

## ■ Encuadres ideológicos y escriturales en textos visuales.<sup>1</sup>

Eduardo Peñuela Cañizal<sup>2</sup>

### Abstract

From a basic concept of landscape, the present essay is an attempt to analyze some communicative and poetical effects that come from visual texts. It is, therefore, an effort of including in the category of the cultural landscape the warp that institutes the writing and the role that this one has in the denotation and connotation of the corpus of images interpreted.

**Keywords:** Cultural landscape, framing, poetical effects and communication

### Resumen

A partir de un concepto básico de paisaje, el presente ensayo tiene como objetivo analizar algunos efectos comunicativos y poéticos que emanan de textos visuales. Es, por lo tanto, una tentativa de incluir en la categoría del paisaje cultural la urdimbre paisajística que instituye la escritura y el papel que ésta tiene en la denotación y connotación del corpus de imágenes interpretado.

**Palabras clave:** Paisaje cultural, marcos de trabajo, comunicación y efectos poéticos.

La voluntad de mirar el interior de las cosas hace que la vista se vuelva *aguda*, la vista se hace *penetrante*. Hace de la visión una violencia; halla la fractura, la grieta, el intersticio mediante el cual se puede *violar el secreto* de las cosas ocultas.

Gaston Bachelard (2006)

La escritura es una extraña invención.  
Claude Lévi-Strauss (1997)

Desde la segunda mitad del siglo XX, los estudios de la representación del entorno se intensificaron y, en nuestros días, alcanzan un excepcional desarrollo. Así, en el caso del paisaje<sup>3</sup>, entendido como variedad artística en que se congregan los más diversos tipos de relaciones del hombre con las circunstancias naturales, es lugar común, entre expertos en este asunto, admitir, por un lado, que la invención de tal modalidad se debe a la literatura y a la pintura del Renacimiento. En tanto que descripción del *locus amoenus* aparece con frecuencia en la literatura clásica greco-

<sup>1</sup> Este trabajo hace parte de investigación que realizo con beca del CNPq.

<sup>2</sup>Profesor Titular de la USP jubilado. Actualmente es Coordinador del Programa de Posgrado en Comunicación y Cultura de la UNIP. Becario 1A del CNPq. Tiene trabajos publicados en varios países: Europa, Estados Unidos, Canadá y Latinoamérica. E-mail: [epecaniza@usp.br](mailto:epecaniza@usp.br)

<sup>3</sup>Para tener una idea de esta cuestión, recomiendo la lectura del trabajo de Hervé Bruno (2006). Un estudio que, aun estando centrado en la pintura renacentista, desenvuelve muchas ideas sobre la actualidad de este tema. El espacio urbano es centro de atención de muchos investigadores y, en el contexto brasileño, las contribuciones de Lucrecia D'Alessio Ferrara son prominentes (2008).

latina y como escenario sirve para componer el fondo de obras pictóricas con temas de historia, de mitología y de religión. Ganó, por fin, protagonismo en la pintura holandesa del siglo XVII, refrendando un estilo en la cultura occidental<sup>4</sup> que, con el tiempo, fue adquiriendo más relevancia hasta transformarse en un género practicado de muy diversas maneras por los artistas plásticos. Entre ellas destaco, teniendo en cuenta los objetivos de este trabajo, el paisaje cósmico en que la naturaleza se presenta de manera salvaje o parcialmente dominada por el hombre. Hermosos ejemplos de esos parajes perdidos en los umbrales de tierras inhóspitas que aparecen plasmados en telas de pintores como Eugene von Guerard o Gaspar David Friederich. En general, este tipo de obras está alentado por visiones románticas del mundo y a partir de la segunda mitad del siglo XIX adquieren los matices característicos de territorios explorados por el hombre, mezclando rasgos de lo bravío con terrenos de cultivo. Ilustran bien esta faceta las producciones pictóricas de la Escuela de Olotes.

Además, entendido como categoría<sup>5</sup>, el paisaje, en su gradual evolución, fue paulatinamente injertando en la línea diacrónica de los procedimientos artísticos diferentes especies. En nuestro días, el género en cuestión define su pertinencia en la premisa de que el paisaje emerge cuando en una obra – un cuadro o similar – se conjuntan configuraciones de objetos pertenecientes al mundo de la naturaleza o de la cultura: una cordillera, las concreciones calcáreas de una cueva, la torre de un castillo, una puesta de sol, una estantería con libros, un escaparate, los edificios de una calle, una piedra fosilizada, el interior de una iglesia...etc. Esa heterogeneidad de referentes que se integran en las formas comunicativas vehiculadas por una tela u otro tipo de soporte permite hablar de algunas especies paisajísticas. Así, se puede uno referir a un *paisaje escritural* cuando se constata que las unidades comunicativas asumen el papel de estructurar un mensaje en el que se relata o describe un hecho. Tal ocurre en muchos de los códices amerindios, siendo un dechado de eso la primera lámina del *Códice Mendoza*<sup>6</sup> donde se cuenta un episodio relativo a la fundación de México-Tenochtitlan.

<sup>4</sup> A respecto, véase el importante trabajo de Franits (2004).

<sup>5</sup> En verdad, varios de los expertos en este asunto deslindan dos categorías: la de los paisajes culturales propiamente dichos y la de los paisajes evolucionados orgánicamente. Aquí privilegio la primera, pues, como se podrá observar más adelante, mis abordajes tienen como corpus principal paisajes representados con finalidad estética. Aunque en realidad, termino siempre lidiando con argumentos en que la naturaleza y la cultura se amalgaman. Al final de cuentas, la categoría es lo que las cosas tienen en común

<sup>6</sup> El también denominado *Códice Mendocino* es de manufactura azteca y se supone que los

Pero también se puede hablar de otra especie paisajística que los norteamericanos llaman *bodyscape*, observable en algunos de los cuadros más herméticos de Salvador Dalí, el cuadro titulado *El enigma sin fin* y del cual Sánchez Vidal hizo, hace algunos años, un lectura magnífica (2004).

Por otro lado, el género paisajístico en pintura mantiene relaciones de intertextualidad con otros géneros y de ellas resultan especies mixtas. En los llamados *interiores holandeses*, tan admirados por Miró, es frecuente un tipo de composición en que el espacio interior se comunica parcialmente con el entorno. Es el caso, para ilustrar esta modalidad, de *El Tocador de Laúd* (1645), de Sorgh. La ventana abierta deja ver la fracción de un espacio exterior formado por árboles y, al mismo tiempo, abre paso a un haz de luz que ilumina la *naturaleza muerta* conformada por los utensilios y una cesta de frutas colocados ordenadamente sobre la mesa<sup>7</sup>. Creo que en este tipo de pinturas se vislumbran gamas de matices temáticos que, con objetos diferentes, están siendo explorados por artistas de nuestro tiempo. Así, los comedidos desperdicios de comida que aparecen en algunas naturalezas muertas de la pintura de los antiguos griegos han sido sustituidos, en los días de hoy, por la basura repulsiva del consumismo atroz o restos de destrucción y violencia de actos cometidos contra el hábitat<sup>8</sup>.

En general, esa reducción del entorno a un paisaje realizada por la pintura dejó, durante mucho tiempo, fuera de la representación el dominio interior de los elementos naturales. Las cosas del mundo no son solo las formas de su apariencia: ellas heredan de la tierra fuentes de energía que bullen en sus entrañas. Las cadenas alimentarias se esparcen conduciendo el vigor hacia arriba para otorgar la vida y hacia abajo para consumir la muerte. Como ya se dijo tantas veces, el circuito nunca se cierra, algo de energía se pierde en los elementos putrefactos y otro tanto se sube al aire por absorción. Existe un movimiento continuo en el que intervienen animales y plantas, pero, cuando,

*tlacuilos* (escribas pintores) lo elaboraron por vuelta de 1540. El él se combinan signos pictográficos, icónicos y glifos, todos elementos de un sistema de escritura indígena.

<sup>7</sup> La naturaleza muerta es uno de los géneros pictóricos con mayor tradición y fue descrita en detalles por autores como Plinio en su *Naturalis Historia*, donde, en el libro XXXV relata un concurso de pintura del que habrían participado Zeuxis y Parrasios. De los estudios que sobre este género conozco hasta ahora, el que más me fascina es de Norman Bryson (1990).

<sup>8</sup> Sobre este punto conviene no olvidar que la transformación de los entornos trae consecuencias imponderables para el hombre, como señala Philippe J. Dubois al exponer sus ideas sobre lo que él entiende por “amnesia ecológica” (2012). El arte contemporáneo denuncia esa situación a través de muy diversos géneros.

en ese circuito, se altera alguna de sus partes, muchas otras partes tienen que pasar por ajustes. La invención de la herramienta le ha dado el hombre una tremenda capacidad para mudar el ritmo del movimiento continuo y, con eso, provocar cambios rápidos y violentos en los más diversos dominios del planeta. Sin embargo, hay en el animal humano, ante lo destructivo, un anhelo de sobrevivencia, un sentimiento de preservar algo de los parajes que desaparecen y compensar de algún modo las rotundas pérdidas ambientales o, en el caso de las imágenes plasmadas en un paisaje, el deseo de minimizar los efectos reductores. No obstante, para conseguir eso, el hombre tuvo que inventar herramientas de preservación, instrumentos capaces de conservar, aunque de manera espectral, parcelas de lo que estaba malgastando. Utensilios, en fin, competentes para captar con más fidelidad el halo fulgurante de las cosas y de los elementos. Una de esas herramientas es, sin duda, el tomavistas, la cámara ingeniada para engendrar imágenes en que las cosas del mundo son “guardadas” con más veracidad. Un artefacto mágico que, en buena parte, aprisionaba la presencia del entorno y, así, producía objetos artificiales de la integridad de lo existente o del deterioro de las circunstancias. Un invento productor de prodigios de que la pintura no era capaz y, sobre todo, un invento apropiado a la satisfacción de uno de los deseos más vetustos del animal humano. No sorprende, por tanto, que la fotografía surgiese, como advierte Sontag (1977), en un momento en que la transformación del entorno por la revolución integral dejaba fuertes marcas.

Las prácticas fotográficas desencadenaron, en seguida, las más diversas discusiones sobre el aparato y su producto. En el siglo XX, los debates oscilan en un conjunto de ideas sobre la “indicialidad”<sup>9</sup> de la fotografía y su fidelidad a la realidad. Las gentes, asombradas con los poderes del invento, veían las imágenes fotográficas con una carga de realidad que la pintura no podía aprehender, como bien observa André Bazin en este fragmento:

*L’objectivité de la photographie lui confère une puissance de crédibilité absente de toute œuvre picturale. Quelles que soient les*

---

<sup>9</sup> El valor de índice es defendido por autores como Jean-Marie Schaeffer, Walter Benjamin y André Bazin. Más recientemente, Philippe Dubois (1990) resume en tres etapas los conceptos de la relación de la fotografía con su referente: 1) la fotografía como espejo, como imitación; 2) la fotografía como transformación de lo real 3) como instrumento de análisis e interpretación de lo real.

*objections de notre esprit critique, nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement re-présenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace. La photographie bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa production. (1958, 15-16).*

O sea que, en tanto resultado en cuya materialidad se concretan los sueños de muchedumbres, la fotografía, desde mitad del siglo XIX, se presenta bajo la condición de una ventana abierta al mundo, de una ventana a través de la cual será posible llegar hasta el objeto en que se engendra la representación. Al no ser fruto de la mano del hombre pasó a ser vista como algo mesiánico o como algo capaz de “resucitar” la presencia de las cosas perdidas. O como dice Roland Barthes:

*Une sorte de lien ombilical relie le corps de la chose photographique à mon regard : la lumière, quoique impalpable, est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié. (1980, 126)*

La ansiedad por captar vestigios de la pérdida de lo que estuvo allí parece haber sido un trazo asaz significativo del proceso de enunciación al que, con más o menos docilidad, han de someterse los fotógrafos. Siempre existe el afán de hacer visible lo invisible: de traer hasta el alcance de las pupilas espectros de algo que antecede al lenguaje, de algo que se mancomuna con el bullicio recóndito y abstruso instalado en las grietas de las cosas elementales del universo. De algo, en fin, que entronca con ese sentido<sup>10</sup> furtivo que intuyo al leer este fragmento de Barthes:

*La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile... (1980:126).*

---

<sup>10</sup> Cuando digo sentido estoy refiriéndome a algo que aún no se ha hecho significado.

Pues las cosas elementales tienen sentidos que están más allá de sus conformaciones físicas. Son fantasmagóricamente oscuras y siempre quedan a distancia de lo perceptible, en territorios en que el conocimiento del hombre todavía no ha llegado y en zonas donde sus convulsiones son estrujadas por energías siderales. Parece ser, por consiguiente, que la fotografía, llevando en cuenta lo hasta aquí expuesto, busca referencias en las honduras de esa franja-límite ubicada entre lo que Eugenio Trías llama *cercos hermético* y *cercos del aparecer*<sup>11</sup>. Es una franja, también llamada *cercos-fronterizo*, a la que Castro Rey (2013), explicando las ideas del filósofo en cuestión, se refiere de esta manera:

*Si el ser es límite, franja que une y separa lo conocido de lo desconocido, lo empírico de lo trascendental, pensar es una obligación común. Habitar la frontera, esa franja limítrofe instalada entre el “cercos hermético” y el “cercos del aparecer”, exige una mediación reflexiva que sólo la filosofía puede facilitar. Soportar el temblor sísmico de los bordes que nos asedian, este arduo sosiego del exilio, nos obliga a un pensar que se parezca al sonar.*

Desde esa perspectiva, hay que reconocer que la fotografía confiere al género paisajístico matices de significaciones que la representación pictórica no podía captar. Uno de ellos se advierte en las interferencias de los componentes de la enunciación, en general más explícitos en una foto que en un cuadro. En la primera, por ejemplo, el punto de vista es denunciado con relativa facilidad por la composición, rasgo que ya no es tan obvio en la pintura, como muestra ejemplarmente David Hockney en varios pasajes del hermoso libro titulado *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters (2001)*, especialmente en el dedicado al análisis de *The*

---

<sup>11</sup> El *cercos del aparecer* corresponde al dominio del lenguaje, es el lugar en que se da la experiencia. El *cercos hermético* es como una matriz inaccesible en la que cuajan el origen y las causas primeras. La franja-límite queda encajada entre los dos cercos y en ella sufre el hombre sus inquietudes. Tengo para mí que la llamada emanación de referente proviene de esa travesía que la fotografía realiza de la franja-límite para poner en contacto o mediar los dos cercos. Eugenio Trías, en su libro *Los límites del mundo (2000)*, deja claro que en el dominio de las fronteras los límites del mundo somos nosotros.

*Milkmaid*, de Vermeer. Evidentes en aquéllos en donde la distancia del pintor con relación al objeto pintado oscila, lo que se refleja en la construcción de la perspectiva. Esas y otras tantas particularidades aparecen con frecuencia en las obras plásticas y fotográficas de este artista, que sabe mezclar como pocos los recursos poéticos de lo pictórico y de lo fotográfico en paisajes como el representado en el lienzo *La llegada de la primavera en Woldgate* o como el que plasma en el famoso collage *El Gran Cañón mirando al norte*.

Pero aún cuando la fotografía no era un invento consumado, la pintura se valía, en la época clásica, de instrumentos ópticos, claros antecedentes de lo fotográfico. Vale decir que, en el fondo, los dos medios dejan la impresión de haber andado juntos desde hace mucho tiempo. Últimamente, la mezcla de géneros, esto es, de los temas presentes en los enunciados de configuraciones visuales se hizo más intensa. En muchas ocasiones, la naturaleza muerta es construida fotográficamente como un paisaje menor, un espacio en el que el diálogo de los objetos se extiende a la esfera de los personajes, en un tiempo que parece condensarse en función de “eternizar” un instante erótico, como ocurre en las fotos transcritas abajo<sup>12</sup>:

---

<sup>12</sup> En otros fotógrafos, el tema erótico en la naturaleza muerta es representado de manera más ambiguamente perversa. Caso, para dar un ejemplo, de *Ostras, copas y frambuesas en cama de matrimonio*, de Iraida Lombardía.

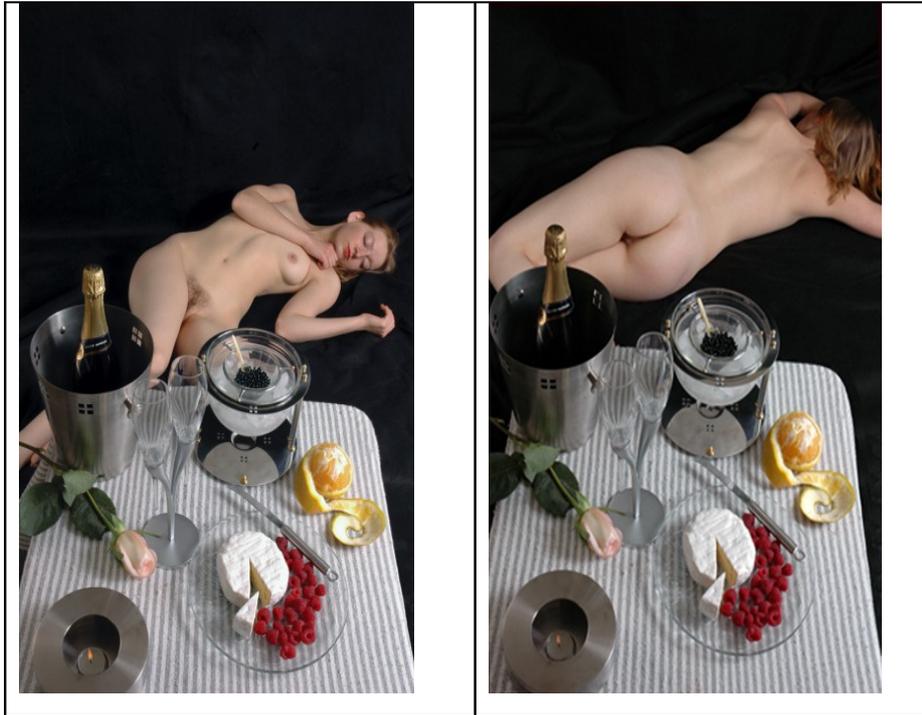


Figura 1. Fotos de Norma Patiño

Sin embargo, con la llegada del cine, la naturaleza muerta se impregna más aún de los significados del paisaje arquitectónico en el que se mueven los personajes, siendo paradigma de esta combinación la película *La Fête de Babette*. Pero la naturaleza muerta también se alía con el paisaje natural, lo que bien ilustra el film *Como agua para chocolate*. De cualquier manera, lo que quiero realzar es el hecho de que la fotografía es más narrativa que la pintura y, con el advenimiento del cine, el relato acentúa su importancia y transforma la naturaleza muerta en personaje.

Ambos medios, fotografía y cine, con las particularidades de sus respectivos lenguajes, fueron alterando iconologías cristalizadas por la pintura, tanto en términos funcionales como expresivos. Un singular recurso expresivo recorre, entretanto, los consecuentes cambios de esa evolución: el encuadre. En el trecho del ensayo *L'image-fente ou l'inconscient de l'index* abajo transcrito, Olivier Beuvelet (2013) subraya eso:

*“Il faut remarquer ici que le saut de la peinture à la photographie et de la photographie au cinéma est à considérer à partir du rôle du cadre dans l'image, cadre qui devient progressivement un instrument d'énonciation en s'ouvrant comme une bouche, sur l'espace réel dans la*

*photographie et sur le temps dans le cinématographe, dans une évolution continue des possibilités de cadrage. Plus l'image paraît ouverte et fait oublier son cadre, l'efface, le fragilise, le transgresse, et plus elle est réaliste, plus elle donne l'illusion de la présence de l'objet dans son image qui passe de la représentation à la présentation".* (<http://culturevisuelle.org/parergon/archives/1805>).

Partiendo, pues, de esa premisa, deseo ahora acercarme un poco más al paisaje. En la fotografía de la figura 1 se pueden distinguir dos planos: el semántico y el expresivo. En el primero, los objetos aparecen dispuestos según una lógica simbólica que les atribuye significado. En el segundo, esos mismos objetos se encierran en un espacio significativo instituido por un rectángulo, una figura geométrica que los delimita en un campo de visión. De esas dos operaciones depende, en principio, la significación del texto fotográfico en cuestión. De modo que, de un lado, esos planos se integran a la manera de un signo cuyo contenido es sobredeterminado por la interacción de los dos componentes. Admitiendo, por consiguiente, que la lógica simbólica fija una conformación ideológica, necesario será admitir también que la figura geométrica en que se manifiesta el motivo es, consecuentemente, una conformación expresiva. Eso me lleva a la idea de que la interpretación de un texto visual puede ser hecha mediante la utilización de dos encuadres: el ideológico y el de armazón.

Esa distinción, como se verá más adelante, me será útil para lanzarme al ejercicio de interpretar peculiaridades de este tema. Fundamentalmente, porque, tras los inevitables compromisos de las representaciones del paisaje con el entorno subyacen constituyentes de sentido muy diversos y buena parte de ellos arraigan en el complejo sistema formado por las interacciones del cerebro, la mente y el cuerpo. Como se sabe, estímulos y experiencias influyen en los circuitos que se establecen entre el hombre y el mundo circundante, instituyendo una compleja red de interacciones. En que pese al asombroso avance, los artefactos técnicos y tecnológicos con que hoy se cuenta no son aún suficientes para traer al dominio de la figuración innumerables matices de esas interacciones. Desde tal perspectiva, el complejo cerebro-mente-cuerpo se vale primordialmente de sus sistemas perceptivos y motores para interactuar con su entorno

físico, pero para relacionarse con su entorno social necesita del “lenguaje” con sus escrituras y para encadenarse con su entorno cultural precisa de los “medios de comunicación”, siendo que ambos son interdependientes. En términos comunicativos, esa formulación amplía considerablemente los dominios de la enunciación: ya no se trata solamente de lidiar con el contexto socio-cultural en que se sitúa el sujeto emisor de un mensaje, sino también con datos extra-semióticos generados por sistemas anteriores, si vale la afirmación, a la emergencia del lenguaje.

El *encuadre ideológico* es por mí definido como una especie de *framing*, un conjunto de rasgos semánticos ordenados en función de establecer una plataforma interpretativa destinada a una determinada comprensión de un texto. Por consiguiente, es una congregación coherente de ideologemas utilizada por un sujeto-lector para demarcar tenores semánticos de un texto. La teoría del *framing*, del encuadre o de los marcos, ocupa un lugar destacado en los estudios de comunicación: nombre como Robert Entman, Erwing Goffman, George Lakoff y Mark Johnson dejaron contribuciones que aún están en vigor en nuestros, sobre todo en lo tocante a determinar los límites de algo encajándolo en un esquema y al principio de considerar los medios como productores del significado en la sociedad. Hablar del paisaje, anclándose en *encuadres ideológicos*, es, en cierta medida, interpretar la voz de lo que la cultura, a través de sus lenguajes, dice respecto a lo que habitualmente denominamos naturaleza o conocemos como espacio físico.

Me serviré, para tratar de manera específica esta materia, del modelo de encuadre construido por los norteamericanos a partir de los conceptos de Destino Manifiesto que alentaron la construcción de los Estados Unidos y están presentes en los pasajes más representativos del wéstern clásico, heredero del paisajismo romántico-realista cultivado en el siglo XIX por pintores como Alfred Bierstadt, autor de celebrado cuadro *Storm in the Rocky Mountains*, 1866:



Figura 2.

El cine fue poco a poco recuperando, a través de la representación de los entornos humanos, algunos de los sentidos más arcaicos del término paisaje.- pago, aldea, tierra paterna o marco para delimitar la propiedad de un terruño -.<sup>13</sup> Tal vez haya sido el medio expresivo que mejor enmarcó ideológica y escrituralmente esas divisorias y arbitrarias estrías geográficas que cartografían las cartas de países o propiedades, maquillando muy bien esa opaca atmosfera de doctrinas que la franja-fronteriza interpone entre el “cerco hermético” y el “cerco del aparecer”, albergando oscuros nubarrones de conflictos idiosincrásicos tanto en el plano de lo individual como en el de lo social. Todo eso deja, una herencia de perversidad entre los seres humanos, un legado, en fin, sobre el cual se pretende legitimar las actitudes xenófobas y otros aberrantes prejuicios puestos al servicio de las intransigencias más dañinas. Este *encuadre ideológico* proporciona, a veces, exégesis muy particulares, como corre, para referirme a un paradigma concreto, en lecturas de los llamados *cinematic landscapes* consagrados por el wéstern, principalmente cuando en ellas se incrustan con excesivo

<sup>13</sup> Quien se interese por las particularidades de este tema podrá encontrar abundantes datos informativos en el trabajo de Kennet Olwig (2002).

alarde ideales determinados por ciertos conceptos de “frontera”. En este caso, el abordaje del sentido de los paisaje como naturaleza es un pretexto para ir infiltrando en el público la idea de territorio y, a partir de ahí, entregarse a la construcción de un prototipo de patria en que el espacio físico inigualable y las imágenes que lo referencian forman un patrimonio de los ciudadanos.



Figura 3. Frame de 3, *10 to Yuma*

En las películas más representativas del wéstern norteamericano, la frontera asume protagonismo en los episodios más heroicos y no debe extrañar que en nuestros días los parajes en que ella se manifiesta sean estudiados con espíritu crítico, como se comprueba en la obra *Hollywood West: The American Frontier in Film, Television and History* (2005), organizada por Peter C. Collins e John O’Connor. Esos trabajos reúnen ensayos que nos ofrecen una visión diacrónica acerca de la evolución de la representación de la historia, el cine y la televisión en Estados Unidos construida a partir de los componentes esenciales del wéstern. Todos los estudios parecen haber sido organizados en torno a un eje central en que las ideas de frontera y democracia sobresalen y se reiteran La “frontera”<sup>14</sup> no es sólo una línea con valor disyuntivo: ella

<sup>14</sup> En ese contexto, la idea de frontera no tiene mucho que ver con los conceptos sobre el término propuestos por Trias. Aunque claro, ella hace parte de esas barreras que se alzan entre los “cercos” mencionados., algo en que encajan bien los ensayos reunidos en *Landscape Theory* (2008), obra editada por James Elkins y Rachel Deluxe.

es también un lugar de encrucijada en el que se conjuntan elementos culturales muy diversos, sobre todo cuando se piensa en su cariz etnográfico. Sin duda, en muchos wésterns las supuestas topografías representadas a través de sus configuraciones paisajísticas expresan metonímicamente los dilemas del ethos norteamericano y, de esa manera, intensifican los conflictos circunstanciales vividos por los personajes. Pero al mismo tiempo, el encuadre escritural o conformante utilizado en los planos abiertos de los cinematic landscapes intensifican la amplitud del ideal de libertad, aunque también connoten ese ideal con contenidos que expresen meras emociones personales.

Otra tendencia que conviene mencionar arraiga en el análisis de los wésterns hecho a partir de lo paródico. A este respecto, son importantes las contribuciones aportadas por Matthew R. Turner en el ensayo “*Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstructions and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody* “. (2005:261-280). El autor, en base a un *encuadre ideológico* inspirado en el poder corrosivo de lo burlesco, estudia una considerable muestra de comedias en que el wéstern es parodiado. Sus abordajes ponen en evidencia la capacidad que tiene la sátira para subvertir las convenciones de un género habido como noble y, a raíz de ese dato, me gustaría complementar el *encuadre* de que estoy tratando con la idea de que el wéstern europeo<sup>15</sup> enaltece, con auxilio de lo burlesco, las subversiones paródicas. Estos filmes tienen, sí, algo de caricato, pero conservan, sin embargo, la grandeza de los paisajes y confieren a las escenas de duelos carácter de mimo corporal<sup>16</sup>, con toques que se acercan a los trazos inconscientes inherentes a las configuraciones grotescas<sup>17</sup>. Además, sus representaciones paisajistas preservan el clima mítico y legendario de que están empapados. Hay que tener en cuenta aún el papel desempeñado por la memoria en esos paisajes en que simbólicamente se emplazan encrucijadas, esto es, puntos en que confluyen diversos sistemas comunicativos y tendencias culturales. Respecto a esta

<sup>15</sup> El término *spaghetti* tiene aún una acepción peyorativa y, por ese motivo, no me agrada utilizarlo – como no me agradan *sushi-wéstern* o *paella-wéstern* –, ya que muchos films encajados en tal denominación plasman rupturas poéticas esplendorosas y no hay como negar que, poética sediciosa, provocaron cambios expresivo-semánticos importantes en wésterns norteamericanos. Véase, por ejemplo, el inicio de *The Quick and the Dead* (1995) o, más recientemente, la puesta en escena de *Django Unchained* (2012). El estudio de Christopher Frayling (1998) muestra, desde el punto de vista norteamericano, la relevancia creativa de muchas de estas producciones, amadas por muchos y detestadas por otros tantos.

<sup>16</sup> Sobre particularidades de este tema recomiendo los abordajes de Beatriz Fernández Ruiz (2004).

<sup>17</sup> En cuanto a esta acepción sigo las ideas al respecto defendidas por Ernst Kris en su ensayo *Psicoanálisis de lo cómico* ((1964).

faceta, las aportaciones de Simon Schama en *Landscape and Memory* (1995) son reveladoras. Fijándose en las ilaciones entre el entorno físico y la memoria folclórica, el autor se adentra magistralmente en las particularidades de los enunciados paisajísticos y en cada uno de ellos otea contenidos míticos que, durante siglos, fueron investidos por las sociedades occidentales. Campea con las tropas de su imaginación por corrientes de agua, florestas, valles y montañas dejando en cada una de esas formas topográficas las más diversas inversiones semánticas, lo que le permite estudiar la labor poética forjada por la memoria colectiva. En fin, el autor nos brinda vivencias de lo tectónico a través de un *encuadre ideológico* cuyo modelo puede ser perfectamente aplicado para leer las significaciones de radiantes paisajes del wéstern, como el que transcribo abajo:



Figura 4. *Sierra de Alhamilla*. Foto de Rafael Ramos Fenoy, 207.

El *encuadre conformante* es un componente escritural que tiene su origen en la moldura o armazón que, desde siglos, venía enmarcando las obras pictóricas<sup>18</sup>. Era, en principio, un estrujón: la acción metafóricamente emotiva de estrechar entre brazos de madera el cuerpo plástico del fragmento de mundo representado. Un gesto, por así decir, que el visor de la cámara fotográfica reitera y que expresa, como se puede claramente

<sup>18</sup> El marco ha evolucionado a partir de los bordes pintados de tumbas, jarrones, y mosaicos que aparecieron hace de 3000 a 4000 años, y, más tarde, acompañando escenas narrativas y paneles decorativos. El primer arte cristiano adaptó éstos a las orlas de marfil tallado de portadas de libros y dípticos, y, finalmente, de retablos. En ese momento la función de la estructura había cambiado: no sólo era una frontera decorativa, sino que protegía y destacaba el trabajo que sujetaba, y tenía un aspecto fuertemente simbólico.

observar en los fotógrafos simbolistas de la segunda mitad del siglo XIX, el afán de plasmar, para eternizarla, la fugacidad de los fenómenos efémeros, según señala Anne Hammond en el ensayo titulado *Vision naturelle et image symboliste* (1995). El visor es, pues, un sistema óptico, un marco incorporado a la cámara, una ventanilla cuyo perímetro interfiere en la composición fotográfica de las cosas captadas por el objetivo. Lentes y filtros confieren a los objetos fotografiados particularidades a través de las cuales se hacen perceptibles aspectos importantes de la enunciación: un gran angular, por ejemplo, puede crear curiosas ilusiones ópticas distorsionando el tamaño real de las cosas, haciendo que el espectador las vea mucho más lejos de lo que están. Tal efecto puede transformar un *locus amoenus* en un lugar cuya extensión se ensancha y, consecuentemente, deja en el observador una expansión emotiva connivente<sup>19</sup>.

Las imágenes que nos pone ante los ojos Werner Herzog en su hermoso documental *Cave of the forgotten dreams* (2011) reproducen un fascinante paisaje-escritural. En otras palabras: si tomamos el paisaje según la definición tradicional de espacio físico representado para que la mirada humana pueda abarcarlo, tal condición no se da respecto a la demarcación de límites a lo que vendría a ser el soporte sobre el cual las pinturas rupestres estarían confinadas. No sólo porque en él se plasman formas con increíble minuciosidad, sino porque también, en algunas ocasiones, gestos y talentos de los cuadrúpedos esculpidos o pintados sobre las rocas preservan, para dar un detalle, las peripecias<sup>20</sup> de sus actos sexuales. Claro que particularidad como esa no es novedad en la pintura rupestre, pero al ser la gruta de Chauvet uno de los últimos descubrimientos en este campo y al haberse constatado, no sin discrepancias, que sus configuraciones plásticas son, hasta ahora, unas de las más antiguas de la humanidad, ese rasgo ratifica la idea de que existía una temática bastante común entre pueblos paleolíticos dispersos por lugares diferentes y distantes entre sí.

---

<sup>19</sup> Esa expansión emotiva podría ser enfocada a partir de un *encuadre ideológico* fundamentado en la vaga reminiscencia que queda en los humanos de la expansión protonarcisista: crecimiento indómito del feto en su existencia intrauterina.

<sup>20</sup> Utilizo aquí el término “peripecia” sirviéndome de los conceptos que Victor Burgin le atribuye en su ensayo *Barthes, Diderot, Vertigo* (1986: 85-108). Para este estudioso, la “peripetea”, como él la llama, es un proceso retórico que interviene en la acción de un relato alterando el proyecto de la fábula y, al mismo tiempo, paralizando un instante del suceso que puede llevar a consecuencias inesperadas por el observador.



Figura 5. Frame de *Cave of the forgotten dreams*

Pero desde las propiedades de la visión, el conglomerado de imágenes parietales ofrece otras posibilidades de lectura. Debido, entre otras cosas, a la falta de una demarcación clara responsable por la inserción de las figuras representadas en el interior de un recuadro que no trascienda los límites del ángulo de visión, la contemplación directa de las imágenes está sujeta a los juegos dialécticos de una dicotomía: o sea, a la confrontación de las particularidades atinentes, de un lado, a las características específicas que asumen las configuraciones encadenadas a los cánones de la visión central y, de otro, a las alternativas dinámicas propiciadas por la visión periférica. Súmese a todo eso las interferencias determinadas por el uso de las lentes. Por ejemplo, en el caso de la utilización de un objetivo normal – de 40 a 55 mm -, la imagen resultante se vale de un ángulo de visión parecido al del ojo humano; ya los teleobjetivos – 70 ó más mm – acercan el objeto fotografiado al fotógrafo, vale decir que la imagen plasmada por ese tipo de lente se aproxima más al receptor.

Además, y eso es lo que atiza mi imaginación, estos dibujos, tan lejanos en el tiempo, deben de haber sido forjados a partir de imágenes mentales<sup>21</sup>: o sea, a partir de las imágenes guardadas por la memoria humana de animales, salvajes en su mayoría,

<sup>21</sup> David Lewis-Williams (2002) trabaja a lo largo de su libro con la hipótesis de que los creadores del arte rupestre ya tenían un grado de conciencia avanzado y, por consiguiente, poseían la agilidad de manipular los procesos de las imágenes mentales de muy diversas maneras.

que campeaban al aire libre en praderas, valles y montañas. No eran, por tanto, imágenes construidas tomando como base un modelo vivo que estaría presente ante los ojos de quien lo representaba a través de líneas y colores. Si se toma como paradigma la Cueva de Altamira, por ejemplo, se constata que la luz natural de su interior es insuficiente para la tarea de pintar o grabar imágenes. El autor o los autores de ese trabajo utilizaron, sin duda, el fuego: unas veces valiéndose de la iluminación cálida producida por las hogueras y, otras tantas, de la proveniente de rústicos candiles cuyas mechas eran mojadas en tuétano. A respecto de los efectos de la mayor o menor intensidad de la luz, el documental de Herzog juega con la luminosidad y, cuando la penumbra invade el ambiente, las imágenes sobre la piedra se hacen más opacas, confundiéndose con la penumbra y asumiendo las características de las configuraciones oníricas<sup>22</sup>. Al retornar a la visibilidad, la distancia entre ellas deja la impresión de haberse reducido y todo, como en los sueños, se condensa: diferentes especies animales se agrupan y conquistan, en el espacio semiótico de las imágenes, una escueta cercanía que no corresponde al espacio del hábitat natural de cada una.

Aparte de esos rasgos, existen otros que posibilitan, en base a la representación cinematográfica del contexto físico donde se manifiesta el arte rupestre, establecer más modalidades de relación de ese tipo de obras con el cine y con el sueño. Así, en las secuencias a través de las cuales Herzog muestra, en tanto proceso de enunciación, los locales en los que se han distribuido los instrumentos técnicos de iluminación, un medioambiente de penumbras que se metamorfosea en un hermoso simulacro de sala de proyecciones<sup>23</sup> y, ahí, las pinturas rupestres, como si hubiesen sido fijadas en la pantalla, aparecen y desaparecen instituyendo un ballet de destellos y negros sobre las paredes. Muchos de los humanos que tuvieron el privilegio de contemplar in loco las imágenes rupestres mantienen una postura coincidente sobre el hechizo que ellas ejercen. El hecho de imaginar, por ejemplo, que, hace más de 20.000 años, nuestros ancestrales, provistos de antorchas, se acercaban a las paredes en movimiento de vaivén

---

<sup>22</sup> “Y en efecto, la gruta es un refugio que se sueña interminablemente. Le da un sentido inmediato al sueño de un reposo protegido., de un reposo tranquilo. Si se traspasa un cierto umbral de misterio y terror, el soñador que ha entrado en la caverna siente que podría vivir allí. Con tan sólo permanecer ahí unos minutos, la imaginación se instala de inmediato.” (Bachelard, 2006: 207).

<sup>23</sup> En internet se encuentra con facilidad varios textos fotográficos que captan proyecciones de filmes realizadas en las cavernas.

o en desplazamientos laterales para observar, el conjunto animalario causa, aún en nuestros días, asombro. El ajetreo de los humanos, combinado con las oscilaciones de luz de las teas, produce un efecto singular: es como si de repente bisontes y caballos iniciasen un galope inesperado. O sea, la peripecia de la acción interrumpida y paralizada en las imágenes se desvanece dando lugar a un espectáculo en que se aprecia algo protocinematográfico.

Por entremedio del prisma de la imaginación, los arreglos hechos por Herzog para filmar las escenas y ensamblar el preámbulo de una insólita exhibición erigen la pregnancia ineludible para entrever en todo ello la metáfora de una topografía del inconsciente o de un recinto propicio al devaneo inquieto que envuelve la mente de un espectador cuando percibe la oscuridad de una sala de cine atravesada, de súbito, por el rayo de luz procedente del proyector. El foco de luminosidad, en el caso del fotograma transcrito abajo, apunta hacia la pared rocosa sobre la cual, a través de diversas cadencias, se desliza la cámara para hacer que desfilen cinematográficamente configuraciones singulares. Algunas de ellas, en lo que se refiere a lo designativo<sup>24</sup>, captan de manera pregnante la denotación de una funcionalidad evidente: figuras en que se congregan los trazos específicos de las especies representadas y actitudes mediante las cuales se fijan los instantes de inercia de la acción. Estas figuras son, en sí, la nominación identificadora dada por los hombres primitivos a los animales que les eran conocidos. Pero en los balbuceos simbólicos de estas iconografías, en sus formas escriturales, perduran connotaciones de conceptos ideológicos muy diferentes que la prudencia, como recomiendan los antropólogos, impide llevar muy lejos su interpretación.

---

<sup>24</sup> Entiendo la funcionalidad del lenguaje a partir de una distinción básica entre la función referencial y la función designativa. La primera asume el papel de representar un mundo semiótico ya construido – por ejemplo, la representación cinematográfica de una pintura o de una catedral – y la segunda tiene la misión de transformar un elemento del mundo natural en un significante – por ejemplo, fotografiar el oleaje del mar –.



Figura 6. Fotograma de *Cave of the Forgotten Dreams*

En todo caso, en estos textos figurativos del arte rupestre, el paisaje, en la acepción clásica del término, no está, explícitamente, presente y, tal vez por eso, los estudiosos no se hayan detenido en la cuestión. Sin embargo, muchos son los que analizaron con ahínco el problema de los soportes sobre los cuales las imágenes fueron pintadas o grabadas. El principal, como bien se sabe, lo constituye la roca en las paredes de las cavernas. La formación de esos muros de piedra es de variada índole compositiva. Lo que no impide, sin embargo, que sobre sus superficies perduren las secuelas de la erosión y de la corrosión dejadas por la constante actividad de agentes como el agua, el viento, el calor, el frío y la vegetación. Eso me hace cavilar sobre el hecho de que las imágenes rupestres atesoran en la materialidad de sus soportes rocosos una sutil añoranza paisajística, pues me es muy difícil mirar para estos peñascos parietales sin que me venga a la memoria, nebulosamente, el esbozo intuitivo de un lugar geológico guardado en los ámbitos más misteriosos del inconsciente. Un lugar que, sin saber porqué, mantiene, según mi visión interior, intrigantes semejanzas con esta imagen digital de la caverna de Chauvet reproducida parcialmente por Herzog en su filme:



Figura 7. Fotograma de *Cave of the Forgotten Dreams*.

## REFERENCIAS

- BACHELARD, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones de reposo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard-Seuil, 1980.
- BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, 1958.
- BEUVELET, Olivier. L'image-fente ou l'inconsciente de l'index. In: Parergon, 2013.  
<http://culturevisuelle.org/parergon/archives/1805>
- BRUNO, Hervé. L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos des recherches récentes, de Hervé Bruno. In : *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, n° 4, p.261-290. 2006.[http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/78/94/PDF/L\\_essor\\_artistique\\_et\\_la\\_fabrique\\_culturelle\\_du\\_paysage.pdf](http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/13/78/94/PDF/L_essor_artistique_et_la_fabrique_culturelle_du_paysage.pdf).
- BRYSON, Norman. *Looked at the over look: four essays on still life*. London: Reaktions Books Ltd, 1990.
- BURGIN, Victor. Diderot. Barthes. *Vertigo*. In Formations of Phantasy
- CASTRO REY, Ignacio. Palabra de frontera: Eugenio Triás. 2013.  
<http://www.fronterad.com/?q=palabra-frontera-eugenio-trias>
- Peter C. Collins e John O'Connor
- DeLUE, Rachel and ELKINS, James (ed.). *Landscape Theory*. New York: Routledge, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris : Nathan, 1980.
- DUBOIS, Philippe J. *La grande Amnésie Écologique*, Paris : Delachaux et Nestlié, 2012.
- FERRARA Lucrécia. *Comunicação, espaço, cultura*. São Paulo, Annablume, 2008.
- FRANITS, Wayne. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*. Yale: Yale University Press, 2004.
- FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. New York: I.B Tauris & Co Ltd, 1998.
- GROJNOWSKI, Daniel. Photographie et croyance. Paris: Editions de la Différence., 2012.
- HAMMOND, Anne : Vision naturelle et image symboliste. In FRIZOT, Michel (ed.) *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas, 1995.
- HOCKNEY, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. London: Thames and Hudson, 2001.
- KRIS, Ernst. *Psicoanálisis de lo cómico*. Buenos Aires: Paidós, 1964.
- LEWIS-WILLIAMS, David. *The mind in the cave*. London: Thames and Hudson, 2004.
- OLWIG, Kennet. *Landscape, Nature, and the Body Politic*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.

ROLLINS, Peter C. and O'CONNOR, John E.; (Editores). *Hollywood's West. The American Frontier in Film, Television, and History*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2005.

RUIZ, Beatriz Fernández. *De Rabelais a Dalí: La imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de Valencia, 2004.

SÁNCHEZ VIDAL. Agustín. *Buñuel, Lorca, Dalí: un enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 2004.

SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Knopf, 1995..

SONTAG, Susan. *On Photography*. Londres: Pinguin, 1977.

TRÍAS, Eugenio. *Los límites del mundo*. Barcelona: Destinos (reimpresión), 2000.

TURNER, Matthew R. Cowboys and Comedy: The Simultaneous Deconstructions and Reinforcement of Generic Conventions in the Western Parody. In: *Film History*, v.33, n° 2, 261-280, 2003.

*This text was received at 20 September and accepted at 23 October 2013.*