



L'amour fou i el principi de realitat

Àngel Quintana

Dins d'un cert cinema francès de l'època clàssica sempre s'hi ha filtrat una curiosa poètica generada per la presència de barques que transporten materials i que travessen amb una certa calma amenaçadora l'aigua tèrbola dels rius. El pare del teatre naturalista, André Antoine va cloure la seva curta carrera cinematogràfica amb un documental, disfressat de ficció, titulat *L'hirondelle et la Messange* (1922). La pel·lícula, que va tenir problemes per la seva distribució, descriu el viatge que uns transportistes duen a terme amb dues barques pels rius que flueixen entre la frontera belga i el nord de França. Abans de convertir-se en una de les figures claus de l'avantguarda, Jean Epstein va rodar una emotiva història fluvial titulada *La belle Nirvanaïse* (1923) en els rius de la Provença, mentre que el mestre Jean Renoir va inaugurar la seva carrera amb *La fille de l'eau* (1924), la història d'una noia òrfena assetjada pel seu oncle ambiciós que vivia en una *peniche* ancorada en el port d'una petita població francesa. ¿Quin misteri amagaven les aigües fluvials franceses per arribar a articular una poètica tant intensa que arribaria a marcar profundament l'esdevenidor del cinema francès?

En un treball sobre la pel·lícula de Jean Renoir, Frank Currot indica que la recititud de l'aigua canalitzada dels rius francesos indica la idea de l'existència d'una vida rectilínia, configurada com a destí

inevitable que només la lògica atzarosa del melodrama pot arribar a fer trontollar.¹ La transcendència de l'aigua en el cinema del període va més enllà, però, de les formes de predestinació pròpies del melodrama. L'aigua introdueix una poètica que serveix per donar un caràcter simbòlic als drames i relats que banya. Les penes i angoixes dels protagonistes d'aquestes pel·lícules franceses troben en l'aigua el seu mirall i en el paisatge fluvial, l'entorn ideal per a la projecció de les seves pors i passions. El filòsof Gaston Bachelard, creador de l'anomenada *poétique de la rêverie* —poètica del somieg— va indicar que les imatges del món poden arribar a transfigurar-se i convertir-se en símbols de l'inconscient fins al punt de configurar una determinada poètica d'allò visual.² Si analitzem les diferents imatges poètiques que s'articulen al voltant de l'aigua, i que estan presents en totes aquestes pel·lícules rodades entre 1922 i 1924, ens trobarem amb la curiosa paradoxa que, totes elles, duen a terme un curiós procés de transfiguració de la realitat filmada fins al punt que els rius acaben transformant-se en l'escenari privilegiat d'uns drames que tenen com a epicentre els fluxos del desig.

Curiosament, la línia oberta per totes aquestes pel·lícules sembla arribar a trobar la seva perfecció a *L'Atalante*, rodada deu anys després, però convertida en l'abstracció visual de totes les seves conquestes i en una de les obres en què la poètica del riu acaba trobant una forta perllongació amb el món interior

dels personatges que poblen el drama. *L'Atalante*, l'únic llargmetratge de l'Arthur Rimbaud del cinema francès mort als 29 anys d'edat, és una pel·lícula que proposa, a partir de l'aigua, un seguit de reptes que acabaran fent trontollar tot el cinema francès de la seva època per obrir, per primer cop en la història del cinema, l'esclatxa de la modernitat.

Jean Vigo roda *L'Atalante*, l'any 1934, en un moment en què els efectes de la seva malaltia són crònics i la seva situació vital altament delicada. Vigo aconsegueix donar-li forma en el muntatge, malgrat que els productors li canviaran el nom per *Le chaland qui passe* i l'estrenaran el mes de setembre, un mes abans de la mort del cineasta, en una versió modificada. El film no trobarà una primera forma definitiva fins a l'any 1940, sis anys després de la mort de Vigo i de la seva estrena. Amb *L'Atalante*, Vigo arriba al límit de la poètica que havia anat edificant en les seves obres precedents, al temps que assolix una estranya maduresa que el porta a observar amb pessimisme un entorn social en què el sentit de la revolta s'ha modificat i en què l'amor esdevé el gran refugi existencial. Vigo construeix amb *L'Atalante* un cant líric a la vida i a la passió amorosa, però des de la consciència que en plena dècada dels trenta alguna cosa s'ha acabat, que el llegat de les avantguardes s'està transformant de forma progressiva amb el retorn a l'ordre i amb la presa de consciència sobre el llegat realista. Tal com assenyala, amb encert Pierre L'Hermisier en un estudi sobre l'obra de Vigo, la gran paradoxa de *L'Atalante* resideix en què la que havia de ser una gran celebració de l'*amour fou* acaba transformant-se en una mena de qüestionament implícit del surrealisme, articulada com una mena de confrontació violenta entre un món surreal, entès com a domini sense límit de la llibertat i de l'amor, amb un món real, en què hi regna la misèria, l'odi i les febleses socials.³ La pel·lícula no proposa cap solució, només aprofundeix en l'existència del conflicte, observa la realitat aparent que es forma al seu voltant, reivindica la força del desig com a camí de llibertat mentre Vigo s'adona que el principi de realitat —i les dosis d'exotisme que es filtren en el personatge de le Père Jules—





Amb *L'Atalante*, Vigo arriba al límit de la poètica que havia anat edificant en les seves obres precedents, al temps que assoleix una estranya maduresa que el porta a observar amb pessimisme un entorn social en què el sentit de la revolta s'ha modificat i en què l'amor esdevé el gran refugi existencial

no fan més que posar en crisi la innocència d'aquell desig de revolta que uns anys abans va sentir Jean Vigo quan rodava *Zéro en conduite*.

Tot aquest seguit de tensions converteixen *L'Atalante* en una pel·lícula que no para de buscar i de trobar curioses formules de posada en escena que reciclen els mètodes del passat, que obren les portes cap al realisme poètic francès dels anys posteriors a la victòria del Front Popular en les eleccions de 1936, mentre mostren que en la França de l'època podia arribar a ser possible articular un model de cinema basat en la ruptura dels lligams lògics. *L'Atalante* privilegia la irrupció d'un lirisme capaç de trencar amb l'encarcarament de l'espai generat pels rodatges d'estudi i obra noves formes de representació a la qüestió de la figura humana en el cinema.

L'estructura de *L'Atalante* és molt simple. Una parella de nuvis s'instal·len en una *peniche* que travessa el Sena, la qual està capitanejada per un exòtic personatge, le Père Jules —inoblidable Michel Simon—. Al llarg del viatge, la relació es trenca. Els personatges se separen, senten el pes del desig, es perden per la ciutat i es retroben en un gran acte de celebració del seu propi amor.

La força no radica en la història, sinó en la forma com Jean Vigo la posa en escena, en com no deixa de desarticlar la lògica narrativa per imposar la força de la poesia. En la manera com l'obra funciona com un esbós incomplet, que fa d'aquesta volguda imperfecció, el signe de la seva moderna perfecció.

Per entendre millor el joc que Vigo dur a terme en el film, podem partir d'una de les escenes més celebrades, el moment que mostra la separació dels amants. Ella es troba en una pensió de la ciutat i ell en el vaixell. Els seus cossos estan separats, però es desitgen. Els reflexos lluminosos generen un contrast d'ombra i foscor damunt dels cossos mig nus i articulen, amb gran força, una veritable poètica de l'absència. Per filmar l'escena, Vigo utilitza elements provinents de l'estètica avantguardista, és capaç d'alentir les imatges, d'exagerar la força del desig fins convertir-la en manifestació d'un *amour fou* i de crear un joc de contrastos lluminosos que tenen com a objectiu embellir la imatge. Vigo, però, no dubta, tot seguit, de posar en relació aquest univers de cossos que es desitgen i que no es troben, amb posteriors imatges de la ciutat, en què els personatges, sota la música de Maurice Jaubert, es bus-

quen mentre en la seva passejada es posen de relleu les imatges dels obrers en atur, de la crisi econòmica o, simplement, les formes de vida d'una ciutat tentacular, aliena a l'oasi de l'amor pur, que es transforma en un principi de realitat que vol entrar en constant diàleg amb la poètica avantguardista del passat. El miracle de *L'Atalante* resideix en el fet que res és forçat, tot es desenvolupa amb gran simplicitat. Vigo ens recorda que el cinema de poesia sempre du les de guanyar al cinema de prosa i que el destí del cinema francès dels anys trenta podria haver anat cap a altres camins més reflexions, dels quals Vigo mateix i *L'Atalante* no volen ser-ne aliens. Malauradament, la mort va tallar el camí d'una figura que tenia moltes coses a dir i a mostrar. *L'Atalante*, però, és el testimoni d'un estat de gràcia, d'un moment sublim de la història del cinema que, malgrat els anys, ens continua deixant silenciosos després de cada visió. 🎬

(1) Frank Curot, "Jean Renoir, l'eau et la terre". *Etudes cinématographiques*, n.170-178. París, Minard, 1990.

(2) Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París: Jose Corti, 1942.

(3) Pierre L'herminier, *Jean Vigo*. París: L'herminier/Filméditations, 1984, p. 74.

