

La poètica del vent en l'audiovisual



Víctor Sánchez Blancas

Universitat Pompeu Fabra

Tutor: Fran Benavente

Setembre 2020

*The wind tapped like a tired man,
And like a host, "Come in,"
I boldly answered; entered then
My residence within*

*A rapid, footless guest,
To offer whom a chair
Were as impossible as hand
A sofa to the air.*

*No bone had he to bind him,
His speech was like the push
Of numerous humming-birds at once
From a superior bush.*

*His countenance a billow,
His fingers, if he pass,
Let go a music, as of tunes
Blown tremulous in glass.*

*He visited, still flitting;
Then, like a timid man,
Again he tapped — 't was flurriedly —
And I became alone.*

Emily Dickinson

Índex

1. El fenomen meteorològic com a motiu visual	4
1.1 Rendering the details: una història del cinema a partir del detall filmic	6
1.2 El motiu visual com a motor d'una narració subjectiva	11
2. Alegories, metàfores i símbols que porta el vent	13
2.1 La Primavera mòbil i un oceà en silenci	13
2.3 This is the story of a woman who came into the domain of the winds — premonicions de violència i discursos sobre la masculinitat	17
2.4 El somni de vol i la imatge lleugera: tensions entre el cel i la terra	24
3. Modernitat cinematogràfica i el cinema del real	28
3.1 Impressions d'una presència trobada	28
3.2 Filmar allò que no es veu: a la recerca d'un motiu invisible	30
3.3 Després de la tempesta, la revolució. Acció política a través de les imatges	34
3.4 Excessos del real i desbordaments de l'acció filmica	40
4. El cinema contemporani i la sensibilitat hàptica	47
4.1 Acariciar amb els ulls, sentir amb la mirada	47
4.2 Escolta la còlera del vent: prències sonores a l'audiovisual contemporani	51
4.3 Interferències i distorsions: adéu al llenguatge?	57
5. Conclusions	65
6. Bibliografia	67

1. El fenomen meteorològic com a motiu visual

En un primer pla, Auguste i Marguerite Lumière esmorzen a l'aire lliure en un agradable matí de 1895. En segon pla, el vent fa moure les fulles de la vegetació present al jardí. No es tracta d'una suposició, sabem que existeix una força no visible que provoca moviment dins l'enquadrament. Georges Méliès explicava sovint que sentia el “poder revolucionari del cinema” en veure les fulles sent sacsejades pel vent en el mateix fragment¹ (*fig. 1*). En aquesta breu vista de no més d'un minut, queda revelada una de les propietats més paradigmàtiques del cinema: la capacitat de revelar elements, símbols o sensacions ocultes a través del moviment i les conseqüències d'aquest.



Fig. 1 Fotograma de *Le Repas de bébé* (Louis Lumière, 1895)

No obstant, el punt de partida d'aquest treball es troba en *El viento*, una obra del cinema mut dirigida per Victor Sjöström de l'any 1928. El film és una adaptació de la novel·la homònima escrita per Dorothy Scarborough tres anys abans, i descriu la solitària vida d'una dona en un petit poble de Texas de l'any 1880. El vent, com a la pel·lícula de Sjöström, és un element tractat gairebé de manera fantàstica, com un monstre que assola tota la població de la zona. El text es troba amb el repte de descriure un element invisible per definició, el qual només es revela a través de la seva acció envers altres: les fulles, la sorra o els núvols. És en aquesta tensió constant entre els elements visibles i els invisibles on el cinema troba l'oportunitat de revelar-se com un art. A *El viento* el vent és tractat com un element metafòric, una figura simbòlica que amenaça la pacífica vida quotidiana de Letty, la protagonista del

¹ GRØNSTAD, A., & VÅGNES, Ø. (2019). *Invisibility in Visual and Material Culture*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-16291-7>

film. El vent, es diu, torna boja a les dones a causa de la seva ferocitat i pot arribar a trastornar a qui *caigui en els seus dominis*. Però la veritable amenaça de Letty té nom d'home, i és la seva violència —física i psicològica— la que acabarà amb el seu benestar. El vent és el motiu visual en el qual Sjöström confia per posar en escena aquests i altres valors de complexitat psicològica com l'abús, el sentiment de desarrelament o la crisi d'identitat. El que observem, però, són imatges del vent colpejant la finestra durant una tempesta, amenaçant la integritat de la protagonista.

El vent pren visibilitat a la història del cinema de moltes formes diferents, segons les intencions o valors que els cineastes tinguin interès a tractar a les seves obres. En primer lloc, localitzem obres que seguint les petjades de *El viento*, realitzen un treball metafòric i utilitzen el vent com un contenidor al·legòric, ja sigui sobre abusos com el que pateix Letty o altres totalment diferents. Trobem una determinada tradició poètica que ens parla sobre el vent, els elements aeris i la seva relació amb els somnis, per exemple, i sobre les tensions ja esmentades entre allò visible i allò que no ho és.

A mesura que el mitjà cinematogràfic canvia de models i transforma les seves formes de representació, troba la necessitat d'anar més enllà de l'estadi metafòric en què una ràfega de vent té una múltiple lectura, exercici que podem associar a un cert classicisme. La modernitat cinematogràfica, per una altra banda, caracteritzada per la ruptura de les formes institucionalitzades, implica també una reformulació de la posada en escena, els elements plàstics i per tant dels motius visuals i la seva presentació o funció en pantalla. Aquestes segones representacions estan més associades als conceptes de paisatge, contemplació i el *cinema verité*, que considera el cine-assaig i el documental formats idonis per posar el món real en escena.

Exactament vuitanta anys més tard de l'estrena de *El viento*, el director tailandès Apichatpong Weerasethakul presenta *Mobile Men*, un curt on el protagonista és un jove situat a la part posterior d'una camioneta en marxa. El vent és present des del primer moment, de manera tant visual com sonora a causa de la velocitat del transport. Aquesta força auditiva és cada cop més potent, fins i tot agressiva. L'impacte del vent contra la membrana del dispositiu d'enregistrament sonor acaba sent l'únic que escoltem, tot i observar com el personatge principal emet un crit auxiliant. El vent ja no és una metàfora de la violència, sinó

la força violenta en si. Observem també la manera en què les dinàmiques contemporànies de l'audiovisual afecten en tot aquest conjunt d'imatges —i sonoritats— del vent. L'aspecte sonor resulta clau les diferents propostes de posada en escena de l'actualitat. El tractament digital d'imatge i so són tractats sovint des d'un prisma de saturació i excés, resultant productes més a prop de l'art experimental que de l'obra comercial. Aquesta experimentació amb imatge i so evidencia una preocupació per les experiències sensorials i hàptiques a través de l'audiovisual, més enllà d'una narrativa en termes més clàssics.

Aquestes tres pulsions ens poden ajudar a classificar les imatges i establir relacions entre elles més enllà del seu any o escola (elements classificatoris de les històries tradicionals). Cal apuntar que aquests tres contenidors no resulten aïllats i independents els uns dels altres, sinó que en molts casos es tracta d'una barreja d'aquests. En el moment d'analitzar i classificar les pel·lícules, pot resultar que trobem present totes tres característiques, de manera simultània o en diferents escenes. La hipòtesi principal d'aquest treball és precisament demostrar l'efecte de superposició de capes estilístiques del motiu visual del vent, a més d'observar de quina manera les derives contemporànies afecten la seva representació.

1.1 Rendering the details: una història del cinema a partir del detall filmic

A través d'aquest recorregut històric podem observar la capacitat calidoscòpica del motiu i la seva evolució al llarg de la història del cinema. Ja sigui com a element poètic, de contemplació paisatgística o una eina d'experimentació plàstica plenament audiovisual. Les diferents “històries del cinema” que poden sorgir a través de l'anàlisi dels motius visuals —sigui el del vent o qualsevol altre— trenquen amb la linealitat de les històries tradicionals, aquelles que segueixen un ordre cronològic. Els discursos de reflexió sobre les imatges no sorgeixen d'una seqüencialitat d'esdeveniments, com seria el cas d'aquestes últimes, sinó a partir d'un procés comparatiu entre dues o més obres. Una de les propostes més ambicioses sobre la creació d'un relat històric a partir d'imatges és l'atles *Mnemosyne* d'Aby Warbug (figs. 2-3).



Figs. 2-3 Fotografies de l'Atlas *Mnemosyne* d'Aby Warburg (Wootton / fluid)

Tal i com apunta Giorgio Agamben a *Notas sobre el gesto*², Warburg transforma les imatges en “elements decididament històrics i dinàmics”. El *Mnemosyne* no és una agrupació d'imatges in mòbils, sinó una representació en “moviment virtual dels gestos de la humanitat”. Segons Agamben, el cinema retorna les imatges a la patria del “gest” per la seva naturalesa mòbil, i el concepte queda definit de la següent manera:

El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal. Hace aparecer el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética.

El paral·lelisme entre aquesta definició de *gest* i la definició del vent com a motiu visual és evident. Els gestos cinematogràfics tenen la capacitat de fer visible el propi mitjà, de la mateixa manera que les representacions del vent es conjuguen en una constant tensió entre allò que veiem/escoltem i el que queda fora de quadre. Dit d'una altra manera: el motiu visual del vent és utilitzat en diferents obres cinematogràfiques per construir un discurs metalingüístic i d'autoreferència.

Per a Ivan Pintor, el llegat de l'obra de Warburg influex a cineastes i fotògrafs, al mateix temps que també ressona en l'àmbit de la investigació de la imatge, precisament per la seva condició comparativa, tal i com apunta al seu text sobre el *Mnemosyne*³:

La herencia de Warburg, más activa ahora que nunca, se cifra en la valoración prioritaria de la transmisión, la empatía artística, y el interés por lo que sucede en el espectador. [...] Su gran proyecto

² AGAMBEN, G. (1886). *Notas sobre el gesto*. Medios Sin Fin. Notas sobre la política. Valencia: Pre-textos, (2001).

³ PINTOR IRANZO, I. (2017). Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto. *Research, Art, Creation*, 5(2), 156-188. doi: 10.17583/brac.2017.2684

Mnemosyne, es un atlas de imágenes concebido como archivo en movimiento. Su atención hacia las sacudidas temporales, es lo que hace de Mnemosyne el espejo en el que se mira la labor de cineastas, artistas, fotógrafos y escritores. Pero sobre todo es la condición de laboratorio lo que hace del montaje, la yuxtaposición, una herramienta central en la investigación artística contemporánea.

Les *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) que Godard realitza durant la dècada dels anys noranta estan construïdes clarament des d'aquesta perspectiva, la del laboratori d'imatges. La suma dels vuit-assajos visuals acaba conformant un panòptic audiovisual sobre la història del cinema. La mescla constant de fotografies, quadres i relats poètics assenyala tota una tradició multidisciplinària que no només ha influenciat les creacions cinematogràfiques, sinó que també són eines essencials pel seu estudi en la contemporaneïtat. En el segon episodi, titulat *Une Histoire seule* (Una Sola Història), Godard reflexiona sobre les veus del passat en forma de murmuri i el vent: *le chuchotement continue, est-ce le vent ou mes ancêtres* (el murmur continua, és el vent o els meus ancestres?). En aquest fragment s'inclouen fragments de *El viento* però també d'altres obres clau de la representació del motiu com *Escrito sobre el viento* de Douglas Sirk o *Une histoire de vent* de Joris Ivens i Marceline Loidan (figs 4-7).



Figs. 4-7 Fragments de l'episodi 1B de *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1989)

Curiosament, aquestes dues pel·lícules són el paradigma de dues tendències comentades anteriorment, la representació clàssica-metafòrica i la moderna respectivament. Però retornant al detall filmic com un element de construcció historiogràfica, Godard efectua

una dedicatòria a Alfred Hitchcock al setè episodi, *Le Contrôle de l'Univers*, centrada en la importància vital dels detalls als seus films. A través de diferents exemples, Godard deixa clar que la majoria del públic no recordarà les motivacions concretes dels protagonistes, ni els motius pels quals prenen una decisió o una altra, però sí que quedarà enregistrada en la seva ment els detalls visuals de cada història: el got de llet a *Suspicion*, la clau de *Marnie* o la partitura de *The Man Who Knew Too Much*. Com indica Natalia Ruiz a la seva completíssima anàlisi sobre les *Histoire(s) du cinéma*⁴:

Este hecho de que ciertos objetos hayan quedado grabados en la memoria lleva a la conclusión de que es parece que *à travers eux et avec eux, Alfred Hitchcock réussit là où échouèrent Alexandre, Jules César, Hitler, Napoléon, prendre le contrôle de l'univers* (porque a través de ellos y con ellos, Alfred Hitchcock triunfó allí donde fracasaron Alejandro, Julio Cesar, Hitler, Napoleón, tomar el control del universo). Una idea que se relaciona con el título del capítulo, y que supone destacar el poder que logró tener Hitchcock sobre el público gracias a imágenes como las que siguen apareciendo [...] Por resumirlo en una frase: *peut-être que dix mille personnes n'ont pas oublié la pomme de Cézanne, mais c'est un milliard de spectateurs qui se souviendront du briquet de L'inconnu du Nord-Express* (puede que diez mil personas no hayan olvidado la manzana de Cézanne, pero son mil millones de espectadores los que se acordarán del mechero de Strangers on a Train).

Gestos, detalls i finalment motius visuals són els tres conceptes amb els quals podem relacionar les filmacions aïllades del vent, però és aquest últim amb què l'associació resulta més idònia. Podem entendre els motius visuals com aquelles expressions mínimes de posada en escena amb significat que localitzem al llarg de la història d'un art. Aquests poden ser gestos o detalls sense una relació directa amb la narració de l'obra en qüestió, però evidenciades pels seus creadors amb una finalitat de *plaer* visual. Sobre intentar establir una definició global i canònica del concepte *motiu visual*, Jordi Balló i Alain Bergala reflexionen a la introducció del llibre *Motivos visuales en el cine*⁵. Indiquen que és preferible deixar la porta oberta a la múltiple interpretació i a la idea mental que pot evocar el concepte:

El motivo, en el cine, no está realmente definido. [...] cada uno tenía en mente una idea de lo que esta palabra le evocaba o significaba para él. [...] Decidimos dejar en el aire el concepto de motivo y adoptar un enfoque más fenomenológico. [...] El mérito de esta decisión es estar más abierta a los hallazgos, a los encuentros, permitir que cada uno “parta de las imágenes” que se le pasan por la cabeza.

⁴ RUIZ MARTÍNEZ, N. (2006). *POESÍA Y MEMORIA: “HISTOIRE(S) DU CINEMA” DE JEAN-LUC GODARD*. Universidad Complutense de Madrid.

⁵ BALLÓ, J., & BERGALA, A. (2016). *Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Partir de les imatges i no adequar-les a una definició preexistent posa encara més en valor la capacitat plàstica del mitjà en si mateix. D'aquesta manera, queda implícit el concepte d'una "història personal" o subjectiva, creada a partir de la mateixa experiència com espectadors de l'audiovisual. Les associacions visuals que pot establir un individu entre dues o més obres pot diferir de la d'un altre, fet que no només no invalida les primeres, sinó que a més posa en valor la naturalesa polisèmica de les imatges. Balló i Bergala apunten una segona idea essencial a tenir present durant l'anàlisi de motius visuals com el del vent:

Pero en el cine, a diferencia de lo que sucede en pintura -en la que los motivos que entran en un lienzo necesariamente los ha elegido uno a uno el pintor-, toda película mezcla miles de motivos inertes, residuales, puros reflejos de la realidad. Para que el árbol se convierta en motivo visual del cine, no basta con que forme parte del paisaje sin más, de fondo. La nube que cruza por azar el cielo de un día de rodaje no es un motivo si el cineasta no la trabaja y no la construye como tal, y si no ejerce una atracción creativa visible en el tratamiento que hace de ella. Tomemos por ejemplo el pelo femenino. Todas las mujeres, tanto en las películas como en la vida, tienen pelo. [...] Por lo tanto, todos los cineastas han filmado el pelo de mujeres, pero sólo una pequeña parte de ellos ha hecho de él un motivo personal. De entrada, porque el pelo femenino les ha permitido jugar con materiales específicos del arte del cine: la plasticidad de la forma, el color, el movimiento, la luz... Pero sobretodo porque estos cineastas de pelo -Hitchcock, Buñuel, Godard, Bergman y algunos otros- se han interesado directamente por el motivo, por razones a veces íntimas u oscuras, y han sentido la necesidad de convertirlo en un foco personal obsesivo, desgarrador de su gesto creativo.

El vent entraria perfectament en aquesta categoria de motius inerts que són, en la seva majoria, filmats per la casualitat de l'escenari escollit: exteriors, espais oberts o naturals. A vegades simplement formen part del paisatge on s'està realitzant el rodatge, però existeixen casos on aquest vent és creat de manera artificial, com és el cas de *El viento*; o simplement s'inicia una recerca per trobar el moment idoni on aquest bufi de forma natural. La presència del vent provoca l'efecte mòbil de la naturalesa però també afecta els cossos, des de la roba fins els cabells. Aquest últim exemple, també comentat pels autors com una obsessió fílmica, resulta un motiu específic dins del motiu del vent. La cabellera —o el rostre— enfront del vent és un recurs escènic explorat de forma repetida a la història del cinema. La clau del fragment resideix en aquesta situació: si un element natural apareix de forma casual, no resulta un motiu visual per si sol —unes branques en moviment en segon terme, o una sobtada ràfega de vent durant una filmació en exterior—, sinó que és necessari un interès estètic o simbòlic pels creadors de l'obra. Una recerca per les possibles motivacions "íntimes

i obscures”, i com es poden arribar a convertir en l’obsessió audiovisual d’un o diversos autors i el seu gest creatiu. La relació del motiu del vent amb l’acció cinematografia continua fins a l’etimologia del concepte *motiu*. La introducció de Balló i Bergala acaba amb la següent reflexió:

La palabra “motivo”, etimológicamente, procede del verbo latino movere, mover. Significa: “que tiene la propiedad de mover, que produce movimiento”. [...] El motivo cinematográfico se mueve con gran agilidad. Migra de una película a otra, de un cineasta a otro. Pero lo que estos textos nos dicen es que, para un cineasta, a menudo es la causa de que se ponga en marcha su creación.

No hi ha millors paraules per definir la rellevància dels motius visuals com als pilars sobre els quals sustentar una hipotètica història del cinema. El vent, com a paradigma d’una força cinemàtica invisible, que gràcies a la seva acció provoca moviment i per tant creació, resulta un dels motius visuals més potents per una reescriptura (o re-muntatge) de la història del cinema.

1.2 El motiu visual com a motor d’una narració subjectiva

Christian Keathley estudia la relació entre l’obsessió cinèfila per determinats motius visuals i les històries del cinema al seu llibre *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*⁶. Keathley reivindica no només la necessitat d’adoptar una perspectiva cinèfila durant l’escriptura d-aquestes, sinó també dels *film studies* i la resta de textos analítics sobre cinematografia. Com bé presenta l’autor, les preocupacions sobre les limitacions d’una historiografia lineal ja van interessar a teòrics com Walter Benjamin i Siegfried Kracauer:

Walter Benjamin and his colleague Siegfried Kracauer came to see film as offering an impressive challenge not only to the older, established arts but also to dominant historiographic practice. [...] Kracauer specifically located film’s challenge to historicism in its vivid rendering of details, which he read as signifiers of a repressed, alternative, undeveloped history—“indexes of history in the making.”

Kracauer fa referència a un element intrínsec del cinema com a mitjà d’expressió, la “renderització viva dels detalls”, i la seva capacitat per esdevenir signes d’una història alternativa, encara per explorar. Al llarg del llibre, l’autor para especial atenció al concepte de “detall cinematogràfic”, i realitza una comparació entre l’espectador que reconeix aquests

⁶ KEATHLEY, C. (2006). *Cinephilia and history, or the wind in the trees*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. <https://doi.org/10.5860/choice.44-4357>

detalls amb la figura del *connoisseurship*, els estudiosos dels detalls d'una matèria o art específica per atribuir l'autoria d'aquesta. La sublimació d'aquests detalls durant el visionament d'una pel·lícula pot esdevenir el que l'autor anomena *the cinephiliac moment*. En una conversa amb l'autor Noel King, Paul Willemen va adonar-se'n d'aquest fenomen: una preocupació recurrent per un element concret de l'experiència cinematogràfica:

Noel King clarifies that this “something” emerges in the cinephile’s “fetishising of a particular moment, the isolating of a crystallising expressive detail” in the film image. In these “subjective, fleeting, variable” moments, Willemen writes, “What is seen is in excess of what is being shown”.

Per a l'espectador (i més concretament per l'espectador cinèfil), existeixen una sèrie de detalls que configuren una història de la cinematografia personal i totalment subjectiva. Cada un escull o pot relacionar-se amb detalls fílmics totalment diferents, segons el tipus de relació i apropament cap el mitjà. Aquesta pot estar també afectada per elements socioeconòmics i culturals (com apuntaria Bourdieu, el seu *habitus*). El crític Roger Cardinal escriu el següent sobre la relació subjectivitat-detall fílmic:⁷

The identification of these privileged moments is a subjective, even “self-reflexive” act. [...] What I notice, or elect to notice, is necessarily a function of my sensibility, so much so that a list of my favorite details will equate to an oblique mirror-image of myself, becoming more noticeably idiosyncratic the longer it extends.

Cardinal reconeix també sentir-se fascinat pel moviment a la natura que provoca el vent en aquest text sobre el “detall perifèric” de les imatges cinematogràfiques, concretament sobre l'ús que en fa Tarkovski a la seva obra:

The bushes tugged by wind are magical in that there is no explicit justification for their motions. At the same time, any magic they embody is the magic of real bushes, since these shots do not appear contrived; they are true glimpses of the natural, of a world as if caught “off guard”, unposed.

Aquesta capacitat de les imatges del vent de mostrar el món “tal com és”, sense artificialitats, està molt relacionat amb la mirada que cineastes com Andrei Tarkovski desenvolupament durant la modernitat cinematogràfica. Juntament amb altres elements naturals com l'aigua o el foc, el vent és un motiu visual treballat en més d'una ocasió pel director. Detalls filmats pel creador i recollits pels espectadors, ajuden a construir històries

⁷ CARDINAL, R. (1986). *Pausing over Peripheral Detail*. Framework: The Journal of Cinema & Media, p. 30-31.

individuals segons com aquests ressonen en la seva memòria personal. Per a Roger Cardinal aquests detalls conformen una “llista” no tancada, constantment modificada i ampliada. Demostrada la impossibilitat de crear històries del cinema íntegrament objectives a partir de l'estudi dels motius visuals, podem dir que es tracta d'un concepte mòbil i que muta cada cop que un dispositiu d'enregistrament s'encén, finalitza un muntatge cinematogràfic o una sala de cinema s'il·lumina en qualsevol punt del planeta.

2. Al·legories, metàfores i símbols que porta el vent

2.1 La Primavera mòbil i un oceà en silenci

Una de les principals propietats del vent és la de resultar un element natural associat a la motricitat més essencial. El cinema, per una altra banda, és el mitjà d'expressió artística mòbil per definició: el resultat de l'encadenament de fotogrames fixes. El moviment inherent que incorporen els dos elements parteix també d'un trencament amb una immobilitat prèvia. El vent es manifesta a través del moviment d'un altre element, com les branques d'un arbre o la cabellera d'una persona, que en un estat inicial resulten estàtics. Abans de la invenció dels germans Lumière, l'aparell fotogràfic i la pintura eren les úniques tècniques de representació visual de la realitat, que queda retratada en forma d'imatge fixa. Aquestes representacions plàstiques, tot i que no incorporen un moviment cinemàtic en la seva exhibició, poden utilitzar diferents recursos per dotar de dinamisme una imatge, i l'ús del motiu del vent a la pintura és un clar exemple. Aby Warburg defineix el període de l'Antiguitat pictòrica com immòbil, i localitza el trencament d'aquesta tendència a la pintura de Sandro Botticelli, concretament a *El naixement de Venus*⁸. A l'esquerra del personatge principal apareix Zèfir, la personificació del vent de l'oest a la mitologia grega, que bufa en direcció a Venus provocant el moviment dels seus cabells. Per Warburg, aquest gest suposa un trencament en l'estat de repòs i és un símbol de força exterior.

⁸ MICHAUD, P. A. (1998) *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, Macula, pàgs. 67-68



Fig. 8 El naixement de Venus (Sandro Botticelli, 1482-84)

El moviment associat al vent també incorpora una connotació afegida: la del canvi. No només es produeix una acció cinemàtica que suprimeix un hieratisme preexistent, sinó que a més suposa la seva metamorfosi cap a un altre estadi. Botticelli explora aquestes propietats a *La primavera* (1477-82), tal com apunta Alan Salvadó al capítol que dedica al vent en el seu estudi sobre el paisatge cinematogràfic⁹:

Botticelli donarà un pas més enllà en aquesta qüestió. No solament introdueix un “realisme” a l’interior del mite sinó que planteja una qüestió essencial pel paisatgisme: com el moviment implica una transformació de la pròpia natura, o el que és el mateix, com el moviment genera metamorfosis?

Salvadó cita els estudis que Philippe-Alain Michaud realitza sobre Warbug i Edgar Wind, força revel·ladors pel que fa a les representacions pictòriques del vent durant el renaixement. A *La primavera* (fig. 9), s’assenyala la nimfa Chloris, a l’extrem dret de la imatge, que en entrar en contacte directe amb el vent inicia una transformació evident. El vent irromp en aquestes dues escenes mitològiques com una força natural i realista, que d’alguna manera desestabilitza la perfecció estètica del renaixement. Com si una ventada real hagués sacsejat els quadres, provocant esquerdes per les quals “allò real” s’introdueix fins a fer mutar els elements representats, al mateix temps que s’exalta la naturalesa com una força pura.

⁹ SALVADÓ ROMERO, A. (2012). *Estètica del paisatge cinematogràfic: el découpage i la imatge en moviment com a formes de representació paisatgística*. Unviersitat Pompeu Fabra.



Fig. 9 La primavera (Sandro Botticelli, 1477-82)

El vent com una força transformadora a la tradició pictòrica continua fins a assolir un punt “d’energia dinàmica present en tots els elements que componen la natura”, com indica Salvadó. El paradigma d’aquest dinamisme espectacular podria ser l’obra barroca *Paisatge amb Filemó i Baucis* (1620) de Rubens (*fig. 10*).



Fig. 10 Paisatge amb Filemó i Baucis (Peter Paul Rubens, 1620)

En aquest quadre podem observar clarament com l’acció del vent provoca la torsió de la gran part de corbes i diagonals representades en els arbres, roques i tot el que provoca la gran tempesta. Ja no es tracta d’un element extern que fa trontollar alguns elements específics, com una cabellera, sinó una força que pràcticament fa esclatar tot realisme possible en favor d’una experiència plàstica abrasiva. És interessant apuntar l’observació

d'André Malraux citada en aquest capítol sobre la coincidència entre el canvi de paradigma sobre la mobilitat al barroc i l'inici de l'art cinematogràfic¹⁰, precisament perquè podem establir una connexió entre l'escena inicial de *El viento* i aquestes representacions pictòriques.

La pel·lícula comença amb el viatge en tren de Letty cap al poble del seu cosí. El moviment com acció cinètica apareix en aquesta primera secuencia: el desplaçament d'est a oest del país per part de la protagonista (Virginia → Texas), que li provocarà tota una crisi d'identitat causada pel desarrelament i la poca adaptació al nou indret. Sjöström decideix filmar aquest moviment de manera literal. Les imatges ens situen a l'interior del vagó, i el paisatge queda emmarcat per les finestres de la locomotora. Pantalles mitjançant les quals Letty es confronta per primer cop a la ferocitat del vent (*figs. 11-12*).



Figs. 11-12 Fragments de l'inici de *El viento* (Victor Sjöström, 1928)

Sjöström porta a terme un treball evidentment al·legòric sobre el vent a *El viento*, però sense deslligar-se mai de tota una tradició de representació paisatgística. La natura i la seva força dominadora envers la condició humana és tema força tractat anteriorment pel director en la seva etapa preamericana. Els paisatges escandinaus són els escenaris de moltes de les pel·lícules que realitza durant la segona dècada del segle i tenen un pes vital tant en la seva narrativa com en l'estètica. A *Terje Vigen* (1917) l'oceà és el mitjà a través del qual es manifesta la complexitat emocional del protagonista, és el motor de vida de la localitat costanera on succeeixen els fets i funciona com un instrument de protecció i potencial amenaça. A *Los Proscritos* (1918), les baixes temperatures i les tempestes de neu dels cims

¹⁰ MALRAUX, A. (1976) *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Anniversaire du Festival International du Film Cannes, I.

de les muntanyes islandeses funcionen com un mecanisme similar: són un amagatall temporal per a dos malfactors de la justícia, que finalment acabaran morint a causa de les extremes condicions climatològiques (figs. 13-16). Seguint aquesta línia, doncs, podem considerar el treball que el director realitza a *El viento* una extensió d'aquesta tradició de representació cinematogràfica de la natura, incorporant encara més elements d'introspecció i un treball sobre seqüeles més aviat emocionals i psicològiques. De la mateixa manera que l'oceà o els cims nevats, el vent conté més d'una lectura possible, la seva associació amb aspectes de la realitat és múltiple i mòbil, en constant moviment per naturalesa.



Figs. 13-16 Fragments de *Terje Vigen* i *Los Proscritos* (Victor Sjöström, 1917 i 1918)

2.3 *This is the story of a woman who came into the domain of the winds* — premonicions de violència i discursos sobre la masculinitat

L'any 1946, el filòsof i crític literari Gaston Bachelard escriu el llibre *El Aire y los Sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Es tracta d'un estudi sobre les relacions entre la poesia i la imaginació a través de "conceptes aeris", com el somni de vol, la poètica de les ales o la caiguda imaginària. Bachelard analitza sis imatges de la imaginació

aèria que podem definir com motius visuals si apliquem la comparativa a l'audiovisual: les constel·lacions, els núvols, la nebulosa, l'arbre aeri i, per últim, el vent. Bachelard comença a parlar del vent de la següent manera:

Si pasamos enseguida a la imagen dinámica extrema del aire violento, en un cosmos de la tempestad, veremos cómo se acumulan impresiones de una gran claridad psicológica. Parece que el vacío inmenso, al encontrarse de súbito ante una acción, se convierte en una imagen particularmente clara de la cólera cósmica. Podría decirse que el viento furioso es el símbolo de la *cólera pura*, de la cólera sin objeto, sin pretexto. [...] Con el aire violento podemos captar la furia elemental, la que es todo movimiento y nada más que movimiento.

El vent queda associat al moviment continu, un dinamisme extrem per naturalesa que, en la seva forma més excessiva és una imatge de *cólera cósmica*, com si fos el càstig d'una deïtat amb fam de destrucció. Com observarem a continuació, el vent més salvatge és sinònim de violència i agressió, capaç de resultar un perill vital cap als personatges. Més enllà de pel·lícules sobre desastres naturals on el vent pot ser literalment l'antagonista de l'argument, localitzem tant a *El viento* com a obres posteriors un ús poètic del motiu visual, capaç de marcar i modificar tots els elements de la posada en escena i la psicologia dels individus amb la mateixa fúria que el vent a la pintura de Rubens.

A *El viento*, el vent és una força amenaçadora i transformadora al mateix temps. Provoca en Letty tota una sèrie de commocions tant físiques com emocionals. Aquestes la portaran a posar fi a la vida de l'home que l'amenaça i agredeix sexualment. Wirt, l'antagonista principal de la pel·lícula, és qui adverteix a Letty precisament d'aquesta capacitat destructora durant el viatge en tren: *Injuns¹¹ call this the "land o' the winds" It never stops blowing here. Day in, day out, whistlin' and howlin' - makes folks go crazy - especially women!*". Tot i estar parlant del vent (del vent del nord, concretament), Wirt podria estar referint-se a ell mateix en aquesta frase que queda escrita en pantalla. El vent funciona en tot moment com un element premonitori de la violència progressiva que Wirt exercirà sobre Letty, fins el punt de fondre's en un de sol en l'escena més icònica del film (figs. 17-25). La força del vent durant la nit terroritza a la protagonista, que es troba tota sola a casa seva. Les fustes comencen a trencar-se, una làmpada cau, provoca un petit incendi i la càmera sembla imitar el seu moviment sacsejant-se d'un costat a un altre. Una mà colpeja la

¹¹ Nadius americans (pejoratiu)

porta, com si es tractés d'una extensió física de la monstrositat del vent. Es tracta de Wirt, que traspasa el llindar de la porta i entra sense el consentiment de Letty. Fins arribar a aquesta escena, el vent ha passat d'incomodar a la protagonista a l'inici del film a produir danys materials a les edificacions de la localitat de forma esglaonada a mesura que avança.



Figs. 17-25 Fragments de *El viento*

Al final de la pel·lícula, Letty acaba amb la vida de Wirt i el cos sense vida de l'home queda cobert per la sorra gràcies a l'acció del vent. Es tracta d'una seqüència clau pel gir que adopten tant la protagonista com el significat del vent. Letty ja no és la jove tímida que s'espanta quan veu el vent a través de la finestra del vagó de tren. Acaba per dominar-lo en el moment que dispara contra el seu agressor i enterra el seu cadàver just davant de casa seva. El vent ja no actúa contra Letty, sinó que col·labora amb ella i es converteix en còmplice del crim en defensa pròpia. Destaca aquesta inversió en la dinàmica de la dominació entre les dues figures precisament pel seu desenvolupament visual, molt relacionat amb les qüestions apuntades sobre el dinamisme i la transformació del paisatge. Com indica Salvadó:

Significativament, el cineasta suec combina en l'inici de la pel·lícula les dues grans formes de la mobilitat del paisatge cinematogràfic. Inicialment, l'arribada de Letty (Lilian Gish) a les grans prades

de l'oest es realitza a través del tren que creua la sublimitud del territori desèrtic. És a través de la finestra d'aquest, interrompent la lògica de la visió mòbil del paisatge, que el vent fa acte de presència per primera vegada, tant en el film com en la història del cinema, envaint l'espai interior del vagó de tren i ocupant la seva plaça en el sí de la mobilitat del paisatge. [...] el personatge de Letty, com la nimfa Chloris de La Primavera de Botticelli, empenirà una metamorfosi a partir del contacte permanent i continu amb el vent, un canvi que es traduirà en l'acceptació tant del territori com del seu amor pel cowboy. En la conclusió del film, es confirma, doncs, aquesta capacitat del vent per transformar els personatges, fent evident així la forta expressivitat del paisatge.

El viento resulta un film paradigmàtic per la riquesa visual que desplega en el moment de representar el fenomen del vent. No només és un contenidor ampli de significats: també suposa una via d'experimentació visual destacable per l'època. És una *silent-film* estrenada un any després de la primera pel·lícula sonora, *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), i gran part del seu atractiu com a producte d'entreteniment passa per una aposta ferma pel poder transformador de les imatges i un motiu visual concret. El vent apareix en pantalla de formes molt diverses, des de l'associació visual amb un cavall semental¹² que corre pels cels, fins a l'abstracció en pantalla, on els elements no prenen cap forma definida, reforçant així la idea de desorientació i distorsió de la realitat. Així finalitza Salvadó les seves reflexions sobre la pel·lícula:

Com en els paisatges dinàmics de Rubens, la representació del vent es farà a partir de la distorsió dels elements del quadre, que en un estat pròxim al de l'abstracció, impediran percebre l'escena. El film es constitueix, a la vegada, com una reescriptura del paisatge clàssic del western americà, ja que la turbulència del vent n'esborrarà, literalment, les seves formes immòbils. A partir de la mobilitat del vent, doncs, el paisatge pren una nova dimensió, com també els propis personatges. És la capacitat de Sjöström de capturar la capacitat de metamorfosi del vent la que el converteix en el primer cineasta en captar-ne la seva essència.

Sjöström queda apuntat com un pioner en “captar l'essència del vent” i el podem classificar com l'autor audiovisual que inicia una tradició de representació del fenomen meteorològic. A l'interior de *El viento* localitzem de forma latent les tres pulsions que s'aniran consolidant dècades més tard fins a arribar a la contemporaneïtat: el treball

¹² L'associació vent-cavall sembla tenir una mitologia al darrera. Bachelard destaca com Jacques Collin de Plancy fa referència a la llegenda àrab de la creació del cavall: *Cuando Dios se decidió a crear el caballo, llamó al viento del Mediodía y le dijo: “Quiero sacar de tu seno un nuevo ser, condénsate y despójate de tu fluidez” Y fue obedecido. Entonces tomó un puñado de dicho elemento y apareció el caballo.* Aquesta relació entre l'animal i el vent estarà present a altres obres, com per exemple a *Wild is the Wind* (George Cukor, 1976) o de forma molt més explícita a *The Turin Horse* (Béla Tarr, 2011).

metafòric, la preocupació pel paisatge i l'experimentació visual. Per tant, a partir de *El viento* podem iniciar el recorregut històric per les imatges del vent i observar l'evolució d'aquest motiu visual concret.

Sobre la propietat premonitòria de la violència del vent destaquen dues obres: *Escrito sobre el viento* (Douglas Sirk, 1956) i *Elle* (Paul Verhoeven, 2016). El tipus de violència que recorre aquestes dues pel·lícules és força similar al de *El viento* tot i l'àmplia diferència d'anys entre les obres. Ambdues pel·lícules posen en escena el motiu del vent com una força capaç d'invaïr de forma violenta la llar de les víctimes. L'habitatge, de la mateixa manera que a *El viento*, és un espai que protegeix a les protagonistes, però que acabarà sent escenari de tragèdia. El vent s'infiltra per portes i finestres abans de les agressions físiques que succeeixen a les obres: el tret que acabarà amb la vida de Kyle (Robert Stack) a *Escrito sobre el viento* i la violació de Patrick (Laurent Lafitte) a *Elle*. Tot i que les motivacions i el to d'aquests dos films són totalment diferents (el primer és un melodrama clàssic sobre la gestió amorosa dels membres d'una família burgesa, mentre que el segon explora la crisi emocional d'una víctima de violació que desconfia de la policia), els seus mecanismes de representació del vent són similars i resulten una metàfora de la violència que està per arribar.

A *Escrito sobre el viento* el títol ja ens dóna pistes sobre un dels motius visuals del film i de l'escena més important per la narració i el desenvolupament de personatges. Es tracta de la primera escena (figs 26-29), sobre la qual s'inscriuen els títols inicials i finalitza amb un retrocés en el temps en forma d'analepsi. Les pàgines d'un calendari giraran enrere per explicar els esdeveniments que han portat al punt inicial. Kyle, l'antagonista de la història, condueix un automòbil esportiu sota els efectes de l'alcohol i dirigint-se cap a una mansió. En l'arribar, es disposa a entrar per la porta principal amb violència. L'escena culmina amb el so d'un tret i Kyle sortint amb una arma a la mà. No coneixem els motius ni les conseqüències d'aquest tret —això ho descobrirem al llarg de la pel·lícula i en el retorn a l'escena—, però el que és interessant és l'ús del motiu vent en aquesta escena com analogia a l'arribada de Kyle, també violent i descontrolat. Observem el moviment dels arbres a l'exterior de l'habitatge i l'ombra mòbil que aquests projecten a la façana, com si fossin els braços d'un monstre situat a l'exterior, tot just quan apareix el títol de la pel·lícula. Les fulles, com també ho fa la sorra a *El viento*, s'han introduït a la llar i anticipa l'arribada d'un personatge que farà desencadenar la violència. Lucy (Lauren Bacall), que ho observa tot des

d'una finestra oberta, cau inconscient mentre el vent fa moure les cortines i la càmera s'apropa al calendari.



Figs. 26-29 Fragments de l'inici de *Escrito sobre el viento* (Douglas Sirk, 1956)

La llar pot resultar una metàfora en si mateixa sobre el cos i la intimitat. *Elle* va un pas més enllà que l'obra de Douglas Sirk: Verhoeven crea una ficció sobre el terror d'una violació del cos i de l'espai personal, temes sobre els quals també es construeix *El viento*. L'inici de *Elle* ho clarifica de forma terrorífica: Michèle (Isabelle Huppert) es troba al terra de casa seva sent abusada sexualment per un home totalment enmascarat. A partir d'aquest moment, la protagonista haurà de fer front al trauma psicològic d'aquest atac al seu propi habitatge i iniciarà una recerca sobre la identitat de l'agressor. No només haurà de viure amb aquesta angoixa derivada del trauma inicial, sinó que a més anirà rebent de manera constant missatges per part del violador, molts d'ells derivats de la intromissió en els seus espais personals. Cap a la meitat de la pel·lícula, Michèle es troba asseguda al seu llit, llegint uns documents. Darrere seu, veiem les finestres obertes. Sentim com el vent bufa amb gran intensitat, arribant a colpejar les finestres amb les portes de fusta. El treball sonor d'aquesta escena subratlla encara més la presència imminent d'una tempesta. Un cop produït pel vent espanta la protagonista. Tot just abans que pugui tancar la finestra algú truca a la porta de casa. Es tracta de Patrick, el veí de Michèle, amb qui arriba a fantasiejar sexualment

observant-lo per la mateixa finestra que l'acaba de sobresaltar. Patrick indica que ha vist les finestres obertes i es preguntava si necessitava l'ajuda per tancar-les, ja que el vent està bufant amb força. L'escena es construeix a partir dels dos personatges tancant les finestres amb certa dificultat, però creant progressivament un ambient de tensió sexual entre els dos. Quan tanquen l'última finestra, els dos queden abraçats. De la mateixa manera que a *El viento* i a *Escrito sobre el viento*, el vent funciona en aquesta seqüència com una premonició d'un mal imminent: envaeix un espai íntim sense cap permís (figs 30-34) . En aquest cas, Patrick resulta ser l'agressor de Michèle. El vent avisa tant a l'espectador com a la protagonista, que descobreix la veritat sobre el seu veí en un atac posterior.



Figs. 30-34 Fragments de *Elle* (Paul Verhoeven, 2016)

En aquestes ficcions analitzades existeix una voluntat de representar l'arribada d'un personatge i les seves agressions físiques i psicològiques a través del vent. Casualment, les tres són adaptacions literàries, i és possible que l'ús al·legòric d'aquest motiu visual funcioni com una proposta creativa per part dels autors, que clarament confien en el poder de les imatges en moviment. Aquests exercicis metafòrics —i d'altres totalment diferents— del vent no s'abandonen en cap moment de la història del cinema. Estan lligades a la narrativa clàssica tradicional que també domina gran part de l'audiovisual contemporani. Aquesta relació vent-violència, que normalment és d'homes cap a dones, s'explora en moltes altres pel·lícules a través d'una perspectiva crítica sobre el concepte de masculinitat.

A *Mobile Men* el director tailandès Apichatpong Weerasethakul elabora en tres minuts un retrat sobre el lloc en el món que ocupen dos joves treballadors. Són dos cossos en

constant moviment, no només perquè se situen sobre un vehicle en marxa sinó perquè a més es tracta de treballadors migrants, desplaçats per condicions polítiques a un altre estat de Tailàndia. El tipus de masculinitat sobre el que reflexiona aquest curt no és el mateix que el dels antagonistes de les ficcions analitzades, en cap cas hi ha una agressió per part dels protagonistes, però sí que podem detectar una força física impulsiva, ferotge però també sensible i vulnerable. El vent colpejant el micròfon, present en tot el metratge del curt, és l'element sonor principal i conjuga perfectament amb totes aquestes qüestions sobre el retrat del cos i la masculinitat.

Aquests retrats tenen la seva contrapart en la manera en què les dones pateixen les conseqüències directes d'actes que posen en perill la seva supervivència. Assalts, cops, forcejaments, agressions sexuals, maltractaments psicològics i emocionals són només la punta de l'iceberg de tot un sistema estructural. A través de la via al·legòrica del vent alguns cineastes han optat per elaborar discursos sobre aquests conceptes de gènere, a través de l'associació vent-agressor o de forma premonitòria.

2.4 El somni de vol i la imatge lleugera: tensions entre el cel i la terra

A *El Aire y los Sueños*, Bachelard analitza altres imatges poètiques que podem relacionar amb la del vent i que ens poden ajudar a completar les propostes al·legòriques del motiu visual a través de la poesia. És interessant observar de quina manera l'autor parteix del concepte de *somni de vol* per reflexionar sobre la connexió entre el món oníric i la imaginació humana. Segons Bachelard, el somni de vol és una forma onírica eminentment dinàmica i clarament relacionada amb els conceptes d'ascensió i lleugeresa.

¿No es acaso el recuerdo inmenso y sin fecha del estado aéreo, de un estado donde nada pesa, donde nuestra materia tiene una ligereza innata? Todo nos eleva, todo nos levanta, aunque descendamos “justo lo necesario para despojar el paso de un niño de su escasa torpeza”. Esta juventud de la ingravidez, ¿no es acaso el síntoma de esa fuerza confiada que va a hacernos abandonar la tierra, que nos hace creer que vamos a subir *naturalmente* hacia el cielo, con el viento, con un soplo, arrebatados *directamente* por una impresión de dicha inefable? Si encuentran ustedes en sus sueños dinámicos, esa pendiente mínima, esa calle que sólo baja un poco, tan poco que los ojos no lo notarían nunca, les brotarán alas, pequeñas alas en los pies; sus talones tendrán un vigor alado, ligero, delicado; y con un simple movimiento, transformarán pronto la bajada en subida, marcha en vuelo.

Tot i que l'autor centra notablement aquest apartat del seu assaig en les qüestions filosòfiques i de la psicoanàlisi, podem relacionar fragments com el citat amb imatges, fragments cinematogràfics, on aquest vol oníric és impulsat per la força del vent. Parem atenció a l'escena que dona inici a *La infancia de Iván* (Andréi Tarkovski, 1962). En un primer pla, observem el cos nu d'un infant (Iván) darrere un arbre. Surt fora de pla i tot seguit la càmera realitza un moviment d'ascensió vertical. Les fulles i la vegetació es mouen per l'acció del vent. L'infant queda fascinat pel vol d'una papallona i aquest sembla començar a flotar, com si estigués imitant l'ésser invertebrat. Finalment, Iván s'apropa a una figura materna, però abans que pugui interaccionar amb aquesta, desperta (figs. 35-38)



Figs. 35-38 Fragments de l'inici de *La infancia de Iván* (Andréi Tarkovski, 1962)

El cinema com un espai emulador dels somnis, on desafiar les lleis de la gravetat és possible, permet apropar a l'espectador a imatges com la que acabem de definir. El vent, al mateix temps, pot resultar una marca d'aquesta consideració del mitjà cinematogràfic com una *fàbrica de somnis*. L'inici de *La Infancia de Iván* posa en escena un dels conflictes del film: la impossibilitat del petit de reunir-se amb la seva mare, acció només possible a través dels somnis i, per extensió, del cinema. És possible que en aquesta seqüència el vent resulti un element d'ordre secundari i no sigui el centre d'exploració visual, però trobo important definir el motiu visual del vent dins d'una tradició d'*imatges aèries* preexistent, com bé definiria Bachelard, presents en l'imaginari col·lectiu de l'Antiga Grècia, des de les ales a les sandàlies d'Hermes o el mite d'Ícar.

Les diverses formes de representar el vent a l'audiovisual són, en definitiva, una manera de visualitzar aquells conceptes de naturalesa abstracta, com les tensions entre allò que veiem (elements tangibles) i allò invisible per l'ull humà (elements intangibles). L'escriptor Italo Calvino escriu al llibre *Six Memos for the Next Millenium*¹³ sobre el concepte de lleugeresa o *lightness*, contraposant-lo al de pesadesa o *weight*. Per a Calvino, el vent és l'element més lleuger sobre el qual Perseu se sosté durant la mort de Medusa, utilitzant també unes sandàlies alades:

To cut off Medusa's head without being turned to stone, Perseus supports himself on the very lightest of things, the winds and the clouds, and fixes his gaze upon what can be revealed only by indirect vision, an image caught in a mirror. I am immediately tempted to see this myth as an allegory on the poet's relationship to the world, a lesson in the method to follow then writing.

L'autor considera el concepte de lleugeresa en contra del de pesadesa com el més adequat per definir el pròxim mil·lenni (l'actual contemporaneïtat) i realitza un estudi sobre la poesia de Guido Cavalcanti, qui anomena *el poeta de la lleugeresa*. Els protagonistes o *dramatis personae* dels poemes de Cavalcanti no són humans, sinó raigs de llum, imatges òptiques i "esperits". Aquests últims tenen en comú tres característiques: són la màxima expressió de lleugeresa, estan en constant moviment i són vectors d'informació. Podem establir la comparació entre aquests "esperits" i el vent, fins i tot en l'última característica, si entenem els missatges metafòrics del vent ja analitzats com informació cap a l'espectador.

Trobem apropaments estètics sobre les connotacions de lleugeresa del vent, on predominen altres conceptes com el de "suspensió" —literal o metafòrica—, sobre el qual també fa referència Calvino. Destaca la gran quantitat d'imatges sobre figures suspeses en l'aire durant el segle XVIII, un imaginari marcat pels descobriments sobre les forces de la gravetat de Newton i la sensació de meravellament per la narrativa oriental: "flying carpets, winged horses, genies emerging from lamps". El somni de vol no deixa de ser una extensió d'aquesta obsessió per abandonar la "pesadesa" de la terra per estar més a prop del cel. Més enllà de les connotacions religioses o filosòfiques, és interessant observar com el cinema, la fàbrica de somnis per excel·lència, posa en escena aquestes inquietuds a través de motius visuals com el del vent. A *El viento se levanta* (Hayao Miyazaki, 2013), el lligam entre el

¹³ CALVINO, I. (1988). *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

món dels somnis, la volatilitat dels cossos i el vent com a força vital és precisament el tema principal de l'obra. La pel·lícula funciona, en línies generals, com una metàfora sobre el mateix cinema a través del món oníric. La condició poètica del vent és una peça clau en aquest dispositiu, tal com ho demostra el vers de Paul Valéry que funciona com a leitmotiv a la pel·lícula: “Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!”¹⁴ (El vent s'aixeca, hem d'intentar viure!). La poètica del vent en aquest film d'animació pren força en els moments d'enlairament, ja que són els constants canvis de ritme, velocitat, força i maneres d'aparició les que configuren el relat. La condició màgica dels elements naturals és un tret característic de l'univers Miyazaki, i el vent apareix a altres films també de manera evocadora, com per exemple a *Mi vecino Totoro* (1988). També els aspectes aèris i de suspensió com elements flotants, personatges que volen o s'enlairen formen part d'aquest imaginari: des del castell volador de *El castillo ambulante* (2004) fins els viatges de la Chihiro a *El viaje de Chihiro* (2001) (figs. 39-42).



Figs. 39-42 Fragments de *El viento se levanta*, *Mi vecino Totoro*, *El castillo ambulante* i *El viaje de Chihiro* (Hayao Miyazaki)

Per tant, l'aparició del vent també pot ser un símbol clar de llibertat i alliberament, “dóna ales” als personatges i “eleva” el seu esperit. En el cas de les pel·lícules on el vent està més aviat relacionat amb la violència i el desig carnal forçat també poden aparèixer aquestes

¹⁴ Vers a *El cementerio marino*

lectures —el vent al rostre de Letty al final del film simbolitza el seu alliberament—, demostrant novament una configuració de capes de significat superposades.

3. Modernitat cinematogràfica i el cinema del real

3.1 Impressions d'una presència trobada

El director francès Jean Renoir realitza l'any 1936 el migmetratge *Una partida de campo*, considerat un homenatge a l'obra pictòrica impressionista del seu pare, Pierre-Auguste Renoir. Una de les escenes on clarament remet a les impressions fugaces del corrent avantguardista es localitza al final de l'obra. Es tracta d'un decoupage paisatgístic que mostra l'arribada imminent d'una tempesta, a través d'imatges de la natura canviant i en constant moviment per l'acció del vent. Aquesta simbolitza el pas del temps i l'evolució de la relació entre els dos amants protagonistes (figs. 43-48) . Tot i la lectura clarament metafòrica d'aquesta el·lipsi, Renoir posa en escena de manera contundent el motiu visual del vent com una presència real i mòbil, una cita a l'impressionisme pictòric més enllà de la recreació figurativa d'obres preexistents: si les pintures barroques d'autors com Rubens plantejaven una modificació de l'escenari a través de la torsió de les seves formes, les impressions de Renoir ho aconsegueixen a través de pinzellades breus de llum i moviment que donen cos a una força eminentment real.



Figs. 43-48 Fragments de *Una partida de campo* (Jean Renoir, 1936)

Exactament mig segle després de *Una partida de campo*, Delphine (Marie Rivière) passeja per una zona d'abundant vegetació tot just després de banyar-se a la platja. El so de les onades del mar és ràpidament fagocitat pel so del vent. Les fulles dels arbres i arbustos de la zona es mouen notablement. La Delphine camina en silenci, dóna voltes sense cap direcció concreta mentre s'incrementa la presència del vent. Amb els dits de la mà acaricia les branques tremoloses. Queden enquadrades a la pantalla les vistes de les quals gaudeix la jove: encara més paisatge verd i la línia de l'horitzó difosa en contacte amb l'oceà (figs 49-54). Un muntatge d'imatges encadenades molt similars a l'escena del film de Renoir. Abans de tornar a la protagonista, la càmera es fixa en els detalls de les branques, fulles i flors mogudes pel vent. Tot seguit observem una Delphine commoguda i llàgrimes al seu rostre. El so del vent no ha desaparegut en cap moment.



Figs. 49-54 Fragments de *El rayo verde* (Éric Rohmer, 1986)

A *El rayo verde* (1986), Éric Rohmer filma l'estiu solitari que es veu obligada a passar la Delphine després d'una ruptura sentimental. L'escena descrita anteriorment és un altre exemple clar de l'ús del motiu visual del vent com un mecanisme de presència trobada. Ràfegues de vent enregistrades que es fan present de forma inesperada, amb la finalitat de posar en escena "allò real". Rohmer atura la narració en aquesta escena, de la mateixa manera que ho fa la tempesta a la vora del riu a *Una partida de campo*. Ara, però, no es tracta d'una metàfora sobre el pas del temps i la seva fugacitat, sinó que permet a l'espectador observar —i sentir-se identificat— amb la soledat i melancolia que pateix la protagonista. Els plans detall de les branques i fulles en moviment, sumat a la sonoritat del vent, evidencia l'interès del director per les impressions plàstiques que proposa el motiu del vent, però també per la

seva connotació de contemplació paisatgística. El crític Michael Freedman va indicar el següent sobre el film el novembre de 1987 a la revista *Cinema Papers*¹⁵:

If Rohmer is a classicist, he is also a realist. It's the complex interrelationships between time, place and sound which anchor films that otherwise might have the lightness of a fairy tale. We feel the approaching chill of late afternoon and we hear the sounds of summer holidays. The wind rustles the leaves, an aeroplane takes off in the distance and dialogue is interrupted by children playing on the beach. It is the perfect balance of the oppositional forces of fiction and documentary which gives this film its power.

La presència del vent, juntament amb la suma d'altres elements climàtics i paisatgístics, posa en relleu aquesta tensió entre l'obra fictícia i el món real. La trobada amb “allò real” passa per una construcció de la posada en escena a partir de la poca o nula intervenció amb l'espai natural. A diferència del meticulós control de l'espai a plató que pot gaudir una producció del Hollywood més clàssic com la de *Escrito sobre el viento*, on el vent és creat i configurat entre les quatre parets d'una nau industrial, Rohmer localitza gran part de *El rayo verde* a l'exterior, realitzant el procés invers: cercant una trobada amb el vent. La trobada amb un fenomen climàtic com a presència del real és la premisa essencial de *El rayo verde*, on la Delphine finalment trobarà una motivació final pel seu estiu: observar la llum verda a l'horitzó. Una situació de pocs segons de durada que, a diferència del buit existencial que pot simbolitzar el vent, omple l'ànima de la protagonista. Novament, un fenomen climatològic la fa plorar —ara de felicitat— i observem els títols de crèdit aparèixer sobre la imatge l'horitzó sobre l'oceà.

3.2 Filmar allò que no es veu: a la recerca d'un motiu invisible

El documentalista Joris Ivens parteix d'aquesta premisa, la de la recerca del vent, per realitzar el seu últim film en vida juntament amb Marceline Loridan: *Une Histoire de vent* (1988). Filmat entre 1984 i 1988, el director holandès realitza un exercici autobiogràfic a través de la cinematografia, en el que reflexiona sobre la seva condició de creador d'imatges, la imaginació i la capacitat del cinema per filmar “allò impossible”, utilitzant el motiu visual i sonor del vent com a protagonista. Mesclant ficció, documental i imatge d'arxiu, Joris Ivens explora totes les formes possibles en què el vent es pot revelar com una presència a l'interior

¹⁵ FREEDMAN, M. (1987). *Summer*. *Cinema Papers*, p. 41–42.

del cel·luloide. Aquest neguit es tradueix també en l'aspecte musical que acompanya l'obra en moments determinats. No és casualitat que siguin instruments de vent els que realitzin les melodies de la banda sonora. Ivens es personifica com un director de cinema obsessionat amb la idea de filmar un fenomen climàtic invisible, convençut que només a través del seu enregistrament podrà fer-lo present. Així ho indica amb la seva propia veu a la pel·lícula:

We are mad to be filming the wind. It's like filming the impossible. We are mad to be filming the wind; filming the impossible is what's best in life. All of my life I have tried. I have tried to capture, to tame the wind.

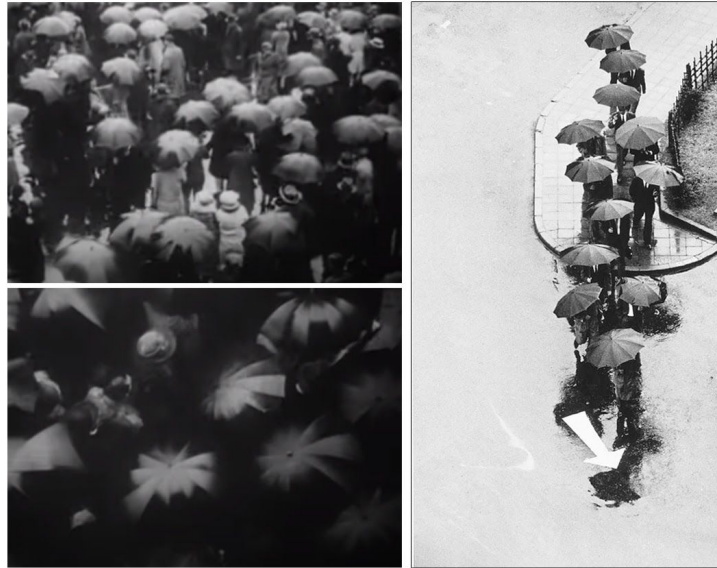
Une Histoire de vent presenta una gran diversitat de formes de visualitzar la presència del vent. Des de les imatges més tradicionals de la vegetació en moviment, fins a posades en escena més evocadores i poètiques, com la impressionant imatge del director assegut a les dunes del desert i tota una bateria de micròfons capturant el seu so, al mateix temps que una nena s'asseu a pocs metres. Durant l'escena final del film (figs. 55-57), una tempesta de vent i sorra s'aixeca al desert. Mentre els adults es desesperen per posar a cobert i resguardar-se a l'avituallament, la petita es col·loca un vel al rostre i deixa que el vent mogui tota la seva roba, oferint-se al fenomen climatològic en un gest similar al del Letty a *El viento*.



Figs. 55-57 Fragments de l'escena final d'*Une Histoire de vent* (Joris Ivens, 1988)

El testament filmic de Joris Ivens no és l'únic intent del director de "filmar el vent". Trobem alguns exemples d'aquest interès pel moviment irregular de fulles, robes, aigua i pols a *Regen* (1929), una de les seves primeres produccions. En aquest curtmetratge, la càmera deambula per la ciutat d'Amsterdam durant una tempesta. La pluja i el vent són els dos elements naturals que configuren aquest exercici de filmar la seva ciutat natal, com si es tractés d'un diari en imatges. Un mosaic de diferents detalls del paisatge urbà i natural, mostrant les variacions lumíniques i la diversitat plàstica creades per la pluja i el vent. Podem considerar aquest curt com una versió cinematogràfica de la *street photography*, un gènere fotogràfic molt relacionat amb una recerca del "real" d'un espai urbà. La influència d'Ivens

en aquest moviment és clara: si prenem la vista zenital dels paraigües a la fotografia *Rainy Day, Tokyo* d'André Kertész, un dels màxims exponents de la *street photography*, podem establir una connexió directa amb una de les imatges més icòniques de *Regen* (figs 58-60).



Figs. 58-60 Fragments de *Regen* (Joris Ivens, 1929) i *Rainy Day, Tokyo* (André Kertész, 1968)

No serà fins a *Pour le Mistral* (1966) on Joris Ivens centri tota una peça audiovisual en emmarcar el vent dins el quadre. Com el seu nom indica, es tracta d'un documental sobre el famós vent del mestral. L'origen etimològic del nom amb què és baptitzat el vent del nord-oest ens proporciona indicis sobre la seva consideració en l'imaginari popular: prové del llatí *magistrale* (magistral), per la força i violència amb la qual es fa present, arribant a ser temut per navegants i agricultors. A *Pour le Mistral*, Ivens filma l'anticipació al vent i la preparació d'aquests treballadors com si estiguessin a punt de lliurar una batalla èpica. Els mecanismes de representació del vent i la seva encara-no-presència són d'un cert classicisme i poden remetre a *El viento* per aquesta associació del vent amb un antagonista al qual fer front. La dinàmica de combinació de capes —la de representació del real i la metafòrica— ens demostra un cop més aquesta superposició de significats que presenta el motiu visual del vent.

La parella de directors Jean-Marie Straub i Danièle Huillet comenten de manera crítica sobre la impossibilitat de filmar el vent i l'obra de Joris Ivens, indicant que només es pot enregistrar la seva presència física en altres elements, aquelles “moguts per”, però en cap

cas el vent en si mateix. Així ho indiquen en una entrevista realitzada l'any 1981 a propòsit de la presentació del seu film *Demasiado temprano, demasiado tarde* (1982)¹⁶:

There are films that have tried to film the wind. There is even a film by Joris Ivens called *Le Mistral*, I think, or *Le Vent* But I don't really think the wind can be filmed, it's clear, it can't be filmed in itself. It has been tried, but looking closely one has to conclude that what has been filmed is something moving in the wind. Or one has filmed in the neighborhood of something which is then blown away by the wind. That was the limitation of Iven's film.

A *Demasiado temprano, demasiado tarde*, Huillet i Straub també realitzen una oda cinematogràfica al vent i a les imatges aèries, tot i que les formes i els plantejaments estètics difereixen notablement de les que presenta Joris Ivens als films analitzats. Si a *Une Histoire de vent* o a *Pour le Mistral* domina el to dramàtic i un muntatge accelerat de diferents postals on el vent és el protagonista, Huillet i Straub opten per un ritme molt més pausat, utilitzant plans seqüència i moviments panoràmics (figs 61-66).



Figs. 61-66 Fragments de *Demasiado temprano, demasiado tarde* (Jean-Marie Straub i Danièle Huillet (1982)

Dalia Neis dedica part del seu article a *Senses of Cinema* a comparar els dos estils¹⁷:

In the films of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet, the opposite takes place; rather than framing the wind, these filmmakers move the frame. [...] (They) express an optical curiosity for neglected, imperceptible forces that lie on the periphery, and opt for a wide-panoramic vision, with very little concern for what lies in the centre of the frame. Unlike Ivens' controlling camera gaze – or his later attempts to frame the wind as an illusory force, invoking the pioneering trickery and magic of Méliès –

¹⁶ HURCH, H. (1982, February). *Too Early, Too Late: Interview with Huillet and Straub*, Falter - Wiener Programmzeitschrift, 15–28. Translation and Notes by BREWSTER, B. (2014). Kino Slang.

¹⁷ NEIS, D. (2019). Stalking the Invisible: On Cinematic Winds in the films of Joris Ivens and Jean-Marie Straub/Danièle Huillet.

Straub/Huillet's films hark back to the counter-pioneering minimal efforts of Augustus and Louis Lumière. Their films are twitching, vibrating canvases of the world arriving, as if for the first time. In Straub/Huillet's Spinozist cinematic output, there is no omnipotent god, and there is no transcendental wind; they refuse to fixate on the wind as a central subject, and do not seek to frame the wind at the expense of other living matter and natural forces in the frame.

Podem definir aquestes dues vies per “trobar-se” amb el vent: l'esforç actiu de Joris Ivens per construir un espectacle audiovisual, proper al cinema màgic de Georges Mèliès; i la proposta menys intervencionista de Straub/Huillet, on el vent és un element perifèric que no cal (o no és possible) encapsular en l'interior del fotograma. Tot i això, el vent es fa indubtablement present a *Demasiado temprano, demasiado tarde*, un film de caràcter polític basat en una carta de Friedrich Engels sobre la pobresa rural. Els moviments aeris de la càmera proporcionen a l'espectador una sensació d'estar flotant sobre els paisatges rurals que es mostren (remeten al concepte de lleugeresa del capítol anterior), tal com indica el crític francès Serge Daney¹⁸:

Decía Serge Daney en un texto dedicado a la película de los Straub que en *Trop tôt, trop tard* se podía escuchar el viento como en ninguna otra. «Uno redescubre allí las “alucinaciones del público” propias del cine mudo. [...] *Trop tôt, trop tard*, es una de las pocas películas, en mi conocimiento, desde *El Viento* de Sjöstrom que ha sido capaz de filmar el viento. Debe ser visto —y oído—, para ser creído. Es como si la cámara y un frágil equipo tomaran el viento como una vela y el paisaje como un mar. La cámara juega con el viento, lo sigue, lo espera, vuelve tras él como una burbuja que rebota».

Considerem aquest joc “amb el vent” com una forma de posar en escena la propietat de lleugeresa proposada per Italo Calvino. Si no és possible introduir dins el fotograma una força invisible, el cinema troba una forma d'apropar-se al vent a través de l'emulació dels seus moviments. Una càmera que es mou com el vent, o que recorda les seves propietats motrius, demostra una intencionalitat per representar un motiu visual a priori invisible.

3.3 Després de la tempesta, la revolució. Acció política a través de les imatges

L'increment de les dinàmiques de la societat de consum i de la materialització del capitalisme modern va provocar una sèrie processos revolucionaris a occident, tenint el seu origen a França durant el maig de 1968, però estenent-se ràpidament per Espanya, Mèxic, Argentina, Estats Units o Itàlia. No és pas casualitat, doncs, que la modernitat

¹⁸ ALGARÍN NAVARRO, F. *Aquí y en otro tiempo*, Lumière

cinematogràfica es desenvolupés durant un dels contextos d'agitació social més importants del segle passat. El cinema i la realitat social es van retroalimentar, provocant l'aparició de pel·lícules de caràcter propagandístic però que al mateix temps funcionaven com un retrat dels processos socioculturals que estaven succeint de manera paral·lela.

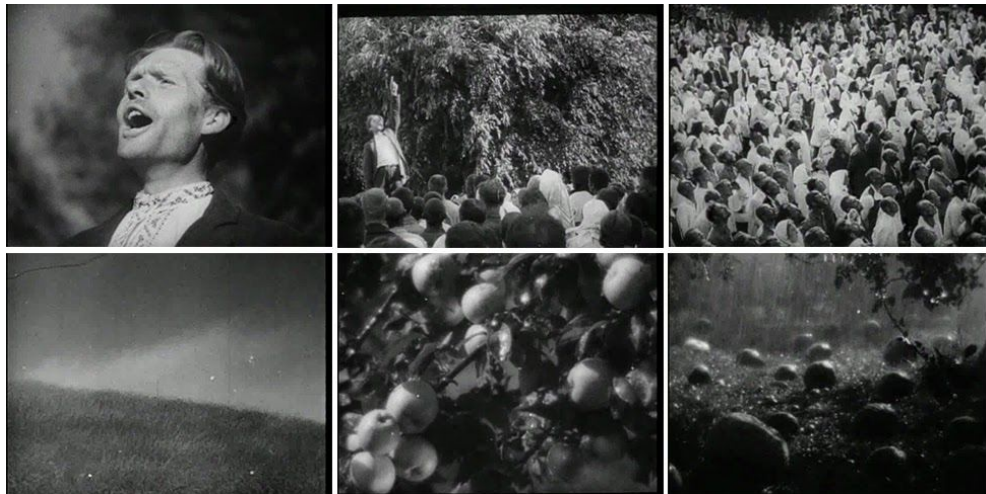
Com hem observat, a *Demasiado temprano, demasiado tarde* Straub i Huillet realitzen un exercici poètic al mateix temps que revolucionari a través de l'observació del paisatge i el tractament de motius visuals com el vent. No obstant, aquesta connexió vent-revolució social d'esquerres troba un clar precedent al cinema soviètic. El director Aleksandr Dovzhenko dirigeix l'any 1930 *Earth*, una pel·lícula muda sobre una insurrecció d'una comunitat d'agricultors envers l'expropiació de les terres per part dels Kulaks. En aquest llargmetratge, considerat una de les obres claus del cinema soviètic, el vent juga un paper essencial en la construcció visual i estètica. El primer fotograma de l'obra muda és precisament un paisatge natural: un prat i el cel ennuvolat. El moviment de la vegetació provoca un efecte que recorda les onades del mar. Cada cop la successió de plans presenta un enquadrament més tancat, fins que observem el rostre d'una jove a prop d'uns gira-sols, moguts també pel vent. Els plans detall permeten observar les diferents textures de fulles, branques, flors i fruits movent-se suaument (figs. 67-72). La banda sonora d'aquesta seqüència de cinema mut destaca per la coral de veus que l'acompanya, resultant similar al so característic del fenomen climatològic.



Figs. 67-72 Fragments de l'inici d'*Earth* (Aleksandr Dovzhenko 1930)

L'escenari rural en el qual succeeixen els fets de la història propicia aquest tipus de construccions visuals en més d'una ocasió al film. El contacte dels personatges amb la natura,

igual que la contemplació paisatgística, permet unificar els primers amb l'espai rural, territori en perill per l'expropiació de les terres. L'apel·lació a l'espectador en aquesta qüestió sociopolítica és directa ja des del primer moment a través d'escenes com la comentada. L'èmfasi en mostrar la bellesa de la natura utilitzant el vent com fil conductor visual és una mostra clara de com el film elabora un retrat paisatgístic en favor d'uns ideals revolucionaris. L'aparició del vent a *Earth* no només es produeix en aquestes seqüències on la narració s'atura, sinó que també es fa present durant els esdeveniments clau del film, com per exemple l'escena final d'aquest. La multitud escolta atentament el discurs d'un home que condemna l'assassinat injust de Basil, un jove mort en mans dels Kulaks. Al seu darrere observem un arbre de grans dimensions que es sacseja de manera evident pel vent. El moviment constant de les branques es troba en sintonia amb els seus gestos corporals, que amplifiquen encara més l'emoció del seu discurs. La "condició aèria" de l'escena no acaba amb el vent; destaquen les últimes paraules del discurs: "The glory of our Basil will fly around the world, like that communist airplane of ours up there!". En aquest moment, alça el braç i assenyala el cel. Tots miren en aquesta direcció. El contraplà és una vista del mateix prat de l'inici, de nou mogut pel vent. Es repeteixen les imatges de naturalesa, com si es tanqués el cercle, amb una única diferència: la pluja xopa d'aigua les fulles i fruits, que ara semblen pedres precioses pels reflexos de llum en les petites gotes d'aigua (figs 73-78).



Figs. 67-72 Fragments del final d'*Earth*

Earth suposa un referent pel que fa a la representació del vent i el paisatge per a futurs cineastes. Andrei Tarkovski reconeix trobar en el cinema d'Alexander Dovzhenko una font d'inspiració per la seva obra. Aquesta influència es materialitza de forma explícita a *El espejo*

(1975). L'emulació del vent movent la vegetació d'un prat quasi de forma màgica durant els primers instants de la pel·lícula recorda clarament al de *Earth* (figs. 73-74). Aquesta referència funciona com una cita directa als records personals del propi director però també dels paisatges que observem al film de Dovzhenko. Tarkovski així ho reconeix en una entrevista¹⁹:

I have lived a lot among very simple farmers and met extraordinary people. They spread calmness, had such tact, they conveyed a feeling of dignity and displayed wisdom that I have seldom come across on such a scale. Dovzhenko had obviously understood wherein the sense of life resides. [...] This trespassing of the border between nature and mankind is an ideal place for the existence of man. Dovzhenko understood this.



Figs. 73-75 Fragments de *El espejo* (Andrei Tarkovski, 1975)

Però la influència d'*Earth* va més enllà de l'emulació o l'exploració dels records a Tarkovski. Com ja hem apuntat, a *Demasiado temprano, demasiado tarde* la presència del vent és el fil conductor visual a través del qual es construeix un film basat en un text de Friedrich Engels, co-escriptor del Manifest del Partit Comunista juntament amb Karl Marx. Straub i Huillet s'allunyen de les formes més dramatitzades o al·legòriques de Dovzhenko i opten per un estil contemplatiu d'observació directa de la realitat, que de vegades recorda a les filmacions dels germans Lumière. Un format documental sense quasi cap intervenció aparent que permet als directors explorar les tensions entre la vida rural i urbana a través del vent. Tot i aquesta recerca del real per part dels directors, no podem dir que la construcció visual sigui resultat de l'atzar. És interessant observar també com és la presentació d'aquests paisatges, on la presència del vent es visualitza de forma intermitent i amb una varietat de formes plàstiques: sovint en primer terme (arbres, arbustos i vegetació diversa), altres com

¹⁹ GIANVITO, J. (2006). *Andrei Tarkovsky: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*. University Press of Mississippi. pp. XXV. ISBN 978-1-57806-220-1

una presència fantasmagòrica (ombres, canvis d'il·luminació per l'acció dels núvols) però també de forma sonora o senzillament emulant el vol a través de travellings en profunditat —imatges que posteriorment trobem al cinema Apichatpong Weerasethakul—, que subratllen encara més la condició aèria de les imatges.

Però l'agitació social del 68 va resultar en propostes més directes i immediates en el camp artístic de la cinematografia. El mateix any que esclaten els conflictes a França, els directors Jean-Luc Godard i Jean-Pierre Gorin funden el col·lectiu *Groupe Dziga Vertov*, centrat en la producció i realització de films a partir d'una base teòrica marxista i brechtiana quant a la seva presentació en pantalla. El nom del col·lectiu, en honor al director soviètic Dziga Vértov, apunta clarament la intencionalitat ideològica del grup, al mateix temps que evidencia una voluntat de creació avantguardista i de trencament amb les normes establertes. L'obra més coneguda de Vértov, *El hombre de la cámara* (1929), és precisament un exercici visual experimental, una mirada a la societat des d'un prisma purament visual: el que ell anomenaria el *Cinema-Ull*. Durant l'estrena oficial de *El hombre de la cámara*, Vértov inclou les següents premisses: “La película *El hombre de la cámara* representa una experimentación en la comunicación cinematográfica. De fenómeno visual, sin el uso de intertítulos, sin la ayuda de un guión, sin la ayuda del teatro (sin actores, sin escenarios, etc.)”.

Amb aquests ingredients, el grup Dziga Vértov realitza un total de vuit pel·lícules entre 1968 i 1972. A *El viento del este* (1969), els integrants del col·lectiu efectuen un experiment sobre la relació entre el so i la imatge en pantalla a través de la dissociació entre el que veiem i escoltem, desafiant d'aquesta manera les concepcions del cinema clàssic, símbol dels valors contraris a la revolució. La major part del film està filmat en paisatges naturals: boscos, prats i zones properes a un riu. D'aquesta manera i de forma totalment intencionada, el vent es fa present en gran part del metratge, ja sigui a través de la seva sonoritat o provocant el moviment de la vegetació en pantalla. El nom de l'obra ens confirma també que l'aparició del vent en aquesta obra no és casual, és una idea premeditada i conscient. Durant una de les escenes, l'equip de rodatge apareix en pantalla²⁰ al mateix temps

²⁰ La mostració en pantalla dels elements de producció cinematogràfica —des dels dispositius d'enregistrament fins a les persones que conformen un equip de rodatge—, permet elaborar discursos metalingüístics en obres que, al mateix temps, presenten una línia difusa entre la ficció i el real. Aquesta aparició del dispositiu la podem localitzar a *Une Histoire de vent*, però també al cinema d'Apichatpong Weerasethakul a *Mobile Men* o *Mysterious Object at Noon*.

que una veu reflexiona sobre diversos aspectes de les revolucions de 1968. Es fa referència al “problema Stalinista” que pateix el moviment. Sobre aquestes reflexions teòric-ideològiques, la càmera passa a enquadrar únicament la vegetació agitada pel vent. De manera intermitent, la filmació tornarà a posar el focus als personatges de la pel·lícula, i novament al retrat paisatgístic, quasi de forma ritual (figs 76-81).



Figs. 76-81 Fragments de *El viento del este* (Grup Dziga Vertov, 1969)

La lectura que podem realitzar d'aquest interès de Godard pel vent és múltiple. Per una banda és una presència del real, però podem establir també una significació al·legòrica referent a la relació vent/món dels somnis. Julia Lesage ho explica així a la revista *Jump Cut* l'any 1974²¹:

The initial shot is a low angle, one of trees against a sky. This shot is a Godard motif, recurring in many of his films, particularly those shot in color. In the period of *TWO OR THREE THINGS I KNOW ABOUT HER* and *WEEKEND*, the shot seems to be used ironically, contrasting the romantic associations of nature with the anti-romantic action and dialogue, and interrupting Godard's usual eye-level horizontal camera work which dominates the film with a low angle, dramatization of the image. In *WIND FROM THE EAST* Godard goes beyond irony and has a voice over directly comment on the image: "Hollywood shows this in the form of cinema, as something wonderful, dreamlike, for which you have to pay admission. But this dream is also a weapon in Hollywood's hands."

²¹ LESAGE, J. (1974). *Godard-Gorin's Wind from the East. Looking at a film politically*. *Jump Cut* (no. 4), p. 19–23.

3.4 Excessos del real i desbordaments de l'acció filmica

L'òptica a través de la qual es representa el vent —i la seva relació amb el real— en el cinema contemporani suposa un canvi respecte a les obres presentades anteriorment. Conflueixen dos factors claus: el domini de la tecnologia digital i els debats de la postmodernitat. El primer comporta un increment exponencial de les possibilitats d'edició i manipulació envers la tecnologia analògica. Una infinitat de possibilitats creatives a la disposició dels usuaris gràcies al *software*. No és casualitat que Italo Calvino, tot i estar escrivint sobre literatura i de la seva posició com a autor en un context de canvi de paradigma, relacionés aquest concepte “lleuger” al nou mil·lenni, contraposant-lo al *hardware*, de tipologia més física i pesada:

Then we have computer science. It is true that software can not exercise its powers of lightness except through the weight of hardware. But it is software that gives the orders, acting on the outside world and on machines that exist only as functions of software and evolve so that they can work out even more plex programs. The second industrial revolution, unlike the first, does not present us with such crushing images as rolling mills and molten steel, but with “bits” in a flow of electronic impulses. The iron machines still exist, but they obey the orders of weightless bits.

La postmodernitat, per una altra banda, proposa un diàleg sobre les tensions constants entre la realitat i la seva representació, el seu contrapunt ficcionat o representat. Com apunta Joan Nogué: "una de sus paradojas fundamentales —en el marco de la crisis de la autenticidad— es la clara diferenciación entre la realidad y su representación y la correspondiente celebración de la inautenticidad"²². Per tant, podem localitzar una proliferació d'obres audiovisuals que posen en escena motius visuals des d'una perspectiva poc realista, normalment a través de l'excés. La presència del vent ja no passa per un filtre de màxima versemblança i poca intervenció per part de l'autor, sinó que exagera la seva presència amb la finalitat de revelar-se com una obra artificial, una finestra al món filtrada, distorsionada i sintetitzada.

A través de l'assaig visual, Chris Marker reflexiona a *Sans Soleil* (1983) precisament sobre aquesta capacitat de l'era digital en un moment històric, el mateix que el de Calvino a *Six Memos for the Next Millenium*, on encara no s'ha revelat en la seva màxima expressió. La

²² NOGUÉ, Joan. (2008) *Los paisajes culturales y sus reconfiguraciones a la luz de la contemporaneidad*. A: NOGUÉ, Joan (Ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva. p. 15

primera imatge que ens mostra la pel·lícula és la de tres joves al prat, amb la cabellera moguda pel vent, i un tall a negre (fig. 82). Marker deixa oberta a la interpretació de l'espectador el significat d'aquesta imatge: "Un día, la pondré sola al inicio de una película, y abajo pondré un buen trozo negro. Si no ven la felicidad, al menos verán la oscuridad". Sobre aquest inici, Gonzalo de Lucas apunta el següent²³:

Esta hermosa abertura introduce una de las claves que van a singularizar el resto del film: la abertura de una imagen en la que queda desestimada toda imposición interpretativa por parte del autor, estableciéndose una estrecha relación entre lo visible y lo invisible, lo dicho y lo no-dicho (la imagen y la pantalla en negro; la voz en off y el silencio).



Fig. 82 Fotograma de l'inici de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)

Aquesta aparició/desaparició d'elements conjuga perfectament amb les imatges sobre el vent. Al final del film, tornem a observar aquest mateix pla dels nens islandesos, ara de forma completa i sense cap interrupció. La presència del vent provoca que l'enquadrament sigui tremolós i imperfecte. Per a Marker, aquesta imatge en la seva totalitat és més real que la de l'inici:

Retomé el plano entero añadiendo este final un poco desenfocado, este cuadro tembloroso por la fuerza del viento que soplaba en el acantilado. Todo lo que había cortado para hacerlo más nítido, y que explicaba mejor que el resto lo que veía en ese instante porque lo tenía al alcance de la mano, al alcance del zoom, hasta su último 1/24 de segundo.

²³ LUCAS, G de. (2012). Chris Marker. Composición política de la imagen. Introducción a la primera imagen de *Sans Soleil*. Formats.

Sobre la imatge vertaderament real, Chris Marker reflexiona sobre les propietats de les imatges modificades i sintetitzades. Un cop superats els quaranta minuts de metratge, trobem la primera presentació d'una imatge explícitament artificial. Es tracta d'una successió de formes: algunes reconeixibles, com parts del cos humà; altres com simples textures en moviment, quasi realitzant una dansa. El to blavós de tota la seqüència provoca una sensació d'estranyesa, ja que tot i ser conscients que estem davant d'imatges de la vida real (una manifestació política), aquestes donen una sensació contrària (figs 83-88). Sobre les imatges descrites, la veu en *off* de Florence Delay indica el següent:

Si las imágenes presentes no cambian, hay que cambiar las pasadas. (Hayao Yamaneko) Me mostró las luchas de los 60 retocadas por su sintetizador. Imágenes menos mentirosas, me dice con la convicción de un fanático, que las que ves por televisión. Al menos, muestran lo que son: imágenes, y no la forma transportable y compacta de una realidad inaccesible. Hayao llama al mundo de su máquina “la Zona”, en homenaje a Tarkovski.



Fig. 83-88 Comparació entre els fragments manipulats pel sintetitzador i el metratge real a *Sans Soleil*

Les imatges modificades amb sintetitzadors seran presents a tota l'obra a partir d'aquest moment. Al mateix temps, la sonoritat d'aquests fragments també passarà per un filtre concret: a vegades es tracta de *reverb*, en altres un so artificial a mode de banda sonora quasi musical. Aquest apropament brechtian sobre les imatges, amb un clar assenyalament com a producte no-real, és una de les característiques de les propostes audiovisuals sobre el motiu del vent en l'era contemporània. La presència del vent, a banda del seu component al·legòric i evocador, és posada en escena a través d'una explicitació irreal, precisament per posar en relleu l'artificialitat de l'obra. En són dos exemples paradigmàtics d'aquesta qüestió *El caballo de Turín* (Béla Tarr i Ágnes Hranitzky, 2011) i *Garoto* (Júlio Bressane, 2015).

Dues obres totalment diferents en el plantejament narratiu i estètic, però amb una proposta visual eminentment contemporània.

El film de Béla Tarr s'inicia amb un primer pla del cap d'un cavall en moviment, transportant un home al carretó del darrere. Des d'aquest primer instant, el vent es fa present de manera evident, provocant el moviment de fulles, vegetació i pelatge de l'animal. Aquest és prim, denota una certa fragilitat i evoca de forma directa a l'univers fantasmagòric de Sjöström. En una primera instància, podria ser el mateix carretó del film *La Carreta Fantasma* (fig. 89-90) (1921) o fins i tot la projecció terrenal de les visions de Letty a *El viento*. El que fa d'*El caballo de Turín* un film que treballa de manera excepcional l'excés del vent és el fet que aquest no desapareix mai de quadre. La seva presència és constant durant les més de dues hores de metratge. Com si es tractés d'una mena de condemna o tortura divina, els dos protagonistes de la pel·lícula viuen els dies amb una monotonia extrema, dificultada en tot moment per l'acció del vent. No sabem —ni ens cal— saber res del context d'aquest pare i filla. La història, tot i estar basada en un episodi de la vida de Friedrich Nietzsche²⁴, podria estar ambientada en un context postapocalíptic, un infern terrenal on les ràfegues de vent no s'aturen mai.



Fig. 89-90 Comparació visual entre *La Carreta Fantasma* (Victor Sjöström, 1921) i *El caballo de Turín* (Béla Tarr i Ágnes Hranitzky, 2011)

El concepte de presència ininterrompuda està present també en els aspectes visuals del film. Els llargs plans seqüència dominen gran part del metratge, provocant d'aquesta manera un afegit de pesadesa al pas del temps i la rutina dels personatges. La llar, de característiques molt humils i precàries, funciona com l'únic refugi possible on no penetra l'acció del vent. Com a *El viento*, l'habitatge es troba en una localització remota, aïllat de tota civilització. En

²⁴ LEMERCIER, F. (2008). *Béla Tarr se inspira de Nietzsche para The Turin Horse*.

més d'una ocasió al llarg del film, ambdós personatges s'asseuen davant d'una finestra i contemplen el paisatge (figs. 91-98). No sabem si es trobem fascinats o terroritzats, però crida l'atenció com de manera reiterada es repeteix aquesta imatge, fins i tot en segon terme, mentre un dels dos està realitzant una acció totalment diferent. Finestres a un món sumit en el caos d'un vent que no s'atura mai i dues vides encapsulades per vidres i marcs de fusta.



Fig. 91-98 Exemples visuals de finestres i marcs de la porta reenquadrant la imatge a *El Caballo de Turin*

Aquest excés irreal a *El Caballo de Turin* també incorpora una lectura clarament al·legòrica. Un dels temes principals de la pel·lícula és precisament l'aïllament dels personatges, la comunicació i la pesadesa de la rutina. De la mateixa manera que *El viento*, el vent suposa també una eina d'experimentació plàstica marcada pels codis del seu context audiovisual. El blanc i negre pot resultar una cita directa al film de 1928, però és també a la

vegada una decisió artística que permet un joc de llum i ombres on la presència del vent queda encara més subratllada.

A *Garoto*, el director brasiler Júlio Bressane es basa en un conte de Jorge Luis Borges i realitza un apropament a l'amor juvenil a través d'una proposta visual determinada, on el vent juga un paper essencial en la seva construcció. Podríem considerar *Garoto* com una mutació contemporània de *El rayo verde*, on la presència trobada del vent —també durant les crisis emocionals dels personatges— és l'element d'exploració visual i sonora d'una part important de la pel·lícula. A més, el plantejament narratiu i de posada en escena és també evidentment brechtia, amb un trencament del realisme evident. La primera veu que escoltem sobre un fons negre indica l'inici de la gravació de la presa: “seqüència primera, take one” i tot seguit el so de la claqueta. L'aparició conscient del dispositiu i la difosa línia entre la ficció i el documental són característiques que ja hem pogut observar en altres films, com a *Une Histoire de vent* o a *El viento del este*, on la influència brechtiana també hi és molt present i resulta, a vegades, una influència directa per l'obra de Bressane.

El que fa de *Garoto* també un film sobre l'excés no es pot ser tan evident com al de Béla Tarr, on el vent inesgotable és present durant tota la obra. A la producció sudamericana la construcció és progressiva, quasi en forma d'*in crescendo*. La primera imatge que observem després del títol de la pel·lícula és la protagonista encreuada de braços al centre de la imatge, observant directament a càmera. Es troba a un bosc, envoltada de vegetació i d'una suau brisa d'aire. Passats uns segons de silenci, la jove allarga el seu braç, oferint-lo a la càmera (*fig. 99*). Com si es tractés d'un videojoc en primera persona, una segona mà s'estén per agafar-la. El pla s'eleva i ens mostra un pla general de la part superior dels arbres en constant moviment per l'acció del vent. La protagonista torna a aparèixer i diu el següent:

I'm looking for something that is more than myself. More secure, stronger than me. The grove is an invisible nature, a gesture from the heart. The grove, the woods, the forest. They lie ahead, always beyond us.



Fig. 99 Fotograma de l'inici de *Garoto* (Júlio Bressane, 2015)

A partir d'aquest moment, la parella inicia un itinerari per diferents localitzacions naturals de la zona. La proposta estètica és clara: colors saturats, llargs plans seqüència i poc moviment de càmera. De fet, el pla es manté durant tants minuts que podem observar els canvis lumínics naturals pel moviment del sol i els núvols (*figs 99-*. Les ombres apareixen i desapareixen com un batec, donant la sensació d'una natura viva i orgànica. Tot i això, podem detectar una tensió latent entre aquests aspectes del real i el trencament de la naturalitat en la posada en escena. El que més crida l'atenció en aquesta primera part del film és l'aparició d'un tercer personatge que en cap moment interactua amb els protagonistes, però que es fa present a través d'una espècie de *performance*. Aquest colpeja amb els dits una taula de fusta de color rosa, molt contrastada amb el fons verd de l'arbreda. En cap moment els personatges es dirigeixen a ell, però el so constant dels seus cops transmet una sensació d'interferència, trencant per complet l'harmonia del paisatge. A més, destaca l'ús de l'enregistrament digital de l'obra, que queda present en el tractament cromàtic d'aquesta a través de la sobresaturació.

El film avança amb un retorn a la ciutat, però no serà fins un segon desplaçament als paisatges naturals quan la presència del vent prengui el control audiovisual del metratge restant. Tot just després d'una discussió, el personatge masculí fuig cap a un paratge semidesèrtic, on localitzem arbres petits i alguns arbustos. El treball sonor d'aquesta part de la pel·lícula crida l'atenció pel colpeig constant del vent contra els micròfons. Ja no es tracta d'una lleugera brisa que fa moure les branques al bosc, sinó d'una presència força incòmoda que no s'abandonarà quasi fins al final de la pel·lícula. Aquesta segona part es construeix a

partir del deambular dels dos personatges per aquest paratge remot i hostil. Els cossos d'aquests apareixen en pantalla, però ja no sentim les seves veus ni el contingut de les converses, tot queda dominat per la presència sonora de les fortes ràfegues, inclús quan aquests desapareixen de quadre. La càmera es queda immòbil, testimoni novament dels canvis lumínics, cromàtics i de les diferents textures que aquests provoquen. Quan la parella torna a ser el centre d'atenció visual, són els seus detalls els que importen: el moviment dels cabells o de la roba per l'acció del vent són els elements filmats en primer pla (*figs. 100-105*). El domini del vent en la posada en escena fins al final de la pel·lícula comporta al mateix temps la desaparició dels personatges. Tot i aparèixer en primer terme, són dos cossos al servei del fenomen meteorològic.



Figs. 100-105 Canvis lumínics i detalls del moviment del vent a *Garoto*

4. El cinema contemporani i la sensibilitat hàptica

4.1 Acariciar amb els ulls, *sentir* amb la mirada

La recerca per explorar de forma sensible un element que no té cos, ni forma, ni presència en el món físic ha estat una de les preocupacions de l'art per antonomàsia. Des de les representacions dels déus de l'antiga grècia fins els conceptes més abstractes de la ment humana. *Fer visible allò que no ho és*, el que sembla un mantra associat al motiu visual del vent, és també una forma d'aproximar-se als límits d'un mitjà d'expressió, sigui una escultura o un poema. Com podem *sentir* allò que no es mostra? Hi ha possibilitat d'afectació als altres

sentits corporals a través de les imatges? Aquesta mateixa qüestió és la que es planteja Gilles Deleuze en el seu estudi pictòric sobre Francis Bacon²⁵:

La pintura es histeria, o convierte la histeria, porque da a ver la presencia, directamente. Carga el ojo por los colores y por las líneas. Pero, no trata al ojo como un órgano fijo. Liberando las líneas y los colores de la representación, libera al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y calificado: el ojo deviene virtualmente el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos por todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira...) Es la doble definición de la pintura: subjetivamente carga nuestro ojo, que deja de ser orgánico para devenir órgano polivalente y transitorio; objetivamente, levanta frente a nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica.

Deleuze aborda l'obra de Bacon quasi des d'una perspectiva sinestèsica per respondre a la qüestió apuntada: de quina manera una imatge pot superar la seva condició de símbol bidimensional i afectar els altres sentits humans. Laura U. Marks desenvolupa el concepte de visualització hàptica per definir un mètode d'apropament a les imatges utilitzant la mirada com un "òrgan tàctil". Marks afirma haver arribat al concepte a través dels estudis de Deleuze i Félix Guattari, i el defineix d'aquesta manera al seu llibre *The Skin of the Film*²⁶:

Haptic visibility sees the world as though it were touching it: close, unknowable, appearing to exist on the surface of the image. Haptic images disturb the figure-ground relationship. The early twentieth-century Viennese art historian Alois Riegl borrowed the term from psychology, haptēin, for a kind of vision that 'grabs' the thing it looks at. I think it's important that Riegl was a historian of textiles, and that he came up with this word when he was poring over his Persian carpets. These carpets with their endless, interleaved patterns don't allow the eye to rest in one place; they invite the eye to move along them caressing their surface. Contemplating these patterns does something to dissolve the boundaries between the beholder and the thing beheld.

La "visualitat òptica", per contra, queda associada al cinema clàssic, on la separació dels elements és necessària en favor de la narració. L'hàptica es defineix per aquesta difusió de les barreres entre l'observador i l'objecte observat. Per a Marks, no obstant, aquesta divisió o categorització de la mirada no és total, sinó que es pot presentar de forma intercalada en una mateixa obra:

²⁵ DELEUZE, G. (1984). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid

²⁶ MARKS, L. U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press.

Haptic images push us out of cinema's illusionary depth and invite our eyes to linger on the surface of the image. Rather than pull us into idealized space, they help us feel the connectivity between ourselves, the image and its material support, and the world to which the image connects us. There is never a complete division between haptic and optical. Rather they slide into one another. For example, our vision moves from optical to haptic when we admire our lover. Haptic visuality has a strong sense of the material connection between vision and the object. It thus is mimetic: it presses up to the object and take its shape. Mimesis is a form of representation based on contact, getting close enough to the other thing to become it. It is the complement of symbolic knowledge, in which representation is based on abstraction.

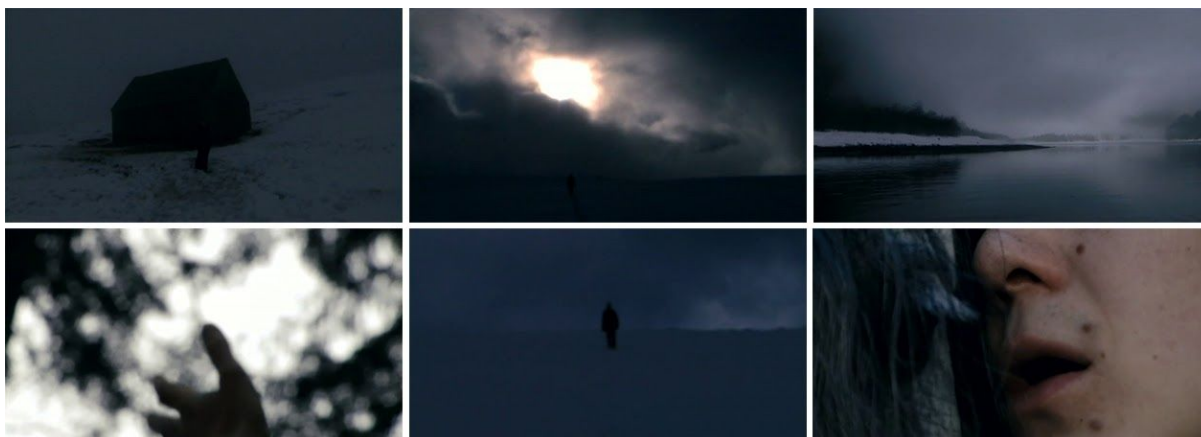
La complementació de les dues mirades, l'òptica i l'hàptica, es similar als mètodes de representació del motiu del vent, també conjugats de forma simultània en ocasions. La mirada hàptica està més propera a aquelles representacions del vent abstractes, en favor d'una exploració plàstica i de les seves textures; a diferència d'aquelles més clàssiques i al·legòriques, que responen a la mirada òptica. Les imatges gairebé abstractes que els sintetitzadors visuals generen a *Sans Soleil*, per exemple, coincideixen en part amb la definició que proposa Marks: esborren gran part de les línies de fons-figura i apunten cap a un espectre sensorial més ampli que la mirada tradicional. En el cinema contemporani, localitzem propostes de visualització hàptica sobre elements paisatgístics i climatològics que incorporen el vent com un factor clau en la construcció de l'experiència sensorial: derives properes al cinema experimental, més autorals i personals que no pas les obres analitzades del període de la modernitat cinematogràfica.

El director francès Philippe Grandrieux presenta un estil visual molt proper a la teoria de *La lògica de la sensació*, i per extensió als escrits posteriors de Marks. Les tècniques cinematogràfiques presentades per Grandrieux al llarg de la seva cinematografia denoten un clar interès per les imatges sensorials. La narració passa clarament a un segon pla i l'espectador s'endinsa en un univers de formes sense límits físics, tot i que no completament abstractes —podem diferenciar què apareix en pantalla—, provocant una experiència totalment visceral. Com destaca Brian Barker al seu text *Into the Dark with Philippe Grandrieux: Cinema, Sensation, Reality*²⁷:

²⁷ BARKER, B. (2016) *Into the Dark with Philippe Grandrieux: Cinema, Sensation, Reality*. University of Chicago, Department of Cinema & Media Studies

Deleuze exhumed an old painting term for such affect and launched a new theoretical approach to images: attention to the sensations they provoke. It is fitting for this same attention to be applied to the feature films of French director Philippe Grandrieux, who has demonstrated a familiarity with Deleuzian concepts [...] Grandrieux's cinematic work with distorted, abject bodies acts as a sort of filmmaking analog to Bacon's painting; simultaneously horrifying and fascinating festival audiences and critics alike. using cinema as a way to examine and re-contextualize notions of the physical. For this reason, Grandrieux's work is often used by scholars as a prime example of the so-called cinema of sensation, an extension of Deleuze's thoughts on the sensational image into the realm of cinematic.

El tercer llargmetratge del director, *Un Lac* (2009) explora tots aquests elements a través del paisatge i el motiu del vent com a principals eines sensorials. Alexi, un jove propens a patir atacs epilèptics, viu a una remota cabanya localitzada en un indret muntanyós i nevat, on sembla quasi impossible la civilització. Com al cinema de Sjöström, el paisatge es consolida com una amenaça latent al mateix temps que una via d'exploració plàstica (*figs. 106-108*) En moltes ocasions, els jocs de llums i ombres són els protagonistes de l'escena —i no només un recurs estilístic per subratllar un element o un altre—, com també ho són els desconcertants primeríssims plans i la pèrdua constant del focus (*figs-109-111*). La polisèmia del verb *sentir* defineix perfectament la proposta hàptica de Grandrieux, ja que la proposta sensorial no és només visual, sinó auditiva. *Un Lac* conforma un veritable paisatge sonor que apunta clarament a fer *sentir* a l'espectador com si estigués realment formant part de l'univers filmic. Els sons naturals del vent, la vegetació, d'un riu amb el cabal ple; però també de caire humà com l'agitada respiració dels personatges, resulten tractats en la mescla de so d'una forma poc convencional, fins i tot exagerada, però que suposa una experiència més enllà de la fascinació visual. La presència del vent no només es localitza en grans masses d'aire naturals, com les imatges dels cims nevats a l'inici del llargmetratge, sinó que també apareix en la seva forma més íntima i propera amb l'espectador. És interessant observar com la mescla de so queda igualada en ambdós casos, elevant la condició d'aquestes emanacions d'oxigen al mateix nivell que una forta tempesta o una violenta ràfega de vent. L'audiovisual, doncs, trobarà en el treball sonor —des de l'enregistrament a la mescla en postproducció— una via d'exploració dels sentits.



Figs. 106-111 Retrats del paisatge i estil visual a *Un Lac* (Philippe Grandrieux, 2008)

4.2 Escolta la còlera del vent: prències sonores a l'audiovisual contemporani

La sonoritat del vent no és un element que només ha fascinat als creadors audiovisuals contemporanis. En l'estudi elemental de Bachelard podem detectar aquest interès de forma evident. El vent, un fenomen que pot no fer-se present als nostres ulls, té una petjada sonora clara i plena de matisos estètics i sensorials. D'aquesta manera subratlla la importància del so del vent Bachelard:

Leyendo ciertas páginas de *La nave*, de Elémir Bourges, parece también que el rumor de los vientos iracundos produce directamente los monstruos del aire. [...] Los pájaros siniestros, lejos de todo recuerdo de una ciencia de los augurios, como la entendemos en nuestros sueños tristes ¿no nacen de los gritos desgarradores del viento? Oír es más dramático que ver. En la ensoñación de la tempestad, no es el ojo el que da las imágenes, es el *oído asombrado*. Participamos directamente en el drama del aire violento. Sin duda, los espectáculos de la tierra vendrán a alimentar este horror sonoro. [...] Pueden encontrarse ejemplos en donde los sueños forman imágenes alrededor de un ruido, de un grito: ¿por qué tendría sentido la imagen frecuente de las “víboras aladas” si el hombre no hubiera sentido la imagen frecuente de los “silbidos del viento?” [...] Es el silbido del viento lo que hace temblar al hombre que sueña, al hombre que escucha.

El primer que detectem en aquests apunts sobre la sonoritat del vent és una lectura tràgica, una connexió directa amb l'horror i la catàstrofe. Podem associar aquesta reflexió que efectua Bachelard amb la via de representació al·legòrica, sobretot aquella associada a la violència latent o a la premonició d'aquesta. Quan sentim el vent, però, no es tracta també d'una premonició de la seva presència? Sovint, abans d'observar els elements moguts-per, sentim primer la “víbora alada” a la que Victor Hugo fa referència a *La Leyenda de los siglos*,

com apunta Bachelard. L'horror sonor del vent, per una altra banda, pot resultar un concepte d'exploració hàptica en l'audiovisual. Un element tan ferotge que supera l'estadi sonor i anhela afectar a la resta de sentits de forma agressiva pot estar relacionat amb les representacions de l'excés i la saturació ja apuntades.

La condició sonora del fenomen atmosfèric ha fascinat als creadors de les obres cinematogràfiques ja des del mut. Durant el tràgic final de *The Outlaw and His Wife*, on la parella protagonista queda sepultada per un torb, la música orquestral que ha servit de fons musical durant l'obra desapareix per donar pas únicament al so del vent. Tot i que molt probablement es tracta d'una decisió artística presa durant la restauració de l'any 1986 per part de l'Institut de Cinema Suec, no deixa de ser una marca d'atenció considerable sobre la presència del vent. Si seguim observant la filmografia de Victor Sjöström des de l'òptica sonora, podem considerar la riquesa visual i plàstica de *El viento* com una resposta a la impossibilitat d'enregistrar el vent de l'escena. Com apunta Bo Florin al seu article sobre *El viento* en el context històric del Hollywood de l'època²⁸:

Film historians have particularly pointed out that Sjöström in this film succeeded in rendering the invisible —the wind visible through its effect: the sandstorm, which plays such an important role in the film. It has been noted that Sjöström, precisely at the time where silent cinema turned into sound, made a last effort to explore the forms of the visible in order to make a silent record of sound*these silent sounds being a characteristic trait to several of his earlier Swedish films.

El vent de *El viento* es fa present de forma sonora tot i resultar una pel·lícula muda, i així ens ho fa veure Sjöström a través de la seva direcció. Durant una escena previa a la mudança del personatge que interpreta Lillian Gish, la protagonista es troba a l'interior d'una edificació de la remota localitat. Cau al terra de forma dramàtica per l'acció de Cora, notablement gelosa d'ella. En aquest moment, el rostre de Lillian Gish es transforma, com si hagués vist alguna cosa terrorífica (*fig. 112-114*). La resposta es troba en el contraplà: una vista exterior del paisatge en el qual podem endivinar una tempesta de sorra provocada pel vent. Letty, doncs, escolta aquesta presència abans de visualitzar-la i es veu clarament

²⁸ FLORIN, B. (2009) *Confronting The Wind: a reading of a Hollywood film by Victor Sjöström*, Journal of Aesthetics & Culture, 1:1, 4641, DOI: 10.3402/jac.v1i0.464

afectada. Observem com la seva psicologia comença a patir els efectes de l'horror que construeix el director suec.



Figs. 112-114 Letty escoltant la tempesta de l'exterior a *El viento*

La recerca obsessiva de Joris Ivens per filmar el vent a *Une Histoire de vent* també passa per l'enregistrament sonor. Una de les imatges més icòniques de l'obra és precisament l'intent de capturar el seu "crit". En el cim d'un paisatge muntanyós, observem al director apropar-se al límit pedregós amb un micròfon de perxa. La meitat inferior del quadre ens mostra l'aparell que rep el senyal amb un indicador de potència en forma d'agulla. A través de la mostració del dispositiu d'enregistrament, Ivens ens fa testimoni de la constant aparició i desaparició del vent. Es tracta d'una posada en escena quasi teatral d'una inquietud essencial de l'intent encapsular el vent a través de la seva propietat auditiva. El micròfon en pantalla com una extensió corporal ens portarà del cinema de Joris Ivens al curtmetratge d'Apichatpong Weerasethakul, *Mobile Men*.

In my recent short film, the main actor is played by a migrant worker from Shan state in Burma named Jaai. The shooting of this film provided me a great opportunity to learn from his stories. He is one of the lucky ones who have decent jobs and are contented with the new living condition. But there exist many others who are still living in the opposite circumstances. For this film project, *Mobile Men*, it is a portrait of Jaai. By the act of making the film, I would like to instill and capture his confidence and dignity. It is not about storytelling, but about a man who is full of life.

Així descriu el director Tailandès en una entrevista²⁹ la premissa de la breu peça realitzada l'any 2008 com un encàrrec de la ONU pel projecte *Stories on Human Rights*. Comissionat per la ONG *ART for The World*, el projecte també celebra el 60è aniversari de la Declaració Universal dels Drets Humans. Ens trobem davant d'una peça que com bé indica Apichatpong Weerasethakul, va més enllà d'una narrativa concreta. És un retrat sobre la vida

²⁹ ART for the World. (2009). *Interview with Apichatpong Weerasethakul on "Mobile Men."*

i la llibertat a través de l'audiovisual. En aquest cas, el mitjà és essencial per a la construcció del missatge, ja que aquest es canalitza a través de la imatge —el moviment de càmera i la presència escènica— i el so. En poc més de tres minuts explorem un cos i la seva relació amb el món, però també amb el cinema i el paper que juga en la seva representació. Novament, el motiu del vent és la via a través de la qual entrem en contacte amb el món real. L'impacte és físicament directe, provocant una sensació hàptica progressiva a mesura que el curtmetratge arriba al clímax.

El curt comença amb un jove mirant a càmera. Està assegut a la part del darrere d'una furgoneta en marxa i sentim clarament l'impacte del vent a causa de la velocitat del transport. En segon terme, el paisatge natural de Tailàndia i algunes edificacions. L'enquadrament segueix el moviment de la mà de Jaai, que primer s'assenyala a ell i a la seva roba. Apunta directament al seu cos, des del pit fins a la punta del seu dit. En aquest moment, una segona mà —la que sembla sostenir la càmera— apareix en pantalla per encaixar una lent a l'objectiu. L'aparició conscient del dispositiu d'enregistrament ens permet adonar-nos del seu efecte: el gest que acabem d'observar provoca un augment de l'angle de visió i passem a un pla mitjà. El protagonista, que ara s'ha tret la samarreta, emula els gestos característics d'una passarel·la de culturistes i ens mostra els seus músculs. L'impacte del vent encara domina tota la banda de so. El personatge filmat ara inverteix el seu rol i li pren la càmera al segon jove, Jaai, que ens mostra els seus tatuatges —a l'espatlla³⁰, a un lateral del ventre i al turmell— tot just abans de retornar el dispositiu al director, que apareix breument en pantalla per filmar el final del curt. A contrallum i amb la posta de Sol com a font lumínica al darrere, aquest s'assenyala de nou. El pla retorna a Jaai i ens torna a mostrar la tinta permanent a la seva pell, dient les següents paraules: “Cool, huh? These are my tattoos. I got them to impress the girls. The pain was so intense I cried out”. Tot just quan acaba de dir l'última paraula, emet una sèrie de crits punyents (*figs 115-120*).

³⁰ Casualment, el tatuatge de majors dimensions que presenta el personatge recorda força a una representació del crit de Medusa, tot just després de ser vençuda per Perseu des de l'aire.



Figs. 115-120 Fotogrames de *Mobile Men* (Apichatpong Weerasethakul, 2008)

Durant aquests últims 20 segons aproximats, el segon personatge també es treu la samarreta i ens mostra el micròfon de corbata col·locat al seu cos amb cinta, que ara desenganxa i estreny contra el seu braç. Els crits eufòrics continuen, tot i que queden ofegats per la disposició del micròfon, que ara només rep l'impacte directe del vent. Aquests últims instants del curt presenten una distorsió sonora important, mesclant les diferents textures del crit i de la ràfega de vent. Una espècie de filtre que ofega el lament intens de Jaai i ens dificulta com a espectadors escoltar-lo amb claredat, posant en relleu l'aparició i desaparició constant de la presència —sonora— del vent a l'obra. Podem comparar aquesta escena amb l'estudi pictòric que realitza Francis Bacon sobre la figura d'Innocenci X: *Estudi segons el retrat de Innocenci X per Velázquez (1953)* (fig. 121), un crit també distorsionat per l'acció d'un filtre. Així ho defineix Deleuze a *La Lògica de la Sensación*:

Bacon hace la pintura del grito, porque pone la visibilidad del grito, la boca abierta como abismo de sombra, en relación con fuerzas invisibles que no son otras que las del porvenir. [...] Cada grito las contiene en potencia. Inocencio X grita, pero justamente grita detrás de la cortina, no solo como alguien que no puede ser visto, sino como alguien que no ve, que no tiene nada que ver, que no tiene otra función que hacer visibles las fuerzas de lo invisible que lo hacen gritar, las potencias del porvenir.

La frontera entre la realitat i la ficció a *Mobile Men* queden totalment esborrades, de la mateixa forma que succeeix a altres films del mateix director com *Mysterious Object at Noon* (2000) o *Mekong Hotel* (2012). En aquest cas, ho provoca la mostració constant dels diferents dispositius d'enregistrament, com les lents de la càmera i els micròfons, juntament amb l'aparició del director i els canvis constants entre el personatge filmat i el que filma. A diferència de la imatge de Joris Ivens esperant sobre el cim d'una muntanya amb la perxa

apuntant cap al cel, la proposta d'Apichatpong Weerasethakul per capturar el vent sembla més propera i prolífica. A través de la combinació dels crits del personatge principals amb l'impacte constant del vent contra la membrana del petit micròfon que observem en pantalla, l'obra presenta un retrat sobre la masculinitat d'un cos en constant moviment amb la finalitat de denunciar aquells que no disposen de la llibertat del vent, capaç de viatjar en qualsevol direcció, sense necessitat de cos i presència. Així descriu aquesta contradicció Rob Dennis al seu text sobre *Mobile Men* a *Vertigo*³¹:

Jaai's scream at the end of the video comes across as something of a Ginsbergian howl - a vociferous reclamation of virility and beauty, as much as a pained lament. Clearly, Apichatpong's idea of a victim is far from one dimensional. [...] He repeatedly points to himself, as if demanding acknowledgement of his own existence. The video embraces its central contradiction (a portrait of a man content in life to illustrate the opposite) with perverse glee, and offers a provocative - but no less resolute - account of the global failure to protect human rights.

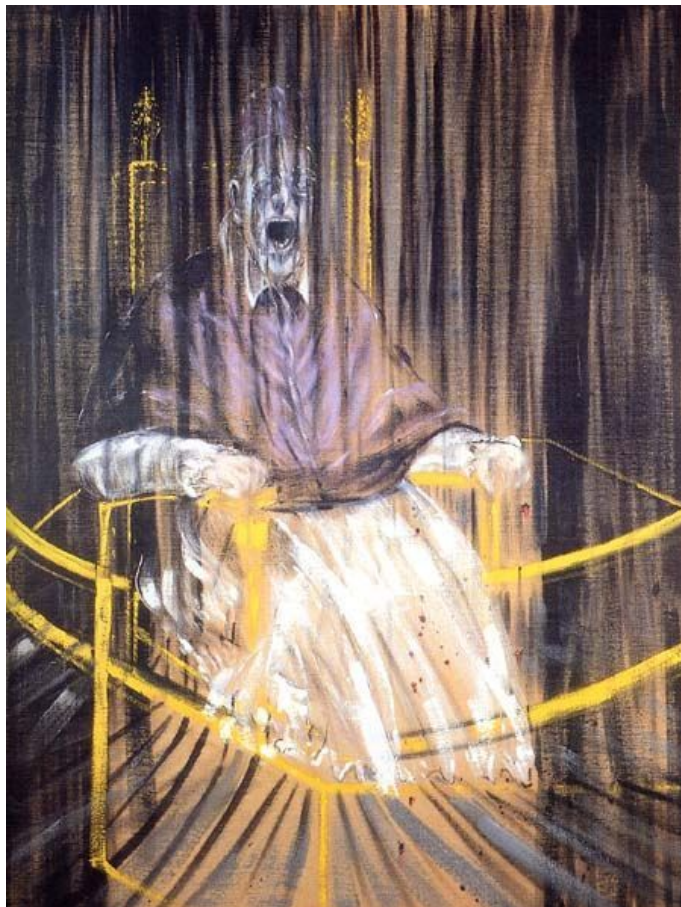


Fig. 121 *Estudi segons el retrat de Innocenci X per Velázquez* (Francis Bacon, 1953)

³¹ DENNIS, R. (2009). *Mobile Men: Apichatpong Weerasethakul's Migrant*.

A banda d'aquesta contradicció simbòlica, *Mobile Men* aconsegueix presentar una tensió constant entre la imatge i el so. Com deia Bachelard: “oír es más dramático que ver”, i Weerasethakul és plenament conscient de l'efecte que provoca el so del vent com a substitut d'un crit. Un desplaçament sonor per donar pas a una experiència sensorial concreta. Sobre la relació entre la sonoritat hàptica i el cinema d'Apichatpong Weerasethakul destaca l'article de Philippa Lovatt *'Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?': Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul*³². En aquest text, Lovatt analitza la filmografia del director Tailandès des de l'òptica sonora i hàptica —utilitzant com a font referencial l'obra de Laura U. Marks—, i com aquests elements conformen una sèrie de discursos sobre la memòria: la del director com a individu però també la col·lectiva com a societat. Sobre *Mobile Men*, Lovatt també relaciona la sonoritat del vent amb la finalitat de crear una tensió i una atmosfera concreta:

For Apichatpong, the truck in *Mobile Men* becomes 'a small moving island without frontiers where there is freedom to communicate, to see and to share'. As the truck speeds along, the sound of the wind dominates the soundscape as it whips ferociously around the microphone creating an atmosphere of violence and intensifying pressure.

4.3 Interferències i distorsions: adéu al llenguatge?

A banda de *Mobile Men*, la filmografia d'Apichatpong Weerasethakul presenta altres propostes de representació hàptica del vent a través del so. És interessant, doncs, observar de quina manera altres obres del director tailandès són exemples de les possibilitats sonores del vent a l'audiovisual contemporani. Un dels punts principals sobre els quals Lovatt reflexiona al seu text és la forma en què es presenta el *sound design* al cinema del director envers aquell més clàssic. Aquest últim, per norma general, se centra a accentuar les veus dels personatges, que al mateix temps són el centre de la imatge i la narració. D'aquesta manera, es crea una il·lusió naturalista on la resta de sons diegètics ambientals queden subjugats per les paraules de les estrelles a la pantalla. En el cas de l'obra del director Tailandès, i com succeeix en altres obres contemporànies més avantguardistes ja esmentades, el *sound design* dels elements ambientals resulta amplificat i tractat fins el punt de quedar desnaturalitzat. Aquest trencament de la il·lusió narrativa clàssica, segons Lovatt, afavoreix l'aparició de propostes

³² LOVATT, P. (2013). “Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?”: *Haptic Sound and Embodied Memory in the films of Apichatpong Weerasethakul*. *The New Soundtrack*, 3(1), 61-79.

visuals i sonores hàptiques, més centrades en l'exploració sensorial que en la narració d'uns fets concrets. Així ho comenta l'autora:

The sound of the environment is often so dominant that it dismantles our reliance on the verbal or the linguistic to ground our understanding of what is happening in the narrative, and instead encourages (or rather *insists* upon) an embodied, phenomenological, engagement with the sensuality of the scene. This use of sound and textual synaesthesia foregrounds sound's materialism and its relationship to touch, sight, and taste, creating a feeling of sensory immersion on the part of the spectator where the senses seem to become indistinct.

A *Mobile Men*, aquesta immersió sensorial queda exemplificada per l'efecte sonor que provoca l'impacte del vent sobre la membrana del micròfon, que resulta un filtre físic. Si observem de quina manera Apichatpong treballa aquests conceptes en el format llargmetratge, localitzem també propostes sonores que responen a una voluntat hàptica. És el cas de *Tropical Malady* (2004), un film que explora la sonoritat del vent a través de la digitalització com a forma de distorsió. La primera escena de la pel·lícula ens mostra un grup de soldats fent-se una sèrie de fotografies i posant al costat d'un cadàver. Es troben a una zona d'abundant vegetació, propera a la jungla, i podem sentir clarament el so del vent movent els arbustos durant la macabra sessió fotogràfica. Al mateix temps, sentim el soroll digital que emeten els *walkie-talkies* dels soldats de forma constant. El contrast que resulta de la mescla de les dues textures sonores, la del vent constant i el *beeping* intermitent —quasi rítmic— crea una tensió i una incomoditat sonora que acompanya a unes imatges inquietants (figs. 122-123). Crida l'atenció la importància en la mescla de so del vent en tot l'inici —segurament un micròfon estigui localitzat entre la vegetació—, que resulta fins i tot irreal. Les veus dels soldats queden en un segon o tercer lloc, si tenim present també els efectes dels *walkies*, i per tant deshumanitzades.



Fig. 122-123 Escena inicial de *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004)

Un cop els homes vestits de camuflatge continuen el seu trajecte, l'escena passa a un pla general de tota la zona boscosa, on aquests ara ocupen un espai ínfim al quadre. Observem clarament la textura en moviment dels arbustos, una captura tradicional del paisatge (figs. 124-125), similar a la que observem a *Earth* o *El Espejo*, però amb la clara diferència sonora: el vent queda totalment mesclat amb els efectes dels dispositius electrònics: veus semirobòtiques entretallades, indicacions tècniques i els *beeps* del senyal radiofònic. Escoltem com un dels soldats manté una conversa amb algú a l'altra banda del *walkie*, però sembla estar filtrada per aquestes textures digitals —a més del so del vent—, dificultant la seva escolta i interpretació. Tots aquests elements configuren un paisatge sonor totalment artificial, de múltiples lectures simbòliques però amb un component d'exploració sensorial evident. Com apunta Lovatt, és interessant considerar aquesta escena com una interrupció narrativa per donar pas a una exploració rítmica:

In this moment, narrative is momentarily suspended, as the aural and visual rhythms of the environment become the focus of attention. Through the synchronicity of sound and image, it is as though time itself has been paused to allow the spectator to contemplate the multiple, vibrating energies of the present moment creating a sense of Bergson's memory-time that draws together the different time frames of perception and recollection in a single instant. A further layer to the 'texture' of the sound in this opening scene is added as a heavily distorted female voice transmitted through the walkietalkie cuts through the wind: 'Forest fire on M. O. 12. Copy, over'. As one of the soldiers begins to flirt with her across the airwaves, their dialogue mimics a kind of hammy soap opera script, only eerily accented by sonic distortion and static electricity making their voices resonate uncannily around the field



Fig. 124-125 Retrat paisatgístic a *Tropical Malady*

L'escena finalitza amb un travelling en profunditat que ens endinsa a la jungla mentre escoltem els primers compassos d'un tema pop. Aquest trencament dels sons naturals per part d'una melodia musical popular també seran freqüents a altres obres de la filmografia

d'Apichatpong, com per exemple a *Blissfully Yours* (2002) o a *Syndromes and a Century* (2006). Cap als instants finals d'aquesta última pel·lícula, el treball sonor destaca també per configurar un ambient d'incomoditat i incertesa. Durant més de dos minuts, observem com una espècie de fum o boirina fantasmagòrica és empassada per un extractor d'aire. La banda sonora és una pista uniforme de sons industrials i música *drone* que va augmentant de forma progressiva. Una imatge sobre un concepte aeri —la boira en moviment— filmat com una presència latent, amenaçant. Tot seguit, la pel·lícula finalitza amb unes imatges d'un parc a la ciutat: gent fent esport, llegint a un banc i per últim un grup de gent fent aeròbic al ritme d'una cançó pop (*fig. 126-129*). En definitiva, es tracta d'un exercici de contrastos i tensions a través del paisatge sonor, que deixa de resultar un element purament ambiental i es converteix en una via de representació d'allò que no té cos ni presència tangible, com el malestar de la societat tailandesa per l'opressió del seu govern³³.



Fig. 126-129 Escena final de *Syndromes and a Century* (Apichatpong Weerasethakul, 2006)

Les tècniques de postproducció audiovisuals han permès experimentar amb les textures, colors i formes de les imatges des de gairebé els inicis de la cinematografia, ja sigui a través de la creació de paisatges fantàstics de Georges Méliès o la via abstracta de Man Ray. Com hem observat al llarg d'aquest estudi, els sintetitzadors visuals van permetre una via conceptual que reivindicava la imatge irreal i confeccionada com el que realment és: una

³³ Segons Lovatt, els censors del Govern Tailandès van demanar retirar aquesta última escena aparentment inofensiva, juntament amb altres tres, pot ser per la intuïció d'algun “mal latent” al panorama polític del país.

imatge (i no la “forma transportable i compacta d’una realitat inaccessible”). A *El Caballo de Turín* el trencament il·lusori es localitza a través de l’excés del vent en pantalla, mentre que a *Tropical Malady* és a través de la mescla de so i la distorsió dels sons naturals. La saturació sonora de *Mobile Men* posa al límit les capacitats d’enregistrament del vent, al mateix temps que posa en escena aquest dispositiu. Podem considerar una deriva cap aquests excessos digitals de “sobresaturació” com un segell eminentment contemporani, que per una banda presenten un valor simbòlic determinat —independentment de cada obra— però que també resulten un denominador comú de voluntat expressiva a través de l’exageració de les formes audiovisuals. El motiu del vent, força natural que per definició distorsiona i provoca moviment en les formes paisatgístiques, és explotat —quasi literalment— per diferents obres contemporànies.

A *El viento del este*, la presència del vent suposa per a Godard una marca del real, una presència que entra en conflicte directe amb l’espai polític i cinematogràfic. Més de quaranta anys després, el director francès dirigeix la primera pel·lícula totalment en digital: *Film Socialisme* (2010). La pel·lícula, que casualment inclou un terme polític al seu títol, presenta una imatge de les onades del mar i so del vent. Aquest queda totalment desnaturalitzat per la qualitat de l’enregistrament, que evidencia un micròfon proper a la borda. Es tracta d’una seqüència caòtica, on queden mesclats les diferents textures sonores de l’oceà, veus inintel·ligibles i el vent. La proposta digital estètica general de la pel·lícula conjuga perfectament amb la qualitat quasi *lo-fi* del so en aquesta seqüència —i en altres similars on el vent també és el protagonista—, utilitzant efectes de sobresaturació cromàtica i filtres de baixa qualitat, com si es tractés d’una imatge reutilitzada, un record llunyà només present en filmacions casolanes (*figs. 130-135*). Novament, les imatges són presentades com el que són, i en cap moment intenten construir una sensació de naturalitat. De fet, succeeix tot el contrari: a través de l’experimentació amb les textures sonores i digitals el film retrata una realitat mediada, codificada i filtrada per les eines digitals, provocant un efecte similar al vel del crit del Papa Innocenci X al quadre de Francis Bacon.



Fig. 130-135 Estudi de textures a *Film Film Socialisme* (Jean-Luc Godard, 2010)

Film Socialisme incorpora la presència del vent en les seves múltiples formes com un element que configura un “tot” superior, definit de forma oficial com una simfonia en tres moviments. La primera, anomenada *Des choses comme ça* (Coses com aquesta) localitzada en un creuer, és la que aposta de forma més directa per la presentació en escena del fenomen climatològic. Aquesta simfonia resulta apocalíptica pel cinema modern i per la concepció d'autor tradicional. Godard abraça un cinema on la narració dels fets queda totalment apartada per donar lloc a una veritable oda a l'estètica digital. D'aquesta manera ho contextualitza Michael A. Peters al seu article sobre la pel·lícula³⁴:

The analogy with a symphony is not explored by many critics yet the reference to the symphonic form is a key to interpreting *Film Socialisme*, with its sonata movements based on tonal structures that function as an implied negation of narrative, and the attempt to paint with images (both moving and still) using montage and other experimental techniques with gnostic expressions, voice overs and added English subtitles. [...] In the age of YouTube when 9232 hours of broadcasting are added every day, that is the equivalent of 200,000 three-minute videos, without producers, and where most of the material is new, the auteur is almost certainly dead as is the classic kind of cinema associated with the grand masters.

Godard continuarà explorant aquesta deriva de la saturació i les textures associades a la imatge contemporània a *Adieu au langage* (2014), encara més experimental que *Film Socialisme* i on també localitzem la presència sonora del vent en alguns moments del film.

³⁴ PETERS, M. A (2012) *Jean - Luc Godard's Film Socialisme and the Pedagogy of the Image*, Educational Philosophy and Theory, 44:7, 681-685, DOI 10.1111/j.1469-5812.2011.00841.x

Encara que les últimes obres de la filmografia de Godard puguin resultar assajos on l'autor treballa idees filosòfiques des d'una òptica més personal, des de la perspectiva d'un creador d'imatges, la saturació digital de les formes pot esdevenir un recurs plàstic generalitzat i el podem localitzar en obres de circuits més comercials. Com hem observat, un gest corporal com el crit es materialitza com a objecte d'estudi per a artistes pictòrics i cinematogràfics per la seva condició hàptica. Quan observem una imatge d'una persona emetent un crit, esperem una resposta sensorial sonora immediata. Tenint present les imatges de Francis Bacon, *Un Lac* i *Mobile Men*, observem que la poca naturalitat amb què es presenten —el vel, l'eliminació del so i l'impacte del vent respectivament— provoca un efecte desconcertant a través de la tensió creada entre el que observem i el que sentim.

A *The Lighthouse* (Robert Eggers, 2019), observem una posada en escena de totes aquestes idees, la de la saturació digital i la del crit, durant el clímax de la pel·lícula. Ephraim Winslow, el personatge interpretat per Robert Pattinson, es disposa a pujar finalment a la llanterna del far protagonista de la pel·lícula. Just durant els últims instants del film, no sabem quines monstruositats amaga la seva llum, o si aquestes seran reals o bé productes de la imaginació de Winslow. Quan finalment culmina el seu ascens, queda fascinat per les formes quasi fractals dels miralls, que emeten una poderosa energia lumínica. Observem el rostre de Robert Pattinson, demacrat totalment per l'esforç que li ha suposat arribar a aquest punt, mentre aquest comença a emetre una sèrie de crits d'intensitat progressiva. Al mateix temps, la imatge cada cop és més brillant, fins a arribar a quedar totalment cremada (figs. 136-138).



Figs. 136-138 Crit final a *The Lighthouse* (Robert Eggers, 2019)

La distorsió sonora del crit és progressiva fins el punt de saturar per complet la mescla de so. L'escena queda emmarcada com un contacte directe amb l'excés sonor i visual com a representació de la cosa sobrenatural, incapaç de mostrar-se en pantalla com un element del món real. El director respon a la qüestió de representar allò que no es veu a través d'una sensibilitat hàptica, com si es tractés d'una cita simultània a la imatge sintètica de Marker i al crit de *Mobile Men*.

The Lighthouse presenta una estètica en blanc i negre i un *aspect ratio* de 1.19:1, recordant clarament a les formes cinematogràfiques del mut. La producció de *The Lighthouse* recorda a la del cinema dels orígens, una decisió artística conscient i premeditada. Robert Eggers i Jarin Blaschke, director de fotografia del film, han apuntat en diverses entrevistes la forta influència del cinema expressionista alemany, per exemple, tal i com recull l'escriptora Kristin Thompson al seu text a *David Bordwell's website on cinema*³⁵:

David and I first saw Robert Eggers' *The Lighthouse* at the Vancouver International Film Festival, and he wrote briefly about it at the time. About halfway through the screening or less, I realized that what I was watching was a modern combination of two important historical trends of 1920s German cinema: Expressionism and the *Kammerspiel*. [...] Such films typically involve a small cast of characters who come into conflict in various ways, invariably ending badly, typically with death, suicide, murder, and/or imprisonment. *The Lighthouse* clearly qualifies.

Per una altra banda, *The Lighthouse* també es veu influenciada per la tradició del cinema mut nòrdic. El motiu del vent i altres fenòmens climatològics i naturals com la tempesta, les onades, la marea i el mateix aïllament geogràfic són elements presents a l'obra. D'igual manera que a les diferents pel·lícules de Victor Sjöström, la natura també és una via per explorar la psicologia dels personatges. Posant al límit el seu seny i la percepció de la realitat, la parella protagonista de Pattinson i Willem Dafoe pateix un destí que ressona amb el de *El viento*. L'implacable desert ara és l'oceà i les seves profunditats, i el crit d'horror de Winslow és el que mai sentirem emetre a Letty.

³⁵ THOMPSON, K. (2019). *THE LIGHTHOUSE: A period film with period style*.

5. Conclusions

En primer lloc, i com hem pogut observar al llarg de l'estudi, les formes en què el motiu visual del vent irromp al llarg de la història del cinema són múltiples. Segons el missatge, la lectura al·legòrica o l'interés estètic, però també el context sociopolític i els avenços tecnològics del mitjà, són alguns dels factors que determinen la manera que aquesta presència climàtica queda evidenciada a la pantalla. Hem distingit entre les propostes metafòriques, les del real i aquelles alternatives experimentals o avantguardistes; tres propostes que trobem avui dia a l'audiovisual de forma indistinta i que poden arribar a aparèixer de forma simultània en una mateixa obra. A través d'observar les pel·lícules paradigmàtiques de cada un d'aquests estadis, podem arribar a la conclusió que aquests es presenten en forma de capes de significació superposades. A *El Caballo de Turín* trobem la presència del vent exagerada com una marca del real, però no podem obviar la seva lectura metafòrica; com també succeeix a *El rayo verde*, un la lectura al·legòrica queda subordinada a un contacte sensible amb l'escenari real. El motiu visual vent no evoluciona ni es transforma —almenys de forma evident—, sinó que les seves formes de representació van augmentant segons les possibilitats del mitjà. El resultat és una suma de totes aquestes possibilitats a disposició de creadors, independentment del format final en què l'obra serà consumida.

En segon lloc, podem considerar aquest procés de superposició de capes com la forma en què un motiu visual es presenta al llarg de la història del cinema. No es tracta d'una condició única del motiu del vent, sinó una característica pròpia d'un estudi que se centra en un motiu filmic concret. Al començament ens preguntàvem si era possible escriure una història cinematogràfica només a través d'imatges, evitant l'ordre cronològic més tradicional. El resultat ha estat fructífer en el sentit que hem pogut establir un discurs sobre les imatges i el seu valor estètic, simbòlic i sensible independentment de l'època a la qual pertanyen. No obstant, no podem obviar la influència dels processos històrics en la configuració del motiu. La modernitat cinematogràfica i les imatges que l'acompanyen només tenen sentit si entenem el quan i per què de la seva aparició. Tot i això, el seu llegat encara és present avui dia: imatges filles d'una revolució social que ressonen amb més força que mai. Per tant, l'exercici de construir una història del cinema només a partir d'un motiu visual és possible. El motiu

del vent, però, és al mateix temps un contenidor de “submotius” o motius secundaris que en deriven per la seva qualitat de concepte aeri. Estem parlant de totes aquelles imatges que no se centren de forma explícita en el vent, sinó en altres conceptes com el somni de vol, el cel, els núvols i en definitiva tots els elements referents a allò lleuger, volàtil i mòbil.

Finalment, ens queda reflexionar sobre les imatges contemporànies i observar de quina manera aquestes posen escena el món real. A través de l'estudi d'un motiu visual podem arribar a establir una sèrie de conclusions sobre l'estat de l'audiovisual, quin paper juga aquest en la nostra societat i en definitiva com ens relacionem amb les imatges com a individus però també com a part d'un col·lectiu social. Un cop observades les propostes audiovisuals de la representació del vent en la contemporaneïtat, podem definir-les com una celebració de l'artifici, la imatge ultraprocessada i el trencament amb la naturalitat i el realisme de la imatge tradicional i clàssica. Però per sobre de tot, la imatge contemporània és excessiva, apunta a una saturació en totes les seves formes d'expressió i eleva el concepte de motiu *visual* a motiu *audiovisual*. La marca del digital implica evidenciar la seva condició de producte artificial, plenament conscient de la constant distorsió de les formes plàstiques, en les que queden incloses aquelles tant visuals com sonores. L'interès estètic per aquestes imatges postprocessades, filtrades i mediades respon al contacte directe que com a usuaris de les noves tecnologies tenim amb elles. L'era digital i Internet propicien el concepte d'imatge en constant circulació i mobilitat, enregistrades en la gran majoria per dispositius no professionals (càmeres compactes, telèfons mòbils o *webcams*) o bé rescatades d'arxiu i col·leccions. La professora Hito Steyerl utilitza el concepte d'*imatge pobre* per referir-se a tot aquest mosaic digital d'imatges³⁶:

La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución.

Quan Apichatpong Weerasethakul o Godard realitzen obres com *Mobile Men*, *Tropical Malady* o *Film Socialisme* tenen present aquesta condició de la imatge pobre i el seu poder de ressonar en un paisatge —natural i mediàtic— plenament digitalitzat. Fins i tot el

³⁶ Steyerl, H. (2014). *En defensa de la imagen pobre*. In LOS CONDENADOS DE LA PANTALLA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora. <https://doi.org/978-987-1622-31-3>

crit de Robert Pattinson al final de *The Lighthouse* és intencionadament saturat fins el punt que sembla un error de la mescla de so. Un crit desesperat totalment cremat, una imatge excessiva d'un horror que no sembla poder representar-se de cap manera física. Ha estat aquest mateix crit filmat de totes les maneres possibles fins que només queda la desintegració de la pròpia imatge pels seus propis mitjans? La vida —o la celebració d'aquesta— es pot visualitzar a través dels cossos de dos joves i un micròfon. L'espectador ja no és una figura passiva que observa el moviment de les fulles al fons de l'enquadrament, sinó que forma part del procés amb la voluntat d'enregistrar el seu propi vent, dins el seu paisatge i la seva realitat visual i sonora.

6. Bibliografia

- AGAMBEN, G. (1886). *Notas sobre el gesto*. Medios Sin Fin.
- ALGARÍN NAVARRO, F. *Aquí y en otro tiempo*, Lumière. Retrieved from http://www.elumiere.net/exclusivo_web/bafici09/trop_tot_trop_tard.php
- ART for the World. (2009). *Interview with Apichatpong Weerasethakul on "Mobile Men."*. Retrieved from <http://art-for-the-world.blogspot.com/2009/01/interview-with-apichatpong.html>
- BALLÓ, J., & BERGALA, A. (2016). *Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BARKER, B. (2016) *Into the Dark with Philippe Grandrieux: Cinema, Sensation, Reality*. University of Chicago, Department of Cinema & Media Studies
- CALVINO, I. (1988). *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- CARDINAL, R. (1986). *Pausing over Peripheral Detail*. *Framework: The Journal of Cinema & Media*, p. 30-31.
- DELEUZE, G. (1984). *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Arena Libros. Madrid, (2ª ed.)
- DENNIS, R. (2009). *Mobile Men: Apichatpong Weerasethakul's Migrant*. Retrieved from https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-4-issue-3-summer-2009/mobile-men-apichatpong-weerasethakuls-migrant/
- FLORIN, B. (2009) *Confronting The Wind: a reading of a Hollywood film by Victor Sjöström*, *Journal of Aesthetics & Culture*, 1:1, 4641, DOI: 10.3402/jac.v1i0.464
- FREEDMAN, M. (1987). Summer. *Cinema Papers*, p. 41–42.
- GIANVITO, J. (2006). *Andrei Tarkovsky: Interviews (Conversations with Filmmakers Series)*. University Press of Mississippi. pp. XXV. ISBN 978-1-57806-220-1
- GRØNSTAD, A., & VÅGNES, Ø. (2019). *Invisibility in Visual and Material Culture*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-16291-7>

- HURCH, H. (1982, February). *Too Early, Too Late: Interview with Huillet and Straub Trad. Falter - Wiener Programmzeitschrift*, 15–28. Translation and Notes by BREWSTER, B. (2014). Kino Slang.
<https://kinoslang.blogspot.com/2014/08/too-early-too-late-interview-with.html>
- KEATHLEY, C. (2006). *Cinephilia and history, or the wind in the trees*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. <https://doi.org/10.5860/choice.44-4357>
- LEMERCIER, F. (2008). *Béla Tarr se inspira de Nietzsche para The Turin Horse*. Retrieved from <https://cineuropa.org/es/newsdetail/87231/#cm>
- LESAGE, J. (1974). *Godard-Gorin's Wind from the East. Looking at a film politically*. Jump Cut (no. 4), p. 19–23.
- LOVATT, P. (2013). “Every drop of my blood sings our song. There, can you hear it?”: *Haptic Sound and Embodied Memory in the films of Apichatpong Weerasethakul*. *The New Soundtrack*, 3(1), 61-79.
- LUCAS, G de. (2012). *Chris Marker. Composición política de la imagen. Introducción a la primera imagen de Sans Soleil*. *Formats*.
- NEIS, D. (2019). *Stalking the Invisible: On Cinematic Winds in the films of Joris Ivens and Jean-Marie Straub/Danièle Huillet*. Retrieved from <https://www.sensesofcinema.com/2019/jean-marie-straub-daniele-huillet/stalking-the-invisible-on-cinematic-winds-in-the-films-of-joris-ivens-and-jean-marie-straub-danielle-huillet/>
- MALRAUX, A. (1976) *Esquisse d'une psychologie du cinéma. Anniversaire du Festival International du Film Cannes*, I.
- MARKS, L. U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham and London: Duke University Press.
- MICHAUD, P. A. (1998) *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, Macula, pàgs. 67-68
- NOGUÉ, Joan. (2008) *Los paisajes culturales y sus reconfiguraciones a la luz de la contemporaneidad*. A: NOGUÉ, Joan (Ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid, Biblioteca Nueva. p. 15
- PETERS, M. A (2012) *Jean - Luc Godard's Film Socialisme and the Pedagogy of the Image*, *Educational Philosophy and Theory*, 44:7, 681-685, DOI 10.1111/j.1469-5812.2011.00841.x
- PINTOR IRANZO, I. (2017). *Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto*. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 5(2), 156-188. doi: 10.17583/brac.2017.2684
- RUIZ MARTÍNEZ, N. (2006). *POESÍA Y MEMORIA: “HISTOIRE(S) DU CINEMA” DE JEAN-LUC GODARD*. Universidad Complutense de Madrid.
- STERYL, H. (2014). *En defensa de la imagen pobre*. In *LOS CONDENADOS DE LA PANTALLA*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora.
<https://doi.org/978-987-1622-31-3>

THOMPSON, K. (2019). *THE LIGHTHOUSE: A period film with period style*.

Retrieved from

<http://www.davidbordwell.net/blog/2019/11/12/the-lighthouse-a-period-film-with-period-style/>

—