

La ‘película fluvial’ en Latinoamérica: una mirada comparativa / *The ‘fluvial film’ in Latin America: a comparative view*

Christian von Tschilschke

(pág 155 - pág 166)

El imaginario colectivo referente a los grandes ríos latinoamericanos está en gran parte impregnado por representaciones cinematográficas, las cuales forman un grupo que se podría clasificar como ‘película fluvial’. Pero este término, además de aludir a los ríos como temática, insinúa una afinidad elemental entre el agua/el río y el cine como medio. El presente artículo analiza ejemplos significativos del cine colombiano (*El abrazo de la serpiente*) y argentino actuales (*Los muertos*, *La León*, *Historias extraordinarias*) para mostrar cómo se desarrolla el potencial semántico de las ‘películas fluviales’, precisamente a partir de la asociación de estos dos elementos.

Palabras clave: cine, río, cronotopo, Colombia, Argentina

The collective imaginary of the large Latin American rivers is to a great extent shaped by their cinematographic representations forming a group that could be classified as ‘fluvial film’. This term, however, refers not only to rivers as a subject-matter, but also implies the existence of fundamental affinities between the water/the river and the cinema as a medium. Based on significant examples from the recent cinema of Colombia (*El abrazo de la serpiente*) and Argentina (*Los muertos*, *La León*, *Historias extraordinarias*), this article explores how the semantic potential of the ‘fluvial films’ unfolds precisely between these two poles.

Key Words: cinema, river, chronotope, Colombia, Argentina

Christian von Tschilschke es catedrático de Literaturas Románicas en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Alemania. Sus publicaciones abarcan la literatura y los medios de comunicación (cine, televisión), la literatura francesa y española contemporánea, la literatura y cultura en la España del siglo XVIII, los estudios de género, la docuficción, el discurso colonial español respecto a África y el cine francés, español y latinoamericano. E-Mail: tschilschke@uni-muenster.de

Fecha de presentación 08/12/2020

Fecha de aceptación 11/12/2020

“Recuerdo especialmente las películas que tenían agua. Cataratas, playas, el fondo del mar, ríos y manantiales. Con sólo escuchar el rumor del agua a los niños nos entraban unas ganas tremendas de orinar. Y lo hacíamos ahí mismo. A los lados de la pantalla.”
Pedro Almodóvar, *Dolor y gloria* (2019)

1. EL TEMA DEL RÍO

Hay pocas dudas de que el imaginario colectivo referente a los grandes ríos latinoamericanos está impregnado en gran parte por la literatura latinoamericana del boom y por las heteroimágenes del cine europeo, tanto de autores como comercial, las cuales están centradas principalmente en la historia de la conquista y en la época colonial. Cuando hablamos de literatura pensamos inmediatamente en el viaje que emprende el protagonista de *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, a la misteriosa ciudad selvática Santa Mónica de los Venados; en la relación mística que mantiene Ernesto, el protagonista de *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, con los ríos de su país; en la descripción de la vida en una isla del río Santiago en *La casa verde* (1965), de Mario Vargas Llosa; o en los grandes buques de vapor pertenecientes a la Compañía Fluvial del Caribe que circulan por el río Magdalena, los cuales desempeñan un papel esencial en *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de Gabriel García Márquez, llevada a la pantalla por Mike Newell (2007).

En el cine, se recuerdan, por supuesto, el desenlace de *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), de Werner Herzog, que muestra a un enloquecido Lope de Aguirre rodeado de numerosos monos, solo sobre una balsa que gira sobre sí misma; la secuencia en la que el barco de Fitzcarraldo (*Fitzcarraldo*, 1982) desciende entre los rápidos del Amazonas, incapaz de maniobrar; el carrido de *The Mission* (1986), de Roland Joffé, donde los indígenas arrojan a un misionario jesuita, atado en una cruz, a las cataratas del Iguazú; o bien la expedición en los ríos Marañón y Orinoco iniciada por Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre en *El Dorado* (1988), de Carlos Saura.

Desde luego, el mismo cine latinoamericano ofrece una gran variedad del motivo del río como componente del paisaje, elemento de infraestructura, frontera geográfico-política, portador de significados simbólicos y mitológicos, etcétera. En este contexto hay que mencionar, por ejemplo, las inundaciones del Río Salado, que pueden verse al principio de *Los inundados* (1962), de Fernando Birri; los cadáveres que flotan en el Río Magdalena en *El río de las tumbas* (1964), de Julio Luzardo; los desaparecidos del Río de la Plata, que aparecen en *Garage Olimpo* (1999), de Marco Bechis, y en *Tierra de los padres* (2011), de Nicolás Prividera. Tenemos además el tema de las fronteras fluviales de Argentina con Paraguay en *Leonera* (2008), de Pablo Trapero, y con Uruguay en *Plata quemada* (2000), de Marcelo Piñeyro; y vemos asimismo a Bolívar resucitado avanzar en una barcaza por el río Magdalena en *Bolívar soy yo* (2002), de Jorge Alí Triana. En varios documentales de Pino Solanas, como *La guerra del fracking* (2013), son denunciadas la contaminación de las aguas y otros daños ecológicos, del mismo modo que ya en *El amor en los tiempos del cólera* (1985) se lamenta la deforestación practicada con la intención de proveer madera a las calderas de los buques a vapor (cf. García Márquez 2012: 471).¹

Está claro que si quisiéramos componer un repertorio de los tratamientos del río en el cine latinoamericano quedarían aún muchos ejemplos por citar.² Pero mi propósito es otro. El término ‘película fluvial’, que aparece en el título del presente artículo, alude a una serie de películas que no sólo tienen los ríos como sujeto principal, o como cronotopo básico, en el sentido de Mijaíl Bajtín (1991: 237-409), sino que además manifiestan una afinidad elemental entre el agua o el río y el cine como medio, en materia de visualidad, modo de percepción, relación con el tiempo y las modalidades específicas de la narración.

La presente contribución se propone analizar cómo se desarrolla el potencial semántico de las ‘películas fluviales’, precisamente a partir de la afinidad entre estos dos elementos: el agua y el cine. Pero hay más. Como los filmes narrativos y de ficción que parten de un cronotopo fluvial parecen referirse a la vez a determinados tipos de locomoción o navegación fluvial, nos vemos confrontados con una ‘triple medialidad’ que parece ser específica de la ‘película fluvial’ y, por ello, como se verá, no carece de importancia para analizar el modo en que las obras perciben, construyen y representan el mundo fluvial: el medio primario que es el agua o el río, el vehículo o medio de transporte correspondiente y el cine como medio de comunicación. La base común de estos tres medios es el movimiento.

El corpus de mi análisis está constituido por dos zonas geográficas y cinematográficas que ya he ido anunciando en la lista de motivos fluviales que acabo de citar: se trata de Colombia y Argentina, o bien de los sistemas fluviales amazónico y rioplatense, con el delta del río Paraná por un lado y el río Salado del Sur por otro. De hecho, las pocas ‘películas fluviales’ contemporáneas que han tenido cierto alcance y reconocimiento internacional provienen de estos países y se refieren a estos sistemas fluviales. Hablo concretamente de la película colombiana *El abrazo de la serpiente* (2015), de Ciro Guerra, que se desarrolla en el Amazonas, de las películas argentinas *Los muertos* (2004), de Lisandro Alonso, y *La León* (2007), de Santiago Otheguy, ambas ambientadas en el Delta del Paraná, y de *Historias extraordinarias* (2008), de Mariano Llinás, que tiene como escenario el río Salado, situado al sur de Buenos Aires.

Sin ánimo de extenderme en la historia cinematográfica, menciono sólo que los primeros documentos fílmicos de ambas regiones se remontan a los años treinta del siglo pasado. Existen, por ejemplo, un documental etnográfico mudo colombiano de 1930/31, *Expedición al Caquetá*, de César Uribe Piedrahíta, que muestra una expedición a las márgenes de los ríos amazónicos Ortegua y Caquetá (cf. Torres 2011), y un cortometraje documental argentino rodado en el Delta del Paraná de 1937, *Tigre*, dirigido por Emilio W. Werner.

A continuación pretendo analizar el corpus de cuatro largometrajes fluviales de dos países latinoamericanos diferentes bajo cuatro aspectos: las topografías fluviales que se diseñan en estas películas, la relación entre el cronotopo del río y la narración, la carga discursiva del sujeto fluvial y la dimensión autorreflexiva, o sea, la afinidad entre el río como sujeto y el dispositivo cinematográfico.

2. TOPOGRAFÍAS FLUVIALES

La primera pregunta que se plantea es cómo se plasman los ríos y los paisajes fluviales en las cuatro películas en cuestión. Empezamos con el norte y la zona amazónica, tal como aparece en *El abrazo de la serpiente*. La película narra dos historias que ocurren respectivamente en 1909 y 1940 en la selva colombiana. Ambas historias son protagonizadas por el mismo personaje, Karamakate, un chamán amazónico y último superviviente de su tribu, que acompaña a dos científicos en su búsqueda del *yakruma*, una misteriosa planta sagrada. Todavía joven, en el primer viaje Karamakate (Nilbio Torres) acompaña al alemán Theodor Koch-Grünberg (Jan Bijvoet), un antropólogo de la Universidad de Tubinga, y en el segundo, ya envejecido (Antonio Bolívar), al biólogo estadounidense Richard Evans Schultes (Brionne Davis). Tanto Koch-Grünberg (1872-1924) como Evans Schultes (1915-2001) son personajes reales.

Como los viajes son realizados únicamente en canoa, el Vaupés, un largo río amazónico, está presente casi todo el tiempo. La belleza majestuosa de las tomas del río (figura 1) contrasta fuertemente con las devastaciones de la civilización que los viajeros encuentran en su camino: la fiebre del caucho, el despotismo de los misioneros, el fanatismo de las sectas religiosas, el alcoholismo de los indígenas y la brutalidad del ejército colombiano.



Figura 1. *El abrazo de la serpiente* (01:44:12)

Con esto, el filme de Ciro Guerra se inscribe en un contexto determinado por la literatura y por el cine. Como se advierte en los créditos, la película está inspirada en los diarios de viaje de Koch-Grünberg y Evans Schultes (01:56:14). Por otro lado, es evidente que fue concebida como contraproyecto frente a los clásicos del cine fluvial como *Aguirre* (1972) y *Apocalypse Now* (1979). En efecto, Ciro Guerra invierte las perspectivas: en vez de volverse locos como Lope de Aguirre y el Coronel Kurtz, los intrusos blancos suben el río para aprender y ser curados de sus enfermedades físicas y mentales (cf. Graham 2016: 43). Consecuentemente, en ambos casos el primer contacto con los científicos blancos se relata desde el punto de vista del indio Karamakate, de cuya mano el espectador observa cómo se acercan las canoas (00:01:59/00:10:24).

Con las películas de Lisandro Alonso y Santiago Otheguy nos trasladamos más al sur, a Argentina, a la tercera sección del Delta del Paraná, un paisaje fluvial laberíntico de canales

e islas ubicado en la desembocadura del Río de la Plata.³ Allí se retira el protagonista de *Los muertos*, Vargas (Argentino Vargas), después de haber sido liberado tras una larga pena de prisión. En un accidentado viaje por el río, Vargas se adentra en su bote de remos en la naturaleza salvaje de las islas, donde su hija adulta, Olga (que nunca aparece), vive en una humilde choza.

En una isla del Delta del Tigre transcurre también la acción de *La León*, que se centra en el conflicto entre Álvaro (Jorge Román), un joven trabajador homosexual que pasa su vida talando árboles, cortando juncos y pescando, y El Turu (Daniel Valenzuela), el capitán de una embarcación que asegura la comunicación diaria entre la isla y la ciudad más cercana. El Turu tiraniza a Álvaro, hasta que un día le revela su pasión secreta por él. La película de Otheguy combina la descripción detallada de la vida cotidiana en la isla con la evocación del fascinante mundo semiacuático del delta (figura 2).



Figura 2. *La León* (00:00:27)

Historias extraordinarias, de Mariano Llinás, es distinta de las otras dos películas. Esto se debe a dos razones. Primero, el lugar escogido por Llinás no tiene nada de exótico o espectacular, de modo que a su película le falta la opulencia visual inspirada por las imágenes de una naturaleza sublime o, al menos, inusual como el Amazonas o el Delta del Tigre. La segunda diferencia consiste en la presencia casi ininterrumpida de una voz narrativa extradiegética que acompaña las imágenes y contrasta claramente con la taciturnidad y el laconismo de las otras películas, que en este sentido se asemejan más bien, en un acto mimético, a las aguas silenciosas que presentan.⁴

El monumental filme de Llinás, de cuatro horas de duración, abarca tres historias paralelas de una extravagancia desconcertante, cuyos respectivos protagonistas, designados solamente con las letras X, Z y H, nunca llegan a cruzarse. La tercera de las historias, la del joven H (Agustín Mendilaharsu), parte de la idea de canalizar el río Salado para transportar cargas en embarcaciones de mediano tamaño. Como este proyecto ya había sido iniciado y abandonado unos treinta años antes por la Compañía Fluvial del Plata, se le encarga a H recorrer el río y fotografiar una serie de monolitos de agrimensura olvidados que recuerdan el antiguo proyecto. Durante su viaje río abajo en zódiac H encuentra a César (Klaus Dietze), un viejo que hace el mismo viaje que él, pero tiene el encargo de destruir todas las huellas de las obras que la Compañía había emprendido en este río. Los dos hombres se unen y continúan su trabajo juntos.

El comentario en *off* del narrador subraya explícitamente el carácter trivial y prosaico del escenario: “No esperes gran cosa del río. No es lo que te imaginás. No es un río correntoso como los del sur ni es un río enigmático y profundo como los del norte. No esperes aventuras. Es un río de llanura, apenas un montón de agua parda y tibia que baja, como dormida, hacia el mar. Es un río del desierto, apenas una raya en el mapa, apenas una aguada para que se refresquen las vacas sueltas, apenas un trámite. No esperes sorpresas.” (00:58:44-00:59:08)

Es verdad, a primera vista Llinás parece tomar a contrapelo toda una tradición de la topografía fluvial a la que quedan todavía fieles, cada uno a su manera, Guerra, Alonso y Otheguy. Empero, como en las novelas metaficcionales del siglo XVIII, de Laurence Sterne o Denis Diderot, el narrador de Llinás resulta poco fiable. Pronto el recorrido de H por el río Salado se convierte en una aventura que cumple con todos los tópicos del viaje fluvial tradicional: encuentros inesperados, penetración en un mundo misterioso y peligroso, cada vez más lejano y ajeno, pérdida de orientación en las nieblas y las cañas, cambio total del paisaje a causa de las inundaciones nocturnas del río, interferencia de lo real con lo onírico.

3. EL CRONOTOPO DEL RÍO Y LA NARRACIÓN

Como cronotopo, el río constituye un germen de la narración de lo más elemental y natural. Por un lado provee un sujeto mínimo a la narración fílmica, por otro lado da a las películas fluviales apariencia de realidad: las aproxima a la forma del documental. En el guión publicado a propósito de *Historias extraordinarias*, Mariano Llinás evoca la relación entre el río y la narración de la manera siguiente: “Desde un comienzo, desde el origen mismo del film, existía la idea de que la tercera parte consistiría en un gran relato fluvial, en un relato jalonado por el curso de un río.” (2009: 53)

Al orientarse “por el curso de un río” se crea la ilusión de que el desarrollo de la acción sigue el dictado de la imprevisible realidad profílmica, de lo desconocido que se esconde detrás del próximo meandro. Asimismo, de la identificación de la posición de la cámara con los viajeros y con su medio de locomoción resulta un modo de percepción, que ya Stendhal, uno de los principales representantes del realismo literario decimonónico, había tomado como base de su famoso concepto del realismo: “un roman est un miroir qui se promène sur une grande route” (1964: 398). Ninguna de las cuatro películas fluviales estudiadas aquí prescinde de este tipo de planos que pertenecen tanto al código del documental como al del cine de aventuras. Sólo en *Los muertos* de Alonso se manifiesta una tendencia marcada a contradecir simultáneamente estas convenciones del lenguaje cinematográfico, como señala con acierto Gonzalo Aguilar: “En *Los muertos*, en cambio, la cámara suele esperar al protagonista como si el espacio recorrido estuviera desprovisto de sobresaltos.” (2010: 82)

El río y el ámbito fluvial están presentes hasta en la caracterización de los personajes al asociarse con diferentes formas de existencia. Esto es especialmente claro en el caso de *La León*, de Santiago Otheguy. El Turu, el cacique de la isla y dueño del ferry del mismo nombre, corta el agua a gran velocidad, atravesando el cuadro fílmico de izquierda a derecha, mientras que su contrincante Álvaro, como Vargas en *Los muertos*, muy a menudo se mueve en la dirección opuesta, descubriendo tranquilamente las caletas recónditas y los

brazos muertos del río, dejándose llevar por la corriente casi imperceptible en su viejo barco de madera. La recurrencia de estas imágenes caracteriza a estos hombres como *drifters*, seres de existencias precarias, sin lugar fijo en la sociedad (figura 3). En relación con la vida de los personajes, el delta insondable y difícilmente navegable se convierte entonces en símbolo de la homosexualidad clandestina de Álvaro y del misterio que acompaña el pasado criminal de Vargas.



Figura 3. *Los muertos* (00:47:24)

Algo parecido ocurre en *El abrazo de la serpiente*, donde el protagonista indígena Karamakate se presenta estrechamente vinculado con el río. En el primer plano de la película el rumbo de la cámara sugiere que el joven chamán Karamakate prácticamente nace del agua (00:00:24-00:01:15) y más tarde, cuando el envejecido Karamakate se encuentra por primera vez con el biólogo Richard Evans Schultes, está haciendo dibujos en una roca, con el agua hasta las rodillas (00:09:08-00:10:04).

En la mitología amazónica los ríos tienen una trascendencia divina. No sólo son el espacio vital de la serpiente, el animal más importante en la cultura espiritual indígena, sino que también se le parecen a causa de sus meandros. La película alude a estos significados mitológicos a través de algunas tomas de serpientes acuáticas al principio (00:08:08-00:09:04/00:10:03-00:10:12) y unas vistas aéreas del paisaje fluvial amazónico al final (01:52:44-01:52:54).

4. LA CARGA DISCURSIVA DEL SUJETO FLUVIAL

El simbolismo de los ríos nos acerca a la cuestión de su carga discursiva, es decir, los distintos discursos con los que se relaciona el sujeto fluvial. Es evidente que *El abrazo de la serpiente* se sitúa esencialmente dentro de un discurso intercultural. Además de constituir una crítica acerba al colonialismo, la película reflexiona sobre las diferencias entre los sistemas epistemológicos y de saberes de las culturas indígenas y del occidente, así como sobre la posibilidad de un intercambio entre ellos. El choque entre las culturas se manifiesta, por ejemplo, en un diálogo entre Karamakate y Richard Evans Schultes en la ribera de un río, cuyo objeto es precisamente el río: “¿Cuántas orillas tiene este río?”, pregunta Karamakate. “Dos”, contesta Evans Schultes. “¿Cómo puedes saberlo?” “Este y el otro. Uno más uno hace dos” “¿Cómo puedes saberlo?” “¡Porque sí! Uno más uno hace

dos” “Este río tiene tres, cinco, mil orillas. Todo el mundo lo sabe. El río es el hijo de la anaconda.” (01:40.20-01:40:50)

Además, hay que reconocer que el conflicto intercultural que se señala aquí es estructuralmente similar al discurso sobre centro y periferia, o sea, el campo y la ciudad, al que están sujetas las demás películas. En efecto, los paisajes fluviales que aparecen en *Los muertos*, *La León* e *Historias extraordinarias* son lugares remotos, difícilmente accesibles, en los que la marginalidad geográfica refleja diferentes formas de marginalidad social: criminalidad y pobreza en *Los muertos*, desempleo, homosexualidad y migración en *La León*.

Es interesante notar en este contexto que la navegación fluvial es, en todos los casos, un terreno homosocial, exclusivamente masculino, aunque el agua comúnmente se asocia a lo femenino. De hecho, todas las películas son protagonizadas por hombres solitarios que como mucho se juntan con otros hombres: Karamakate está completamente aislado en la selva, por ser el último de su especie; Evans Schultes viaja solo; Vargas, el protagonista de *Los muertos*, viaja igualmente solo; Koch-Grünberg es acompañado por Manduca, un antiguo esclavo, y el solitario homosexual Álvaro se junta con su enemigo El Turu sólo por un instante.

Si en las películas de Alonso y Otheguy la crítica a la idea del progreso y del sueño capitalista queda implícita, en *Historias extraordinarias* estas ideas se ridiculizan abiertamente. Aun antes de que empiece el absurdo viaje de H y César por el terreno completamente abandonado del río Salado, Llinás inserta un comercial aparentemente auténtico de los años setenta (figura 4) cuyo comentario dice: “La Compañía Fluvial de la Plata, con más de quince años abriendo caminos al desarrollo en los ríos de todo el país y todo el continente, inicia una obra de vanguardia a escala internacional en el terreno del transporte fluvial de carga: el Corredor Fluvial Pampeano [...] conectando las tierras más fértiles de América del Sur con la ciudad y con el mundo. Corredor Fluvial Pampeano: una línea recta hacia el desarrollo” (00:25:05-00:27:44).



Figura 4. *Historias extraordinarias* (00:25:18)

Cada uno de los cuatro directores destaca por un estilo y una concepción del cine sumamente original, de modo que uno se puede preguntar si acaso la decisión de situar el argumento de sus películas en lugares tan específicos como los ríos y los paisajes fluviales no debería ser interpretada como un reflejo de su voluntad de distanciamiento con respecto al cine *mainstream*.

5. EL RÍO COMO DISPOSITIVO CINEMATográfico

A este aspecto autorreflexivo hay que añadir otro, aun más importante para lo que he llamado aquí 'película fluvial': la afinidad esencial entre el río como sujeto y el dispositivo cinematográfico. No es casualidad que la estética visual de Otheguy le recuerde a Jens Andermann una tradición fílmica y fotográfica francesa de los años veinte y treinta que culmina en el largometraje *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo (cf. Andermann 2012: 84). En el primer tomo de su libro sobre el cine, *L'image-mouvement*, Gilles Deleuze dedica cuatro páginas a la importancia del agua para la llamada 'escuela francesa' (cf. Deleuze 1983: 112-116).

De hecho, estéticamente, las películas de Alonso y, sobre todo, de Otheguy y Guerra, filmadas en un blanco y negro arcaizante, deben mucho a esta "veine fluviale du cinéma français" (Arnaud 1996: 68) del tipo *L'Atalante* o al impresionismo acuático de *Partie de campagne* (1936), de Jean Renoir. A esta tradición hay que añadir las reflexiones sobre el parentesco entre cine y sueño iniciadas en los años veinte en Francia por Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein y otros.⁵

Siguiendo estas lejanas pautas, las películas de Alonso, Otheguy y Guerra exploran todos los aspectos posibles de la analogía entre el río y el cine. En este sentido, la cámara contempla a menudo nada más que la superficie opaca, oscilante y reflectante del agua, o muestra el efecto de las gotas de lluvia en el agua o el movimiento del viento entre los árboles, lo cual no solamente remite al filme mismo o a la pantalla, sino que también simboliza la capacidad del cine de producir imágenes sin significado y de grabar el 'ruido de lo real'.

En *La León* y *El abrazo de la serpiente*, además, se insiste en otra cualidad del cine: su capacidad de lograr la inmersión del espectador. El avance lento, casi hipnótico de la cámara que acompaña a los ocupantes de los barcos al adentrarse en la selva acuática, transmite una fuerte sensación de inmersión que es propia del cine y el dispositivo cinematográfico.

Pero la mayor fascinación es ejercida por el movimiento que se observa en multitud de escenas, a veces bastante complejas, en las que el río, la cámara, los vehículos de locomoción y sus ocupantes se desplazan a distintas velocidades o incluso en sentidos opuestos.⁶

Finalmente, a partir de los ejemplos propuestos de las películas de Alonso, Otheguy y Guerra, no ha de pensarse que la 'película fluvial' necesariamente tiende a reducir la narración a un grado cero en favor de un nuevo 'cine puro', como tampoco ha de ignorarse el hecho de que en el 'cine impuro' de Mariano Llinás se produce una verdadera proliferación de la narración, a nivel tanto de la historia como del discurso verbal extradiégetico, el cual además anima a descripciones metafóricas con referencia al imaginario fluvial. En efecto, se ha dicho que los narradores de *Historias extraordinarias* vierten sobre el espectador un inagotable "torrente de palabras" (Campero 2008: 84), y en cuanto a la construcción y la extensión de la obra parece adecuado considerarla como el equivalente cinematográfico de una 'novela río' o *roman-fleuve*. No obstante, con esto ya no estamos muy lejos de la idea de una 'película fluvial' en la que no aparece ningún río.

NOTAS

1. Acerca del significado del río Grande de la Magdalena en la obra de García Márquez, véanse Mutis 2013 y Pernet 2014, y de la representación de los ríos en la novela latinoamericana en general, Williams 2013.
2. Para una visión más amplia del tema de la ‘imaginación fluvial’ en América latina, se remite a Joubert Anghel/Segas 2013 y Pettinaroli/Mutis 2013.
3. En cuanto a la importancia del Delta del Tigre para la literatura argentina (Domingo Faustino Sarmiento, Borges, Haroldo Conti), véase Nitsch (en preparación) y sobre los “espacios líquidos” en la obra de Juan José Saer, Dünne 2013. En el Delta del Tigre está también situada la opera prima *Parabellum* (2015), del cineasta austriaco-argentino Lukas Valenta Rinner.
4. Para más detalles sobre la construcción de los narradores y de las narraciones en *Historias extraordinarias*, véase Tschiltschke 2016.
5. El lazo entre el tratamiento del río en *Los muertos* y las películas de Jean Renoir (*Partie de campagne*, *The River*) se destaca por Algarín Navarro 2011: 26, 32-34, 46, 49. La prehistoria francesa del cine fluvial se reconstruye en Tschiltschke 2013. La relación entre literatura, cine, memoria y el imaginario fluvial se indaga, con referencia a la obra de Marcel Proust, en Oster-Stierle 2013.
6. El cambio histórico de la percepción del espacio en función de los diferentes medios de transporte se estudia en Schwarzer 2004 y Desportes 2005.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Gonzalo (2010) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ALGARÍN NAVARRO, Francisco (2011) “Misael y Vargas van en barco” en *Lisandro Alonso* (librito). Barcelona: Intermedio, 20-70.
- ANDERMANN, Jens (2012) *New Argentine Cinema*. London: Taurus.
- ARNAUD, Philippe (1996) “La belle Nivernaise” en Philippe Arnaud (ed.) *La Persistance des images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la Collection Films de la Cinémathèque française*. Paris: Cinémathèque française, 68-69.
- BAJTÍN, Mijaíl (1991) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- CAMPERO, Agustín (2008) *Nuevo Cine Argentino. De “Rapado” a “Historias Extraordinarias”*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento/Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- DELEUZE, Gilles (1983) *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit.
- DESPORTES, Marc (2005) *Paysages en mouvement. Transports et perception de l'espace XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Gallimard.
- DÜNNE, Jörg (2013) “Vom Fluss ohne Ufer zum Swimmingpool. Flüssige Räume bei Juan José Saer” en *Romanische Forschungen* 125, 226-238.
- GARCÍA-MÁRQUEZ, Gabriel (2012) *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Penguin Random House.
- GRAHAM, Tom (2016) “Jungle Fever” en *Sight & Sound* (July), 42-44.
- JOUBERT ANGHEL, Valérie/SEGAS, Lise (eds.) (2013) *Contre courants, vents et marées: la navigation maritime et fluviale en Amérique latine (XVII^e-XIX^e siècles)*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- LLINÁS, Mariano (2009) *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Mondadori.
- MUTIS, Ana María (2013) “The Death of the River and the River of Death: The Magdalena River in *El amor en los tiempos del cólera* and *La novia oscura*” en Pettinaroli/Mutis, 145-162.
- NITSCH, Wolfram (en preparación) “Insondables vías navegables. El Delta del Tigre en la literatura argentina” en Wolfgang Matzat/Sebastian Thies (eds.) *La invención de la naturaleza latinoamericana. Genealogía discursiva y funcionalidad sociocultural*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- OSTER-STIERLE, Patricia (2013) “La région fluviale de la mémoire’ und ihre filmische Transposition” en Matei Chihai/Katharina Münchberg (eds.) *Marcel Proust: Bewegendes und Bewegtes*. München: Wilhelm Fink, 81-98.
- PERNETT, Nicolás (2014), “El río de la vida: el Magdalena en la obra de Gabriel García Márquez” en *Revista Credencial*, <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/el-rio-de-la-vida-el-magdalena-en-la-obra-de-gabriel-garcia-marquez> (31.12.2019).
- PETTINAROLI, Elizabeth M./MUTIS, Ana María (eds.) (2013) *Troubled Waters. Rivers in Latin American Imagination. Hispanic Issues On Line*, vol. 12 (Spring). <https://cla.umn.edu/hispanic-issues/online/troubled-waters> (31.12.2019).
- SCHWARZER, Mitchell (2004) *Zoomscape. Architecture in Motion and Media*. New York: Princeton Architectural Press.
- STENDHAL (1964) *Le Rouge et le noir*. Paris: Flammarion.
- TORRES, Rito Alberto (2011) “Expedición al Caquetá (1930-1931)” en *Colección 40/25. Joyas del cine colombiano*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 16-19.
- TSCHILSCHKE, Christian von (2013) “Ein Roadmovie sui generis: Jean Vigos *L’Atalante* (1933/34) und der französische Lastkahnfilm der 1920/30er Jahre” en Kirsten von Hagen/Ansgar Thiele (eds.) *Transgression und Selbstreflexion. Roadmovies in der Romania*. Tübingen: Stauffenburg, 13-38.
- (2016) “Filmes extraordinarios. Docuficción y prácticas intermediales en el cine alternativo de Mariano Llinás” en Bernhard Chappuzeau/Christian von Tschiltschke (eds.) *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 197-213.
- WILLIAMS, Raymond Leslie (2013) “Rural and Urban Rivers: Displacements and Replacements in the Modern Latin American Novel” en Pettinaroli/Mutis, 195-211.

PELÍCULAS

- Aguirre, der Zorn Gottes* (1972), dir.: Werner Herzog.
- Apocalypse Now* (1979), dir.: Francis Ford Coppola.
- Bolívar soy yo* (2002), dir.: Jorge Alf Triana.
- Dolor y gloria* (2019), dir.: Pedro Almodóvar.
- El abrazo de la serpiente* (2015), dir.: Ciro Guerra.
- El Dorado* (1988), dir.: Carlos Saura.
- El río de las tumbas* (1964), dir.: Julio Luzardo.
- Expedición al Caquetá* (1930/31), dir.: César Uribe Piedrahíta.
- Fitzcarraldo* (1982), dir.: Werner Herzog.
- Garage Olimpo* (1999), dir.: Marco Bechis.
- Historias extraordinarias* (2008), dir.: Mariano Llinás.
- La guerra del fracking* (2013), dir.: Fernando Solanas.
- La León* (2007), dir.: Santiago Otheguy.
- L’Atalante* (1934), dir.: Jean Vigo.
- Leonera* (2008), dir.: Pablo Trapero.
- Love in the Time of Cholera* (2007), dir.: Mike Newell.
- Los inundados* (1962), dir.: Fernando Birri.
- Los muertos* (2004), dir.: Lisandro Alonso.
- Parabellum* (2015), dir.: Lukas Valenta Rinner.
- Partie de campagne* (1936), dir.: Jean Renoir.
- Plata quemada* (2000), dir.: Marcelo Piñeyro.
- The Mission* (1986), dir.: Roland Joffé.
- The River* (1951), dir.: Jean Renoir.

Tierra de los padres (2011), dir.: Nicolás Prividera.
Tigre (1937), dir.: Emilio W. Werner.

Atribución-NoComercial-CompartirIgual
CC BY-NC-SA

