorías de Epstein y Balázs, Sergei Eisenstein recupera en *La Non-Indifférente nature* (1975) el concepto de *Stimmung* para asociar de nuevo el paisaje y el montaje cinematográficos. El cineasta ruso utiliza la emblemática secuencia de la niebla en el puerto de Odesa, en su película *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), para articular su reflexión. En ella, en una serie de ocho planos, observamos la tranquilidad y el silencio que reinan en el puerto, instantes previos a la revolución. Dice así Eisenstein: “La ‘suite’ de la niebla es una pintura, pero una pintura peculiar que, gracias al montaje, ha conocido el ritmo de los cambios de las duraciones reales y de las sucesiones tangibles de las repeticiones en el tiempo, esto es, los elementos de aquello que solo se puede percibir en estado puro a través de la música. Es una especie de ‘pos-pintura’ transformándose en una ‘pre-música’” (Eisenstein, 1976-1978: p. 55).

Las palabras de Eisenstein definen el estado fronterizo en el que se construye el paisaje cinematográfico mediante el montaje, una “especie de ‘pos-pintura’ transformándose en una ‘pre-música’”. Eisenstein habla de “pos-pintura”, ya que en cada uno de los planos paisajísticos de la secuencia encontramos una mirada atmosférica, propia del impresionismo pictórico, que retiene los instantes donde tanto la luz, reflejada en el agua, como la niebla que invade la escena generan una fuerte impresión en el espectador. Por otro lado, tenemos la “pre-música”, donde los distintos planos paisajísticos no se cierran en sí mismos sino que, como esbozos, se abren a los otros planos para entrelazarse y construir una atmósfera general de la secuencia. A través de este planteamiento, como si fuera un “efecto dominó”, cada uno de los planos resuena en el siguiente y, a la vez, el conjunto de estos se transfiere a la secuencia posterior como si ejerciera de melodía envolvente. El resultado, para el espectador, es que aquello que se iniciaba como una “impresión” para los ojos acaba convirtiéndose en una “emoción” para el alma. El mundo exterior resuena en el interior del espectador.

Para concluir este preludeo, podemos afirmar que más allá de una temporalidad de la naturaleza, el *découpage* paisajístico practicado y teorizado por Sergei Eisenstein restituye una “tonalidad afectiva”. Mediante una mirada fragmentaria, el cine reescribe el paisaje-emoción romántico articulado a partir de la mirada unitaria y lejana. Como concluye Michael Collot: “El paisaje del cine no debería pensarse ni analizarse a partir del modelo del cuadro, como un espectáculo sintético, sino estático y exterior; debe resituarse en un doble movimiento de una percepción que nace de bosquejos sucesivos, donde lo que no se ve es igual de importante que lo que se muestra, y de una emoción que vincula estrechamente las cualidades sensibles del mundo a su resonancia interior” (Collot, 2007: p. 10).

Efectos de movilidad: de la *promenade des yeux* a la *promenade des jambes*

El movimiento es la otra singularidad que, desde sus inicios, el cine sistematiza en las representaciones del paisaje. Al mismo tiempo, el “ojo móvil” (utilizando la terminología de Jacques Aumont) se erige como alternativa a un paisaje-emoción representado a partir del fragmento y la lejanía. Precisamente, la movilidad cinematográfica materializa la ilusión escondida en toda contemplación de una pintura de paisaje: adentrarse en él. Se trata de experimentar *in situ* el verdadero *travelling* de la mirada, invirtiendo así la tradicional dialéctica lejanía-proximidad.

Sobre esta dialéctica, el creador del popular jardín de Ermenonville, René-Louis de Girardin, en *De la composition des paysages* (1777) reflexiona sobre los dos modos de contemplar un paisaje y nos ofrece una serie de ideas que nos permiten presentar nuestras reflexiones. Dice así Girardin: “Si queréis percibir la belleza de la naturaleza, elegid, para estudiar sus detalles, ese delicioso momento en que el frescor de la aurora parece remozar el universo; es entonces cuando la tierra muestra su rostro más bello con la cercanía del astro vivificante que ‘fecunda’ en su seno todos los colores que la engalanan y sobre todo su ‘manto universal’, ese verde cautivador, un color tan apacible que proporciona descanso a los ojos y sosiego al alma. Salgamos ahora de esa gran composición creada para el paseo de los ojos y adentrémonos un poco en el paseo de las piernas. Debemos buscarlo detrás de los ‘marcos’ de los grandes cuadros; será como recorrer una galería de pequeños ‘cuadros de caballete’ tras haber examinado durante largo tiempo el ‘cuadro de referencia del taller’” (Girardin, 1777: p. 44).

Las palabras de Girardin tienen algo de revelador, en su fondo y en su forma, cuando se refiere a las *promenades des yeux* (el paseo de los ojos) y a las *promenades des jambes* (el paseo de las piernas), vinculando las primeras a la idea de conjunto paisajístico y las segundas a los detalles paisajísticos. Para Girardin, el *tableau capital* del taller se contempla con los ojos, pero los fragmentos o *tableaux de chevalet* es necesario buscarlos en el interior de la naturaleza, a través de la acción de andar y recolectar detalles de aquí y de allá. El *tempo* del paseante se aleja por completo de la temporalidad mecánica y constante de los vehículos en movimiento. El andar a través de la naturaleza se presenta como una fórmula de romper con la lejanía, y nos permite plantear una visión fragmentaria y de proximidad a partir de la cual representar el paisaje-movimiento.

En la búsqueda de los detalles paisajísticos apuntada por René-Louis de Girardin, la figura del paseante y la visión asociada a él adquieren una

enorme importancia. No es casual que su tratado sobre la composición del paisaje coincida en el tiempo con *Les rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), de Jean-Jacques Rousseau. Este hecho certifica la emergencia del paseante en el imaginario paisajístico occidental de la época, el cual se desmarca del viajero del *Grand Tour*, estrechamente vinculado a la noción de lejanía. El paseante de Girardin, y por extensión de Rousseau, se siente atraído por la proximidad, por el pequeño recorrido a través de los detalles paisajísticos; una cuestión que, años antes, el propio Rousseau ya planteaba en uno de sus bellos pasajes del *Émile ou De l'éducation* (1762):

“Una tarde serena vamos a pasearnos por un sitio a propósito, donde bien descubierto el horizonte deja ver de lleno el sol en su ocaso, y observamos los objetos que hacen que se reconozca el sitio por donde se ha puesto. Al día siguiente volvemos a tomar el fresco en el mismo sitio, antes de que salga el sol. Le vemos anunciarse de lejos con las flechas de fuego que delante de él lanza. Auméntese el incendio, aparece todo el oriente inflamado; su brillo hace esperar el astro mucho tiempo antes que se descubra; a cada instante creemos que le vamos a ver; vémosle, en fin. Destella como un relámpago un punto brillante, y al instante llena el espacio todo; desvanécese el velo de las tinieblas, y cae; reconoce el hombre su mansión y la halla hermoseada. Durante la noche ha cobrado nuevo vigor la verdura; el naciente día que la alumbra, los rayos primeros que la doran, la enseñan cubierta de luciente aljófara, de rocío, que reflejan los colores y la luz. El coro reunido de las aves saluda con sus conciertos al padre de la vida; en este momento ni una está callada: débil aún su trinar, es más lento y más blando que lo demás del día, pues se resienten de lo soñoliento de su apacible despertar. El conjunto de todos estos objetos deja en el pecho una impresión de serenidad que penetra hasta el alma. Media hora hay entonces de embeleso a que ningún hombre resiste; qué espectáculo tan bello, tan magnífico, tan delicioso, a todos conmueve” (Rousseau, 1998 [1762]: p. 317).

El texto de Rousseau describe a la perfección esta emergencia de los detalles en el interior del paisaje. De la lejanía del horizonte con el sol naciente pasamos al universo de objetos paisajísticos que generan en el caminante una fuerte “impresión de serenidad”. El breve espacio de tiempo en el que tiene lugar el espectáculo paisajístico contrasta de lleno con el imaginario del *Grand Tour*, el del recorrido de grandes distancias hacia la búsqueda de los horizontes de los paisajes clásicos. Los nuevos “tiempos” generan nuevas figuras que los representen, tal y como apunta Suzanne Liandrat-Guigues: “El aspecto del paseante del siglo XIX rompe con los individuos singulares, viajeros, ferroviarios, peregrinos, vendedores ambulantes o trabajadores de antaño. El anonimato de alguien que solo

está de paso se suma al carácter indefinido de su desplazamiento. Nada que ocultar, pero nada que recordar de este simple paseante, tan solo una imagen. Todo lleva a adoptar el punto de vista del caminante, que consiste en no retener nada que no sea la esencia fugaz del movimiento y ‘establecer su morada en el corazón de la multitud’, según Baudelaire” (Liandrat-Guigues, 2005: p. 112-113).

Del *promeneur* de Rousseau al *flâneur* de Baudelaire se traza una historia del paisaje-movimiento en la proximidad. En ambas figuras encontramos el gusto por el detalle y aquello efímero, a pesar de que uno lo articula a partir del deambular a través de la naturaleza y el otro en el interior de la ciudad moderna. Ambos contribuyen a la inversión progresiva de la dialéctica lejanía-proximidad que caracteriza el siglo xx. Prosigue este planteamiento Suzanne Liandrat-Guigues: “El caminante no es una simple temática. Particularmente bien recibido en el umbral de un nuevo siglo marcado precisamente por numerosos avances, es un principio dinámico. Transforma todo lo que se cruza a su paso, provoca inversiones de valor, osmosis y revelaciones inesperadas. Termina por estar satisfecho consigo mismo y, por este motivo, se impone a lo largo del siglo xx” (Liandrat-Guigues, 2005: p. 117).

El “principio dinámico” del caminante articula otra de las dialécticas que recorren el paisajismo occidental: la multiplicidad y la unidad. Si regresamos a las tesis de René-Louis de Girardin observamos como el recorrido de los ojos nos muestra la unidad del paisaje (“cuadro de referencia”), mientras que el de las piernas, su multiplicidad (“cuadros de caballete”). El *tempo* del caminante permite que la variación continua de los elementos paisajísticos que se ofrecen a sus ojos pueda tomar una forma determinada, lo que denominaríamos una tonalidad del paisaje compuesta de distintas “notas musicales”. Sobre esta cuestión, la obra de Robert Walser, quien convirtió el paseo en una de sus principales figuras literarias, nos ofrece algunos de los “textos-paisaje” (cinematográficamente) más reveladores. Walser se expresa así en los libros *El paseo* (1996 [1917]) y *Los hermanos Tanner* (2003 [1907]):

“Casas, huertos y personas se transformaban en sonidos, todos los objetos parecían haberse transformado en un solo espíritu y una sola ternura. Un dulce velo de plata y niebla espiritual nadaba en todo y se tendía alrededor de todo. El espíritu del mundo se había abierto, y todos los padecimientos, todas las decepciones humanas, todo lo malo, todo lo doloroso parecía esfumarse para no volver más” (Walser, 1996: p. 58).

“Vinieron luego carros y carrozas, y el tranvía eléctrico pasó dando tumbos con su inconfundible chacoloteo. Zumbaban los alambres, restallaban los látigos, de todas partes llegaban silbidos y sonidos retumbantes. De

pronto, el tañido de once campanadas irrumpió en el silencio, a través de toda esta batahola vibrante y lejana. El día, la mañana, los ruidos y los colores despertaron en ambos una inefable alegría. ¡Todo se volvió una sola percepción, un único sonido! En su condición de amantes oían fundirse todo en un sonido único” (Walser, 2003: p. 54).

En los paseos *walserianos*, a pesar de que el mundo se presenta al caminante de forma discontinua, en una sucesión de fragmentos paisajísticos, su propio movimiento es capaz de unificar los múltiples detalles hasta configurar el “sonido único” del que habla el autor. En estos fragmentos literarios de Robert Walser encontramos el rastro de lo que podríamos denominar un “*découpage* del paisaje en movimiento”. Se nos revela así el estrecho vínculo entre la acción de caminar y la esencia del cinematógrafo. Michel Chion lo sintetiza así: “El paseo es un fenómeno cinematográfico o, si queremos, el cine tiene también una relación con el deambular, ya que se trata de hacer algo continuo con aquello que es discontinuo. El proceso que transforma la mecánica discontinua del paso y del movimiento en un desplazamiento continuo en el espacio encuentra su eco en la repetición discontinua de acciones que llevan la película a su terreno, imagen fija tras imagen fija, y crea una impresión de desplazamiento” (Chion, 1995: p. 38).

Los detalles paisajísticos presentes tanto en los paseos de Robert Walser como en los de Girardin y Rousseau tienen una correspondencia cinematográfica con las “situaciones ópticas y sonoras puras” de las que habla Gilles Deleuze para definir la imagen-tiempo. En esta línea, Deleuze, en sus estudios cinematográficos, plantea la *forme bal(l)ade*” como una contraposición a la lógica de “acción-reacción” que define la imagen-movimiento del cine clásico. Durante el desplazamiento del caminante emergen sucesivamente los fragmentos de espacio y tiempo puros, desvinculados de cualquier planteamiento narrativo. La *forme bal(l)ade* se constituye como un movimiento fluido que no responde a ninguna causa ni efecto, sino simplemente al “principio dinámico” del caminante. El paseo y sus variantes (deriva, errancia y deambulación) se erigen en formas de la modernidad cinematográfica, evidenciando que el desplazamiento continuo se construye como un régimen temporal y no espacial. Dice Deleuze: “Mientras que la imagen-movimiento y sus signos sensoriomotores solo estaban en relación con una imagen indirecta ‘del’ tiempo (dependiendo del montaje), la imagen óptica y sonora pura, sus op-signos y sonsignos, se enlazan directamente a una imagen-tiempo que ha subordinado al movimiento. Es la inversión que hace no ya del tiempo la medida del movimiento, sino del movimiento la perspectiva del tiempo: constituye todo un cine del tiempo, con una nueva concepción y nuevas formas” (Deleuze, 1987: p. 38).

Si trasladamos estos planteamientos a la contemporaneidad y, más concretamente, al dispositivo fílmico que articula el cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul en *Blissfully yours* (2002), el recurso técnico de la *steadicam*⁴ reescribe cinematográficamente la *promenade des jambes* a través de la naturaleza. En primer lugar, es interesante remarcar el hecho de que el film de Weerasethakul, de resonancias con *Partie de Campagne* (1936), de Jean Renoir, se estructura como un díptico del paisaje en movimiento. En la primera parte se nos muestra el recorrido de los protagonistas desde el interior de la ciudad hasta el exterior de la jungla, de forma que la línea recta y la mirada al paisaje desde el coche guían al espectador a través del territorio. Sin embargo, en la segunda parte, la *steadicam* articula la visión del espectador mediante la mencionada *forme bal(l)ade*. La contraposición entre las dos partes de la película contiene ya, de por sí, la dialéctica paisajística entre lejanía y proximidad.



Imágenes 1-4. Fotogramas de la película *Blissfully yours* (2002) en la que los protagonistas viajan de la ciudad a la jungla.

A lo largo del *travelling* en avance por el interior de la jungla, el paisaje emerge a partir de su frondosidad. La proximidad de la mirada pone de

4. La creación en 1975 de la *steadicam* por parte del operador de cámara Garret Brown lleva a la máxima expresión la *forme bal(l)ade* de Gilles Deleuze. Los *travellings* tradicionales realizados sobre vías o bien con la cámara al hombro no pueden restituir cinematográficamente la continuidad y la fluidez de la mirada del caminante. A partir del artilugio de Brown, la cámara sitúa su punto de apoyo y equilibrio en el cuerpo humano, de forma que la movilidad que se restituye en la pantalla es la propia del caminante y su *tempo*.

relieve las modulaciones de la luz, la saturación de las formas y la homogeneidad del color verde, que devienen los elementos a partir de los cuales el espectador del filme puede (re)construir el paisaje. Curiosamente, la contemplación del espacio se realiza a partir de la *Rückenfigur* (figura de espaldas), propia del imaginario paisajístico de Caspar David Friedrich. A través de esta puesta en escena se desestabiliza el *vis-à-vis* entre el espectador y el paisaje, a la vez que se refuerza la sensación de densidad y de espesor tanto del espacio recorrido como del tiempo necesario para recorrerlo. La *steadicam* articula una *Rückenfigur* en movimiento y de proximidad, creando así una forma paisajística estrictamente cinematográfica, que a diferencia de su referente *friedrichiano* no determina una escisión frente la naturaleza sino todo lo contrario: su inmersión.



Imágenes 5-6. En *Blissfully yours* (2002) la contemplación de la jungla se realiza a partir de la *Rückenfigur* o figura de espaldas.

La *mise en paysage* de Weerasethakul, más que a la vista, se destina al tacto; de forma que a través del paseo, la jungla se palpa, no se contempla. Sobre esta cuestión, Catherine Ermakoff apunta: “La consistencia carnal que el bosque adquiere en la película no está vinculada a un punto de vista que pretenda acercarnos a las cosas, a calibrar el peso, a detallar el grano y las nervaduras, sino que procede de una mirada que no busca prescindir de la presencia de los personajes para esbozar lo que les rodea. La inmersión en el interior del bosque toma cuerpo únicamente a través de la disposición de los planos que, ya sea mostrando el avance de la pareja que lucha por abrirse camino o abriéndose a un espacio mayor donde se aprecia el suelo, trabajan para exponer la profundidad que crean la superposición de árboles y el ramaje embrollado, al tiempo que reproducen

La otra gran aportación de este artilugio es el descubrimiento de nuevos paisajes. Su maleabilidad facilita que la cámara pueda adentrarse de forma continua en territorios que hasta aquel momento habían quedado excluidos del imaginario paisajístico del cine. La pulsión de penetrar en el interior de un paisaje se lleva al límite con la invención de Garret Brown. La *steadicam* significa, pues, una pequeña revolución dentro de la representación del paisaje-movimiento.

las impresiones táctiles creadas por el desplazamiento de los personajes: esa sensación que transmiten de estar espaciando el aire y abriéndose paso entre el volumen” (Ermakoff, 2007: p. 20).

Por encima de la dimensión visual, la *promenade des jambes* de Weerasethakul hace emerger la dimensión escultural del paisaje. La presencia de los volúmenes, de las materias, de las texturas, sitúa al espectador cinematográfico de lleno en su interior. La tradicional lógica del paisaje de desplegarse ante el espectador se invierte y ahora es este, desde su inmovilidad, quien se adentra en el territorio. Los detalles y fragmentos paisajísticos recolectados a lo largo del recorrido tejen una *Stimmung* que resuena en el interior del espectador. Los múltiples planos que se suceden durante el paseo de los protagonistas del filme configuran el “sonido único” *walseriano* que nos liga al mundo y nos permite “reencontrarnos en él”, utilizando los planteamientos de Jean-Luc Nancy: “Un mundo no es una unidad de un orden objetivo o extrínseco: un mundo nunca está frente a mí ni es un mundo distinto del mío. Desde el momento en que puedo visualizar un mundo como tal, de algún modo ya me pertenece: ya experimento una parte de sus resonancias internas. Seguramente este concepto de ‘resonancia’ es el más adecuado para expresar el fondo de la cuestión: un mundo es un espacio en el que resuena una determinada tonalidad. Sin embargo, es en realidad un conjunto de resonancias que interactúan, que modulan y modalizan los elementos, los momentos y los lugares de este mundo [...]. La pertenencia a este conjunto implica compartir este contenido y esta tonalidad y también reconocerlos como propios [...]. Un mundo que conocemos y en el que nos reconocemos” (Nancy, 2002: p. 34-35).

Partiendo de *Blissfully yours* y las palabras de Jean-Luc Nancy, nos interesa acercarnos al concepto de *geografía emocional* a partir de lo que el geógrafo Joan Nogué apunta en *Paisatge, territori i societat civil* (2010). Dice Nogué: “La palabra *emoción* deriva del verbo latino *emovere*, compuesta por las raíces *e*, de ‘fuera’, y *movere*, de ‘moverse’, ‘trasladarse’. Etimológicamente, pues, el significado de emoción está estrechamente unido al de palabras como *traslado*, *viaje*, *transferencia* de un sitio a otro. Las geografías emocionales nos sugieren la conveniencia de poner en cuarentena las supuestas certezas implícitas de una descripción geográfica de carácter exclusivamente visual, de base empírica y cartesiana y de tiempo medio y largo. Esta hegemónica visión del mundo que privilegia la vista por encima del resto de sentidos, lo duradero por encima de lo instantáneo, lo tangible sobre lo intangible y lo sedentario sobre lo nómada y que, además, es inseparable del concepto de espacio propio de la geografía clásica, puede tener serias dificultades para ‘descubrir’ los nuevos lugares y los nuevos paisajes surgidos en un espacio fluctuante

y de un transitar permanente entre configuraciones espaciotemporales diferentes. Si nos dejamos guiar por las emociones, nos será mucho más fácil no perdernos en este transitar” (Nogué, 2010: p. 115-116).

Bajo la luz de lo apuntado por Nogué se ponen de relieve las singularidades del film y, más concretamente, del paseo de los protagonistas por el interior de la jungla. La “emoción” que da título a la película (*blissfully*) responde a este sentimiento de experimentar el paisaje a partir de la movilidad, el tránsito o el desplazamiento. El concepto de *geografía emocional* nos acerca a una nueva dimensión paisajística a través de la cual acercarnos a ciertos cineastas y obras del cine contemporáneo. El abandono de la dimensión visual que plantea Nogué es la que aparece figurada en el film de Weerasethakul, donde el advenimiento de la tactilidad de la naturaleza crea un nuevo paisaje (y una nueva percepción de este) para el espectador cinematográfico. A partir de la exploración extrema de la movilidad cinematográfica se nos abren nuevos caminos a través de los cuales puede circular el paisaje en la contemporaneidad. Uno de ellos: el que acerca el cine a la escultura a partir de la emoción.

Esculpir (en) el paisaje: cuando el cine deviene un *land-art*

El paisaje-movimiento en el cine tiende a profundizar en la cuestión de su experimentación por encima de su (re)composición/contemplación. Tanto los desplazamientos como los espacios de desplazamiento se convierten en epicentro de reflexión paisajística para comprender radicales puestas en escena como las de la analizada *Blissfully yours* o las de *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004) u *Honor de cavalleria* (Albert Serra, 2006). Películas, contemporáneas en el tiempo, que tienen en el trabajo espacio-temporal un denominador común: la vivencia del espacio a partir del tiempo.

Teniendo en cuenta la “doble artialización” de los lugares que plantea Alain Roger en su *Court traité du paysage* (1997), observamos como entre mediados y finales del siglo xx emerge la cuestión del paisaje *in situ*. Se trata de trascender la tradicional “imagen-paisaje” (*in visu*) para encaminarse, literalmente, al (re)descubrimiento del territorio y la experiencia asociada a él.

Las transformaciones en el sí del imaginario paisajístico no son exclusivamente cinematográficas; todo lo contrario, tienen una correspondencia, y quizás resonancia, con las metamorfosis producidas en el campo del arte y, más específicamente, en el de la escultura. En 1966, el escultor americano Tony Smith publica en la revista *Artforum* el relato de

su viaje por una autopista en construcción que se convierte en el manifiesto del naciente *land-art*. Francesco Careri, en su *Walkscapes. El andar como práctica estética* (2002), recoge las palabras de Smith: “Este viaje en coche fue una experiencia reveladora. Tanto la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales, y por tanto no podían considerarse como una obra de arte. Por otro lado, me produjeron un efecto que el arte jamás me había producido. Primero no sabía de qué se trataba, pero produjo el efecto de liberarme de muchos de los puntos de vista que yo tenía acerca del arte. Parecía como si hubiese allí una realidad que nunca había tenido una expresión artística. La experiencia de esta carretera era algo que estaba representado cartográficamente, pero que no se reconocía socialmente [...]. No hay modo de enmarcarla, tan solo puedes experimentarla” (Careri, 2002: p. 120).

El paisajismo se reinventa volviendo a las fuentes originales de las cuales partía todo: recorrer un “país” para transformarlo en “paisaje”. Desde esta lógica, florecen las iniciativas de artistas, de los considerados minimalistas, que se adentran en el territorio para trabajarlo y convertirlo en una experiencia estética. Sin duda, se trata de una reacción a lo que Michael Jakob (2007) define como la progresiva “musealización” del paisaje durante el siglo xx; una respuesta a su proliferación y saturación como *imagen-paisaje* y la pérdida de su experimentación estética *in situ*. Lo que podríamos definir como un gesto de resistencia a la pérdida, en términos benjaminianos, del aura del paisaje.

Teniendo en cuenta este contexto, la movilidad se convierte en una (re)acción artística en la cual el “recorrido” es, de por sí, la obra de arte. Sobre esta cuestión, las palabras de Francesco Careri son iluminadoras: “El recorrido se refiere al mismo tiempo: al acto de atravesar (el recorrido como acción de andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa). Aquí queremos proponer el recorrido como una forma estética disponible para la arquitectura y el paisaje. En nuestro siglo, el redescubrimiento del recorrido tuvo lugar primero en el terreno literario (Tristan Tzara, André Breton y Guy Debord eran escritores), luego en el terreno de la escultura (Carl Andre, Richard Long y Robert Smithson son escultores)” (Careri, 2002: p. 25).

En este sentido, los *landartistas* británicos Richard Long y Hamish Fulton exploran la experiencia paisajística a través de la práctica del andar. Una actividad que conciben como la forma de activar la sensibilidad humana, una vía para estar en el mundo, orientarse en él y participar de él. Así, en obras como *A line made by walking* (1967), de Long, o bien *The Pilgrim's way* (1971), de Fulton, la propia acción de desplazarse sirve para

dibujar un camino (a veces literalmente, trazándolo con los propios pies o alineando las piedras recogidas a lo largo del trayecto) que deviene la obra de arte en sí misma. Ambos artistas aúnan dos actividades aparentemente distanciadas: la escultura (la línea) y el andar (movimiento), convirtiendo el propio cuerpo en la herramienta de trabajo. Su proyecto artístico se construye a partir del rastro en el territorio; una huella del paso del hombre que lo ata de nuevo a la naturaleza y al espacio. En definitiva, se trata de inscribir una presencia a partir de la ausencia del cuerpo, visibilizar una experimentación del paisaje.

En retrospectiva, tanto las palabras de Tony Smith como los proyectos artísticos de Long y Fulton iluminan y prefiguran algunas de las formas paisajísticas representadas en las películas mencionadas más arriba; *mises en paysage* que se articulan desde el esfuerzo de experimentar y recorrer el territorio. Pero es quizás en el proyecto artístico del cineasta iraní Abbas Kiarostami donde las resonancias entre el cine y el *land-art* son más visibles. Un proyecto (filmico y fotográfico) que persigue el objetivo (land)artístico de (re)apropiarse del territorio.

Curiosamente, Abbas Kiarostami inicia su andadura en el cine en la época en la que el *land-art* emerge en el seno del panorama artístico internacional. Mientras Long y Fulton realizan sus primeros trabajos en este campo de la escultura, Kiarostami realiza su primer cortometraje, *Pan y callejuela* (1970). Muchos de los aspectos que pueblan su obra posterior están presentes en este filme pero, por encima de todos, cabe destacar el recorrido en zig-zag. La película es un paseo zigzagueante de un niño, convertido en pequeña epopeya. La narración se simplifica al máximo para dar paso a un juego de ritmos y movimientos, como si se tratase de una melodía, donde el protagonista simplemente avanza, retrocede o bien se queda paralizado.

Años más tarde, en 1978, el formato de cortometraje vuelve a ser un laboratorio de experimentación para el director. En *Solución n.º 1* profundiza todavía más en la cuestión de despojar el recorrido de cualquier elemento narrativo para convertirlo en una “forma estética”. El trayecto de un hombre empujando una rueda de coche por los márgenes de una carretera, con las montañas áridas de Irán de telón de fondo, se convierte en una celebración del movimiento en estado puro. Kiarostami representa el éxtasis producido por la movilidad, aquel *e-movere* apuntado por Joan Nogué. El director, en un ejercicio cercano al cine experimental, hace visibles la energía y la fuerza que se apoderan del personaje por el hecho de participar del mundo; el camino zigzagueante se ha convertido, esta vez, en carretera sinuosa. Han pasado 12 años de la publicación del texto de Tony Smith en *Artforum* cuando Kiarostami incorpora las ca-

reteras en su cine, otro de sus grandes motivos paisajísticos, vinculado también al imaginario del *land-art*.

La distancia existente entre ambos cortometrajes de Kiarostami y las obras mencionadas de Long y Fulton se rompe cuando en 1987, antes del rodaje de *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, el cineasta iraní decide dibujar en la colina de Koker (uno de los escenarios del filme) el popular camino zigzagueante kiarostamiano. Literalmente, inscribe en el territorio los recorridos sinuosos de los protagonistas de *Pan y callejuela* y *Solución n.º 1* y (re)crea el paisaje a través del cual circularán los héroes de la conocida *Trilogía de Koker*. El cineasta transforma la colina de Koker en una obra de arte que toma autonomía respecto las películas y, no en vano, a partir de la trilogía, se convierte en un espacio de peregrinaje para turistas que quieren confrontarse *in situ* con la poética de este camino.



Imágenes 7-9. La trilogía del director iraní Abbas Kiarostami ha transformado la colina de Koker en una obra de arte.

En consonancia con lo que hicieron Long y Fulton unas décadas antes, en *A line made by walking* y *The Pilgrim's way*, Kiarostami fija en el propio territorio un recorrido. La Z kiarostamiana se convierte en una huella que perdura de película en película, convirtiendo la acción de recorrer este camino en un ritual. Un concepto, el de ritual, muy presente tanto en las dos obras de Long y Fulton (especialmente la de este último, vinculando la acción de andar con la experiencia de los caminantes místicos) como en gran parte de los films-paisaje de la contemporaneidad.

Para concluir este breve pero intenso trayecto entre los extremos (lejanía-proximidad) del paisaje cinematográfico podemos formular una idea central. Las prácticas contemporáneas asociadas o inspiradas en el imaginario del *land-art* culminan un trayecto del paisaje-movimiento en el cine a través del cual la duración y mostración de un recorrido se convierte en una nueva forma de representación del paisaje-emoción. La fotogenia del paisaje, vinculada a la discontinuidad y fragmentación del montaje cinematográfico, se desvanece frente del éxtasis producido por la continuidad del encuadre móvil. Dos vías distintas para reformular un mismo concepto: el *Stimmung*. O lo que es lo mismo: aquel lugar que “no

está ni en la interioridad, ni en el mundo, sino en su límite” (Agamben, 2008: p. 54).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- AUMONT, Jacques (1992). *Du visage au cinéma*. París: Éditions de l'Étoile.
- (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BALÁZS, Bela (2010). *L'homme visible*. París: Circé.
- CARERI, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- CHION, Michel (1995). “L'homme qui marche”, en Jacques Aumont (dir.). *L'invention de la figure humaine*. París: Cinémathèque Française, p. 34-50.
- COLLOT, Michel (2007). “Paysages en mouvement”, *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, núm. 31, p. 6-13.
- DE GIRARDIN, René-Louis (1992). *De la composition des paysages*. Seyssel: Champ Vallon.
- DELEUZE, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- (1987). *La imagen-tiempo. Estudios de cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- EISENSTEIN, Sergei (1976-1978). *La non-indifferente nature*. París: Union générale d'éditions.
- EPSTEIN, Jean (1921). *Bonjour cinéma*. París: Éditions de la Sirène.
- ERMAKOFF, Catherine (2007). “Une maison dans les bois”, *Vertigo. Esthétique et histoire du cinéma*, núm. 31, p. 20-24.
- JAKOB, Michael (2007). *Paysage et temps*. Gollion: Infolio éditions.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (2005). *Esthétique du mouvement cinématographique*. París: Klincksieck.
- NANCY, Jean-Luc (2002). *La Création du monde ou la mondialisation*. París: Galilée.
- NATALI, Maurizia (1996). *L'image-paysage: iconologie et cinéma*. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes.
- NOGUÉ, Joan (2010). *Paisatge, territori i societat civil*. Valencia: Edicions 3 i 4.

- ROGER, Alain (1997). *Court traité du paysage*. París: Éditions Gallimard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1972). *Les rêveries du promeneur solitaire*. París: Librairie Générale Française. [Edición original escrita entre 1776 y 1778].
- (1998). *Emilio o De la educación*. Madrid: Alianza Editorial. [Edición original de 1762].
- SALVADÓ, Alan (2013). *Estètica del paisatge cinematogràfic: el 'découpage' i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*. Barcelona: UPF (tesis doctoral).
- WALSER, Robert (1996). *El paseo*. Madrid: Ediciones Siruela. [Edición original de 1917].
- WALSER, Robert (2003). *Los hermanos Tanner*. Madrid: Ediciones Siruela. [Edición original de 1907].