



Preses, paret, paisatge

Pere Sala

Els més cinèfils coincideixen a dir que la millor escena de perill de la història cinematogràfica és el salt de James Bond des del mur de 220 m d'alçària d'una presa a l'inici de la pel·lícula *Goldeneye* (1995), dirigida per Martin Campbell. L'escena mostra com el conegut agent 007, encarnat per primer cop per l'actor Pierce Brosnan, es llança al buit lligat de peus per una corda elàstica en una caiguda lliure de 7,5 segons en direcció a una base secreta russa situada dins la mateixa presa. En realitat, però, ni la presa és russa ni hi ha cap base secreta a la seva part inferior. Aquest mur, conegut com a Contra, pertany a la presa de Verzasca, la quarta més alta de Suïssa, situada a la vall que dona nom a la presa.

Les imatges d'aquestes primeres escenes del film són molt imponents, i constaten com les preses continuen generant-nos una sensació ambivalent d'atracció i de fascinació i, al mateix temps, de temor o de rebuig. En general, aquests artefactes se'ns apareixen com un element monumental, majestuós (per exemple, a les primeres escenes de la pel·lícula, a James Bond se'l veu com un mer punt negre enmig de la immensitat grisa de la paret de la presa), amb una gran força presencial i transformadora en el paisatge i amb una càrrega simbòlica molt potent.

És indubtable, a més, que avui les preses desperten interès entre la població. Això es pot comprovar ràpidament navegant per les xarxes socials, inundades de tota mena de fotografies que en ressalten sobretot el seu valor estètic (començant per la potència visual del mur i les seves peces industrials, però també pels contrastos de la massa d'aigua amb els vessants de la muntanya i la resta d'elements visuals de la vall, sobretot en valls tancades; pels jocs de reflexos de textures, colors i formes, o per la nitidesa, l'extensió, l'horitzontabilitat, la brillantor i la dominància de la superfície d'aigua).

Una altra qüestió rellevant és que les preses han estat sempre un element present a la literatura, a la pintura, al cinema (sobretot al gènere de la ciència-ficció), a la fotografia, al còmic, a la publicitat (sobretot de cotxes), a revistes, a exposicions, i fins i tot són motiu d'intervencions artístiques, tot dotant-les d'estètica i de significat. A la pel·lícula *Goldeneye* se n'hi podrien sumar tantes altres, com per exemple el final de *Doctor Zhivago*

(1965), de David Lean, gravat a la presa d'Aldeadávila, sobre el riu Duero, o *Naturalesa morta* (2006), de Jia Zhangke, centrada en la presa de les Tres Gorges i de la qual es fa referència més endavant en el capítol. El personatge de ficció He-Man també utilitza recurrentment les preses en les seves aventures. Aquestes formes de representació han canviat la manera d'entendre les infraestructures hidràuliques des del primer quart del segle xx i, també, els significats que la població els atribueix.



Imatge 1. Les preses han estat sempre un element molt present en el cinema, la literatura, la pintura i la publicitat. A la imatge, escena de la pel·lícula *Superman* (1978) amb la presa de Hoover al fons.

Precisament per l'enorme significació que tenen les preses en el territori català, sobretot al Pirineu, els catàlegs de paisatge de Catalunya que ha elaborat l'Observatori del Paisatge no han eludit entrar en aquesta qüestió, sinó ben al contrari, i hi aporten idees i propostes. Però aquest capítol va més enllà de les estratègies adreçades a les polítiques de paisatge. Parteix de la curiositat per saber quines són les imatges, els significats i les idees que ens transmeten aquestes gegantines obres d'enginyeria; com aquestes obres han anat variant amb el temps, i com estan derivant avui cap a una

patrimonialització, no solament pel valor industrial de l'obra d'enginyeria, o de les seves peces, sinó també com a element que és protagonista, dominant, d'un paisatge —un paisatge energètic— que a poc a poc emergeix com un nou paisatge de referència a casa nostra.

Per fer-ho, el capítol convida a situar-se al davant, al capdamunt, al darrere i a dins d'aquesta immensa peça de formigó, d'aquest tap, d'aquesta paret, d'aquesta enorme porta, i comparteix algunes reflexions sobre la significació paisatgística de les preses, d'aquestes *cathédrales elèctriques* (concepte encunyat a França a finals dels anys vuitanta del segle passat), com a nous referents paisatgístics, com també noves lectures alternatives a les hegemòniques i habituals. Cal tenir en compte que l'extensió del capítol impedeix entrar en detall en cadascuna d'aquestes qüestions i obliga a sintetitzar i a generalitzar les observacions.

Beneficis econòmics, impactes ecològics i funcions geoestratègiques

Els beneficis de les preses són coneguts i no cal aprofundir-hi gaire: entre les seves principals funcions hi ha les d'emmagatzemar reserves d'aigua per garantir les demandes domèstiques, de l'agricultura i de la indústria (aquesta és una qüestió clau en l'àrea mediterrània); controlar les avingudes d'aigua i les inundacions, i, naturalment, generar energia hidroelèctrica (que representa aproximadament una cinquena part de la producció mundial d'electricitat). I, més recentment, també proveir d'estratègies de lleure per incentivar economies locals. L'humorista gràfic Andrés Rábago, més conegut com a El Roto, ho resumia molt bé al diari espanyol *El País* dibuixant la imatge d'un embassament que exclamava: "Sóc un banc d'aigua! Ja sóc només diners!".

En contrast amb els seus beneficis econòmics i socials, la construcció d'una presa comporta un impacte ecològic i ambiental evident. En primer lloc, perquè la ubicació tendeix a coincidir amb àrees de gran naturalitat i el nou embassament transforma tan radicalment el paisatge preexistent que es perden part dels referents de la vall. En segon lloc, perquè altera els hàbitats i els paisatges fluvials, així com els cabals ecològics dels rius aigües avall, fet que pertorba el cicle natural de peixos i d'altres organismes aquà-

tics. També provoca la reducció de les aportacions de sòlids en els deltes, que alhora contribueix a l'erosió i la recessió de la costa i, per tant, al seu retrocés, a la pèrdua de zones humides, a facilitar la intrusió salina o a la contaminació de l'aigua per nutrients, entre altres impactes.

Les preses també han demostrat ser actors amb un paper preponderant en els conflictes geopolítics. Un exemple d'això és l'amenaça que planava a les preses nord-americanes després dels atacs de l'11 de setembre de 2001, que durant uns quants mesos va treure de polleguera els serveis de seguretat americans. Alguns anys abans, quan Laurent-Désiré Kabila va arribar al poder a la República Democràtica del Congo, una de les primeres coses que va fer fou controlar la presa d'Inga ja que amb això, controlava l'electricitat que arribava a les ciutats del país. Més recentment, l'estiu del 2014, el món va ser testimoni de les disputes entre kurds i jihadistes pel control de la presa de Mossul (una de les principals reserves estratègiques d'aigua d'Iraq).

Si bé les preses tenen totes aquestes dimensions (beneficis econòmics, impactes ecològics o funcions geoestratègiques), no són l'objecte d'aquest capítol. El capítol s'apropa a la presa en la mesura que és un element del paisatge amb una gran potència visual i simbòlica, i això vol dir endinsar-se en la seva capacitat per transformar radicalment i en poc temps un paisatge determinat, en la seva presència notabilíssima en el món de la ficció (en bona mesura, arran de la sensació de risc que solen generar les preses entre la població) i en la seva dimensió patrimonial.

Quaranta-cinc mil grans preses al món

Una dada que d'entrada pot sorprendre és que al món hi ha prop de 45.000 grans preses. D'aquestes, unes 22.000 són a la Xina, 6.390 als Estats Units d'Amèrica, 4.000 a l'Índia, i el Japó i l'Estat espanyol en tenen entre 1.000 i 1.200 (cal ressaltar que l'Estat espanyol és el país del món amb una proporció més gran de preses per habitant: 30 per cada milió). La construcció de preses, lluny d'aturar-se, continua ben viva. Es preveu, per exemple, que l'any 2020 tots els rius xinesos estaran regulats per embassaments.

A Catalunya hi ha 38 preses que produeixen més de 10 MW, i 345 de més petites, la majoria en funcionament, i totes van ser construïdes durant el segle xx. Són ben conegudes les infraestructures hidroelèctriques que es construïren a les conques de les Nogueres i el Segre, del Ter o del Llobregat, i que al llarg del segle xx van contribuir a transformar de dalt a baix la societat pirinenca i prepirinenca i deixaren una empremta extraordinària sobre el paisatge. Va ser sobretot després de la Guerra Civil quan la muntanya catalana va omplir-se de preses, salts i embassaments reversibles (embassaments que, a la nit, quan sobra electricitat, tornen a omplir-se i a estar a punt per tornar a generar energia l'endemà).

No s'entendria la Catalunya d'avui sense la influència que hi han tingut aquestes grans infraestructures hidroelèctriques, sobretot en la Barcelona de la primera meitat del segle xx. Frederick Stark Pearson i moltes altres ments clarividents de les primeres dècades del segle xx van entendre ràpidament que Barcelona no seria una potència industrial si no s'hi traslladava l'energia hidroelèctrica des del Pirineu i el Prepirineu. L'exposició feta pel Museu Nacional de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya l'any 2012, "El Pallars il·lumina Catalunya. Cent anys d'energia hidroelèctrica, cent anys de patrimoni industrial", recull de manera extraordinària totes les variables que van incidir en aquesta important transformació del paisatge.

Quan les preses eren símbols de grandesa, de modernitat i d'enfortiment de la identitat nacional

Fins als anys vuitanta del segle xx, la iconografia de les preses era una veritable exaltació del desenvolupament d'un territori o d'un país. Les preses eren símbols de grandesa, de modernitat, d'enfortiment de la identitat nacional, i el paisatge gairebé mai no formava part del disseny o de la concepció de l'obra. Tampoc no es tenia en compte l'opinió de la població local. En aquelles obres, l'enginyer sobretot es preocupava de les exigències funcionals o de les restriccions constructives (Español, 1998). Un cop construïdes les preses, els poders públics donaven un discurs d'exaltació de poder, de fascinació per la tecnologia i de construcció de paisatges idíl·lics que es convertien en símbols d'una modernitat i d'una manera de veure el

progrés. L'edició de *La Vanguardia Española* del 10 de maig de 1964 es referia amb lletres ben grosses a la construcció de l'embassament de Sau com un “Nuevo y singular paisaje al pie de las Guillerías”, i tot seguit el text destacat deia: “A la provincia de Barcelona le ha nacido un lago. Y en sus riberas surgen, como bella estampa de nórdicos colores, nuevos paisajes de recia personalidad. La mano del hombre y de la naturaleza han creado una zona lacustre de fuerte atractivo turístico.” (Molinero, 1964: p. 40).

Durant els anys seixanta, per exemple, el vincle entre tecnologia, energia, desenvolupament i poder es va reflectir molt bé en el No-Do, noticiari cinematogràfic setmanal del règim franquista que es projectava en els cinemes espanyols abans de cada pel·lícula entre el 1942 i el 1976, i ja de manera voluntària fins al 1981. La seva sintonia peculiar i les repetides imatges del general Franco inaugurant embassaments han quedat gravades en la memòria de diverses generacions. El No-Do número 1067C, de l'any 1963, informa de la inauguració de l'embassament del Cenajo, a la conca del riu Segura, a Múrcia, i n'és una mostra eloqüent: “La presa está en el término de Moratalla, sobre el río Segura. Es de tipo de gravedad, planta recta, y se alza en el llamado estrecho de la Herradura con una vertical de 95 metros. El pantano tiene capacidad para 472 millones de metros cúbicos y su longitud por el eje del río alcanza 31 kilómetros. Este embalse —dice la placa conmemorativa— dominó las aguas turbulentas del Segura para que fecundaran unas tierras donde antes reinaba la desolación. En el agreste paisaje se ha conjugado la técnica con una política constructiva de realidades que afirman el resurgimiento español”. (No-Do, 1963).



Imatges 2 i 3. Fotogrames del No-Do de la inauguració per part del general Franco de l'embassament del Cenajo l'any 1963.

El No-Do no era res més que una manera de reproduir a l'Estat espanyol el que també es feia a altres llocs del món. Als Estats Units d'Amèrica, per exemple, aquestes manifestacions es feien a partir de campanyes fotogràfiques o reproduccions en segells i postals, on s'inscrivía el lema “Built for the People of the United States of America” (“Construït pel poble dels Estats Units d'Amèrica”). En paraules del professor d'història i teoria del paisatge, Michael Jakob, en aquella època les preses significaven una autèntica “coronació” del paisatge (Jakob, 2001). Hi havia un esforç constant d'embelliment, de construir una estètica formal, una “obra d'art”, que simbolitzés la capacitat imaginativa dels humans. Alguns artistes de l'època havien arribat a incloure algunes preses, com la de Coolidge (Estats Units d'Amèrica), entre d'altres, dins del gènere del Land Art. Michael Jakob les ha batejat com “l'últim monument de la natura dominada” (Jakob, 2001).

La cinematogràfica presa de Hoover, enmig del desert del Black Canyon, a la frontera entre els estats de Nevada i Arizona dels Estats Units d'Amèrica, sobre el riu Colorado, va ser un símbol d'aquesta època que va afavorir l'agricultura de Califòrnia i féu possible Las Vegas. Quan se'n va completar la construcció, l'any 1936, era la presa més alta i més poderosa del món (actualment, els efectes del canvi climàtic al sud-oest dels Estats Units d'Amèrica afecten la seva capacitat de proveir d'aigua i de generar energia, fet que l'està convertint a poc a poc en una nova ruïna energètica). Són moltes les pel·lícules i sèries de televisió que han escollit aquesta infraestructura per rodar-hi algunes escenes, des de *Transformers* (2007) fins a la conegudíssima sèrie *El Equipo A*. Doncs bé, la mítica pel·lícula *Superman* (1978) mostra en diverses escenes aquest ostentós domini de la natura, quan després que un míssil provoqui un terratrèmol que fractura la presa de Hoover de dalt a baix, Superman aconsegueix invertir la rotació de la Terra i, d'aquesta manera, retrocedir en el temps, controlar els esdeveniments i, finalment, evitar la ruptura.

Ara bé, aquest anhelat “domini de la natura” no sempre s'ha vist de la mateixa manera. El cinema més recent també mostra com l'ésser humà, amb una aparença inicial d'actor triomfant, orgullós, contemplant aquesta naturalesa pretesament dominada, en realitat es troba sol, paralytat, limitat davant l'escena que contempla davant seu. El director italià Renzo Martinelli, a la pel·lícula *Vajont: presa mortal* (2001), utilitza la seqüèn-

cia on l'enginyer responsable de l'obra se situa sobre el mur de la presa, mirant aigües amunt, a l'horitzó, per articular aquesta reflexió. Hi ha una força que l'impulsa a dominar, però que al mateix temps l'incomoda, que l'atemoreix, que el supera per totes bandes. Si bé els romàntics descobrien la seva insignificança davant del paisatge que contemplaven, aquesta escena de *Vajont* expressa els dubtes sobre la capacitat real de domini de tot el que ens envolta.

La pel·lícula *Vajont: presa mortal* narra la història real del desbordament de la presa homònima a causa de l'esllavissament d'una muntanya. El 9 d'octubre de 1963, a les 10.39 hores, 260 milions de metres cúbics de roca es van desprendre de la muntanya Toc i van caure al llac artificial creat per la presa, la més gran del món, amb 263 m d'alçària. L'allau de terra va formar una onada de prop de 200 m d'alçària i 50 milions de metres cúbics d'aigua que va destrossar completament el poble de Longarone i els petits nuclis de Rivalta, Villanova, Faé i Pirago i va provocar prop de 2.000 morts. A la pel·lícula es mostra clarament com responsables tècnics del projecte i autoritats del govern italià havien minimitzat els riscos —i en alguns casos havien canviat informes tècnics— i diversos d'ells van acabar condemnats per la justícia després de la catàstrofe.

Presa i paisatge: monumentalitat i verticalitat

La monumentalitat i verticalitat de la paret de la presa provoca una sensació d'espectacularitat davant d'aquest artefacte. Aquesta percepció depèn de diverses relacions: en primer lloc, de la que s'estableix entre la presa i la vall aigües avall, és a dir, l'efecte que genera la paret vista des de baix; en segon lloc, el joc de dimensions i proporcions entre el mur, el seu entorn i l'alçada de la persona que l'observa, que queda reduït a un punt gairebé irrellevant en la composició final, i la tercera relació té a veure amb el contrast radical entre l'artificialitat i la naturalitat del conjunt. Cal ressaltar que l'ésser humà té un esquema de percepció dels paisatges bàsicament horitzontal, i això fa que tendeixi a sobrevalorar les dimensions verticals. Precisament el fotògraf francès Édouard Decam, autor de la fotografia de la coberta d'aquesta publicació, utilitza diverses fotografies de preses ca-

talanes i aragoneses (Decam, 2007) per reflexionar sobre aquests canvis perceptius d'escala i els seus límits.

El tipus de presa també condiona enormement la seva percepció. Segons la seva estructura, hi ha principalment dos tipus de preses, les de gravetat i les d'arc. Una presa de gravetat és aquella en la qual el seu propi pes és l'encarregat de resistir l'embat de l'aigua. Aquesta embranzida és transmesa cap al sòl, i per això el perfil de la presa és en essència triangular, ja que així s'assegura més estabilitat i s'eviten esforços excessius de la paret. Aquest tipus de preses, pel fet de tenir menys pendent, tendeixen a reduir l'efecte de verticalitat. Alguns exemples de preses de gravetat a Catalunya són la presa de Camarasa, la de Rialp i la de Sant Antoni.

En canvi, en una presa d'arc és la forma (la corba) l'encarregada de resistir l'embranzida de l'aigua. Té una curvatura considerable aigües amunt, de la qual depèn la seva resistència. Aquest tipus de presa, més prima, és especialment indicada per a valls tancades amb parets de roca resistent que puguin actuar com a fonaments de l'arc. La sensació de verticalitat es radicalitza en aquest tipus de preses, que són més esveltes i de menor massa, generalment més altes, i recolzades entre els vessants estrets i profunds. Les preses catalanes de la Llosa del Cavall i de Susqueda en són dues mostres, així com les esmentades preses de Hoover als Estats Units d'Amèrica, de Verzasca a Suïssa i de Vajont a Itàlia.

Un altre factor que incrementa l'espectacularitat de la presa és el contrast de la paret amb el seu entorn. Aquest contrast ve donat per la seva



Imatges 4 i 5. El tipus de presa condiona enormement la seva percepció. A la dreta presa de gravetat del pantà de Serena a Badajoz i a l'esquerra la presa d'arc de Hoover.

artificialitat, en relació amb les condicions naturals de l'entorn. En segon lloc, les textures de la paret, normalment fines, llises i nítides, també contrasten amb les textures més rugoses i irregulars dels vessants rocosos. D'altra banda, el color de la presa, generalment neutre, amb tonalitats grises del formigó, contrasta amb els verds fosc i marrons dels vessants (tot i que algunes preses, sobretot les de gravetat, s'han recobert amb materials extrets de pedreres properes i, per tant, poden tenir colors semblants als vessants rocosos, el contrast és igualment manifest). Finalment, les formes pures de la presa (en el cas de les preses de gravetat, constitueixen grans prismes verticals) amb suaus composicions curvilínies contrasten amb les formes més ondulades i irregulars dels vessants.

Aquesta suma de factors (verticalitat, tipologia i contrast) provoca en l'observador una intensa sensació de grandiositat, de sentir-se completament superat. Aquests gegants de formigó t'encongeixen en el lloc. Pot comparar-se amb la sensació que desperten els paisatges de desolació de l'artista alemany Anselm Kiefer, que t'obliguen a fer unes passes enrere per trobar aire, on estàs davant d'un abisme que t'atrau, dempeus, enmig d'una escena que alhora colpeix. Una atracció per l'abisme semblant és el que es viu des de sobre la presa, provocada sobretot per la sensació de vertigen i de risc, i que és cada cop més aprofitada per algunes empreses d'aventura per oferir salts de pont. Tampoc no es pot oblidar que les preses són un dels llocs més utilitzats per suïcidar-se.

Un altre element rellevant des d'un punt de vista visual i de paisatge de tot aquest conjunt és el salt d'aigua, que també té un grau d'atracció enorme. Atrau perquè té una dimensió que supera l'escala humana: el so estrident de la caiguda de l'aigua al buit, el factor sorpresa, la força amb què sorgeix el flux d'aigua, i novament el sentiment de perill que genera a prop de s'hi excessivament.

En definitiva, la presa es percep sovint de la mateixa manera que alguns fenòmens naturals extrems, com les mànigues d'aigua dins el mar, o les altes parets d'aigua que provoca l'embat de grans ones en espigons: la seva potència i la seva força visual desperten en l'espectador sentiments ambivalents de temor, d'espant i, al mateix temps, de fascinació.

Hi ha una altra dimensió de la paret que també genera sensacions compartides de misteri i fascinació. Es tracta de l'entramat de túnels i ga-

leries que hi ha a l'interior, en alguns casos de desenes de quilòmetres. Aquests paisatges amagats, subterranis, "entubats", tant horitzontalment com vertical, amb il·luminacions tènues, ombres juganeres i escales inacabables, i amb una autèntica sensació de laberint, ens revelen una altra dimensió de la presa enormement suggeridora que requeriria un capítol propi per explorar-la a fons.

Sensació i representació del risc de ruptura de la presa

Part del temor a les preses prové de la sensació de risc que genera en la població. Quan les preses no es construeixen ni es mantenen adequadament, es trenquen. Malauradament, al món s'han de lamentar moltes catàstrofes d'aquesta mena. La pitjor de la història fou la de la presa de Banqiao, a la Xina, el 1975, que va matar al voltant de 171.000 persones per causes directes i per les conseqüències posteriors. Més a prop de casa, una extraordinària crescuda del riu Xúquer, al País Valencià, va trencar la presa de l'embassament de Tous el 20 d'octubre de 1982, va arrasar diversos pobles aigües avall, sobretot de la comarca de la Ribera Alta, i va provocar més de 30 morts.

El risc de ruptura de la presa i la possibilitat d'inundació dels pobles aigües avall ha estat un fenomen bastant representat tant en el cinema de ciència-ficció com fins i tot en contes i històries infantils. A més, sovint aquestes ficcions posen a debat l'expressió de valors ideològics com els mencionats abans (grandesa, progrés, nació) i interessos econòmics i polítics, tal com mostra la pel·lícula ja esmentada *Vajont: presa mortal* (en aquest cas, una ficció basada en un fet real).

D'altra banda, a vegades ficció i realitat es retroalimenten mútuament, tal com va demostrar l'any 1938 Orson Welles amb l'adaptació de la novel·la de Herbert George Wells *La guerra dels mons*, quan a través de la ràdio va atemorir els ciutadans de Nova Jersey i de Nova York amb el suposat aterratge de marcians en aquella zona. Doncs bé, més recentment i a casa nostra, es va viure una experiència similar, en aquest cas vinculada al trencament fictici de la presa de Susqueda. Es tracta de la retransmissió a Ràdio Girona l'any 1983 de fragments del llibre *Susqueda* (1983),



Imatge 6. L'any 1983 Ràdio Girona va retransmetre la recreació de fragments del llibre *Susqueda* de Miquel Fañanàs que narra una suposada ruptura de la presa de Susqueda. Aquesta emissió va crear alarma social. A la imatge, presa de Susqueda.

de l'escriptor Miquel Fañanàs, que narra una suposada ruptura de la presa de Susqueda. Alguns dels fragments del llibre que es van recrear a través de diversos personatges (responsables de la presa, policia, etc.) són els següents: “És una tragèdia, és una tragèdia. Els temors que els he manifestat per telèfon s’han confirmat: la presa de Susqueda s’ha reventat fa pocs minuts i l’aigua està a punt d’arrasar el Pasteral. / La situación es incontrolable, señor gobernador, los vecinos están aterrorizados y huyen como pueden hacia la montaña de Santa Bàrbara. / Atención, por favor, atención, por favor: la ciudad debe ser evacuada. No se trata de ningún simulacro. Repito: no se trata de ningún simulacro. Salgan sin demora de sus casas y atiendan las instrucciones que recibirán de la policía municipal. Acudan a los puntos de concentración que se les indicará”. En un temps en què era difícil contrastar al moment la informació que es rebia, aquesta emissió ràpidament va crear pànic i una alarma social entre alguns habitants de Girona. El mateix Miquel Fañanàs feia aquestes reflexions a Ràdio Girona 25 anys després, amb motiu d’un programa especial per commemorar aquell

episodi: “La gent s’ho va creure... Alguns van sentir algun fragment per la ràdio, però la majoria s’ho van anar dient de boca en boca. Jo diria que això és una conseqüència del fet que des que es va construir la presa hi ha hagut sempre aquesta temença, atàvica, a totes les poblacions que hi ha a la conca del Ter, del perill del trencament de la presa de Susqueda. [...] Aquesta polèmica i aquesta por respecte de Susqueda ha estat latent. I, per tant, jo suposo que, més que una ingenuïtat, es van disparar de cop aquestes alarmes que molta gent tenia en el subconscient”.

Quan la presa “tapa” un paisatge

Hi ha una altra dimensió que és també molt pròpia de la presa: l’enorme poder transformador del paisatge, de crear nous paisatges. Poques intervencions humanes canvien tant el paisatge com la construcció d’una presa. Una de les primeres conseqüències és que genera una immensa massa d’aigua que cobreix un paisatge, i el fa desaparèixer sota l’aigua. Que un element “tapi” un paisatge no és un fenomen gaire habitual al llarg de la història de la humanitat, a excepció de les tràgiques conseqüències que acostumen a tenir fenòmens naturals com ara erupcions volcàniques o tsunamis.

Estem acostumats a les transformacions en la fesomia d’un paisatge, com són els canvis dels sistemes agrícoles, les desforestacions i reforestacions, la urbanització, la construcció de noves infraestructures, etc. Però una cosa és la transformació de la fesomia d’un paisatge i l’altra és el “cobriment” complet d’un paisatge. I això és inaudit en la història de la humanitat. És, a més a més, una imatge molt potent simbòlicament, fàcil de relacionar amb el diluvi universal.

Durant el “cobriment” del paisatge, la societat viu amb desconcert i dramatisme el procés: dia a dia, i hora a hora, el seu paisatge canvia, perquè s’inunden els paisatges preexistents en els fons de vall, els paisatges on han viscut, i provoca importants migracions. L’escènica i colpidora pel·lícula xinesa *Sanxia haoren* (*Naturalesa morta*, 2007), dirigida per Jia Zhangke, i basada en la construcció de la presa de les Tres Gorges, el projecte hidroelèctric més gran del món, sobre el cabalós riu Iang-Tsé, reflecteix aquesta

extraordinària transformació paisatgística i humana. La pel·lícula narra la història dels habitants de Fengjie, que es van veure forçats a deixar la seva ciutat. Aquests són només una mostra dels prop de dos milions de persones que van haver d'abandonar les seves llars. Dinou ciutats (algunes amb més de mil anys d'antiguitat) i 326 pobles van quedar “tapats” al llarg dels 600 km de longitud de l'embassament que genera tanta energia com vuit centrals nuclears grans.

Atracció pel paisatge “tapat”

Quan es construeix una presa, el paisatge quotidià de molta gent queda inundat, “ofegat” en poc temps. També desapareixen els seus elements i valors. I és aquí quan neix, amb els anys, un desig creixent de recuperar la memòria del paisatge que hi havia. I entre les persones que no coneixien el paisatge que ha quedat “cobert”, “tapat”, emergeix un desig de descoberta del que hi ha sota les aigües. Per a uns i per als altres, aquesta massa d'aigua genera molta atracció. Això explica, per exemple, que quan baixen les aigües del pantà de Sau molta gent vagi a veure el campanar. Novament, el



Imatge 7. Fotograma del treball de Juan Pablo Ordúñez sobre l'antic poble de Sant Romà de Sau.

cinema ha utilitzat aquesta imatge. Per exemple, el pantà de Sau i el campanar emergit són els protagonistes de les escenes inicial i final de *L'habitació de Fermat* (2007), dirigida per Luis Piedrahita i Rodrigo Sopeña.

Precisament en aquest intent per recuperar la memòria, l'artista basc Juan Pablo Ordúñez, a “Sense paisatge” (2014), va recrear de manera latent la vida que es va ofegar al poble de Sant Romà de Sau, inundat pel pantà, i ho va exposar a ACVic, Centre d'Arts Contemporànies l'any 2014. L'autor, a través d'un recull d'imatges, veus i sons que es van teixint de formes diverses i que es presenten com una trama complexa de sensacions, sabers locals i suggeriments, va voler recuperar la memòria del lloc a través d'entrevistes, i obtenir un mapa del poble a partir de la memòria de la gent. En paraules de l'autor: “La memòria substitueix l'arxiu, i les paraules, el text”.

L'emergència d'un paisatge industrial: quan és la societat la que atribueix el valor patrimonial

És indubtable que l'art, el cinema, la fotografia, contribueixen lentament a un canvi de consciència que fa que s'hagi “descobert” paradoxalment el gust i l'atractiu pels objectes industrials que en el seu moment havien estat evitats o fins i tot temuts (com ara antigues centrals, magatzems o indústries, que deriven dels paisatges industrials primigenis i que avui configuren territoris industrials desolats i esgotats). Aquest procés es dona particularment amb els artefactes energètics, que comencen a tenir un significat per a la població i a ser valorats, per exemple, també com un element d'identitat a escala local (com és el cas del paisatge industrial del barri del Rec, a Igualada) o per a un territori més ampli (com la central tèrmica de Sant Adrià de Besòs). Allò que en alguns moments i en alguns casos havia provocat rebuig, recel o una certa temença, ara té un atractiu especial.

En uns moments en què Catalunya torna a reivindicar la seva vocació industrial, els debats en relació amb aquests espais porten a preguntar-se si aquests artefactes disseminats pel territori es poden considerar patrimoni i, en cas afirmatiu, qui té autoritat per atorgar-los aquesta categoria. En aquest sentit, i coincidint amb uns moments en què també s'està replantejant de dalt a baix el model energètic del país, i quan arreu del món hi ha

un interès creixent per comprendre el paper que l'energia ha tingut i tindrà en l'evolució de la societat, potser convindria tornar a adreçar la mirada cap a aquestes fonts d'energia que precisament van contribuir a l'emergència d'alguns dels paisatges industrials que avui valorem.

Amb relació a les preses, es tracta d'un paisatge (format sovint per unes infraestructures hidroelèctriques, turbines, generadors, transformadors, tancs, elevadors..., en definitiva, unes màquines, que de cop han pujat de "rang" i són cada vegada més reconegudes i capten l'atenció) que, tot i mantenir encara la seva funció original, que són la generació d'electricitat i l'emmagatzematge d'aigua, comença a ser patrimonialitzat, si s'entén per aquest concepte el procés a través del qual és la mateixa societat la que atorga valor patrimonial. No es tracta del patrimoni institucionalitzat (conjunts monumentals o arquitectònics, per exemple) imprès en el paisatge, sinó de paisatges que passen a ser patrimoni perquè són posats en valor per les comunitats, que es construeixen a través del vincle i l'experiència entre la població i el territori, en la quotidianitat (Nogué i Sala, 2013b).

Aquesta és una mostra més que s'està caminant cap a un concepte de patrimoni més democràtic, participatiu i plural, amb responsabilitats compartides, en el qual els actors ja no són només els tècnics en la matèria, sinó que també ho és la mateixa societat, que, per motius que varien d'un cas a l'altre, decideix en un moment concret atorgar el valor de patrimoni a un artefacte determinat, o a un paisatge determinat.

Per concloure, val la pena fer notar una aparent paradoxa: és sabut que la Renaixença va crear un imaginari col·lectiu vinculat al Pirineu molt basat en una idea de paisatge natural, rural, verge, pur, aparentment incompatible amb aquestes construccions que van néixer poc després al bell mig del Pirineu i que transmetien uns valors pràcticament oposats als anteriors. Avui, en canvi, s'assisteix a una integració de, si no totes, part d'aquestes infraestructures energètiques en l'imaginari paisatgístic col·lectiu del conjunt del Pirineu. Aquest procés no substitueix els arquetips ni els paisatges de referència catalans (Montserrat, Pirineu, Costa Brava, entre d'altres) i que van esdevenir icònics fa molts anys, fins i tot segles (Nogué, 2010). El que sí que es constata avui amb l'emergència d'aquests paisatges industrials és l'existència d'un procés de diversificació del ventall temàtic dels arquetips paisatgístics amb els quals la població se sent identificada.

Referències bibliogràfiques

ESPAÑOL, Ignacio (1998). *Las obras públicas en el paisaje*. Madrid: Ministerio de Fomento, CEDEX.

FAÑANÁS, Miquel (1989). *Susqueda*. Barcelona: Àrea.

JAKOB, Michael (2001). "Arquitectura y energía o la historia de una presencia invisible = Architecture and Energy or the History of an Invisible Presence", *2G Revista Internacional de Arquitectura = International Architecture Review*, núm. 18, p. 8-32.

McCULLY, Patrick (1996). *Silenced Rivers. The ecology and politics of large dams*. Londres: Zed Books.

MOLINERO, César (1964). "El lago de Sau", *La Vanguardia Española*, 10 de maig de 1964, p. 40.

No-Do (1963). *Franco inaugura dos pantanos en Murcia* [vídeo]. Archivos Históricos de la Región de Murcia. Disponible a: <<https://www.youtube.com/watch?v=L-708qvctgA>> [Consulta: 08.04.2016].

NOGUÉ, Joan (2010). *Paisatge, territori i societat civil*. València: Tres i Quatre.

ORDÚÑEZ, Juan Pablo; Rezola, Igor; Rodríguez, Arturo (2014). *Sense paisatge* [en línia]. Disponible a: <<http://acvic.org/ca/projectes-expositius/1596-sense-paisatge>> [consulta: 06.04.2016].

SALA, Pere; NOGUÉ, Joan (dir.) (2013a). *Catàleg de paisatge de l'Alt Pirineu i Aran*. Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya. [Disponible al web de l'Observatori del Paisatge: www.catpaisatge.net].

SALA, Pere; NOGUÉ, Joan (2013b). *Els paisatges culturals en la nova Llei de patrimoni de Catalunya*. Document inèdit.