

Las dos naturalezas del paisajismo fílmico

Ramón Moreno Cantero

Ramón Moreno Cantero es licenciado en Historia del Arte, diplomado en Cinematografía y profesor de Enseñanza Secundaria. Es especialista en la figura de David Lean, autor de su primera monografía en castellano y de otra específica sobre Doctor Zhivago. Última la lectura de una tesis doctoral dedicada al análisis audiovisual iconográfico.

El cambio climático ha generado un tipo concreto de relato audiovisual, repetido insistentemente a través de los medios de comunicación. Es el último paso en la relación que el Arte ha mantenido con la Naturaleza, desde el paisajismo pictórico al cine de ficción y documental. Debemos estar alerta a las nuevas fórmulas de persuasión que, bajo coartadas ecológicas o antiecológicas, pueden elaborar discursos manipulativos; ya que los sustenta la emoción, demandando sentido crítico y sentido común. El ecologismo se acerca a una ideología que trata de reflejar el dolor ante el paraíso perdido, ante una Naturaleza audiovisual espléndida o que grita su extinción.

The climatic change has generated a concrete type of audio-visual narrative, insistently repeated through the mass media. It is the last passage in the relationship between Art and Nature, since pictorial landscape to the fiction and documentary cinemas. We must be alert to the new forms of persuasion which, hidden into ecological or non-ecological alibis, can elaborate manipulative languages. The emotion sustains them, demanding critical felt and common sense. Ecologism approaches to an ideology that tries to reflect pain in front of Lost Paradise, in front of splendid audiovisual Nature, in front of Nature that shouts its extinction.

Palabras clave:

- Ecologismo
- Relato audiovisual
- Paisajismo pictórico
- Paraíso perdido
- Naturaleza

1 LA DISCURSIVIZACIÓN DE UNA MUERTE ANUNCIADA. Un anciano cargado de nostalgia decide morir; el Estado eutanásico le ayuda en una cámara aséptica, con música clásica ligera y una proyección visual balsámica que convierte su último minuto en placentero. Esa proyección consiste en una sucesión de paisajes campestres idílicos.

La muerte de Sol Roth en la novela de Harry Harrison *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!* (1966), reproducida en su versión cinematográfica como *Soylent Green* (Richard Fleisher, 1973), se produce en un superpoblado Nueva York afectado por la carestía de alimentos y vivienda. Sol, por su edad, recuerda el mundo cuando los paisajes de su última visión existían, antes de la hiperindustrialización que los destruyó. Es consciente del calvario caminado por la Humanidad y no soporta ese conocimiento, esa memoria. Aunque se aferra a la misma cuando muere.

El efecto es pregnante y emotivo, tanto en su origen literario como en su adaptación fílmica. Implica un final real (el del personaje) y otro ale-

góric (el del planeta entero) al tiempo que introduce la melancolía por lo que fue como una inteligente artimaña narratológica para conmover la lectura, esto es, la conciencia. Siendo el mensaje claro, la responsabilidad de su efecto recae sobre la transmisión estética. Es decir, sobre el discurso construido que alumbra la historia con una luz de intensidad y color regulables. El lector-espectador reacciona a dichos parámetros.

El cambio climático se está desarrollando al ritmo de una historia, poderosa y apasionante, cuyos protagonistas somos todos. Ahora bien, ¿quién narra esta historia? Sería pueril contestar que el planeta. Las sociedades modernas están mediatizadas: excluir el papel de los medios de comunicación de la ecuación que relaciona la degradación medioambiental con los ciudadanos equivale a desvirtuar el resultado. Podría afirmarse, incluso, que ese papel ha sido determinante. Por muchos informes que los organismos nacionales y supranacionales realicen, la opinión ciudadana

*Los relatos cinematográficos
se han movido entre la comunión
y la excomunión con el paisaje,
en dos polos opuestos
e irreconciliables*

se estimula desde las mesas de creativos, directores, guionistas y redactores de prensa o de informativos televisivos y radiofónicos. Muchos de ellos escogen fórmulas narrativas tan intensas que transforman la toma de conciencia ecológica en un gran relato. Con todo el atractivo, y con toda la frivolidad, que puede suponer. Relato perpetuamente autoengendrado y disperso a través de mil canales, cada uno de ellos poseedor de su propia luz e intensidad, si se nos permite repetir el tropo usado más arriba. Provocando así diferentes valoraciones y diferentes tomas de postura. Es urgente someter a cierta crítica, de tipo analítico, algunos géneros nacidos al fuego del cambio climático, así como revisar la transformación sufrida por otros géneros preexistentes.

La creatividad audiovisual no es indiferente a la Naturaleza; no sólo la documental sino la ficcional. En este último caso, la ha abordado de formas diferentes, tal vez atendiendo a una dualidad primaria. Por un lado, su contemplación como entorno benéfico a respetar y del que aprender. Por otro, su asunción como enemigo a batir para alcanzar un progreso arrasador o bien como víctima olvidada de la guerra. Es decir, los relatos cinematográficos se han movido entre la comunión y la excomunión con el paisaje, en dos polos opuestos e irreconciliables. No siempre la ideología separa dichos extremos, a veces se consagran a explorar la obsesión humana como principal causa de destrucción ecológica.

En todo caso, en todos los casos, la clausura narrativa propia de estos relatos implica una apertura. Ya que el final está por escribir. Final que contempla la posibilidad de una muerte global, evocación de la de Sol, cuya catarsis parece inevitable.

2. HISTORIA CONCISA DEL PAISAJISMO INMUTABLE. Antes de abordar el diagnóstico de las fórmulas audiovisuales ecocéntricas, es preciso rendir cuentas de las diferentes miradas que el Arte ha hilvanado cuando se ha enfrentado a la Naturaleza. Todas las que nos interesan caben en un género multiforme y cambiante: el paisajismo pictórico.

El paisaje, como género autónomo, se abrió paso tanto en Flandes, su punto de origen, como en Italia, su mercado más exitoso, a partir de mediados del siglo XVI. La independencia progresiva de los fondos naturales respecto a las figuras culmina

con pintores como Joaquim Patinir (1475-1524) en el Norte o como Giorgione (1477-1510) en el Sur.¹ De Amberes a Venecia. Alberti y Leonardo registran en sus tratados los efectos relajantes del paisajismo pictórico, así como la oportunidad que ofrece para teorizar sobre la dimensión creativa.²

La escuela asociada a Venecia absorbió el paisaje casi como una necesidad visual, integrándolo en sus cuadros de tal forma que pronto se distinguió por dicha presencia, menor y cubriendo parte de los fondos primero, amplia y supeditando a las figuras después. Una integración que se produjo paulatina y espontáneamente, sobre todo desde Giovanni Bellini (h. 1432-1516).³ El espacio natural se abre diáfano tras escenas que aspiran a dicha síntesis, sin ahorrar el detallismo propio del modelo flamenco, bien en temas sacros de amplio panorama (*Alegoría sagrada*, Florencia, Uffizi) o en géneros profanos que reducen el paisaje a una porción desde el interior (*Mujer joven ante el espejo*, 1515, Viena, Kuntsthistorisches).⁴ El gran mérito de Bellini consiste en su interpretación pictórica de la Naturaleza, haciéndola motivo de atención preferente para la mirada del artista. Al mencionado Giorgione se le atribuye un nuevo género en el cual el paisaje compite con la presencia humana.⁵ A veces los sujetos son retratados en interiores diseñados con perspectiva lineal, firmemente asentados, mientras el fondo se pierde en atmosféricos paisajes dejados al *sfumatto* (*Madonna con San Francisco y San Liberal*, h. 1504, Catedral de Castelfranco). Esta distinción técnica resulta reveladora del tanteo experimental que nos ocupa: la *perspectiva artificialis* albertiana, resabio estructural *quattrocentista*, ubica al ser en un lugar controlado y controlable, sometido a rigor geométrico. Pero no se renuncia a representar la Naturaleza como una sensación que se escapa, disolviéndose en distancias inabarcables. *La Tempestad* (h. 1503-04, Venecia, Galería de la Academia) resuelve esta tensión recreando un rincón natural de absoluto protagonismo, desplazando a las figuras anónimas cuya importancia es mínima comparada con la capacidad evocadora del paisaje tormentoso. Freedberg aclara, al referirse a esta obra, que “seguramente no existe con anterioridad ninguna reflexión sobre el ambiente del Hombre que... impregne una experiencia puramente visual con las emociones del espectador”.⁶

La frase encadena contemplación a sentimiento. Esto es, la Naturaleza conmueve según su grado de recreación icónica. En tal sentido, es significativa la postura de los principales tratadistas que, desde 1545, conforman el panorama crítico veneciano. Pietro Aretino, Fulvio Peregrino, Paolo Pino, Michelangelo Biondo o Lodovico Dolce van a elaborar una teoría pictórica diferente de la centroitaliana, representada por Vasari. Para ellos, el color es el problema fundamental, hasta el punto que Pino

1 A su vez, podemos encontrar precedentes, no muy remotos, en los dibujos del alemán Albrecht Altdorfer (1480-1538) y en los frescos del sienés Ambrogio Lorenzetti (1285-1348).

2 E. H. GOMBRICH, 'El nacimiento del paisajismo', en *Norma y Forma. Estudios de arte sobre el Renacimiento*, trad. de R. Gómez Díaz, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 231.

3 El primer Bellini demuestra influencias claras de Mantegna (1431-1506), otro pintor que también introdujo rotundos paisajes a modo de escenarios para las historias desarrolladas en sus obras. De hecho, ambos artistas demuestran influencias paralelas, entre las escuelas de Padua y de Venecia, tendientes a privilegiar un tipo de perspectiva profunda.

4 Tampoco es desdeñable la labor de otros compañeros de generación, como su hermano Gentile (1429-1507), Vittore Carpaccio (h. 1460-1526), Antonello da Messina (h. 1430-1479) o de Alvise Vivarini (h. 1445-1505).

5 Algunos denominan a este género giorgionesco *poésie*. Véase J. STEER, *A Concise History of Venetian Painting*, Thames and Hudson, London, 1970, p. 78.

6 S. J. FREEDBERG, *Pintura en Italia, 1500-1600*, trad. de V. Lleó Cañal, Catedra, Madrid, 1983, p. 130.

lo convierte en uno de los ejes del *Diálogo sobre la pintura* (1548), resaltando su cualidad lumínica. Ésta es relacionada con la textura, que aspira a conseguir un efecto ilusionista, estrictamente sensitivo. Subyace la eterna cuestión del “buen tono”, ya mencionada por Plinio (*Historia Natural*, libro XXV), pero llevada a su más alta aspiración, la de la mimesis. Sobre la tonalidad se establece una discusión literaria con los teóricos florentinos acerca del medio tono, más apropiado —según los venecianos— que el uso de colores puros (de tanto éxito para el Manierismo romano), los cuales impiden la percepción óptica natural. Pero Dolce, en su *Dialogo nel quale si ragiona della qualita, diversita e proprieta dei colori* (1565), única monografía sobre el color, también asigna cualidades expresivas al color como transmisor de vida, atribuyendo a los efectos atmosféricos “una cualidad suprema de todo el arte pictórico”.⁷ Como se ve, todo un arsenal de herramientas visuales puesto al servicio de una construcción estética cuya funcionalidad es esencialmente empática. Los grandes maestros del *Cinquecento* véneto (Tiziano, Palma Vecchio, Vocenzo Catena, Paris Bordone, Girolamo Savoldo, El Veronés y un listado inabordable aquí) responden a dichas opiniones con diferentes grados de seguimiento, siendo muchos de sus cuadros estandartes de las mismas. Su minuciosidad, su sofisticado juego de transparencias, atento a la mezcla cromática, y un claroscuro verista consiguen, paradójicamente, una máxima teórica florentina: levantar la ilusión de una ventana abierta al mundo. En la cual el paisaje, formulado desde la admiración intemporal, va ganando espacio.

El paisajismo flamenco del siglo XVI está condicionado por las vistas a gran escala de Pieter Brueghel (h. 1525/30-1569), cuya influencia se extendió gracias a los grabados que varios artistas hicieron de sus dibujos. A finales de siglo se produjo una emigración masiva de Amberes a Ámsterdam, provocada por la Guerra de los Ochenta Años y por la bonanza económica que Holanda comenzaba a aprovechar.⁸ Muchos pintores siguieron dicha corriente, como Hans Bol, seguidor de Brueghel, Gillis van Coninxloo o Abraham Bloemaert.⁹ Todos introdujeron escenas boscosas luminosas y minuciosas hasta el decorativismo, reduciendo el papel humano cada vez más. El siglo XVII conoce la implantación definitiva del paisaje puro, gracias a la labor de la generación que trabajó durante la primera mitad de siglo. Ellos fueron los primeros en adoptar un punto de vista frontal que bajaba la línea del horizonte elevando la bóveda celeste. Este subgénero, denominado *panorama*, permite la representación de una imagen infinita sustentada sobre una superficie rígida, delimitando dos configuraciones: una inferior para el detallismo naturalista de prados, montañas, edificaciones y caminos, y otra superior

Nos encontramos ante la dicotomía visual que opone-une lo regular con lo irregular, la quietud frente al movimiento, lo tangible a lo intangible, la concentración frente a la expansión

para retratar nubosidad y luces (dado que hablamos de paisajes preferentemente diurnos) con un estilo más libre que permitía juegos de transparencias y difuminados. Paradójicamente, se consigue un poderoso efecto integrador que contrasta con las *Weltlandschaft* practicadas por Pieter Brueghel el Viejo y su generación, paisajes a vista de pájaro basados a veces en perspectivas isométricas. Los responsables del cambio fueron los pintores Hendrick Goltzius (1558-1617) y Hercules Segers (1589/90-1633/38) a comienzos del siglo mencionado, con panoramas de campos que se perdían al fondo.¹⁰ En lugar de centrarse en escenarios sumados, privilegian la profundidad hasta la indefinición figurativa. Philips Koninck (1622-1678) consiguió plenamente dicho efecto en óleos como *Un paisaje extenso con un camino junto a un río* (1655, Londres, National Gallery) o *Un paisaje panorámico con un molino de viento* (1655, Lewis, Trustees of the Firlle Estate Settlements, Firlle Place). En ellos predomina cielo sobre tierra, aunque la separación se acerca a la mitad de la altura. Jacob van Ruysdael (1628/29-1682) la bajó aún más, hasta alcanzar un gran contraste entre tierra firme y cielo impredecible. Véase *Vista de Naarden* (1647, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) o *Vista de Haarlem* (década de 1670, La Haya, Royal Picture Gallery, Col. Mauritshuis).

Dado que el denominador común de la parte terrestre en todos estos paisajes es el orden que el ser humano introduce en la regularización de casas rurales, campos labrados, ciudades y redes de caminos, la parte celeste se presenta como una belleza natural un tanto salvaje, indómita, pero no amenazante. Se guarda un equilibrio inestable que no implica desasosiego. Nos encontramos ante la dicotomía visual que opone-une lo regular con lo irregular, la quietud frente al movimiento, lo tangible a lo intangible, la concentración frente a la expansión. El paisaje comienza a trabajar sobre categorías universales psicológicas, no únicamente sensitivas, ofreciendo incluso una fórmula resolutive. La *Vista de Haarlem* expresa estas parejas de opuestos en sus dos porciones que, sin embargo, no se entienden como fragmentación. De hecho, Ruysdael trabajó en numerosas ocasiones el panorama de Haarlem (*Haarlempjes*) siguiendo el esquema definido, obteniendo un gran éxito.¹¹ La influencia de la escuela holandesa en el paisajismo posterior es indudable y duradera, aunque no exclusiva.¹²

7 M. BARASCH, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York UP, New York, 1978, p. 119.

8 El recorrido que estamos trazando es forzosamente sintético y debe optar por aquellas escuelas más apropiadas a nuestro interés: el rastreo de un paisajismo autónomo que nos ayude a comprender la necesidad por mantenerlo. No olvidamos, por ejemplo, los pintores franceses del siglo XVII afincados en Roma, como Nicolás Poussin (1594-1665) o Claudio de Lorena (1600-1682), pero su concepción idealizada de la Naturaleza funciona como marco para géneros que cultivaron profusamente, como el mitológico.

9 P. C. SUTTON, *El siglo de oro del paisaje holandés*, trad. de J.-L. Checa, Fundación Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1995, pp. 25-27.

10 P. C. SUTTON, *Ibid.*, p. 139.

11 *Dutch Painting of the Golden Age from the Royal Picture Gallery Mauritshuis*, Johan Maurits van Nassau Foundation, La Haya, 1982, p. 104.

12 Podría seguirse hasta, al menos, desembocar en la gran escuela inglesa del XIX. Ecos del naturalismo minucioso de la parte inferior pueden verse en la obra de Constable, al igual que la luminosidad, los efectos cromáticos y la fugacidad de los cielos marcarán el estilo de Turner. De alguna forma, la tensión entre el paisajismo clásico y el romántico se encuentra ya contenida en los panoramas holandeses.

El afán de poseer una porción de Naturaleza ordenada por la mirada del artista explica la aparente contradicción que Novotny encuentra al estudiar la pintura paisajista neoclásica del siglo XVIII e inicios del XIX. Según el autor, los presupuestos clasicistas sólo pueden encauzarse por medio de una narrativa, pictórica o literaria; de hecho, sus ideólogos más inflexibles ni siquiera consideran el paisaje, visto como Naturaleza indisciplinada.¹³ Sin seres humanos, no cabe la plasmación intelectual ilustrada que el arte debía adoptar. El mundo natural se escapa a una idea preconcebida. Sin embargo, el paisaje clasicista consiguió aceptación a través de la obra de pintores alemanes que retratan su propio país e Italia. El camino andado los tres siglos anteriores no tenía vuelta atrás. Aunque la figura vuelve a recuperar presencia, ésta se ve arropada por la grandiosidad alpina, como en ciertos cuadros de Joseph Anton Koch (*La cascada de Schmadribach*, Múnich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1821-1822), en los que las montañas cobran protagonismo compositivo a modo de arquitectura natural. El peligro de perder la relación antropocéntrica del paisaje se aleja gracias a una puesta en escena idílica, reorganizada en torno a la idealización arqueológica. A este parámetro se ajustan Johann Jakob Bierdermann o Théodore Caruelle d'Aligny, integrantes de una corriente a la que podrían sumarse las pastorales italianas (de origen romano) con pintores como Florentino Francesco Zucarelli (1702-1788) o Giuseppe Zaïs (1709-1784), acusando influencias holandesas y abriendo enormemente la atmósfera de sus obras. El veneciano Marco Ricci (1676-1730) dio otra vuelta de tuerca con un género menor que fue desarrollado durante el siglo, el llamado *capriccio*, que ubica imaginativas escenografías de ruinas romanas antiguas en medio de paisajes tranquilos.¹⁴ Ricci influenciará claramente a Canaletto (1697-1768) y a Francesco Guardi (1712-1793). Esas ruinas posibilitan una visión de la Naturaleza, no ya como espacio, sino como tiempo; el de un pasado dorado que sólo puede revivir entre la virginidad de bosques, cimas, ríos y lagos que aún ofrecen paz.

La inclusión de la ruina como motivo conduce al Romanticismo y a un siglo en el cual el paisaje sufrirá decisivos cambios. La importancia que

cobró el género en Alemania provoca pequeños tratados como las *Nueve cartas sobre pintura paisajista* (1831) escritas por Carl Gustav Carus (1789-1869). Si al *capriccio* y a las pastorales les falta aliento trascendente, éste será aportado por los románticos de forma dolorosa.¹⁵ La paz es sustituida por el asombro, rápidamente superado por el vacío. El sentimiento interior carga los pinceles, rastreando en la inmensidad algún punto de comunión. Al no encontrarlo, el alma romántica se torna desesperada: la flor azul de Novalis parece lejana, el lenguaje es sólo una queja ante la inmensidad y el arte no puede sino manifestar la orfandad del ser ante su época. El paisajismo pictórico asume dicha condición. “El arte aparece como mediador entre la naturaleza y el hombre. A ojos de la muchedumbre, el modelo original es demasiado grande y sublime como para poder ser abarcado... a menudo se escucha que la reproducción place más que la naturaleza (la realidad)”.¹⁶ Estas palabras, dichas en 1830 por el paisajista Caspar David Friedrich (1774-1840), y no referidas específicamente al paisaje, delatan la crisis lingüística por la cual el objeto de la representación pierde poder frente a la misma, a pesar del conocimiento íntimo de que lo visible será siempre inabarcable, lo que coloca al artista en una encrucijada irresoluble. El paisaje romántico refleja la peor soledad. Argullol lo expresa certeramente, refiriéndose precisamente a la obra de Friedrich que mejor desposee al ser de su entidad y su identidad al enfrentarlo a un paisaje infinito, *Monje capuchino a orillas del mar* (1808-09, Berlín, Staatliche Museen): “Confirma la desantropomorfización del paisaje”.¹⁷ El pantésmo natural que el pintor persiguió en tantas obras con cruces coronando montañas colosales no deja de ser una respuesta, religiosa en su caso, a la infinitud.

La ruina consolida la eternidad de algunos paisajes románticos, al compararse con los restos de culturas grecolatinas o góticas, reveladas así como efímeras. El dibujo de Heinrich Fuseli “Füssli”, *La desesperación del artista ante la grandeza de las ruinas antiguas* (1778-80, Zúrich, Kunsthaus), expone la transitoriedad humana como motivo de reflexión. En esta tendencia cupieron dos posturas y dos países. Una densa corriente de artistas visitó Grecia a lo largo de todo el XIX para rendir tributo a sus monumentos antiguos como tales, amparados en un pintoresquismo que hasta constituyó moda comercial; véase la publicación en 1847 de *Viaje pintoresco a Grecia y Levante*, ricamente ilustrada por el dibujante Étienne Rey y el arquitecto A. M. Chenavard. El paisaje en sí ejerció su atracción sobre Edwar Lear, autor del portafolio *Vistas de las siete islas Jónicas* (1863).¹⁸ En el centro de Europa, y en las antípodas emocionales de los anteriores, pintores como Ernst Ferdinand Oehme (1798-1855), Karl Blechen o el propio

La ruina consolida la eternidad de algunos paisajes románticos al compararse con los restos de culturas grecolatinas o góticas, reveladas así como efímeras

13 F. NOVOTNY, *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*, trad. de S. Herbert, Cátedra, Madrid, 1986, p. 63.

14 J. STEER, *A Concise History of Venetian Painting*, p. 200.

15 Si bien el círculo paisajista romántico en torno a Salzburgo y Múnich siguió cultivando un clasicismo pintoresquista influenciado por el realismo y por la escuela nazarena. Pero constituyen una excepción dentro del hondo paisajismo del resto del país.

16 C. D. FRIEDRICH, ‘Declaraciones en la visita a una exposición’, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte* (J. ARNALDO, ED.), Tecnos, Madrid, 1987, p. 95.

17 R. ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987, p. 14.

18 F.-M. TSIGAKOU, *Redescubrimiento de Grecia*, trad. de H. Sabaté, Serbal, Barcelona, 1994, pp. 70-71.

Friedrich (*El cementerio de la abadía bajo la nieve*, 1819, antiguamente en Berlín, Staatliche Museen) alzan restos de iglesias góticas como árboles calados, confundidas con calmos parajes nevados. Arquitectura y Naturaleza son equiparadas en el plano visual, confirmando una serena iconografía de la Creación que evidencia el poder divino tanto como la limitación humana.

Aunque el Hombre y sus huellas pierden rotundidad y ganan humildad, no suelen desaparecer completamente de estos cuadros. Su inclusión, además, responde a parámetros estructurales tradicionales, teniendo muy en cuenta su lugar en la trama unitaria de la composición. Lo cual comenzaba a cambiar cuando, en 1854, Delacroix se queja de que algunos pintores modernos no respetan la unidad entre figuras y paisaje que consolidaron Tiziano o Rembrandt.¹⁹ La opinión va a quedar prontamente desfasada por la expansión de la fotografía, los viajes en tren y la nueva mirada impresionista, que no tendría inconveniente en expulsar la figura humana del arte o disolverla en una técnica hegemónica. La defensa de Delacroix trata de retener un fértil pasado según el cual el paisaje está al servicio de los intereses culturales (ideológicos o éticos) de cada época, salvaguardados, amparados o resaltados precisamente por ese paisaje.

En suma, el paisajismo vivió prisionero de su propia idealización, del efecto conjunto derivado de combinar fragmentos de Naturaleza estudiados independientemente en dibujos preparatorios, de la imaginación y de complejos procesos intelectuales o sentimentales. Aunque siempre aquejado de un inmovilismo imperecedero que comenzó a ser añejo a mitad de siglo. La fugacidad de la impresión lo sustituirá.

3. LA NUEVA MIRADA: IMPRESIÓN PICTÓRICA Y FOTOGRÁFICA. A mediados del siglo XVIII Inglaterra experimentó su primera deforestación a gran escala, preludio de la que se extendería en pocas décadas por toda Europa. Los motivos ya se podían contar por miles en 1850: 35.000 kilómetros de carreteras, 6.700 kilómetros de canales fluviales, 10.000 kilómetros de líneas férreas, un millón seiscientos mil acres de tierra cercados para su cultivo. Son las cuentas del progreso. Pero también de una revolución ecológico-comercial que aún continúa. La percepción de la Naturaleza cambió, insinuando un paisajismo nuevo que ha perdido la estabilidad.

A su precariedad no es ajena una concepción inédita de la velocidad, aumentada por el ferrocarril que secciona los campos hasta convertirlos en una estela para el viajero. No es extraño que dos pintores británicos legaran los más afinados testimonios icónicos sobre dos épocas, sobre dos

*Turner elimina el problema
de la figuración gracias a signos
que indican sin describir,
pero que obligan a la mirada
a emplear todos sus recursos para
la comprensión correcta*

paisajes, que se solaparon con la suficiente lentitud como para permitir una reflexión. John Constable (1776-1837) fue fiel al Suffolk rural en el que creció, recordándolo en grandes cuadros como *El carro de heno* (1821, Londres, National Gallery). Su refinado pintoquesquismo alcanzó valor simbólico nacional, al conseguir retener lo que quedaba de la quietud propia de un paisaje que desaparecía; aun así, su pincel se tornaba raudo cuando registró cielos cada vez más cambiantes, superando la firmeza de artistas anteriores. Esta mirada, mayormente detenida en una consciente inmutabilidad, se opone a la de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), abandonada a la fugacidad de visiones inaprehensibles. El ferrocarril como motivo histórico rasga una campiña empastada que no volverá a ser igual en *Lluvia, vapor y velocidad. Great Western Railway* (anterior a 1844, Londres, National Gallery), obra igual de simbólica, pero de los nuevos tiempos, que el cuadro de Constable. La sensación se impone, esgrimiendo una estética empirista intuitiva, como el único medio para reflejar la transitoriedad.

Turner fue el más arriesgado investigador cromático del momento, dejando paso libre a la mirada tonal que permite reencontrarse con la impresión en una pintura como *Tempestad de nieve* (1842, Londres, National Gallery), que recoge la tempestad sufrida por el "Ariel" saliendo del puerto de Harwich. La forma que garantiza el reconocimiento inmediato queda atrapada por un océano de perceptos, arrojados a la tela con la violencia de un pincel tan agresivo que llega al esgrafiado, buscando así resaltar la materia bruta por encima de cualquier procesado estético. No estamos ante una imagen artística, sino ante los restos de una imagen. Turner elimina así el problema de la figuración gracias a signos que indican sin describir, pero que obligan a la mirada a emplear todos sus recursos para la comprensión correcta. La Naturaleza no ofrece ya verdad, sino zozobra cognitiva. Los amplios trazos permiten entrever una galaxia cuyo vértice es un agujero situado en medio de la licuación atmosférica. En su centro, el vacío que no ofrece respuestas acerca de una composición ¿centrípeto o centrífuga, abierta o cerrada? que actúa como pozo luminoso para la mirada.

Es revelador el interés de Turner por el destino final de ese gastado buque de guerra que destacó en Trafalgar, el "Temerario" (desguazado en 1838), en un cuadro como *El "Guerrero Temera-*

19 E. DELACROIX, *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, trad. de M^a Dolores Díaz Vaillagou, Tecnos, Madrid, 1987, p. 57.

*La influencia de la Fotografía
redunda en la alteración
de la velocidad puesta de relieve
a propósito del ferrocarril*

rio” remolcado a su último lugar de amarre para el desguace (1838, Londres, National Gallery), donde la fenomenal masa del navío decrepito surge inconcreta con el velamen recogido tras un definido (y definitivo) remolcador a vapor bañado por la luz del ocaso. Resulta difícil no dejarse llevar por la sugerencia física de una época (histórica y magnífica, pero estática y ya desvaída en su funcionalidad) que es “aparcada” por otra (nueva y reluciente, imparable y nítida), en un ambiente de crítica transición como es el momento crepuscular de raíces lorenianas. Un lenguaje nuevo, en ebullición como la caldera de ese remolcador de forma fantasmiosa, desplaza el discurso clásico hacia los muelles de la Historia. Queda planteada una metáfora metalingüística sobre el final de un paisaje y el comienzo de otro.

El camino al Impresionismo estaba abierto. Únicamente faltaba superar un lastre académico, el estudio del pintor como lugar-caldero en el cual tomaba forma la obra paisajística. En Francia, la Escuela de Barbizon (o de Fointenebleu) lo consiguió entre los años treinta y cincuenta al comenzar a pintar al aire libre, ajenos a condicionantes que no fuesen los atmosféricos, gracias a la acción de pintores como Rousseau y Daubigny. La Escuela de La Haya, desde los años sesenta con Mesdag, Maris, Mauve y Jongking, también se interesó en una pintura al aire libre. Hasta que los “artistas de Batignolles”, como empezaron a ser conocidos entre 1867 y 1871 cuando se reunían en el café Guerbois tras pintar a orillas del Sena, constituyeron el germen del grupo impresionista, especialmente tras la Exposición de 1874. No olvidamos la coincidencia estética e histórica que les unió en su desprecio por la normativa clásica y en su interés por captar lo transitorio por medio de una yuxtaposición cromática que expulsaba determinados colores complementarios del lienzo. La Naturaleza entera ofrecía un campo experimental infinito para tales procesos. Sisley (1839-1899), Pissarro (1830-1903), Monet (1840-1926) y Renoir (1841-1919) transformaron el paisaje en una superficie vibrante: apenas cabe en el lienzo, cuyo peligro de atomización cromática amenaza la solidez tanto como la tradición. Sus retinas ya estaban mediatizadas por otra mecánica, pero en absoluto neutra: la fotográfica.

La influencia de la Fotografía redunda en la alteración de la velocidad puesta de relieve a propósito del ferrocarril; la progresiva reducción de los

tiempos de exposición fue paralela a la consideración cada vez más acentuada de la imagen como captura. El instante compensa la —hasta ahora única— construcción simbólica. La dicotomía técnica primera (entre el cristalino daguerrotipo y el granuloso calotipo) fue sustituida por otra estética, entre la Fotografía Pictoralista (desde fines del XIX) y la Fotografía Pura (desde 1918).²⁰ Si los Impresionistas hubiesen tenido oportunidad de optar por algún grupo, sería por el segundo, más atento a la contingencia del motivo que a su consolidación artística. Una obra como *La Rue Saint-Denis, fiesta del 30 de junio de 1878* (1878, Rouen, Museo de Bellas Artes), de Claude Monet, no puede escrutarse más que desde su penetrante fugacidad icónica.²¹ Compárese con la fotografía anónima, tomada desde un punto de vista semejante y con la misma sensación de movimiento irreproducible, *Ejército francés regresando de Italia* (París, 1859, Colección Roger-Viollet). Ambas imágenes son hijas de una misma postura cognoscitiva que merece cierta atención.

Tal vez Monet fue el único representante del grupo impresionista original que llevó a sus extremos los planteamientos primigenios, relativos a la aprehensión pictórica de una realidad óptica percibida como extremadamente mutable.²² Sobre débiles armazones perspectivos imposta masivamente un nuevo tipo de visión pictórica basada en la fragmentación y no en la unidad. En efecto, como en casi toda la trayectoria de Monet (salvo su etapa final en Giverny, y el Jardín Acuático de la Orangerie), se mantiene la ilusión de un espacio creíble y, sobre todo, asumible por la mirada institucional; casi sin remedio, la constancia espacial “codificada” implica el mantenimiento de la forma, aún como soporte para una técnica que no la consolida, sino que más bien parece disolverla. Pero la forma está ahí, perceptible, aun distorsionada, bajo la asociación cromática básica impresionista, como el fondo de un estanque visto a través del agua. Este hecho hace del Impresionismo claro deudor, como se ha señalado en no pocas ocasiones, de las tesis lockeanas, pero no por formular un empirismo desatado absolutamente fiel a los sentidos, algo repetido hasta la saciedad, sino por mantener ese rastro de conocimiento superior (de la razón) que el filósofo nunca desterró.

El resultado estético de tal “empirismo racional” se materializa en Monet en un alejamiento parcial del código clásico, aferrándose a su núcleo, el que sostiene ese esquema de representación psicológico que es la figuración, ancla de una pintura rupturista en todo lo demás. Pero es indudable la progresión perceptual conseguida en el cuadro que tratamos. La forma pierde su antaño inmutable nitidez académica para dar paso a la reverberación lumínica, salpicada por mil jirones

20 Entre los pictoralistas, Oskar Reijlander, Henry Peach Robinson o Julia Margaret Cameron. Entre los puristas, Alfred Stieglitz, Paul Outerbridge o Charles Sheeler. Subyace la oposición entre una Fotografía que hereda la motivación simbolista de la pintura tradicional y una Fotografía cuyo carácter propio es la indicalidad. Sobre esta distinción, aún debatida críticamente hoy, y su relación con la pintura, consúltese el estudio de L. GONZÁLEZ FLORES, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gill, Barcelona, 2005, pp. 15-69.

21 Lienzo del cual existe otra variación en *La Rue Montorgueil en París. Fiestas del 30 de junio de 1878* (1878, París, Museo de Orsay), aunque mucho más luminoso.

22 La obra en cuestión cierra un período decisivo en la vida de Monet, su estancia en Argenteuil entre 1872 y 1878, al cual pertenecen cuadros tan relevantes como *El boulevard des Capucines* (1873, Kansas City, The Nelson Atkins Museum of Art), *Impresión. Sol naciente* (1873, París, Museo Marmottan) o *La estación de Saint-Lazare* (1877, París, Museo de Orsay), por citar los más célebres. Como Karin Sagner-Dütching señala, esta etapa se caracteriza por la captación atmosférica y la influencia de la Fotografía, medio que aporta la visión borrosa del movimiento cuando la exposición es larga y los objetos no permanecen quietos: el interés por capturar esa indefinición sin contornos comienza a marcar la visión de Monet, y se plasma precisamente en la obra que estudiamos. K. SAGNER-DÜTCHING, *Monet. Una fiesta para la vista*, trad. de M. Ordoñez, Taschen, Madrid, 1991, pp. 56-101.

de color que responden a rastros visuales. La muchedumbre forma la parte más movida sin duda, y por eso acumula mayor número de trazos sueltos e informes, en negro, blanco y algunas breves pinceladas de amarillo y rojo, emborronando los posibles contornos de una forma casi idéntica a la fotografía convocada.²³

Y bien: la semejanza entre el lienzo y la instantánea no es sólo óptica. La Fotografía también es hija del empirismo mencionado, ya que aspiraba igualmente en la época de Monet a un reconocimiento figurativo que no excluye el uso de la perspectiva e incluso de efectos de claroscuros nada novedosos, independientemente de la postura estética que se escoja. Por tanto, la transitoriedad de la mirada artística respecto a la Naturaleza se presenta matizada. Una revisión a la colección de calotipos que Henry Fox Talbot publicó bajo el título *El lápiz de la Naturaleza* (1844) no deja lugar a dudas sobre el origen compositivo de algunas de ellas, como las de rincones rurales que recuerdan el estilo íntimo de los maestros holandeses del XVII (*The Open Door*, 1843, fotografía VI). Pero otras, como *The Ladder* (1843, fotografía XIV), parecen atrapar momentos intrascendentes, cuyo valor es, simplemente, que ocurrieron delante del objetivo. En general, el calotipo está emparentado con el óleo por su grano y apariencia desvaída (si se compara con un daguerrotipo), siendo así empujado el fotógrafo a buscar determinados efectos compositivos y lumínicos pictoralistas. Aun así, la Fotografía sirvió para registrar el mundo por medio de miles de operadores-exploradores que recorrieron paisajes lejanos y cercanos, ahora redescubiertos para el nuevo medio. Éste es el que vuelve a validar dichos paisajes, ahora sometidos a una incesante reproductibilidad. Para la mirada urbana, el paisaje comienza a depender de su representación icónica eidética, tamizada por una criba artística inapreciable.

Es más, para algunos fotógrafos, la pronta deriva comercial del medio podía ser contrarrestada gracias a un paisajismo consciente de su valor estético. Para Gustave Le Gray, “la fotografía no debería caer en las manos de la industria y el negocio, sino en los dominios del arte”.²⁴ Entre 1856 y 1857 Le Gray realizó una serie de marinas denominadas “cuadros encantados” cuya raíz pictórica es indisimulada. Lo peculiar es que cada fotografía, de gran formato, era una composición de dos negativos tomados en lugares diferentes, uno para el mar y otro para el cielo, consiguiendo una adecuación perfecta entre serenidad y movimiento. Dicha superposición de materiales previamente seleccionados es muy parecida a la que los pintores preimpresionistas ejecutaban en sus talleres. Una fiebre de estudios naturales se apoderó de muchos fotógrafos por aquellos años, pero la mayoría se fiaban más de la instantánea (con exposi-

ciones de un segundo) que de posteriores procesos manipuladores: Bisson Grères, Louis-Alphonse Davanne, George Washington Wilson, los hermanos Bilson, Adolphe Braun... y una larga lista de fotógrafos anónimos.

La Fotografía, así, seguía en su encrucijada, aunque es este último grupo el que, en sus viajes, se enfrenta a la Naturaleza como fuerza inmensa a retratar, confinándola entre los márgenes de la placa de cristal para su reproducción masiva posterior: ésa que conformará el paisaje como espectáculo. En esta labor destacan una serie de pioneros que recorrieron el Oeste estadounidense en expediciones topográficas: William Henry Jackson, Timothy O’Sullivan, Andrew J. Russell, William Bell y Eadweard Muybridge. Este primer gran paisajismo fotográfico, el de mitad de siglo, se presenta desantropocentrizado, recuperando ciertos presupuestos visuales románticos y dejándose llevar por la magnitud de los motivos visuales en medio de una soledad monumental. Sus vistas en anchos formatos influyeron poderosamente a paisajistas posteriores, como Ansel Adams, Mark Klett o incluso Alfred Stieglitz (en sus estudios de nubes), ya en la década de los veinte del siguiente siglo.

Estas vistas reeducaron la mirada en torno a la contundencia del motivo natural, sin un proceso de legibilidad intermedio evidente. Éste puede darse, pero su invisibilidad lo aleja de cualquier modelo pictórico anteriormente estudiado. Carente de simbolismo, se impone como imagen, abierta a su difusión y comprensión popular. Como Aumont resume, “si la naturaleza existe, existe artísticamente... como espectáculo digno de reproducción o contemplación; es la función de la mirada la que ha cambiado”.²⁵ Durante setenta años, las principales capitales de Europa y los Estados Unidos gozaron de enormes circuitos naturales pintados, adaptados a la mirada urbanizada. Los Panoramas, inaugurados por el escocés Robert Barker en 1794, reproducían batallas, coronaciones y vistas naturales remotas en gigantescos cuadros circulares albergados en rotondas de varios pisos.²⁶ Daguerre introdujo transformaciones con lienzos traslúcidos en su Diorama parisino, y John Banvard dotó de movimiento a sus Panoramas giratorios norteamericanos. La Naturaleza (y otros eventos) es desplegada para un disfrute visual hedonista.

El cambio crítico se opera, como Aumont nos anunció, en la mirada. El paisaje abandona su inmutabilidad, trasunto de reflexiones detenidas en tiempos pasados idealizados, para lanzarse a la veloz competición del mundo moderno: cada imagen lucha por ocupar una posición en nuestras retinas y mentes, y la natural es una imagen más. El crítico Carl Georg Heise aún creía, en 1928, en el poder de la Fotografía para aislar detalles

23 Para un análisis comparativo entre el Impresionismo y la Fotografía, que excede la influencia técnica para adentrarse en la estética, puede consultarse G.-C. ARGAN, *El arte moderno. 1770-1970*, trad. de J. Espinosa Carbonell, Fernando Torres, Valencia, 1984, pp. 90-94.

24 Q. BAJAC, ‘On the Fringes of the Industry, 1850-1880’, en *Orsay. Photography*, Scala, Paris, 2003, p. 43.

25 J. AUMONT, *El ojo interminable*, trad. de A. López Ruiz, Paidós, Barcelona, 1997, p. 34.

26 Los precedentes más cercanos de los Panoramas son las escenografías teatrales en miniatura llamadas “espectáculo de la Naturaleza” (*Eidophusikon*) del francés afincado en Londres Jacques Philippe de Louthembourg (1740-1812), que reproducían vistas de la nueva Inglaterra industrial; influyó en Turner.

de la Naturaleza que, así, quedan transmutados en símbolos.²⁷ No deja de ser un anhelo para dotar de sentido —siquiera metafórico— a las imágenes fotográficas, para así competir con más posibilidades. El consumismo, bandera ética industrial, también afecta a la contemplación. Al paisajismo sólo le queda una opción: su transmutación en objeto representado, su asunción como eslabón en el amplio código icónico de masas que el siglo XX iba a construir. El ferrocarril introdujo el frenesí de un paisaje inacabable que cambia continuamente. La Fotografía, la urgencia del detalle congelado. El cine, el movimiento como criterio estético-cognoscitivo. La imagen no permite una reflexión detenida, a menos que se ralentice en una escenificación, como la de los Panoramas.

El paisaje comienza a ser prisionero de su codificación. ¿Ocurre lo mismo con el concepto mismo de Naturaleza? Gombrich, al estudiar el paisajismo montañoso del siglo XVI, concluye que disparó la apetencia por las excursiones alpinas, y no al revés: “Así, aunque lo usual sea presentar el ‘descubrimiento del mundo’ como motivo subyacente del desarrollo del paisajismo, casi nos sentimos tentados a invertir la fórmula y afirmar la prioridad de la pintura de paisajes sobre el ‘sentimiento’ del paisaje”.²⁸ Esto es, que los grabados de montañas inspiraban “sentimientos” por sí solos que satisfacían la apetencia por encontrarse con la Naturaleza. Siguiendo la sugerencia de Gombrich, el paisajismo como género universal completa una necesidad afectiva. Ésta sería la utilidad de la Fotografía y de la cinematografía ecocéntrica.²⁹ Los medios fundamentados en una figuración mimética refuerzan y regulan esa necesidad. Por consiguiente, la imagen ecologista se muestra cautiva del modelo representativo con que sea presentada.

4. EL PAISAJISMO CINEMATográfico. El medio fílmico es graduable, desde el punto de vista icónico. Puede albergar cualquier modelo cognoscitivo o estético, aumentando o disminuyendo su capacidad eidética gracias a una tecnología cada vez más sofisticada. La Naturaleza, por tanto, y de acuerdo a la tesis del apartado precedente, es registrada según parámetros creativos muy variados pero siempre determinantes, ya que no existe inocencia expositiva, sino cánones formativos, y menos aún en las escrituras audiovisuales, sea en el cine documental como en el de ficción. Ambos están sometidos a una férrea estructura narrativa y a un preciso modelo icónico que afecta a cerca del cien por cien de las producciones. Respecto a tal modelo, su formación no es competencia de este escrito.³⁰ Pero sí lo es hablar de algunos rasgos que la filmación paisajista hereda de su antepasado pictórico, estableciendo una continuidad

que justifica el recorrido histórico realizado hasta ahora.

El paisajismo cinematográfico estableció, como regla consuetudinaria escrita en multitud de manuales, que la línea del horizonte “no debe dividir en dos sectores iguales a la imagen, sobre todo en escenas marítimas”.³¹ Es más, podríamos asegurar que ha canonizado una “norma del horizonte en tres cuartos” que deja libre esa proporción en la parte superior del cuadro. El efecto es dual, ya que la configuración pugna por la estabilidad de la línea horizontal sustentada sobre la franja inferior, atrayendo hacia abajo, y el peso innegable de la amplia porción superior, limpia o llena dependiendo de los elementos atmosféricos (sol, luna, nubosidad, estrellas), pero cuya evanescencia natural eleva hacia arriba. Como siempre en estos casos, es preciso clarificar que la norma encuentra excepciones, pero está firmemente anclada en la práctica común de los operadores: los ejemplos podrían multiplicarse hasta el hartazgo. Destaquemos muchos de los planos marinos de *Hombres de Arán* (*Man of Aran*, Robert Flaherty, 1934). Nos preguntamos por el origen de esta disimetría, y encontramos dos respuestas: una pictórica y otra fotográfica.

Resulta casi natural la elección del *panorama* pictórico holandés del siglo XVII como patrón fílmico a la hora de enfrentarse al problema de la perspectiva paisajística, ya que consigue la conciliación de las dos estructuras que pugnan por conformar el cuadro audiovisual. No sólo eso, sino que aporta la unidad espacial imprescindible para que tanto la mirada creadora como la observadora elaboren estrategias dispositivas integradas cuyos fines, no se olvide, son el reconocimiento, el tránsito y la identificación. Juego triempático que precisa imágenes miméticas. Recordemos las obras de Ruysdael y Konick destacadas en un capítulo anterior. A mediados del XIX, los fotógrafos pictoralistas adoptaron la misma regla, tanto en campos como en marinas. Destacaron —e influyeron en— las confeccionadas por Gustave LeGray, entre otros, permitiendo complejos estudios de nubes sobre un horizonte nítido y estable.

Por otro lado, el cinematógrafo experimentó un relevo técnico fundamental al llegar el negativo pancromático desde 1928. Éste jugó un papel crucial, especialmente en las tomas del tipo bipolar que estudiamos. La superación de la película ortocromática en blanco y negro, insensible al rojo, que dominó casi todo el cine silente, tuvo como consecuencia la explosión de la gama de grises. Éstos son capaces de imprimir fidelidad en un cielo nublado, no importando la ausencia del color. La mencionada *Hombres de Arán* explotó esta circunstancia ampliamente; baste compararla con otro documental “ortocromático” de Flaherty, *Nanuk el esquimal* (*Nanook*, 1922), para com-

27 C.-G. HEISE, ‘El mundo es hermoso’, en J. FONTCUBERTA (ED.), *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 143-144.

28 E. H. GOMBRICH, ‘El nacimiento del paisajismo’, p. 245.

29 El paisaje industrial implica un pragmatismo inapelable: el varias veces mencionado ferrocarril conduce a una relación utilitarista del viaje, como trabajo, como traslado de materias, como engarce entre áreas productivas y consumidoras. La Fotografía también creó una corriente de retratística urbana durante la segunda mitad del XIX, muchas veces fascinada por la construcción y la ingeniería, en instantáneas que tienen una función: dejar constancia del trabajo, esto es, del progreso. Véase, al respecto, el artículo de E. PEREGO, ‘The Urban Machine. Architecture and Industry’, en M. FRIZOT (ED.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, pp. 197-223.

30 Modelo que coincide, básicamente, con el propuesto por Noël Burch, el Modelo de Representación Institucional, especialmente válido para la narración en ficción, pero que presta buena parte de su urdimbre a cierto tipo de documentales, como comprobaremos más adelante. N. BURCH, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, trad. de F. Llinás, Madrid, Cátedra, 1987.

31 H.-M. RAIMONDO SOUTO, *Manual del cámara de cine y vídeo*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 186.

prender el cambio de densidad operado. A partir de aquí, la sensibilidad se hizo más rápida, los procedimientos cromáticos fueron depurándose y las lentes de gran angular y teleobjetivo permitieron mayor nitidez en el retrato de la distancia. Pero la “norma del horizonte en tres cuartos” siguió, y sigue, dominando multitud de cuadros atmosféricos.

Esa atracción estructural puede cargarse de significado si descompensamos exageradamente el tamaño de las figuras. Al igual que la pintura terminó por rendirse ante el sentimiento sublime de la Naturaleza, dando paso al movimiento romántico que substituyó el orden impositivo de los paisajes clasicistas, algunos cuadros fílmicos también apuestan por el recogimiento que impone un paisaje desmesurado. La penetración romántica en el paisajismo fílmico no se agota aquí. La inclusión de personajes mayores, dotados por tanto de cierta personalización en mayor o menor grado, también evoca a Friedrich. Sobre todo cuando contemplan una Naturaleza que les desborda llevándolos a la introspección, tal y como ocurre con uno de los personajes del filme *Los duelistas* (*Duellists*, Ridley Scott, 1977). Responden al silencio con el silencio. La semejanza con *Caminante sobre la niebla* (h. 1818, Hamburgo, Kunsthalle) le hace compartir la misma necesidad por descubrir la conciencia, buscando el reflejo interior en un espacio exterior inacabable. Éste puede adoptar el cuerpo amenazante de una separación definitiva, e incluso de la muerte.

El mar cobra dicho cuerpo. Desde la bobina ortocromática *The Unchanging Sea* (D. W. Griffith, 1910) hasta el vídeo digital *Opera Dolorosa* (Miljenko Dereta, 1992), siguiendo el modelo propuesto por Friedrich en *Salida de la luna sobre el mar* (1823, Berlín, Staatliche Museen), la extensión marítima surcada por barcos cada vez más lejanos conlleva un sentimiento ominoso. Sobre todo si en la orilla esperan o se despiden seres que ven a otros partir, caso coincidente en los dos cortos mencionados. Independientemente de dónde se coloque el horizonte, de nuevo una oquedad enturbia el alma hasta ensombrecerla, algo que los diferentes niveles de contraluz reflejan. Hueco de lo que ningún anhelo puede completar, a saber, una comunión universal entre Naturaleza y Hombre cuya imposibilidad convierte a éste en testigo inoperante. La armonía es negada por inabarcable (por lo inabarcable de una visión infinita) y el alma no puede sino callar, dolorida. Más allá de sus argumentos sobre pescadores que no regresan abandonando a sus expectantes mujeres, la iconología desprendida por los dos paisajes audiovisuales recontextualiza la estética romántica a través de la fotografía atmosférica.

La Naturaleza tamizada por el discurso audiovisual se integra en la corriente paisajista que

hemos destacado desde el siglo XV: abierta a consideraciones filosóficas universales, figurativa hasta la asunción y capaz de despertar emociones ecológicas. Pero, como veremos a continuación, interpretable sólo en la medida en que atendamos a su configuración mediática y a su posición como objeto de consumo.

5. LOS DISCURSOS DOCUMENTALES ECOLOGISTAS. La filmación veraz de lugares remotos fue excepcional frente a la tiranía de la ficción que se adueñó del cine durante el período silente anterior a los años veinte, salvo registros inusuales, como las bobinas filmadas durante la catastrófica expedición de Shackleton a la Antártida entre 1914 y 1917. Este *documentalismo primitivo* podría calificarse así, no tanto por su posición originaria en la Historia del Cine, sino porque utiliza un modelo fílmico así denominado por Burch y porque su temática se interesó por formas de vida arcaicas pero aún existentes. Sus directores fueron apasionados testigos de sociedades semiextintas; la atención muchas veces es curiosidad, sana si se quiere, pero en el fondo teñida del sentimiento de superioridad blanco que merodea por las lindes de su cultura, siempre preguntándose qué más hay y enseñándolo. No tienen como meta la preservación natural ni el embelesamiento estético por un paisaje lejano, aunque sin duda estos aspectos estén presentes. Pueden verse en *Nanuk el esquimal*, un hito en el género de 1922 que recoge el instinto de supervivencia y la intimidad de una familia esquimal, y en *Moana* (1926), sobre la vida en las islas de la Polinesia.

El autor de estos dos films es el pionero responsable de que el documental cobrase fuerza comercial, pero sobre todo moral. “La finalidad del documental... es presentar la vida bajo la forma en que se vive”.³² En este escrito Robert Joseph Flaherty defiende el recién nacido género como una manera de comunicación entre naciones y de comprensión ante lo extranjero. Sus altos ideales encajan con la ontología fotográfica que años más tarde teorizara Krakauer, incluyendo la misión superior del medio. Pero Flaherty no aspira a un registro plano de la realidad, sino que admite la selección y manipulación de los materiales para

*La finalidad del documental
es presentar la vida bajo
la forma en que se vive,
dice Robert Joseph Flaherty*

32 R.-J. FLAHERTY, 'La función del documental', en J. ROMAGUERA I RAMIO / H. ALSINA THEVENET (EDS.), *Textos y manifiestos del cine*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 152. Originalmente publicado en *Cinema. Quindinale di Divulgazione Cinematografica*, nº 22, Roma, 25 de mayo de 1937.

*Nace un nuevo tipo de documental
que supera su funcionalidad
educativa para internarse
en un nuevo terreno:
el de la concienciación*

seducir a su público, tanto en su montaje como en su fotografía. Criterios que siguen siendo válidos, incluyendo su método de trabajo, casi el de un naturalista que vive y convive en los sitios que filma.³³ Es el principio del *documentalismo antropológico*, esto es, de aquél que describe la relación del Hombre con su entorno, urbano o natural. Si bascula hacia el ámbito social o hacia el ecológico, es cuestión de sus autores. Su legado es inabarcable, pero podemos intuirlo en tres directores y tres cintas ubicadas en el mismo país que tratan de reflejar su personalidad por encima de pintoresquismos: Basil Wright con *The Song of Ceylon* (1934), Louis Malle con *Calcutta* (1968) y Robert Gardner con *Forest of Bliss* (1985). Los tres abarcan varias generaciones del género.³⁴

Naturalmente, coexisten otras fórmulas documentales más alejadas de nuestros propósitos e incardinadas en posturas ideológicas emergentes según el país. El cine soviético trabajó el subjetivismo radical con Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, 1929), mientras el británico aportó una escuela fructífera en torno a la idea de educación social, coincidiendo con la llegada del sonoro. La figura nuclear de John Grierson (*Drifters*, 1929), a la que cabría añadir las de Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926), Henry Storck (*Borinage*, 1933) o Joris Ivens (*Nieuwe Gronden*, 1934), comandan un *documentalismo social* que dio la voz a las gentes, aunque con una narración firmemente estructurada. No sólo inauguran la denuncia social documental en las cinematografías occidentales (uno de cuyos epígonos sería otro inglés en los años sesenta y setenta, Ken Loach), sino que fundamentan el documental de investigación televisivo.

Así, el *documentalismo cinematográfico* de ámbito contemporáneo se ha movido entre tres vértices: el retrato de culturas ex-coloniales, la evidencia de las contradicciones endémicas en las sociedades modernas y el registro del mundo natural. Nuestro campo de escrutinio es el tercero, que experimenta un cambio claro en la década de los ochenta cuando la necesidad ecologista hace cambiar visión por previsión. Nace un nuevo tipo de documental que supera su funcionalidad educativa para internarse en un nuevo terreno: el de la concienciación. Pero ésta no se conforma con alertar sobre la preservación forestal o animal, sino que dibuja un planeta saturado con fecha de caducidad, sobre la cual aún tenemos algún con-

trol. Una esporádica corriente a la que denominaremos *documentalismo sintético* presenta dos paisajes opuestos: el natural y el urbano, pudiendo el primero ser tribal. La exigencia discursiva de una síntesis, obviamente dirigida, emparenta esta propuesta con la militancia, actitud a la que no fue ajeno el auge de asociaciones como Greenpeace.³⁵ Godfrey Reggio consiguió estrenar *Koyaanitsqatsi. Life Out of Balance* (1983), abriendo el camino a otros films, como *Powaqqatsi* (1988) y *Naqoyqatsi* (2002), del mismo autor, o *Baraka* (Ron Fricke, 1992). Las cuatro cintas utilizan una fotografía luminosa y objetivos de focalidad corta que abren los espacios considerablemente. Incluyen filmaciones a gran velocidad y a intervalos prefijados para conseguir una narración no sometida a leyes temporales. Su fluidez configura una dimensión diferente de la que somos testigos privilegiados, en la que la verdad emerge de forma aparentemente natural por medio de imágenes cuya vocación es simbólica.

Koyaanitsqatsi comienza con el lento despegue de un cohete que no se consuma, ya que es sustituido por la vista aérea del Monument Valley (Utah), un paisaje primigenio sin rastro humano, aislando las formaciones rocosas como testigos de épocas arcanas y silenciosas. Tras unos minutos de clara delectación, los géiseres despiertan la tierra, moviéndose como la arena de las dunas desérticas que los suceden. El movimiento de la Naturaleza es interno y tiene su ritmo, sólo entrevisto por el cine en el límite diegético: lo sugieren las sombras de las nubes cruzando a gran velocidad. El mundo no precisa del Hombre para evolucionar. La comparación entre dos mareas, del oleaje y de las nubes, confirma la idea de una Naturaleza imparitable y ajena, en cielo, mar y tierra. Las ligeras panorámicas y zooms, acompañadas por la cadencia repetitiva de Philip Glass, recrean esa dimensión ecológica pura. Queda rota con la geometría de los Belts agrícolas estadounidenses, las demoliciones mineras que derrumban montañas y un nuevo paisaje de metal y humo formado por vehículos, puentes, carreteras... Naturaleza cincelada por redes eléctricas y de autopistas. El teleobjetivo descubre la acumulación de transportes en la misma toma, coches y un avión de pasajeros que parecen compartir vía. El simbolismo comienza a causar su efecto: ¿adónde se dirige toda esta gente sin espacio? La muchedumbre de una ciudad lo ocupa todo con inhumana velocidad, mientras la regularidad aplastante se adueña de ciertos cuadros, tanto de rascacielos como de barrios abandonados que caen demolidos como pausadas torres: otra imagen simbólica de la transitoriedad que aqueja a toda acción humana, sobre todo comparada con la acción natural.

El final recupera el cohete del principio. Ahora despegue completamente, elevándose hasta llegar

33 Flaherty no tuvo más éxito que el de *Nanuk*. Trató de conseguirlo aliándose con otro director que estaba en horas bajas en 1930, Friedrich Wilhelm Murnau, con un semidocumental que lo llevó de nuevo a las islas del sur, *Tabú* (*Taboo*, 1930), pero que tampoco funcionó. Cabe afirmar que el documental etnográfico no rendía lo suficiente en taquilla. La mencionada *Hombres de Arán* tuvo mejor aceptación.

34 Si hemos destacado estos nombres es porque resumen de alguna forma la historia del *documentalismo etnográfico*: el papel inaugural de Wright, enormemente influyente por su atención al detalle costumbrista, la excepcionalidad de Malle como representante de aquellos directores de ficción atraídos por el documental con sinceridad, lo cual no ha sido infrecuente, y la persistencia de Gardner, tratando de hilvanar a lo largo de su vida una antropología fílmica real, cuyas raíces filosóficas no sucumban al etnocentrismo occidental.

35 Tampoco es desdeñable el movimiento *New Age* durante los ochenta y noventa, una de cuyas manifestaciones más extendidas fue la música. Recuérdese la importación de los catálogos pertenecientes a sellos norteamericanos especializados, como Narada. Un etiquetado comercial simplista marcó algunas propuestas sinceramente ecologistas.

al límite de la atmósfera para estallar en una inmensa bola de fuego. Es el Challenger en aquel vuelo de 73 segundos que el mundo entero contempló el 28 de enero de 1986. La persistencia en enfocar ralentizado el último resto que cayó, una tea que se va apagando hasta dejar un trozo de tobera, metaforiza el significado del título (*Koyaanitsqatsi*) en lengua hopi que cierra el filme: “Vida loca en desintegración”. Ese fragmento gira y cae sin conciencia de su dirección ni de su meta, sin finalidad, tras su desintegración. La imagen puede ser tildada de oportunista, incluso de desconsiderada, pero ofrece el símbolo perfecto de una sociedad que cabalga inconsciente sobre una tecnología amorala que, si cae, lo hace caer todo. El hecho de que la lanzadera parezca explotar al llegar al límite del cielo habla de un cierto castigo a la soberbia que implica tratar de escapar del hogar que hemos despreciado.³⁶

Dirigida por el operador del filme analizado, *Baraka* mantiene semejanzas estructurales, formales e ideológicas con la obra comentada. La primera sección consiste en el desfile de oficinistas musulmanes, judíos, hindúes, budistas, católicos... en sus lugares santos. El montaje en rigurosa continuidad consigue bosquejar la idea más abstracta de religión. La segunda sección se dedica al Monument Valley, devolviéndonos un mundo sin Hombre y sin religión, aunque tal vez sí con Dios ya que el cielo estrellado del desierto es filmado a intervalos para hacerlo girar sobre una pantalla que se deleita en la belleza. Proclama que la Naturaleza es objeto de adoración en sí, tal vez la única religión, la única admiración trascendente, posible. Todas las religiones se unen en este panteísmo naturista. Sus adeptos también tienen un lugar, desfilando diversas tribus aborígenes y africanas recordándonos una comunión con el entorno olvidada por la civilización occidental. La inmensidad de las cataratas Victoria, y la cortina de agua que cubre la pantalla, podría ser el icono de esa comunión.

Como en *Koyaanitsqatsi*, la depredación hace acto de presencia en forma de tala maderera y de explotación minera, con carreteras que amenazan desde su dictadura regularizada. Geometría que sirve para comparar una ciudad peruana con un cementerio, al compartir bloques cúbicos (edificios y nichos): se establece una iconografía del encierro como manera de vivir y de morir, aún más clara en los numerosos planos de los habitantes tras las rejillas de sus ventanas. En el Primer Mundo las cosas no mejoran: un acelerado Nueva York enfila sus inacabables avenidas como heridas pobladas de hormigas. La rima visual entre una de estas avenidas con el pasillo de una granja de gallinas ponedoras no precisa aclaración. Como tampoco la continuidad entre los obreros de varias cadenas de montaje y los Museos del Holocausto

y del Genocidio camboyano, mostrando montones de fotos y de calaveras. De nuevo un símil arriesgado y polémico como clausura, pero que dictamina sin palabras el final de nuestro modelo económico y social. El simbolismo es despiadado.

Hasta ahora nos hemos ocupado del documental cinematográfico, pero lo cierto es que el televisivo es el que ocupa retinas y mentes con una frecuencia y pregnancia únicas en la historia del género. A partir de aquí, a menos que se indique lo contrario, nos ocupamos del *documentalismo ecologista televisivo*, sobre el cual podemos establecer tres categorías: espectacular, factual y futurista.

En el campo del *documentalismo espectacular*, las producciones de la BBC son las más representativas: escogemos *Naturaleza en movimiento* (producida por Neil Nightingale, 1996) y la serie *Planeta Tierra* (producida por Mark Linfield, 2006). La primera basada en una cuidadísima cámara a intervalos prefijados que acelera todo tipo de procesos naturales, condensando meses en segundos; ayuda a tomar conciencia de los ciclos animales, vegetales y estacionales, de su variedad y de su diferencia respecto a los propios ciclos humanos. La segunda presenta una visión pormenorizada de los ecosistemas más importantes por medio de una fotografía digital que utiliza lentes de amplísimo alcance y definición, lo cual permite unas imágenes cenitales tomadas a centenares de metros de altura, a veces desde satélite. En ambos casos se consiguen recrear momentos invisibles: el crecimiento floral y frutal en *Naturaleza en movimiento* o configuraciones geográficas imposibles de ver si no se buscan bajo determinados ángulos en *Planeta Tierra*. Asistimos a un discurso espectacular que hace del paisajismo objeto de admiración y de belleza, arropado por bandas sonoras sinfónicas propias. El resultado, especialmente en *Planeta Tierra*, puede llegar a ser narcótico. A dicha placidez no es ajena la ausencia de seres humanos: así, la Naturaleza es presentada como un gran mecanismo de relojería autónomo que interrelaciona sus engranajes con pautas incomprensibles, pero reconocibles. El didactismo, motivo primero y último del afamado departamento de la BBC, esconde una afirmación y un interrogante: la tierra puede seguir sin nosotros; ¿y nosotros sin ella? Tal es el ecologismo laxo puesto en lujosísima escena, apto para el consumo de las miradas menos concienciadas que no aceptarían una imposición denunciadora agresiva.

Más impactante resulta el *documentalismo factual catastrófico*. Presenta gravísimos atentados ecológicos relacionados con el abuso de las fuentes de energía de combustibles fósiles o de materias primas minerales. Denuncia hechos concretos ya acaecidos. Por tanto, muestra el origen físico de la riqueza, entendida como globalización, desde casuísticas específicas. Éstas hablan tanto de

36 En realidad, hemos visto tres cohetes: el Saturno V al principio, el Atlas en la última parte (ambas extraídas de filmaciones de los años sesenta) y el Challenger. El montaje en continuidad los enlaza. Este hecho nos enfrenta a la manipulación del Arte, por muy sincero que pueda parecer en la plasmación de motivos elevados.

atropellos naturales como sociales, en un género mixto de vocación acusadora: los culpables suelen tener nombres y apellidos, y las víctimas también. Hemos elegido tres trabajos que inciden en sectores estratégicos siempre en el corazón de la polémica: los residuos de la extracción minera en *Portman: a la sombra de Roberto* (Miguel Martí, 2001), la energía nuclear en *Radiophobia* (Julio León, 2005) y el crudo en *Petróleo: el fin de una era* (Emanuel Amara, 2005).

Portman: a la sombra de Roberto es un homenaje a todos los mineros y operarios que trabajaron, a veces bajo condiciones de explotación laboral, en las minas y en el lavadero (llamado Roberto) de minerales que durante cincuenta años estuvieron instalados en la bahía de Portman (La Unión, Murcia). Los rostros de los ancianos que recuerdan aquel trabajo y los muertos que ocasionó forman el paisaje de una memoria injusta. Memoria sustentada sobre los dividendos de dos corporaciones que colmataron la bahía de estériles pesados extraídos a cielo abierto. Tantas toneladas de áridos se lanzaron al mar que amenazaron, como una ola subterránea, con desplazar al pueblo. La lucha de sus habitantes contra poderes muy superiores es la crónica heroica del relato. Lucha que define muy bien la relación, entre apacible y peligrosa, de las culturas modernas con su entorno, dependiendo del nivel de confortabilidad económica y de que la tragedia se manifieste o no. El discurso etnográfico lo revela.

En el mismo sentido, pero a una escala mil veces mayor, *Radiophobia* recuerda la explosión del reactor de la central nuclear de Chernobyl el 26 de abril de 1986, que lanzó una nube radiactiva a lo largo de media Europa. La ineficacia del Estado Soviético Ucraniano fue criminal, sobre todo para los voluntarios que encofraron el reactor con sus manos. El alcance real de la catástrofe en la región resulta aún hoy imposible de calcular. Pero la acción de la radiación es condensada tras los créditos iniciales, alternando vistas aéreas de los ríos y carreteras de la comarca, abandonada, con insertos de células y flujos sanguíneos al microscopio: los efectos de la radiación son visibles e invisibles a la vez. Uno de los más invisibles trata de la ciudad de Pripjat, construida a comienzos de los setenta para los trabajadores de la central. Fue completamente evacuada y está invadida por la vegetación actualmente. En el documental, varios de sus antiguos habitantes regresan veinte años después para descubrir un mundo devastado y aún peligroso: un paisaje postapocalíptico. La intercalación de viejas películas en súper-8 de la ciudad abarrotada de vida colabora en la creación de un relato nostálgico después del Armagedón. Símbolo de lo que podría ser el escenario futuro global. La abundancia de iconos soviéticos hechos añicos añade otro símbolo más, el del fin de la Historia.

Esta ruina de la civilización guarda un sorprendente parecido con un filme soviético de Ciencia-Ficción dirigido por Andrei Tarkovski en 1979, *Stalker*, que describe en clave metafórica un futuro arrasado por la guerra en el cual la herrumbre y el bosque se han hecho dueños. La coincidencia visual resulta inquietante, sobre todo porque en la película existe un lugar llamado *la Zona*, vetado a todos, y cerca de Pripjat también hay un sitio denominado *La zona prohibida*, en el cual los índices de radiación lo hacen inhabitable. Pero, como en *Stalker*, algunos se aventuran e incluso viven, puede que buscando retroceder al instante anterior a la destrucción, instalados en una dolorosa nostalgia.

Ambos documentales hacen protagonistas a los que hoy llamamos “refugiados medioambientales”, esto es, aquellos que, bien por enfermedad o por emigración, han sido afectados por desastres ecológicos. Normalmente la expresión se usa para víctimas de acontecimientos naturales y a gran escala, pero la silicosis, muerte y emigración de los mineros de La Unión y el éxodo de los 50.000 habitantes de Pripjat podrían acogerse a tal categoría. En todo caso, representan un tipo de documentalismo antropológico contemporáneo que describe formas de vida extintas o en peligro de extinción en el corazón de sociedades desarrolladas y supuestamente opuestas política y económicamente.

En nuestro modesto estudio no podía faltar el tratamiento del oro negro. *Petróleo: el fin de una era* también parte de una catástrofe: el sistema de compraventa de petróleo, al postor más ambicioso, que oculta otra verdad potencialmente destructiva. La carrera empresarial por esquilmar las explotaciones petrolíferas, sabiendo que están a punto de agotarse. El relato no se centra en este hecho, a saber, el final de las reservas, sino en la conspiración que lo mantiene en secreto. Petroleras y gobiernos lo consiguen en una ceremonia mediática del engaño que es desvelada por científicos que fueron asalariados de las compañías, químicos de explotaciones y antiguos asesores energéticos de políticos. A menos que se considere la posibilidad de que todos los entrevistados mienten, el alarmismo es completo, tratando de transmitir la vulnerabilidad de la Humanidad en relación con la finitud de un recurso que tendría que ser cinco veces más abundante si el ritmo de consumo persiste. Aunque se va más allá, explorando un probable futuro sin petróleo según el cual una hecatombe de algún tipo dará a luz una sociedad rural mejor que la actual, basada en el comercio autárquico. Es decir, un regreso a la Edad Media, pero en bicicleta. Semejantes especulaciones actúan como cenit discursivo; por tanto, su inclusión responde a condicionantes narratológicos que restan cierta integridad ética al conjunto.

Pero el modelo más exitoso en las parrillas televisivas es el *documentalismo futurista catastrofista*. Expone de forma desapasionada o agresiva datos objetivos que perfilan la degradación medioambiental, sus efectos actuales y futuros. La edición recurrente es dramática, con imágenes de víctimas anónimas, icebergs cayendo o suelos quebradizos: un claro montaje de atracciones eisensteiniano, anacrónico y discutible dado el dispar origen de tales imágenes, incompatible con el armazón científico que sustenta la veracidad de la propuesta. Ese armazón corre a cargo de la infografía para simulaciones, gráficos y mapas por satélite. El discurso audiovisual está contundentemente engarzado, es repetitivo y múltiple, llevado por una locución entre didáctica y urgente. Su combinación intergenerica (noticiario, documental, animación) es atractiva, aunque no siempre respetuosa por estar peligrosamente cercana a una admonición. Y no deja indiferente.³⁷ A tales parámetros responde *2050. Un futuro incierto* (Ruth Chao y Javier Silva, 2006), documental que podemos utilizar como modelo para extraer las seis notas comunes de un esquema muy reproducido en torno a la noción de advertencia:

—Exposición impactante de catástrofes naturales (olas de calor, incendios, inundaciones, tormentas, tornados) de las cuales el huracán Katrina se ha convertido en símbolo, coordinadas por medio de datos estadísticos que demuestran su frecuencia.

—Expertos identificados relacionan esas catástrofes con el efecto invernadero. Representan organismos de influencia mundial, que forman una red de vigilancia y recogida de datos fiable y transparente.

—Se anuncia que los cambios (siquiera mínimos, de dos grados en la temperatura global a lo largo de un siglo) influyen en el Sistema Tierra, sobre todo por su rapidez.

—Como consecuencia se produce el aumento de refugiados medioambientales, como el medio millón que dejó el paso del Katrina, pero que se cuentan por millones en el África más seca. Se anuncia la extinción total, tanto de especies animales como del ser humano.

—Se detallan las causas antropogénicas (como el CO₂ responsable del efecto invernadero) y sus efectos concretos en el medio ambiente y en la salud humana. Suele surgir un culpable: los Estados Unidos por no ratificar los Acuerdos de Kyoto.

—Se exponen posibles soluciones que siempre pasan por las energías renovables. Otro subgénero nace con los documentales dedicados exclusivamente a la publicitación de dichas soluciones, generalmente abocadas a la paulatina sustitución de combustibles fósiles. Pero, llevados de cierta actitud maximalista, a veces se exploran soluciones globalizadoras (el Hidrógeno), o incluso algo

Una verdad incómoda merece
atención diferenciada.
No responde a los cánones de este
género, aunque comparta
su tesis expositiva fundamental

exóticas, como las expuestas por cinco científicos en *Cinco formas de salvar el mundo* (Jonathan Barker, 2007): este trabajo de la BBC demuestra hasta qué punto la infografía se ha hecho imprescindible como método persuasivo.³⁸

Hace unos años las producciones televisivas hacían hincapié en el consumismo indiscriminado como causa única del desajuste medioambiental. Al comprobarse que los hábitos no han cambiado significativamente, salvo el reciclaje diario, ya no se incluye. Compárese con el documental *Sexo, lémmures y agujeros en el cielo* (producido por Roger James y Christopher N. Palmer, 1991), en el que se culpaba a la falta de responsabilidad individual por no arbitrar mecanismos de reciclaje, de elección consumidora y de control de la natalidad. Quince años después, el documentalismo televisivo responsabiliza a todo el sistema capitalista (representado por los gobiernos indiferentes), sin acusar personalmente al espectador, cuyo agotamiento podría llevar a dejar de serlo. Otra prueba de que los contenidos y las intenciones dependen del modelo audiovisual, el cual está sometido a cambios. De alguna forma, el cataclismo climático de la última década exige un culpable igualmente grande y universal... que no cree mala conciencia particular.

Ésta es la sintonía en la que hay que situar un fenómeno que merece atención diferenciada. Nos referimos al documental cinematográfico *Una verdad incómoda (An Inconvenient Truth)*, Davis Guggenheim, 2006). No responde a los cánones de este género, aunque comparta su tesis expositiva fundamental: una convincente presentación de datos cuyo conjunto sea poco menos que irrefutable. La gran diferencia es su formato, representando una superconferencia impartida por un superconferenciante. Para lo cual se construyó un decorado semicircular oscuro de clara evocación académica, en el cual el orador se dirige a todos por doquier en todas direcciones menos por una, ocupada por la gran pantalla digital que ilustra con gráficos e imágenes de alta resolución las palabras. Por supuesto, la oratoria familiar del ex-vicepresidente demócrata Al Gore aleja todos los rigores de una lección, para internarse en el territorio de la complicidad. Pero en ningún momento la escenografía y su arrolladora capacidad permiten olvidar el aura de sabiduría que lo rodea.

Sin embargo, esto no explica el éxito de la cinta. Un éxito comercial, ideológico e incluso so-

37 Otro subgénero de catastrofismo global, ahora centrado en la temática astronómica, es el que trata de reproducir posibles hecatombes planetarias, desde desprendimientos de islas que causan tsunamis a asteroides impactando contra la tierra. Al margen de su fiabilidad científica, estos documentales nacen, como corriente, al albur tanto de modas cinematográficas como de desastres reales. Se pudo comprobar después del tsunami que arrasó Indonesia en el 2006. Su oportunismo pone en entredicho la verdad que defienden.

38 La variedad intergenerica ofrece productos híbridos entre documental futurista y ficción dramática que, aunque inusuales, alcanzan gran calidad. Pensamos en *Les Temps Changent* (M. MILNE, 2008), reproduciendo los hipotéticos efectos del cambio climático en campo y ciudad durante el 2075.

*Para la mayoría de las audiencias,
documental es igual a verdad.
Pero el documental no es sólo
información, es seducción*

cial. Comercial por su abrumadora presencia en las pantallas mundiales, con una carrera coronada por el Oscar al mejor documental del año 2006. Ideológico porque una parte muy extensa del público (especialmente estadounidense) aúpa a Gore como un mesías neoliberal, en la acepción que el término asuma según la nacionalidad. Su palabra es más que tenida en cuenta; es seguida, como demuestra la concesión del Premio Príncipe de Asturias de Cooperación Internacional 2007. Él mismo se encarga de recordarnos la forma en que perdió las elecciones frente a George Bush Jr. al inicio de su charla, ya que ésa es su mejor presentación, cierto victimismo por el resultado electoral más sospechoso y escandaloso de la Historia de su país, frente al conservador menos respetuoso con el medio ambiente que se recuerda en la Casa Blanca. Y éxito social porque el cambio climático ha subido enteros mediáticos gracias al documental, hasta el punto de generar un auténtico debate en todos los ámbitos de discusión posibles, desde Internet a la política.

La gran virtud de Gore es ocupar un espacio que estaba vacío: el del ecologista de vida y costumbres conservadoras de mediana edad, aburguesado gracias precisamente al consumismo que produce el efecto invernadero. Esa contradicción no es resuelta por el activismo de Greenpeace porque es demasiado extremo en sus actuaciones. El discurso oral de Gore puede parecer vehemente, pero la ética que propugna no es radical; habla de cambios paulatinos y consensuados, avisando del poco tiempo que queda para hacerlos. Aunque hay algo más: Gore se coloca en un disparadero moral. No se presenta como héroe de una nueva religión conservadurista, sino como alguien falible que recuerda errores para convencer. Su origen familiar, hijo de un plantador tabaquero, es abierto para admitir sin ambages que la muerte de su hermana por cáncer pulmonar tuvo su origen en empresas como la de su padre. Esa sinceridad podría formar parte de una estrategia, pero lo cierto es que encarna la mejor metáfora de aquello de lo que alerta: la indiferencia ante efectos diagnosticados que pensamos que nunca llegarán.

6. FICCIÓN Y DOCUMENTAL: UNA ANTÍTESIS RESUELTA. Para la mayoría de las audiencias, documental es igual a verdad. Pero el documental no sólo es información, es seducción. Creemos haberlo

demostrado en las obras seleccionadas, cuyos mecanismos incidían en aspectos narrativos o iconológicos según la operación ideológica que sostenían. Y a la cual se debían. No cabe hablar de una exposición neutra de hechos, ni mucho menos de la objetividad como principio ético. No cuando se habla de cambio climático. O, como en los ejemplos detallados a continuación, cuando se presenta una forma de vida asocial como extremado patrón ecologista, o el ciclo anual de una especie como metáfora de la extinción. Al alcanzar la concienciación tales límites, la seducción sólo puede tomar forma de ficción; si no en su historia principal, sí en el lenguaje elegido para su desarrollo. Ciertas historias atesoran ingredientes emotivos como para recrear un relato de suspense. El documentalismo de National Geographic, Discovery Channel o HBO lo descubrió hace tiempo, reconstruyendo situaciones con actores y efectos especiales propios de una producción cinematográfica. Sin llegar a dicho extremo, dos cintas casi simultáneas pero opuestas tratan el mismo tema. *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005) y *El último cazador* (*Le dernier trappeur*, Nicolas Vanier, 2004) exploran la opción de abandonar la sociedad organizada para alcanzar la total comunión naturalista, viviendo en y de los bosques. Sus protagonistas son auténticos, pero la ordenación de materiales grabados en la primera y la reconstrucción filmada en la segunda los convierten en piezas de relatos elaborados.

Grizzly Man es un polémico trabajo del director de ficción Werner Herzog, que no constituye su primer documental.³⁹ Hilvana la historia de un personaje que gozó de cierta celebridad, Timothy Treadwell, a raíz de vivir durante trece veranos con comunidades de osos grizzly en Alaska. Herzog lo hace montando parte de las cien horas de vídeo que Treadwell grabó en la intimidad de sus excursiones, a solas con los animales y el bosque. Finalmente fue devorado, junto con su novia, por uno de los osos a los que tanto amaba, en 2003. No era naturalista ni tenía conocimientos especiales, tan sólo un arrollador entusiasmo que le hace presentarse a sí mismo con un batiburrillo filosófico-naturista-oriental inconsistente, como “príncipe valiente defensor de los osos”. Les puso nombre, se acercó a ellos demasiado, les recrimina como animales domésticos... un San Francisco imprudente que ignoró la ferocidad de estos depredadores. De hecho, una de sus amigas compara esa actitud a la religión, y supone el ansia de comunión natural más radical. Como el Herzog narrador admite, cruzó una línea que ningún documental sobre fauna explora, aquí muy presente: el peligro de muerte para todos los que se acerquen al mundo de las fieras en plano de igualdad.⁴⁰ La conclusión de Herzog al escrutar el rostro de un oso es lúcida: sólo ve “la sobrecogedora indife-

39 Herzog realizó un documental sobre otro inadaptado social, el actor y amigo Klaus Kinski: *Mi enemigo íntimo* (1999).

40 El momento más emotivo y más cercano a lo irrepresentable, que de hecho ni vemos ni escuchamos, es aquél en el cual Herzog escucha la agonía de Treadwell y su novia mientras son despedazados en el audio de la cámara que registró el sonido, pero no la imagen. Únicamente sentimos el horror de Herzog, lo cual es suficiente.

rencia de la Naturaleza”, esto es, nada de lo que Treadwell veía.

En realidad, lo que él vio lo inventó. Al indagar en su vida y al asistir, no sin cierto rubor, a los momentos en los que usó la cámara como un confesionario, comprendemos su inadaptación social y familiar. Al no encajar en el mundo humano, buscó otro lejano, casi otra dimensión. Su enemigo fue la civilización, como antes lo fue para Thoreau. En realidad, no hace nada por los osos ni los protege, sólo trata de convivir de una forma que sólo ha funcionado con ciertos orangutanes.

Con estas mimbres, Herzog teje un documental personalista en el que la Naturaleza cobra sentido por sí misma a través de algunas tomas, como ciertos momentos muertos que le fascinan porque no tienen motivo central: recodos boscosos y ríos que parecen vivir sin intención ni discurso. La atracción por el paisaje filmado, modelado inconscientemente por la cámara, como lo fue desde hace siglos por pintores igual de fascinados. Una experiencia cinematográfica radical en la cual los papeles entre el operador, la cámara y el espectador se diluyen.

Por su parte, la narración de *El último cazador* se inscribe en un relato cíclico, sugerido por el primer y el último plano: el primero, abriendo, un *travelling* aéreo de acercamiento al glaciar que presenta la diminuta figura del protagonista en su trineo; el último, cerrando, otro *travelling* aéreo de retroceso desde su canoa navegando por otro río, ahora de agua. Entre ambos, un invierno en la vida de Norman Winther, cazador profesional del Yukón canadiense que vive sin electricidad con su compañera en una cabaña de madera construida por él mismo, aunque baje a por utensilios de toda índole y a vender sus pieles al pueblo, aprovechando para afeitarse o emborracharse. Su aislamiento no es total ni paranoico, a pesar de que la primera vez que vemos su rostro está bajo un disfraz de reno cubierto de nieve, totalmente camuflado con el entorno. Pero no para preservarlo, sino para aprovecharlo. Es un depredador más, acechando a una manada. La dramatización de su vida a lo largo de los meses incluye momentos de riesgo mortal, pero sobrevive gracias a su experiencia y a sus perros. Norman no escapa de la vida, sino que elige una de sus formas más arcaicas, pero más coherente.

Si en *Grizzly Man* la Naturaleza era fondo continuo y, en escasas ocasiones, figura, en *El último cazador* el paisajismo actúa de espectacular figura sobre el fondo de las acciones de su protagonista. Una cristalina fotografía alcanza el grado de iconicidad necesario como para tocar esa idealización clásica estudiada en un apartado anterior, engarzándola con la rememoración de lo inalcanzable pero al tiempo deseado. Por eso el cazador, último de su estirpe, se convierte en una entidad

*¿Es necesario renunciar
a toda raíz cultural
para comulgar
con la Naturaleza?*

mitológica. Sus peripecias forman parte del espíritu narrativo de Jack London, amistad con perro de tiro incluida. Norman protagoniza su propia aventura, y si la seguimos es porque ha sido cubierta por un velo de ficción lo suficientemente denso como para lograr el distanciamiento mínimo que otorgamos a todo *personaje*, apto así para volcar nuestra necesidad metaforizante.

Las dos cintas se alimentan de un documentalismo natural extremo: sus paisajes llegan a turbar la conciencia con una punzada de soledad que actúa como comodín emotivo a intercambiar con el espectador. Se alcanzan las últimas consecuencias del sueño ecologista, pero por vías muy diferentes. Es cierto que para Norman no se adivina un horizonte intelectual demasiado profundo, aunque sin duda en su vida existe sabiduría. No la de los libros sino la de la supervivencia. ¿Es necesario renunciar a toda raíz cultural para comulgar con la Naturaleza? En todo caso, es el último de un estilo de vida consecuente. Por su parte, lo más inquietante del legado de Timothy es que ha creado toda una tendencia ecologista pura que gana adeptos por todo el orbe desde su fundación *Grizzlie People*.

Otro ejemplo reciente de la fina frontera entre realidad y realismo lo ofrecen los estrenos muy cercanos en el tiempo de *La marche de l'empereur* (Luc Jaquet, 2005), *Happy Feet* (George Miller, 2006) y *Ice Worlds* (episodio sexto de la serie de la BBC *Planeta Tierra*, 2006). Un grupo de pingüinos supervivientes sufren el entorno hostil del invierno antártico tratando de garantizar la reproductibilidad de la comunidad incubando los huevos, hasta que la estación termina y las hembras llegan con comida.

Nos interesa destacar que las tres comparten una narratología propia de la ficción que va más allá del esquema prototípico que el documental aplica para sostener la atención. En el caso de *Happy Feet*, directamente ficción inspirada en la migración de los pingüinos. Pero *Ice Worlds* y *La marche de l'empereur*, como documentales, no se quedan muy atrás, utilizando recursos como la identificación antroponarrativa⁴¹ de ciertos animales protagonistas, el viaje tutorando el relato vertebralmente, la inquietud por la supervivencia de infantes como meta y el sacrificio como sublimación heroica: ésta constituye el objetivo ético que valoriza la historia para su rememoración y su repercusión. Formalmente, la fotografía permanece-

41 La personalización, a veces antroponominativa, de los animales se practica en multitud de documentales, con el fin de conseguir que la ficción alcance el rango espectacular propio del relato occidental. Kipling lo comprendió bien.

ce atenta al detalle, escrutando los rasgos faciales de los animales en numerosos planos que permitan una traslación sentimental y emotiva. Por no hablar de una música efectiva en su puntuado dramático, escrita especialmente.

Este sucinto acercamiento podría constituir el punto de partida para *Happy Feet*, como filme de animación musical, sin reparo de un análisis más específico. El hecho es que una gran producción comercial, infantil en principio, que utiliza la ecología como medio para llegar a extensas audiencias (cuestión que no queremos valorar), comparte ciertos modos de su escritura con dos documentales cuya única verdad debiera ser la verdad. Esta cuestión sí queremos valorarla. ¿Sufre esa verdad resquebrajamiento en su pureza? ¿Debe mantenerse la misma con una sintaxis audiovisual lo más parca y aséptica posible, al estilo de tantos documentales sobre flora y fauna, como, por ejemplo, los de la BBC presentados por David Attenborough? Expongamos el caso de Félix Rodríguez de la Fuente: sin duda utilizaba medios narrativos ficcionales como los descritos para aumentar la simpatía por animales y entornos. Pero el mismo hecho de su presencia física o su mera voz atenuaban cualquier posible identificación especular propia de la narrativa institucional. Rompía conscientemente la diégesis. Y por buenas razones. En cambio, tanto *Ice Worlds* como *La marche de l'empereur* tratan de recrear un universo diegéticamente plausible, especialmente la última, en la cual sus narradores interpretan a los dos pingüinos protagonistas. No existe distancia intelectual ni reflexiva entre la verdad y el espectador: éste se encuentra desamparado frente a la certeza del relato que lo conduce.

Quizá el motivo de esta opción y el éxito de la historia en sí es que atesora la metáfora del Apocalipsis. Trasladando la enseñanza a futurible humano, es fácil la comparación con una Humanidad cercenada y cercada por un clima extremo producto de la desertización o la desestabilización termopluvial que acarreó el efecto invernadero. Un resto de la raza humana temblando y sin recursos, como la masa de pingüinos macho arremolinada para tratar de evitar la congelación en medio de ventiscas despiadadas. Afortunadamente, el tropo tiene un final agradable, ya que el tiempo recupera sus condiciones habitables al llegar el verano y el grupo puede retomar su civilización: la crianza que asegura el mantenimiento de la especie.⁴²

7. CINE ECOLOGISTA DE FICCIÓN. NATURALEZA AMENAZADA. Independientemente del debate sobre la urgencia por la sostenibilidad, el cine ha volcado algunas de sus ficciones sobre las necesidades preservadoras o por recuperar un estilo de vida natural. Ambas actitudes han coincidido con el

desarrollo urbanístico desaforado que afectó —y afecta— a los cinco continentes durante la segunda mitad del siglo XX, así como con su agotamiento como sostén físico de la convivencia. Todas las contradicciones que la ciudad implica, como fenómeno más representativo de las sociedades industriales, han derivado en un hastío cuyo reflejo cinematográfico a veces ha adoptado la forma ecologista. Algunos films tratan con hondura la crisis que existe entre Hombre y Naturaleza, desde ópticas y argumentaciones variadas. Otros se envuelven en la insignia ecologista con intenciones claramente oportunistas. Y otros utilizan la denuncia ecológica para argumentar contra el modelo político capitalista. Por otra parte, no todos precisan recurrir a la fotografía espléndida de un entorno atrayente, como veremos. El paisajismo ya no es un elemento obligatoriamente consustancial a las estéticas conservaduristas. Sí lo ha sido cuando ha tratado la Naturaleza como un decorado más en el cual desarrollar sus acciones, aunque su influencia las determine: es lo que ocurre en los discursos anticoloniales, desde *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969) a *La selva* (A selva, Leonel Viera, 2002), abordando diferentes puntos de vista. Pero no estamos interesados en este tipo de denuncia histórica.

Un grupo de films, de los que difícilmente podría decirse que forman corriente, han puesto en escena la necesidad de reconsiderar la vida occidental fundada en el consumo, en la dilapidación de recursos y en el olvido de ciertos instintos que nos ligaban a la tierra. Si los denominamos “ecologistas”, es más por convención terminológica que por afinidad ideológica. Con todo, nos aventuramos a agrupar en cinco categorías este tipo de obras, con una selección de las mismas conscientemente subjetiva.⁴³

El primer grupo se centra en la *mitificación de la vida ermitaña*. Los protagonistas de los dos films elegidos son nómadas del bosque, del cual extraen todo lo que necesitan respetándolo a cambio. En *Dersu Uzala* (Akira Kurosawa, 1975), una encarnación primigenia del espíritu natural. En *Las aventuras de Jeremiah Johnson* (*The adventures of Jeremiah Johnson*, Sidney Pollack, 1972), una reencarnación forzada de un espíritu perseguido.

Dersu Uzala narra la amistad entre el capitán de un destacamento topográfico del ejército ruso y un cazador nativo de la taiga rusa, a comienzos del siglo pasado. Todo el relato es un *flashback* que comienza en el lugar donde debiera estar la tumba del cazador, tristemente visitada por el capitán. Pero ya no está, arrasada por lo mismo que lo mató: el progreso urbanizador. Esta elección narrativa nos enfrenta a lo inevitable: la crónica de una amistad y las consecuencias ecológicas que cabe extraer de esa época no han dejado ni unos pocos huesos. Ya aconteció y no caben remedios

42 Históricamente una especie humana (*Homo Neanderthalensis*) soportó una glaciación, aunque no la superó por la competencia de otra especie humana recién llegada a Europa, el *Homo Sapiens*.

43 Dejamos al margen cinematografías que se han ocupado de la Naturaleza o la han incluido en sus ficciones como escenarios actantes e imprescindibles, como la china o la japonesa, ya que nos interesamos por el posible impacto popular en Occidente del cine ecologista, y las obras asiáticas que podríamos destacar no han tenido recorrido comercial. Por idénticas razones tampoco abordamos filmografías de algunos directores que han hecho del paisaje un elemento vital, como Andrei Tarkovski.

*El cine ha volcado algunas
de sus ficciones sobre
las necesidades preservadoras
o por recuperar
un estilo de vida natural*

ante su pérdida. La pérdida de dos cosas: de la inocencia de un ser que no comprende el valor del dinero pero sí la ayuda a desconocidos y de una forma de vida en la cual la Naturaleza es sagrada porque está personificada (la componen “gente”, como el Sol), revalorizando cultos druídicos precristianos. Dersu habla a la taiga, y ésta le responde con todo tipo de indicios. Es mucho más que el buen salvaje, es la mitificación de todo lo que con él desapareció: instinto, bondad, experiencia. Supervivencia sin depredación. Tal espíritu no puede encerrarse, ni con buena intención: el refugio que el capitán le proporciona en su casa de la ciudad no le protege de su asesinato... para robarle el rifle que su amigo le regaló. Una secuencia resume todo lo olvidado y el sentido simbiótico entre Dersu y el bosque, aquella en la que salva la vida al capitán construyendo de la nada un ingenioso refugio de cañas al intuir la llegada de una tormenta de nieve. A partir de entonces, el capitán comprende su insignificancia ante la Naturaleza: así lo dice y así lo vemos en una fotografía que usa la luz tanto como el espacio, para conseguir un virado cálido que, acompañado de la banda sonora detallista y veraz, consigue transmitir un sentimiento paisajístico dorado. Nostálgico como una vieja foto sepia.

El título alcanzó gran prestigio internacional, especialmente en Europa, gracias a su palmarés recogido en diversos festivales y a la crítica entusiasta. Unos años antes otra cinta fue recibida de manera parecida. *Las aventuras de Jeremiah Johnson* narra, en forma de égloga aventurera, la leyenda de un veterano de la Guerra de Secesión sin pasado que quiere hacerse un futuro en las Rocosas como cazador. Elige renunciar a la “civilización” recuperando la vida natural, pero sin comprenderla bien. Su aprendizaje es duro: el camino por recorrer se refleja en la imagen de un indio *crow* que lo observa, orgulloso de estar en su patria, mientras él es un recién llegado que lo tiene todo por demostrar. Aunque la fotografía juega al paisajismo inmenso, éste no se revela amenazante: durante el período de adaptación, a la montaña, a la caza y a los indios, crece la ilusión de que ese paisaje puede ser dominado, gracias también a un ritmo narrativo sabiamente calmado. Pero es además territorio de nativos que no tienen por qué comprender la invasión de colonos que comienza a producirse. A este respecto, el guión de John Milius demuestra las debilidades colonizadoras de su

autor: la tribu más amistosa está cristianizada y bebe whisky. La influencia blanca no es tan negativa. Dejando aparte este retruécano histórico, la historia se canaliza a través de los riesgos que acechan a cualquier intruso, por buena que sea su voluntad. Johnson no es Dersu.

Consigue crear una precaria, pero feliz, familia. Pero comete sacrilegio al atravesar un cementerio *crow*, cuyo precio es el asesinato de esa familia. Entonces asume su condición de intruso, tomando venganza sobre los indios asesinos. A partir de aquí, su historia se convierte en símbolo de la crueldad que el medio puede desplegar: los *crow* lo persiguen uno a uno, camuflándose al aprovechar su control del terreno, su terreno. Jeremiah sufre la auténtica soledad, el más largo invierno, sin tiempo medible (no sabe en qué mes está), atrapado en una dimensión aparte: aquella en la cual está fuera de lugar, de situación, de cultura. Las Rocosas no son sus Rocosas. El final abierto (si los indios le perdonan y permiten vivir en paz, asumiendo él su castigo), contrasta con otro filme de argumento y pretensiones parecidas pero resultados diferentes: *Bailando con lobos* (*Dancing with Wolves*, Kevin Costner, 1990), impregnado de un ecologismo más evidente, mucho más exitoso, pero también más consumible e ineficaz. En cualquier caso, ambas obras tratan de mitificar el exilio como fórmula para reencontrar el equilibrio natural.

Un segundo tipo de films podría estar representado por *La selva esmeralda* (*The Emerald Forest*, John Boorman, 1985). Su escritura es la de una *declaración de ecologismo activista*, incluso agresivo, acuciado por una toma de conciencia que ya se intuye tardía. Los ochenta coinciden con la primera generación involucrada en movimientos ecologistas internacionales. El hijo de un ingeniero que está construyendo una monstruosa presa en un río brasileño es raptado por la tribu nativa de los “hombres invisibles”. Tras diez años de búsqueda, su padre lo encuentra, pero él ya es hijo adoptivo del jefe y ha asimilado toda su cultura hasta el punto de creer que su antigua familia es un sueño. El ingeniero acepta su destino e incluso le ayuda en una guerra con la comunidad rival, los “hombres feroces”. Finalmente, una crecida destruye la presa al tiempo que la tribu pide a sus dioses precisamente que tal hecho ocurra.

La cinta provocó un efecto parecido al de *Dersu Uzala*, pero aún mayor, ya que se estrenó en circuitos comerciales. Sorprendió por su argumento (una variación esquemática de *Centaurus del desierto* [*The Searchers*] de John Ford, 1957), por la franqueza de su mensaje y por su riesgo narrativo, al estar la mitad del metraje hablado en lenguas nativas subtituladas, algo infrecuente en aquellos años. Aun así, la posición de la película es problemática. Sin duda existe una crítica a la voracidad

capitalista, que se traga bosques y personas. Icónicamente queda clara en los planos iniciales que muestran la ciudad rodeada de selva como islote en un mar que se achica, o en el detenimiento con que vemos el *bulldozer* arrancando gigantescos árboles que son arrastrados en una masa informe de troncos y ramas, restos innobles de lo que fue una forma de vida. La tribu del hijo perdido nos llama “pueblo termita” precisamente por devorar árboles, y para ellos el “borde del mundo” es el límite de la selva, cada vez más cercano. Acotamos toda su cosmogonía con una despreocupación genocida. Tal trastoque se refleja en otras dos tribus: los belicosos “hombres feroces” negocian armas de fuego a cambio de mujeres raptadas con un grupo de tratantes que regentan un prostíbulo, dando lugar a una aberración histórica, la de indios prehistóricos con metralletas; otra tribu, los “hombres murciélagos”, malviven en favelas adaptándose sin remedio porque la deforestación les dejó sin mundo. Son así expuestas tres formas de supervivencia: preservación para los “hombres invisibles”, asimilación brutal para los “hombres feroces” y desaparición para los “hombres murciélagos”.

Sin embargo, tal y como analiza Mike Wayne, el guión atesora demasiados arquetipos genéricos propios del cine hecho para el consumo de masas, especialmente del *western*.⁴⁴ La división entre buenos y malos indios es maniquea, si no racista. La evolución del ingeniero, de padre desesperado a violento héroe rescatador en la forzada secuencia de la liberación de las nativas en el prostíbulo, es irracional.⁴⁵ La resolución implica un *happy end* insatisfactorio con las expectativas éticas levantadas. Y el único personaje que hablaba con el cinismo necesario como para ejercer una crítica sistemática, el reportero gráfico que acompaña al ingeniero, es sólo una excusa narratológica para introducir la elipsis de diez años y no tiene desarrollo alguno como personaje al ser devorado por los “hombres feroces”. La narración cede al agrado popular, lo cual era previsible en una producción de gran presupuesto que no es independiente. Pero queda clara la intención de conmover la conciencia por medio de un activismo moderado: el ingeniero está a punto de volar la presa que construyó, aunque la lluvia le hace dicho trabajo. El rótulo final nos recuerda que han desaparecido más de tres millones de indígenas amazónicos que “saben lo que hemos olvidado”, esa comunión con las fuerzas naturales que adoptan formas mágicas de revelación en el rito de los “hombres invisibles” por el cual adoptan la personalidad de un animal. El mensaje fue comprendido por una parte de los espectadores: depende de ti recuperar la Naturaleza y esos instintos primitivos que nos conducían en la dirección correcta.

Existe otro grado en esa implicación. Un *ecologismo sin compromiso* ante el cual el espectador

*La selva se convierte
en espectacular decorado.
Tal vez ésta se la única selva,
un tanto turística,
que el público masivo
es capaz de admitir*

medio no sufre tensión porque no se le demandan ni acciones ni decisiones individuales. Otros actúan y deciden, tan sólo precisan financiación, algo que puede otorgarse en dosis. Sociológicamente encaja con la última generación, acostumbrada a la panoplia de Organizaciones No Gubernamentales que han conseguido un hueco en la economía doméstica del Primer Mundo, al tiempo que tapan otro hueco, el de unas conciencias continuamente alertadas por los medios. Sin duda, el más hegemónico en su sector es el modelo hollywoodiense, por sus canales de distribución, de publicidad y por su convincente sistema estético. Nuestro ejemplo responde a lo dicho: *Los últimos días del Edén* (*Medicine Man*, John McTiernan, 1992) es una producción de Andrew J. Vajna, antes que una película de director. La corriente en que se inscribe es ejemplarizante: gentes cuyo sacrificio posibilita la protección parcial de una zona amenazada, suponiendo una variación del exilio como solución a la crisis de la convivencia urbana.⁴⁶ En el filme mencionado, un científico se destierra al corazón de la selva amazónica donde cree que existe una planta que sería la clave para curar el cáncer. En realidad, ya ha asumido su nueva vida “salvaje” cuando comienza el relato, presentándose como un “buen padre blanco” para la tribu que lo ha adoptado. Como puede deducirse, un esquematismo excesivo que soslaya las dificultades de aculturación como si no existiesen. Éstas las va a sufrir, en estilo de farsa, la doctora que lo visita para averiguar las posibilidades de su colega. La selva se convierte en espectacular decorado para su relación, en la cual él le enseña las virtudes y los riesgos del entorno de forma más pintoresca que veraz. Tal vez ésta sea la única selva, un tanto turística, que el público masivo es capaz de admitir.

El relato teje su urdimbre ideológica cruzando tres planteamientos:

—Personajes como los doctores hacen el trabajo que la sociedad del bienestar no está dispuesta a hacer, aunque sí a pagar. La equiparación entre Naturaleza y progreso médico es una artimaña inteligente para la concienciación. No sólo debemos proteger el medio ambiente porque es lo correcto, sino porque nos sirve.

—La esquilación de la selva para la construcción de una carretera amenaza el proyecto científico y el hábitat de los indios. No hay culpables: el doctor se niega a hablar del tema porque no es

44 M. WAYNE, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*, Pluto Press, London, 2001, p. 53. El autor compara el resultado final con el diario de rodaje llevado por J. BOORMAN (*Money into light*, Faber & Faber, London, 1985), en el cual declara su intención de hacer una película antisistema, al margen de normas de producción industriales.

45 Aunque su final se detiene en un detalle afortunado: cuando son liberadas de su cautiverio como prostitutas, se quitan con asco las ropas que debían llevar, desnudándose. Paradójicamente, se están volviendo a vestir con la dignidad natural que habían perdido.

46 Exilio familiar, como vemos en films pertenecientes a esta corriente como *La costa de los mosquitos* (*The Mosquito Coast*, P. WEIR, 1986) o *Jugando en los campos del Señor* (*At Play in the Fields of the Lord*, H. BABENCO, 1991).

educado mencionar la muerte delante de un moribundo, y sólo al final se enfrentará a las máquinas con sus manos. Una descarga de responsabilidades que es a su vez irresponsable, porque al no existir acusación, se acepta la merma de la selva como algo inevitable. Actúa más como recurso emotivo —el mal sin rostro que aumenta la sensación de peligro— que como denuncia.

—Complementando lo dicho, una empresa farmacéutica financia la investigación, estando dispuesta a continuarla. Queda conciliado el modelo económico dominante, a través de una multinacional, con el espíritu ecologista. El espectador no experimenta tensión alguna con su estilo de vida porque nada relaciona su consumismo (base para las grandes compañías) con la degradación medioambiental. Globalización en acción.

En el polo opuesto se encontraría un cine que representa la *vida insostenible de una sociedad insostenible*, criticando abiertamente el sistema capitalista. Lo cierto es que hay que retroceder a los años sesenta para encontrar directores comprometidos políticamente, capaces de abrir sus lentes a planteamientos diferentes a los del modelo cinematográfico industrial. Dichos planteamientos van inevitablemente ligados al marxismo y a su adopción europea como método de renovación social. Como Fredric Jameson recuerda, “la promesa de formas alternativas en el cine de ese período distante que llamamos la década de los sesenta... incluía la promesa de modos de vida alternativos, estructuras colectivas y comunitarias alternativas, que se esperaba surgieran de toda una variedad de luchas contra el imperialismo”.⁴⁷ El triunfo de dictaduras comunistas asiáticas, las guerrillas latinoamericanas y las revoluciones culturales en diversos países occidentales trajeron también un cine combativo cuya escritura no contempla cánones genéricos, formales ni narrativos masivos. Ese “cine político” también podía ocuparse del medio ambiente, pero lo hizo más como metáfora.

El desierto rojo (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964) nos familiariza desde sus títulos con un paisaje desolado pero no deshabitado en torno a una fábrica que nunca sabemos lo que produce, no siendo más que un edificio con chimeneas y tuberías del que salen transportes. El humo, omnipresente, parece vaciar la comarca de alegría, llevándolo al desierto y al silencio. Una desertización del entorno, pero también de las relaciones: afectivas, de pareja, familiares, sociales y laborales. Una parábola sobre la incommunicación de una sociedad descompuesta por la burguesía acomodada, por el horizonte postindustrial y por la falta de perspectivas de cambio. La crítica marxista es evidente, pero críptica, sobre todo vista hoy. Tal vez la secuencia definitoria del filme sea aquella en la cual un grupo de parados

italianos escucha la propuesta del ingeniero de la empresa sobre un empleo en la Patagonia, dentro de un gran almacén abandonado. El juego de foco y desenfoque sobre los obreros los iguala a los objetos inservibles abandonados, reducidos al silencio: están siendo expulsados de su país para ser arrumbados en otro cuando ya no sirvan, en un juego paneconómico incomprensible pero del cual son víctimas. Intuimos, sino sabemos, que el nuevo trabajo en Argentina hará extenderse el desierto. Una de las paredes de ese almacén, con la que concluye la secuencia en un movimiento de cámara *ex-profeso*, es una pantalla de cine pintada que impone una acusación sobre la inoperancia social del cine: pantalla-muro vacío, impenetrable a una clase que no ve en el medio cinematográfico nada suyo, nada reflejado.

Lo cierto es que esta inoperancia se extiende, como hemos comprobado, cuando los directores occidentales han debido adoptar una postura contundente en el marco industrial de su cine. Un posible refugio para hacerlo lo ofrece el amparo de la Ciencia-Ficción. Puede decirse que una *Ciencia-Ficción alarmada y alarmista* ha tomado el relevo de responsabilizarse por reflejar la herencia de un medio ambiente destruido. *Naves misteriosas (Silent Running*, Douglas Trumbull, 1971) es una de las primeras apuestas en este sentido, siguiendo el desolador viaje de los últimos bosques en una nave espacial que los preserva, ante la imposibilidad de hacerlo en la Tierra.

Comenzamos este artículo con la muerte del anciano Sol recordando los paisajes idílicos de su infancia en *Soylent Green* (Richard Fleisher, 1973), una adaptación de la novela de Harry Harrison *¡Hagan sitio! ¡Hagan sitio!*, ubicada en el Nueva York en 1999. La novela pertenece a ese subgénero de la Ciencia-Ficción que imagina el peor futuro para una Humanidad inconsciente de su crecimiento.⁴⁸ Philip K. Dick es el otro gran fabulador de un mundo futuro hacinado en el cual los animales deben ser mecánicos por haberse extinguido.⁴⁹ Aunque la película distrae su temática básica por medio de un guión policíaco, mantiene en su agobiante ambientación las consecuencias de un consumismo descontrolado y de un injusto reparto de los recursos. El personaje de Sol es el último eslabón con nuestra época, no únicamente

Una Ciencia-Ficción alarmada y alarmista ha tomado el relevo de responsabilizarse por reflejar la herencia de un medio ambiente destruido

47 F. JAMESON, *La estética geopolítica*, trad. de N. Sobregué y D. Cifuentes, Paidós, Barcelona, 1995, p. 217.

48 *Make Room, Make Room!*, editada en 1966, sitúa su acción en el Nueva York de 1999, habitado por treinta y cinco millones de personas. En el filme de 1973 el año es 2022 y se eleva la población a cuarenta millones. Es interesante esa subida, tanto de cifra como de año, incluida por el guionista Stanley R. Greenberg sólo siete años después de ser escrita la novela, ya que refleja el conocimiento de las nuevas proyecciones sobre superpoblación que se conocieron a comienzos de los años setenta del siglo pasado. La novela de Harrison se publicó en España en 1976 por la editorial Acervo. Actualmente está publicada por Orbis.

49 Ph. K. Dick, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, trad. de C. Terrón, Edhasa, Madrid, 1981, llevada al cine bajo el título de *Blade Runner* (R. Scott, 1982).

Cabe otro planteamiento más íntimo y arriesgado. El que reconoce en la Naturaleza una inagotable fuente de conocimiento que precisa respeto y aprendizaje

con un entorno habitable, sino con unos valores incuestionables: *Soylent Green* es la comida preparada por el gobierno que, así, alimenta a las masas sin saber que está hecha con cadáveres, en un ciclo insoportable y secreto. La pérdida de la Naturaleza como la conocemos implica una degradación difícilmente imaginable. Harry Harrison se atrevió a hacerlo.

La superpoblación ha dejado de interesar como problema mediático, sustituido por el cambio climático, pero sigue siendo apremiante: las previsiones de nueve mil millones en el 2050 siguen estando ahí. *Soylent Green* reproduce una pesadilla malthusiana tan intensa que la ficción audiovisual no se ha ocupado de revisarla con obras de entidad. Tan sólo *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006) parece recoger el testigo, excepcionalmente: su argumento transcurre en el mundo de 2027, devastado por la hiperindustrialización y la contaminación, en el cual nadie puede ya procrear de forma natural. El final de la especie humana, ahora por pura extinción.

Pero el futuro puede ser aún peor si en la ecuación ecologista introducimos la variable de la radioactividad. Es lógico que un director japonés haya sido el que haya imaginado el más terrible invierno posnuclear en dos episodios de *Los sueños* (*Akira Kurosawa's Dreams*, Akira Kurosawa, 1990).⁵⁰ El compromiso entre Naturaleza, Megalópolis y Tradición define parte de la cultura japonesa de los últimos sesenta años. En el primer episodio, una macrocentral nuclear estalla llevando al mundo al Apocalipsis por la soberbia de los científicos, según uno de ellos grita desesperado. La necesidad de abastecer energéticamente a gigantescas ciudades lleva a la imprudencia, al desorden natural y a desoír la sensatez de voces ancestrales, sustituidas por la tiranía tecnológica. Dos imágenes quedan como iconos: el Fuji al rojo y una madre con sus niños intentando no respirar la neblina radiactiva. Símbolos de la inutilidad ante la muerte injusta. En el segundo episodio, el ser humano no malvive ni se extingue: muta en otra especie que expía todos los pecados que llevaron a la destrucción diariamente, con el dolor de su nueva condición demoníaca (las úlceras en forma de cuernos lo torturan sin matarlo), atrapado en un inmenso infierno de cenizas. Lo más aterrador es que no ha perdido la conciencia de lo que fue y de lo que es ahora, un monstruo.

Para terminar, merece mencionarse *El día de mañana* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), un filme eminentemente comercial que, de momento, es la consecuencia más directa del cambio climático en el terreno de la ficción, o de la Ciencia-Ficción, llegando mucho más lejos que *Soylent Green*. Uno de los parámetros incluidos en los documentales de este género, desglosados anteriormente, es el punto de partida: la dulcificación del agua marina como consecuencia del deshielo polar baja la temperatura drásticamente, sin que ningún organismo político estadounidense (representado por el vicepresidente) haga caso de la alerta que lanza el climatólogo protagonista. El brusco retroceso a la edad glacial supone la pérdida de control humano y el regreso de las bestias, como queda claro en la secuencia de los lobos en medio de Nueva York. Una apuesta que escenifica, no el final, sino el largo proceso hacia el final, la degradación humana que supone retroceder al fuego manual para sobrevivir: los refugiados de la Biblioteca tienen que quemar sus tesoros bibliográficos para conseguirlo. Por lo demás, no se alcanza el nivel reflexivo que el tema exige, atada la producción a sus servidumbres taquilleras.

8. LA NATURALEZA COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO. Más allá de la ecología como movimiento social que responde a necesidades de reajuste medioambiental, cabe otro planteamiento más íntimo y arriesgado. El que reconoce en la Naturaleza una inagotable fuente de conocimiento que precisa respeto y aprendizaje, incluso un proceso iniciático que permita alcanzar sabiduría. Una luz apagada por siglos de socialización que aún emana destellos, para quien sepa verlos. Los films que han intentado seguir este camino son infrecuentes y, aun dependiendo del modelo instituido, rozan sus límites al diversificar el punto de vista, saltando del protagonista al entorno como si éste fuese un personaje cuya importancia determina los relatos. Casi sin más posibilidad, elegimos tres cintas de los años setenta que comparten escenario (Australia), una fotografía significativa y una visión del paisaje que abarca la realidad, el sueño y la ensoñación. Nos referimos a *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1971), *La última ola* (*The Last Wave*, 1977) y *Picnic en Hanging Rock* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975), las dos últimas dirigidas por el australiano Peter Weir.

Walkabout es una palabra que designa el ritual aborigen de maduración al cumplir los dieciséis años, a través de una prueba de supervivencia en el desierto. La película, basada en la novela de James Vance Marshall, somete a dicho proceso a dos hermanos australianos de origen inglés (ella una adolescente, y él un niño) cuando su padre, sin explicación previa, los lleva al desierto para

⁵⁰ Creemos que no es preciso trazar siquiera una semblanza de la Ciencia-Ficción japonesa, tocada desde los estallidos de Hiroshima y Nagasaki, y generadora de criaturas posnucleares como Godzilla o de personajes del manga como Akira.

suicidarse a continuación. Abandonados, ambos caminan hasta el límite de sus fuerzas hasta que un aborígen que realiza su *walkabout* los encuentra y les ayuda a superar su periplo. El aborígen cree haber encontrado una familia, pero la chica, asustada por los ritos que practica, termina huyendo y consigue contactar de nuevo con su civilización originaria. Pasados los años, se ha convertido en esposa, pero unos insertos fugaces nos hacen ver que no ha olvidado su experiencia.

A la luz de esta sinopsis podría deducirse que la temática tutora es la oposición entre culturas; pensamos que, más bien, se trata de escenificar un paraíso. Ahora bien, ¿quién lo necesita y cómo lo aprovecha? Antes de responder es preciso recorrer el filme. Éste se abre con casi cinco minutos que describen el negativo del paraíso: planos azarosos de la masa humana urbana apenas individualizada que, con un sonido atonal aborígen, queda igualada a un hormiguero.⁵¹ Un muro invade la pantalla hasta que el *travelling* permite ver, tras él, el desierto con el coche aislado, fuera de lugar. En el desenlace del filme, varios muros regulares serán comparados con formaciones rocosas irregulares. El muro de ladrillos contrasta con las formas aleatorias de la Naturaleza, operación que vimos también explotada en *Koyaanitsqatsi* y *Baraka*. El propio picnic que la hija organiza ofrece un reducto de regularidad visual con la extensión desértica, puntuada por la radio. Entonces el padre lo vuela todo: quema el coche, se mata y obliga a los niños a iniciar otro ritual, el *walkabout*. Las hormigas comiéndose la comida en plano detalle simbolizan el final y el principio.

No se elabora razón argumental alguna para el suceso, y la chica lo asume con sorprendente naturalidad, lanzándose a explorar con su hermanito. Los intereses ecológicos dominan al relato por encima de su justificación normativa. De hecho, el discurso asume un documentalismo fascinador gracias a su fotografía contrastada en *Eastmancolor* (nada sospechosa de lucimiento) que captura calor y luz hasta la reverberación. El gran angular se presta a ello, marcando una diferencia con la ciudad, que estuvo tomada con teleobjetivo: la primera lente amplía el espacio, la segunda lo absorbe comprimiéndolo.⁵² El montaje también acusa la oposición: mientras los niños juegan en un árbol, un grupo aborígen lo hace con el vehículo calcinado. Un cambio de juguetes. Y el sonido: unas bellísimas imágenes del sol poniente y del alba son acompañadas por la cacofonía de emisoras mezcladas que grita el transistor. Ruido destruyendo el silencio de esos soles y sus paisajes: como si las voces humanas no pudieran simbolizar, sino sólo desencajar.

El aborígen salvará a los blancos de una muerte por sed, convirtiéndose en su proveedor, no sólo de caza sino de cultura, como les explica en su

¿Quién necesita el paraíso y cómo lo aprovecha? El paraíso sólo será un recuerdo dorado de lo que no puedo ser. Quizá baste con entrever su sabiduría para saber de su existencia

lengua. Ante la negativa de la chica de fundar una familia, decide colgarse ritualmente. No soporta el rechazo, más después de mostrarles una Naturaleza amable que antes era mortal. En sí, el hecho simboliza la huella indeleble y perturbadora de Occidente en sus aventuras coloniales. En un espectro interpretativo más amplio, la incompreensión por un medio primigenio que precisa traducción y que, aun así, no es abrazado debido a la pesada carga socializadora.

Volvamos la pregunta original: ¿quién necesita el paraíso y cómo lo aprovecha? Parece claro que quien posibilita el paraíso es el padre, ese personaje anónimo y mudo que parece incapaz de legar algo a sus hijos... salvo otro universo diferente del que le ha llevado al suicidio. Dado que él no puede aprovecharlo (sus raíces urbanas son profundas y podridas), obliga a ellos a hacerlo. En la última secuencia, ella, casada, escucha a su marido hablar del trabajo mientras rememora la escena en la que se bañaron desnudos y libres los tres, años antes. Pero, en definitiva, y dada su edad, el paraíso será sólo un recuerdo dorado de lo que no pudo ser. Quizá con eso baste: entrever la sabiduría para saber de su existencia.

La última ola transcurre en el Sidney afectado por un inexplicable cambio climático: diluvia sin sentido, llueven ranas y petróleo, los vientos cambian... mientras en otros lugares secos del país caen granizadas imposibles. El desarreglo alarma pero no inquieta a sus habitantes; sin embargo, una tribu urbana e ilegal formada por pocos aborígenes sí tiene miedo. Ellos saben que se acerca el final de un ciclo natural, previo a un desastre que podría ser apocalíptico. Y lo saben porque han mantenido intacta una clarividencia premonitoria que se revela en sus sueños, a pesar del arrinconamiento y reducción que han sufrido como pueblo. Sólo un blanco, el abogado protagonista, accede a dicho conocimiento al soñar lo mismo y comprender que "un sueño es la sombra de algo real".

Claramente los fenómenos metaforizan la desintonía existente entre dos mundos separados que, sin embargo, viven juntos. La esposa del abogado reconoce pertenecer a la tercera generación de ingleses emigrados, y nunca había visto a un aborígen. Todos los signos son ignorados: desde las piedras sagradas con un dibujo geométrico ritual que anuncia el cataclismo a esas mismas alteraciones. Sólo cuando la verdad se infiltra en el subconsciente del abogado, atormentándolo, la

51 Imágenes que suponen un precedente claro de *Koyaanitsqatsi*.

52 El director de fotografía es el propio Nicolas Roeg, experto operador antes que director.

tomará en serio. Imágenes reales (la impresión de que llueve en su casa por culpa de una bañera) e imaginarias (la población inundada bajo el agua) nos permiten acceder a las premoniciones. Conecta con la conciencia aborigen común, con la sabiduría de la tierra que capacitaba a nuestros antepasados para predecir esos ciclos tan importantes para la agricultura y para vivir. En este caso, se trataría de un *tsunami*.

Tras asumir lo que va a pasar al verlo impreso en un antiguo bajorrelieve preservado por la comunidad aborigen bajo una cloaca, el abogado sale por la misma, siguiendo el curso de los detritus que vierten al mar. Lo último que ve es la gran ola levantarse, tarde para cualquier aviso. Un mensaje ecológico turbio y desesperanzado porque no mantiene ninguna esperanza sobre la posibilidad de saber leer nuestro planeta.

La novela de Joan Lindsay *Picnic en Hanging Rock* (publicada por F. W. Cheshire en 1967) afirma recoger un hecho auténtico que nadie más parece confirmar, ni siquiera su autora, que jamás consintió en aclarar si toda la historia fue fruto de su imaginación u ocurrió realmente. Sin embargo, pasa por verdad, esto es, por una leyenda. Terreno perfecto para la fabulación simbólica, la película adapta la novela y, por tanto, puede englobarse en tan esquivia categoría. La capacidad por otorgar papel activo al sitio de la acción, marcando el relato con más autoridad que los propios protagonistas (los cuales tan sólo pueden “dejarse llevar” por ese entorno), marca *Picnic en Hanging Rock*.⁵³ El lugar es una gran roca volcánica seccionada en monolitos, grietas y cuevas, desnuda de toda referencia socializante (“Hanging Rock”, en el estado australiano de Victoria). Es decir, que la alteración de la Naturaleza, indiferente y pétreo, va a provocar el cambio discursivo cuya primera misión es declarar la precariedad perceptiva que suele acompañar al mismo sueño, atrapando en el mismo a unos personajes que contagian a la retina su propia perplejidad.

Es una cuestión de *trayecto*, de recorrido por vericuetos difícilmente asumibles por mecanismos estéticos habituales. Prueba de ello es el texto que precede a los créditos, y que resume la práctica totalidad del argumento: el día de San Valentín de 1900 tres alumnas adolescentes y una profesora del Colegio Appleyard desaparecieron sin dejar rastro en el transcurso de una excursión a la roca de Hanging Rock. Lo único que no se dice en esta síntesis es la súbita aparición de una de las chicas, amnésica respecto a lo ocurrido, y las dos muertas que clausuran el relato en la última bobina de la cinta. En medio, casi ciento diez minutos de asombro sobre las razones de la desaparición. Por tanto, el relato debe readaptarse para filmar algo tan alejado de la experiencia visual como *la ausencia* y el sentimiento de pérdida que genera.

Y el camino elegido para narrar una historia de registro tan etéreo es el de la ensoñación, definido por un poema que inaugurará la narración propiamente dicha. Pero antes de mencionar esos versos, el discurso los visualiza durante unos créditos cruciales, adelantándose así a la palabra: aparece ante nosotros un brumoso paisaje arbóreo en plano fijo de fantasmal factura, ya que su mitad superior permanece oculta por una blanca niebla que poco a poco despeja dejando surgir un bosque. La visión completa dura un suspiro, ya que una bruma comienza a invadir la mitad inferior dejando visible la superior, las cimas de ese bosque casi mágico. Se ha generado una inversión que reflexiona implícitamente sobre el engaño ocular, sobre la absoluta precariedad de la imagen, abarcable en su totalidad durante un instante nada más, mientras el resto del tiempo es únicamente un espejismo juguetón. Las reglas de la percepción asociadas a la Naturaleza quedan cuestionadas, abiertas a la turbadora invasión de lo intangible.

Por medio de un encadenado se nos presenta Hanging Rock cubierto por una densa foresta; sobre esa imagen suenan los versos fundamentales del poema de Edgar Allan Poe ‘Un sueño dentro de un sueño’, declamados por una voz femenina extradiegética: “Lo que vemos y lo que parecemos no es más que un sueño, un sueño dentro de un sueño”.⁵⁴ Lo que esa Naturaleza cambiante manifestaba (apareciendo y ocultándose) queda fijado por el verbo (un verbo además autorizado literariamente), esto es, la frágil factura del tejido vivencial que asumimos como “realidad” a través de nuestros sentidos, sobre los cuales mantenemos una fe casi científica. La vieja pregunta sobre si vivimos o soñamos que vivimos, también planteada por Weir en *La última ola*, es trascendente para nuestro análisis en la medida en que pone en cuestión la capacidad ontológica de la fotografía, esa virtud mimética que hacía de la cámara el aparato de la suprema objetividad. Se comienza a evidenciar la *inestabilidad de la mirada* cuando ésta no se somete a una discursivización rígida.

Sobre unos suaves encadenados pasamos a las primeras imágenes del relato: son los alrededores del colegio en el cual están internas las adolescentes. Los jardines mantienen ese peculiar pulso entre vegetación domesticada y apariencia agreste que define el pintoresquismo inglés nacido durante el siglo XVIII. El contraste con el bosque libre de Hanging Rock (la imagen anterior) es claro: entramos en la civilización que somete a la Naturaleza. La fascinación por la recreación pintoresca del paisaje también obsesionó a Allan Poe, cuyo eco reverbera ahora por el recuerdo de sus románticas fascinaciones sobre una Naturaleza creada por la voluntad artística, pasando sobre el mundo tangible.⁵⁵ Es el día de San Valentín, y las pupilas se regalan tarjetas, cohesionando un universo

53 *Picnic en Hanging Rock* mantiene ciertas semejanzas con un filme realizado por Nicolas Roeg, *Amenaza en la sombra* (*Don't Look Now*, 1973). En él, la ciudad de Venecia sufría una transformación visual y ambiental a través de la fotografía, evanescente hasta la disolución, mientras el punto de vista narrativo abandona a los personajes para fundirse con el propio entorno; y el lugar así cobra vida para alterar y confundir la estancia de un matrimonio que acaba de perder un hijo, y que traslada la pulsión tanática traumática que padecen a toda la ciudad y a sus aguas, manifestada finalmente en un asesino demente.

54 “All that we see or seem / Is but a dream within a dream”, en E. ALLAN POE, *Poesía completa. Edición bilingüe*, trad. de A. Sánchez y F. Revilla, Ed. 29, Barcelona, 1994, p. 195.

55 Léase *El dominio de Arnheim, o el Jardín-paisaje* (1847), *El cottage de Landor* (1849) y *La isla del hada* (1841); en este último relato, Poe describe la visión de un paisaje idealizado y deformado por el estado de vigilia del narrador. La recreación de la realidad circundante por medio del sueño (*Pais de sueño, Un sueño o Sueños*) conecta de nuevo al escritor bostoniano con el filme que tratamos desde su recreación paisajista imaginaria.

femenino íntimo pero cerrado, donde la pasión no aflora, sustituida por el sentimiento romántico adolescente cuya circulación parece excluir la masculinidad. Y ese universo no es ni adulto ni infantil: a pesar de las lecturas, juegan al corro en el patio, a caballo entre dos edades, de nuevo en otra frontera difícil de precisar.

Sin embargo, el sueño es demasiado evanescente; nada hemos visto que ubique esa sensación ensoñadora en la realidad visible para que destaque por contraste, para seguir el primer verso del poema de Poe (“Todo lo que vemos y lo que parecemos”). Esa función le corresponde a la directora del colegio, la Sra. Appleyard, cuando lanza un discurso al grupo de alumnas al partir de excursión, advirtiéndoles de los peligros en Hanging Rock y exhortándolas a la prudencia; la palabra de la Ley trata de fijar la evanescencia por medio del ritual (deben comportarse “como señoritas”) que se esconde tras la disciplina escolar. De hecho, todo el colegio será el lugar del ritual socializante, opuesto en su doble registro a la Naturaleza luminosa y silenciosa de Hanging Rock. Visualmente, todas las estancias son oscuras o penumbrosas; sonoramente, el despacho de la directora está dominado siempre por el “tic tac” de un reloj que no deja de recordar que éste es el espacio real sobre el cual pesa una muerte siempre presente, más cerca con cada segundo. Al contrario que en Hanging Rock, donde se paran los relojes nada más llegar el grupo: allí el tiempo no cuenta, y por tanto tampoco la premonición tanática. La vida se congela, exigiendo tal vez un cambio.

Nadie se explica cuál es el atractivo de tal espacio: Hanging Rock es una gran roca denominada “maravilla geológica” por su origen volcánico, datable en un millón de años. Surgió violentamente y ardiendo de la tierra, pero se enfrió hasta su estatismo actual, sugiriendo eternidad: quizá eso es lo que atrae de su belleza pétreo, su victoria sobre el tiempo.⁵⁶ La acampada de profesoras y pupilas —con sus vestidos blancos y sus sombrillas— escenifica un auténtico *déjeuner sur l’herbe* de estatismo manetiano, aunque dotado de la vibrante luminosidad propia del último Rendir. Si para los impresionistas franceses la percepción de la realidad visible condicionaba la elaboración estética, para la fotografía de nuestra obra lo que cuenta es la percepción del mundo invisible escondido —y desplegado— por mil detalles constitutivos de una peculiar “inconcreción ambiental”: una mirada que flota, una sonrisa indefinible, el pelo que se mece, un doblez del vestido ceñido, una despedida. Todos los gestos diminutos mencionados elaboran la difusa figura de Miranda, definida por la profesora M. Portiers como “un ángel de Botticelli”. Y, en efecto, el pintor *quattrocentista* creó la perfecta tipología de la belleza ideal, tanto como

*Las reglas de la percepción
asociadas a la Naturaleza quedan
cuestionadas, abiertas a la
turbadora invasión
de lo intangible*

imposible de tocar: Miranda hereda de Botticelli un rostro oval de mirada ausente cubierto por su cabellera dorada, aunque aparece rodeada de una aureola leonardesca por su *sfumatto* que la diluye hasta integrarla con el radiante sol.

Es Miranda la que abre la valla de entrada al parque natural, y cuando lo hace, su rostro se funde con una bandada de pájaros que estalla en un vuelo apresurado, al tiempo que los caballos se encabritan; al fin comienza a explotar toda la sensualidad latente en la adolescencia de las colegialas, encerrada hasta ahora entre los muros del internado, y la Naturaleza refleja tamaña agitación. Toda la vegetación crece en desorden, cubriendo la informe y erguida roca repleta de fisuras transitables:⁵⁷ Miranda y tres amigas se internan entre la misma Naturaleza fosilizada, remachando la abstracción del escenario con un rumor inapreciable que no corresponde a viento alguno. El ángel y dos compañeras se quitan zapatos y medias y se acuestan a dormir bajo tres grandes monolitos, como ofrendas vírgenes a la Diosa Naturaleza. Será al despertar cuando las tres, en silencio, desaparezcan sin más, fusionadas con la roca al calor del fuego solar que hace temblar el aire.

A partir de aquí se filma la ausencia y sus efectos en los que han permanecido: la directora, la Sra. Appleyard, tratando de conservar el colegio porque la noticia ha hecho disminuir el número de matrículas; el policía perplejo ante la falta de pistas; el joven aristócrata que tropezó accidentalmente con el grupo antes de evaporarse, y cuyo recuerdo le obsesiona a pesar de la fugaz visión que tuvo; y aquella sobre la cual pesa toda la ausencia de Miranda, su compañera de habitación, Sara, doblemente huérfana, de padres y de su amiga, que la mantenía en contacto con el “sueño dentro del sueño”. Abandonada a la realidad más radical: su protector ha dejado de pagar las facturas y la directora está pensando en devolverla al orfanato.

La fusión de Miranda con el entorno es visualizada en dos imágenes casi gemelas que encadenan su rostro con cisnes (unos reales en un sueño del aristócrata y otros escultóricos), relacionándola así con el agua, precisamente el último elemento natural que aún no se había cruzado con su cuerpo:⁵⁸ se suma así al aire, al fuego del sol y a la tierra (la roca) entre los cuales se abandonó.

Como se recordará, una de las muchachas desaparecidas es encontrada por el aristócrata una semana después, en una búsqueda solitaria que casi

56 La atracción por la eternidad de la Naturaleza y la turbación que es capaz de provocar en un ser humano mortal fue utilizada por E. M. FORSTER en *Pasaje a la India*, en las Cuevas Marabar (sólo famosas por un particular eco). Adaptada al cine por David Lean: *Pasaje a la India* (*A Passage to India*, 1983).

57 Quim Casas ha destacado las formas vaginales y fálicas de los muros de piedra existentes en Hanging Rock, que lo convierten así en un espacio sexualmente activo. Q. CASAS, ‘Peter Weir. Un cine sensual entre Australia y Estados Unidos’, en *Dirigido por...*, n.º 177, febrero 1990, p. 55.

58 El agua será precisamente el elemento catalizador de una nueva conciencia para el protagonista de *La última ola*: la de que nuestra vivencia diaria es un sueño, mientras nuestros sueños nocturnos son la premonición del futuro, no por menos deseado menos real.

le cuesta la vida: es la única intromisión trascendente de una personalidad masculina en este exclusivo mundo femenino, y no es deseada, a pesar de lograr su objetivo. Desde que aparece Irma no es visible directamente: primero la vemos acostada oculta por una tupida gasa, y luego reflejada en un espejo, como Miranda en su primera escena, antes de traspasarlo; cuando por fin aparece sin distorsiones, sufre el rechazo de todas sus antiguas compañeras y profesoras (excepto de la sensitiva Mdame. Portiers). No pertenece a “lo que parecemos”, roto su vínculo con el mundo real, pero tampoco está en “el sueño dentro del sueño”, del cual ha regresado sin su permiso.

Las que siempre han permanecido en el primer verso, en la fehaciente realidad, compartirán idéntico destino: Sara, angustiada por tener que regresar al orfanato y por no soportar la ausencia de su única amiga, se lanza por una ventana sobre el invernadero, un acto que jamás vemos; sólo se muestra su cadáver entre flores y macetas rotas, integrada con la naturaleza como su querida Miranda. Por su parte, la Sra. Appleyard aguarda de riguroso luto la noticia del suicidio (conocido por ella) en su despacho, en el cual el “tic tac” cesa de golpe: entonces una voz en *off* nos informa que su cuerpo apareció días después a los pies de Hanging Rock... buscando quizás la puerta que Sara pretendió cruzar por la misma vía traumática, cuya tanática clausura es inevitable para aquellos inmersos en el tiempo real.

Así, todas las mujeres del relato han quedado inscritas en el poema de Allan Poe, según su posición vital:

“Lo que vemos y lo que parecemos REALIDAD. MUERTE

Sara----- *Colegio* ----- Sra. Appleyard
-suicidio- Tiempo transcurre -suicidio-

no es más que un sueño TRANSICION. MUNDO INTERMEDIO

Irma ----- *Sensibilidad* ----- Mdme. de Portiers

un sueño dentro de un sueño” IMAGINARIO. INTANGIBLE

Miranda ----- *Hanging Rock* ----- compañeras y profesora
-desaparecida- Tiempo detenido -desaparecidas-

De alguna forma, la obra fílmica es a la vez un acertijo que incluye en su interior la respuesta al secreto: ¿qué pasó en ese día de San Valentín? Idéntico juego hilvanó Allan Poe en otro poema que llevaba inscrito el nombre de la mujer a quien se lo dedicaba, nombre que surgía al tomar la primera letra del primer verso, la segunda del segundo, la tercera del tercero... Una mujer, por tanto, presente y oculta al tiempo por la textualidad, como Miranda. No creemos que sea casual el nombre de ese poema: *Tarjeta del día de San Valentín*.

La última imagen del filme reproduce la misma panorámica que describió la acampada, pero ahora ralentizada y entrecortadamente, haciendo su contemplación más esquiva y dificultosa, hasta que congela a Miranda volviéndose para evaporarse.

9. LA NATURALEZA COMO OBJETO A DOMINAR. También existe un cine antiecológico, o mejor precisado, un cine despreocupado por transmitir mensajes concienciadores en torno al medio natural, a pesar de que forme parte indisociable de sus relatos. La cinematografía estadounidense recorrió los paisajes de su país gracias al *western*, glorificando el esfuerzo colectivo por moldearlos. El bélico ha retratado con intensidad la demolición de parajes enteros. Y, por último, la obsesión individual puede asociarse al dominio de un espacio.

Si ha habido un género cinematográfico que ha escenificado la domeñación de la Naturaleza hasta extremos heroicos o depredadores, según se interprete, ha sido el *western*. La colonización del centro y oeste de los Estados Unidos ha sido vista como una de las últimas fronteras conquistadas. Colonización que era, realmente, un atrabiliario y variopinto método de dominio natural que convertía el paisaje en territorio. La explotación blanca transformaba los parajes en depósitos de alimento y de refugio cuando era posible. Líneas férreas, ciudades, carreteras, regularización agraria, extinción de animales autóctonos, minería descontrolada... y una población que no cesaba de llegar. Todo ello es reflejado por el género como una lucha extrema pero necesaria para la fundación nacional. Pero el más ajustado y cruel símbolo de las dificultades que encontraron es sin duda el indio, importando poco la tribu para el imaginario del *western*. Con excepciones y hasta determinadas fechas de producción, multitud de relatos lo despojaron de su entidad nativa para vestirlo con la piel del salvaje amenazador y belicoso. Pero nosotros estamos interesados en la transformación del entorno virgen, capaz de elaborar sentido mítico.

En no pocas obras y autores el paisajismo emana del relato, siendo fotografiado con la coherencia precisa como para formar parte de la historia y de la Historia. En el período silente, el productor Thomas H. Ince llenó de aire el género, siguiéndole directores ambiciosos como John Ford con *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924) o King Baggot con *Tumbledeeds* (1925). En el período clásico, Howard Hawks con *Río Rojo* (*Red River*, 1948) y *Río de sangre* (*The Big Sky*, 1952), John Ford con *Wagon Master* (1950) y *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) o William Wellman con *Las aventuras de Buffalo Bill* (*Buffalo Bill*, 1944) y *Más allá del Missouri*

(*Across the Wide Missouri*, 1951). En el período de transición posclásico, Anthony Mann con *Horizontes lejanos* (*Bend of the River*, 1952) y *Tierras lejanas* (*The Far Country*, 1955). Escrituras más revisionistas se ocuparon de la explotación de los colonos inmigrantes, creando guerras entre agricultores y ganaderos como la descrita en *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, Michael Cimino, 1980), o de los problemas de convivencia internos en los núcleos rurales cuando se transforman en ciudades, como en *Los vividores* (*McCabe and Mrs. Miller*, Robert Altman, 1971). Son sin duda temáticas explotadas en multitud de films. Pero en pocos, como los mencionados, la Naturaleza en estado puro se apropia de los encuadres recordándonos la fisicidad del medio que rodeó a aquellas gentes determinando sus acciones. Determinando la formación de una sociedad que crecía a golpes de sangre y barro.

Un resto genérico del anterior lo constituyen aquellos films que rinden *tributo a la transformación del paisaje* para posibilitar la construcción de obras de ingeniería que funcionan como arterias para el progreso. La Naturaleza es un obstáculo que impide la extensión de una red de transporte o la extracción energética. El motivo puede ser el ferrocarril, que en el caso del *western* es presentado como columna vertebral del país (*Union Pacific*, Cecil B. De Mille, 1939), una montaña a derribar (*Hombres de presa* [*Tycoon*], Richard Wallace, 1947), un canal (*Suez*, Allan Dwan, 1938), unos pozos petrolíferos ardiendo fuera de control (*El salario del miedo* [*The Wages of Fear*], Henri-Georges Clouzot, 1952; y *Sorcerer*, William Friedkin, 1977) o la fundación de toda una ciudad dedicada a la explotación de crudo en *Tulsa, ciudad de lucha* (*Tulsa*, Stuart Heisler, 1949). Las estructuras naturales que exijan ser destruidas no precisan de excusas justificantes relacionadas con el medio, sino su necesaria doblegación. Las razones son esgrimidas por sus protagonistas, los profesionales (mineros, ingenieros, obreros, extractores) cuya lucha es presentada como heroica, ya que viven por su labor y mueren por ella. El paisaje es el enemigo a batir. Véanse los homenajes a los petroleros interpretados por John Wayne de *North to Alaska* (Henry Hathaway, 1960) o *McLintock!* (Andrew McLaglen, 1963). Su labor es imprescindible para garantizar el avance comunitario; en realidad, la civilización urbana. La oposición Naturaleza-Ciudad ofrece su perfil más aparatoso y menos concienciado.

Tal vez no sea casualidad estadística la abundancia del petróleo en algunos títulos citados, ya que es la auténtica sangre del sistema que mantiene el bienestar al tiempo que una peligrosa dependencia y una continua degradación. La culminación de la tendencia, llevada al extremo antiecológico, es *Armageddon* (Michael Bay, 1998), en la

que un selecto grupo de prospectores petrolíferos perforan un asteroide que se dirige a la Tierra para hundirle una cabeza nuclear, sacrificando el protagonista su vida para evitar la catástrofe. El giro ideológico no deja lugar a dudas: los mayores agresores medioambientales (las compañías petrolíferas) salvan el mundo. No en vano la publicidad televisiva de estas compañías ha girado sus eslóganes hacia la sostenibilidad a partir de la década de los noventa.

Aunque la actividad más lesiva medioambiental y humanamente sigue siendo la guerra. El *género bélico* ha dado cuenta de ello, casi siempre desde un registro verista que pone al descubierto el desprecio último a la Naturaleza frente a cualquier interés, por mísero que sea. Los clásicos *Sin novedad en el frente* (*All Quiet on the Western Front*, Lewis Milestone, 1930) o *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) escenifican con claridad la devastación que sufrió la zona francesa conocida como Frente Occidental durante la Primera Guerra Mundial: aún hoy brigadas de artificieros recogen obuses enterrados intactos en parajes prohibidos, pero nadie sabe con exactitud cuántas décadas pasarán hasta que consigan retirarlos todos. La lista de películas que recogen, en algún momento de su metraje, la destrucción natural sería interminable. Recordemos la más literal y al tiempo más simbólica imagen que podemos encontrar: la cortina de napalm que abrasa una porción de selva en *Apocalypse Now Redux* (Francis Ford Coppola, 1979, reestrenada en 2001). La magnitud de la deflagración, utilizada también en una filmación a alta velocidad para abrir el filme, ofrece la devastación de toda la virginidad que no somos capaces de retener. No sólo otorga sentido al título sino que condensa una idea aún más amplia: nuestro auténtico pecado original como sociedad avanzada es la aniquilación de la pureza.⁵⁹

En ese desprecio por lo puro tiene mucho que ver la *soberbia endiosada por doblegar el paisaje*. La obsesión individual, disfrazada de ambición o de razones histórico-culturales, es motivo de análisis en algunos films. No se trata de amoldar el terreno a una comunidad, sino de satisfacer voluntades personales irrefrenables. Dos directores se han ocupado de reflejar deseos cuyo ímpetu ocasiona consecuencias irreversibles. David Lean en *El puente sobre el río Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) y Lawrence de Arabia (*Lawrence of Arabia*, 1962) hizo el retrato de dos militares británicos, uno imaginario y otro real, que giraron en torno a metas desmesuradas. El coronel Nicholson de la primera película se empeña en dar una lección a los japoneses en su propio campo de concentración, dirigiendo la construcción de un puente que aspira a la eternidad. La recuperación de la dignidad y del orgullo patrio toma forma de metáfora en una alteración

paisajística que será finalmente demolida. Por su parte, Thomas Edward Lawrence no modificó físicamente la Arabia a él asociada, pero vivió la ilusión de controlarla, como medio orográfico y étnico, con el fin de organizar una rebelión tribal árabe contra los turcos en el marco precolonial de la Gran Guerra. El coste del esfuerzo fue la cordura, cuando el paisaje le devolvió su auténtica faz de sangre y humillación; en suma, no admitiéndolo como el nativo que pensó llegar a ser.

Werner Herzog también ha legado dos retratos obsesivos: el del expedicionario de Pizarro que busca un país de oro en *Aguirre o la cólera de Dios* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) y el del melómano empeñado en construir una ópera en medio de la selva de *Fitzcarraldo* (1982). Ambos luchan contra la Naturaleza más libre del planeta, la amazónica, portando las armas que sus respectivas épocas y sociedades supuestamente más avanzadas les dieron. En ambos casos el fracaso es la última estación. Aguirre caerá en el crimen para justificar su propósito, ajeno a un río que poco a poco va devorándolo sin apercibirse y encerrado en el delirio más endémico de Occidente: la avaricia. Su resonancia simbólica no admite discusión. Brian Sweeny Fitzgerald (“Fitzcarraldo” en el nombre que los nativos le dan, como le pasara a Lawrence en su reducción en “Al Ourenz”) parte de motivos más nobles: llevar lo que él entiende por civilización al corazón de territorios y pueblos que no le piden tal donación. El símbolo visual de su actitud es monumental, como lo fue la propia producción del filme: un barco de vapor que debe ser remontado montaña arriba, sin importar la esclavización de los indios que lo portan ni las muertes que pueda causar.

Nicholson, Lawrence, Aguirre, Fitzcarraldo: todos tienen algo de capitán Ahab.

10. DEL PARAÍSO PERDIDO A LA UTOPIA. La carencia de una mitogénesis moderna, unida a la sequía de algunos de los cuerpos míticos y religiosos más englobadores del pasado, ha creado un hueco que precisa ser cubierto. Creemos que el ecologismo colabora a hacerlo. El estudio de su incidencia en los relatos audiovisuales, sean o no de ficción, así como su cobertura mediática, refuerzan esta opinión. Sin embargo, todo mito precisa una carta de nobleza: el hilo histórico que lo engarce con una raíz especular en la que el pensamiento contemporáneo encuentre reconocimiento. Éste llega desde la asunción de la concepción del paraíso perdido, el cual hemos podido intuir en el recorrido pictórico de los primeros apartados. Pero las corrientes ecológicas se alimentan de otra necesidad paralela, aún más acuciante: la de generar una utopía sostenible que implique amplios cambios de mentalidad.

⁵⁹ Como es sabido, la Guerra de Vietnam fue un desgraciado laboratorio de ensayo para todo tipo de armas explosivas y químicas. Su efecto en el medio ambiente, arruinando campos y niveles freáticos, es aún hoy un problema. Aunque peores fueron sus efectos sobre los campesinos, provocando malformaciones genéticas dos generaciones después.

No es la primera vez que se fijan metas amparadas por tiempos añorados como posible solución para futuros igual de añorados, basculando su oportunidad entre la respuesta a épocas de crisis y tendencias estéticas concretas. El poeta Tito Caro Lucrecio (99?-55? a.d.C.) criticaba la opulencia de la sociedad republicana romana contrastándola con la sencillez de los rincones campestres, en el Libro II de *De Rerum Natura*, mientras en el Libro V añora lo que hoy llamamos la Edad del Hierro tratándola como si fuese de Oro. Recordemos que la ruina arcádica constituía visiones inmemoriales de serenidad mítica en el Clasicismo pictórico del setecientos y el ochocientos, representado por Poussin, Claudia de Lorena, Francesco Zucarelli o Marco Ricci.

A finales del XVIII, entre el Antiguo y el Nuevo Régimen, entre el Parlamentarismo británico y la Monarquía continental, el pintoresquismo inglés creó jardines a la manera de escenografías pictóricas, ambientados con elementos arquitectónicos grecorromanos y de otras culturas. Su libertad arbórea, pre(con)figurada, reacciona contra el Absolutismo representado por el jardinero real André Le Nôtre (1613-1700) y sus parterres regularizados de Versalles. “En muchos jardines pintorescos se trata de representar la naturaleza por medio de sí misma, pero también se procura representar en ellos unos ideales políticos y un orden social utópico”.⁶⁰ Las influencias de algunos de los pintores mencionados se mezclan con los ideales ilustrados y la cultura antigua. Penetran el paraíso cultural, intelectual, político y emocional dotándolo de tres dimensiones, ya que la dimensión temporal formaba parte de su diseño: rememorando el pasado y mirando al futuro. Escenifican la Utopía.

Ya hablamos de la ruina romántica, intento por congelar la Naturaleza en una época de renovación estética profunda que trata de retener lo que fue. La desesperación por alcanzar un nuevo lenguaje quedaba evidenciada en el *tour* romántico por el sur europeo, también un viaje en el tiempo. La Naturaleza parece lo único perenne cuando los cambios son demasiado rápidos y sustanciales, como los que marcaban las sociedades industriales desde mitad del siglo XIX. Comprobamos de qué manera los expresó Turner y el Impresionismo. Para Vincent van Gogh (1853-1890) el paraíso se transformó en refugio durante los últimos setenta días de su vida, pintando sin tregua en Auvers-sur-Oise. “Estos días trabajo mucho y deprisa; al hacerlo así trato de expresar el paso desesperadamente rápido de las cosas en la vida moderna”.⁶¹ El pintor holandés no sólo se hacía eco de las alteraciones de su época, sino que inició una última búsqueda utópica a través del paisaje pictórico.⁶² Una salida a la vida.

En una línea más unida con el pensamiento de nuestra época, Henry David Thoreau (1817-1862)

*La Naturaleza parece lo único
perenne cuando los cambios son
demasiado rápidos y sustanciales,
como los que marcaban las
sociedades industriales desde
la mitad del siglo XIX*

también supo responder a los traumas de su sociedad, la estadounidense de mitad del XIX (esclavitud, inicios imperialistas, capitalismo marginador), desde la adopción trascendental del paisaje. En concreto, el de los bosques de Concord. Su contemplación no fue pasiva, llamando claramente a la rebelión no violenta, a la desobediencia civil contra las fórmulas tiránicas de la democracia que él detectó. Tras esa rebelión anidaba la utopía feliz de una comunidad natural en la cual la urbanización es otro escollo a superar, por encima del cual emergería una cotidianidad casi mística. *Walden o la vida en los bosques* (1854) personifica dichas inquietudes;⁶³ su ermitaño protagonista nos recuerda el Norman de *El último cazador* (adoptando su forma de vida plena) o el Timothy de *Grizzly Man* (aunque este último sea una desquiciada sombra de aquél, en busca de refugio psicológico).

El cine se hace eco de la Arcadia, desde un hipotético fracaso universal (*Soylent Green*), la añoranza presente (*Walkabout*) o su triunfo moral ante nuestro modelo socioeconómico (*La selva esmeralda*). En los últimos veinte años se ha reproducido en el cine anglosajón, reinventando paraísos rurales que expresan sobre todo el hartazgo urbano, cifrando nuevas expectativas en comunidades integradas e integradoras con el paisaje. Puede incluso subdividirse según el país escogido: ofrecemos un filme representativo para cada uno. Transcurriendo en un pueblecito galés, *El inglés que subió una colina y bajó una montaña* (*The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down a Mountain*, Christopher Monger, 1995) gira en torno a la consideración topográfica de una colina que asume la dignidad de sus habitantes, empeñados en que sea registrada como montaña. En *Local Hero* (Bill Forsyth, 1983), un pueblo costero escocés es salvado de ser convertido en explotación petrolífera gracias a su turbador paisaje, que no a sus gentes, deseosas de vender una tierra que no les pertenece. Ambas películas cifran su entidad moral en la Naturaleza, como baluarte patrio en la primera y como declaración ecológica en la segunda. Irlanda, por último, ha sido escenario de no pocos argumentos en los que cínicos personajes urbanos encuentran su cielo particular en pequeñas aldeas olvidadas cuyo paisaje y gentes cautivan desde un encanto algo pintoresco; así le ocurre a la protagonista de *Te odio mi amor* (*The Matchmaker*, Mark Joffe, 1997),

60 J. MADERUELO, 'La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin', prólogo a *William Gilpin. Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, trad. de M. Veuthey, Abada, Madrid, 2004, p. 20.

61 J. VAN GOGH-BONGER, 'Memoir of Vincent van Gogh', en *The Complete Letters of Vincent van Gogh* (Thames and Hudson, London, 1999), vol. I, pp. L-LI, citado por G. SOLANA, 'Epilogo en Auvers', en *Van Gogh. Los últimos paisajes*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2007.

62 Solana recoge las opiniones que relacionan esta etapa final de van Gogh con la espontánea recreación de una "utopía social" campestre. G. SOLANA, 'Epilogo en Auvers', p. 49.

63 Para profundizar en el modelo ético y moral de este autor, consúltese A. CASADO DA ROCHA, *Thoreau*, Acuarela, Madrid, 2005.

*Cada casita tiene un molino
de agua, único motor visible.
Un anciano explica que no hay
más fuentes de energía que la
madera de los árboles muertos,
el carbón vegetal y el abono*

secretaria de prensa de un candidato político neoyorkino que quiere buscar sus raíces irlandesas por razones electorales. El argumento, a pesar de su dependencia genérica, reactualiza parte de las fuerzas antitéticas caprianas: los pueblerinos darán una lección a los descreídos capitalinos y el modelo rural, apegado a la tierra y al mar, gana la partida ética.

De hecho, la mayoría de estas obras se amparan en un costumbrismo irónico muy específico, que hunde sus raíces cinematográficas en las utopías rurales de Frank Capra, atentas a la descripción familiar (*¡Qué bello es vivir!* [*It's a Wonderful Life*], 1946), a la integridad personal nacida en el pueblo que se pone a prueba entre la corrupción política (*Caballero sin espada* [*Mr. Smith Goes to Washington*], 1939; y *El secreto de vivir* [*Mr. Deeds Goes to Town*], 1936), al descubrimiento de la felicidad en la sencillez (*Sucedió una noche* [*It Happened One Night*], 1934) o, directamente, en el retrato fantástico de un paraíso auténtico y no metafórico (*Horizontes perdidos* [*Lost Horizon*], 1937).⁶⁴ También se encuentra en estandar-tes como *La sinfonía de la vida* (*Our Town*, Sam Wood, 1947), sobre la novela de Thornton Wilder. Este último ejemplo dibuja con precisión el mito de la América rural satisfecha, de costumbres sólidamente cimentadas que funcionan como un inmenso precepto socio-religioso incuestionable. Esa solidez unitaria en torno a la familia es la alternativa que ofrece a la ciudad, fragmentada por imposición demográfica y cultural. En el caso de esta película, la comunidad permanece unida hasta en el reino de los muertos, cuya memoria forma el pilar más irrenunciable de los vivos.

Pero la recuperación paradisiaca más constante y coherente la ha abordado John Sayles a lo largo de su filmografía más personal. Sus pequeñas comunidades en peligro indagan en la preservación natural a través de la recuperación de una memoria olvidada, cuya densidad puede salvar lo que parecía perdido. La palabra arcana, transmitida por ancianos, por legajos o por libros, forma parte comunitaria. Tras la comprensión con el lugar, el bálsamo de la redención cura a los atormentados protagonistas, muchas veces recién llegados. En *Passion Fish* (1992) una actriz inválida recupera su autoestima entre amigos y familiares en el paisaje (natural y cultural) del Delta del Mississippi, que termina por arrebatarla. *Lone Star* (1996) se centra en la convivencia anglo-hispana de la fron-

tera mexicana, desmitificando el pasado para mitificar, sin solemnidades, un presente esperanzador. *Hombres armados* (*Men with Guns*, 1997) se ocupa de la recuperación de métodos organizativos indígenas en la selva centroamericana, allá donde los métodos blancos sólo han traído desgracia y abuso. En *Limbo* (1999), el abrumador entorno de una isla de Alaska somete al aislamiento a un grupo de personas hasta que revelan sus secretos, abriendo la opacidad de sus caracteres. En *La tierra prometida* (*Sunshine State*, 2002), un pueblo turístico de Florida a punto de convertirse en un emporio comercial se salva gracias a la unión de sus ciudadanos y de una pareja que regresa a su ciudad natal tras larga ausencia.

Tal vez *La isla de la focas perdidas* (*The Secret of Roan Inish*, 1994) constituya la obra de Sayles más aquilatada. Basada en la novela de Rosalie K. Fry *El secreto de Ron Mon Skerry*, narra en clave mágica desde la inocencia de una niña la recuperación de una comunidad isleña al norte de Irlanda. Esa comunidad autosuficiente se disgregó al mezclarse con otra mayor, urbana, más asimiladora que integradora. La fuerza de un idioma, un paisaje y una cultura legendarias cuya fuente es el mar cobra cuerpo con la Selkie, la encarnación humana de una foca que se casará con uno de los isleños: se hace visible el proceso de intercambio vital entre Hombre y mar por la vía del mito. Cuando deciden evacuar la isla, el mar no perdona llevándose al bebé Jamie, roto el lazo comunal y familiar. La historia es escuchada como un cuento real por Fiona, la nieta emigrada de la gran ciudad. Ella reconstruirá el lazo con su mirada limpia, obligando a los abuelos a volver. Sólo entonces el mar devolverá a Jaime, cuando ellos a su vez devuelven al mar esa mirada que les implica en un modelo de vida. La integración entre Naturaleza y Ser es la única salida al relato, su final, que es una reanudación.

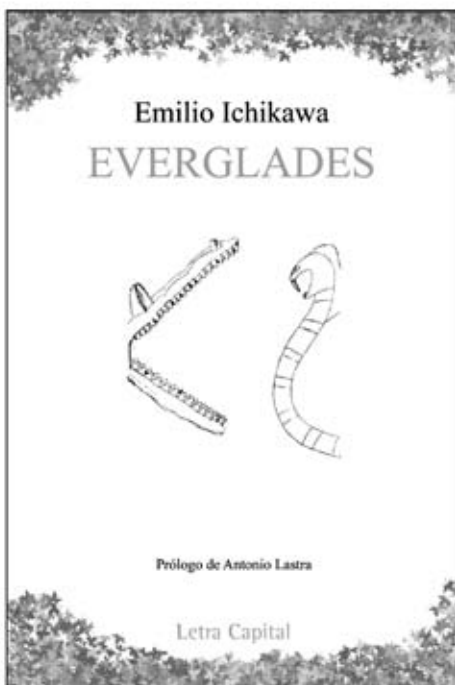
El aliento utópico y optimista de esta clausura se respira también en la conclusión de *Los sueños*, filme dirigido por Kurosawa del cual ya destacamos dos episodios. El último plasma una solución al ruido y la furia: la solución aguarda en un primitivismo lúcido, puede que idílico, pero posible. El viajero que ha engarzado varias de las historias resucita del Apocalipsis sufrido en el episodio precedente en una aldea colorista preñada de sonidos de pájaros y agua. Cada casita tiene un molino de agua, único motor visible. Un anciano explica que no hay más fuentes de energía que la madera de árboles muertos, el carbón vegetal y el abono, ni más fuerza agrícola que la tracción animal. El longevo campesino diserta sobre las “cosas cómodas” que hacen olvidar las importantes, como la vida natural. Ésta implica soportar la oscuridad de la noche sin luces. Ya que el mundo es así. En este pequeño decálogo de la sensatez,

64 Para una mejor comprensión de la conexión entre Thoreau y Emerson en el cine de Capra, antecedente del que estudiamos, es imprescindible la lectura de la monografía de A. LASTRA, *¡Qué bello es vivir!*, Nau Llibres/Octaedro, Valencia/Barcelona, 2004, especialmente las pp. 97-98.

la principal sentencia es “agua pura y aire puro”, lo único preciso. Los movimientos omnipresentes en casi todos los planos mientras habla el anciano son el horizontal del agua fluyendo y el vertical de las norias girando, visualizando agua y aire. El rumor de ese río continúa bajo los créditos, persistiendo en nuestros sentidos y nuestra mente como un sonido remoto...

Subyace el dolor por un paraíso perdido; dicho dolor nos reinstala en una proporción difícil de apreciar, entre el terruño urbano (vivienda, calle, barrio) y el entorno planetario. El ciudadano puede acceder virtualmente a dicha reubicación gracias a la imagen de una Naturaleza audiovisual espléndida o que grita su extinción. Pero que punza dolorosamente desde su inaccesibilidad. No puede recuperarse ya que supondría volver a la Edad de Oro que jamás existió. Recordemos a Sol cuando moría reflejando en su retina la visión gloriosa de la Naturaleza olvidada; en realidad de una película de la misma, regresando a un paraíso ilusorio.

Lo que alimenta toda conciencia ecologista — independientemente del grado de su compromiso— es el sentimiento de pérdida, acompañado sin remedio por la búsqueda comunitaria feliz. La incógnita de si Utopía es sinónimo de Imposible será resuelta a medio plazo.



Letra Capital

Colección
La Torre del Virrey

SERIE CONTEMPORÁNEA

En Everglades, Emilio Ichikawa, considerado el más prestigioso filósofo cubano de las últimas décadas, reinventa la geografía y dibuja un nuevo mapa imaginario y gramatical del exilio, esa parte fundamental de la vida y la cultura cubana.

Todos los libros de Letra Capital en:
PUBLIBERIA LIBROS

www.publiberia.com/libros letracapital@publiberia.com