

EL PAISAJE: ENTRE LA FIGURA Y EL FONDO

1.— *Teoría de la Gestalt, Teorías Cognitivas, Semiótica Visual.*

Ésta es la aportación de la teoría de la Gestalt que nos importa: la figura, la buena gestalt, es algo que se destaca, recortándose sobre el fondo.

Y ésta es, por contra, su limitación: en ella el fondo no es más que un desideratum teórico: aquello sobre lo que la forma se recorta.

En todo caso, la Psicología de la Gestalt nos ha enseñado a pensar la importancia de la figura, de su reconocimiento, en el proceso perceptivo.

Percibir es, antes que nada, aislar figuras; tales son los objetos perceptivos: los objetos de la percepción. —¿Cómo, después de todo, percibir algo que no tenga, que no haga figura?

No puede extrañarnos, por eso, el que las teorías cognitivas de la percepción incorporen, en su punto de partida, los presupuestos gestálticos: sin duda, todo proceso perceptivo, ésta es la aportación cognitivista, es un proceso de procesamiento que conduce a la identificación de patrones perceptivos, pero estos patrones permiten, precisamente, identificar figuras, reconocer, en el continuum estimular—visual, auditivo...— configuraciones discretas, aislables en ese campo: recortadas, o recortables, por tanto, en él.

De la psicología cognitiva de la percepción a la semiótica visual sólo hay un paso: hablar de procesamiento del campo perceptivo es hablar de códigos que rijan ese procesamiento; la noción de patrón perceptivo presupone, necesariamente, la noción de código, sin la que aquella carecería finalmente de sentido.

Por lo demás, esa expansión tecnológica de la episteme comunicativo-cognitiva que constituye el mundo de los ordenadores permite que estos enunciados tengan una relevancia pragmática incuestionable: las computadoras son máquinas de procesar, pero sólo pueden hacerlo en la medida en que han sido cargadas con ciertos sistemas operativos. Es decir, con ciertos lenguajes; porque

los sistemas cibernéticos no son otra cosa que lenguajes: códigos bien definidos capaces de procesar los estímulos que acusan sus terminales.

(El terminal puede ser un teclado de ordenador en el que alguien esté tecleando ya a partir de cierto código, pero puede ser también un conjunto de sensores puestos en el caudal de un río que informan, de acuerdo con ese código, de las transformaciones del caudal, de manera que el ordenador está en condiciones de, en caso de necesidad, activar cierta alarma y toda una serie de dispositivos de regulación.)

Así pues: percibir es procesar los estímulos visuales de acuerdo con determinados códigos. Pero ese procesamiento presupone, en su punto de partida, la posibilidad misma de la segregación, del conjunto del campo visual, de ciertas figuras, de ciertos objetos.

2.— Génesis, Teoría de la Gestalt, Psicoanálisis.

No es menos cierto que las teorías cognitivas de la percepción, en tanto se han ido consolidando, han tendido a olvidar el presupuesto gestáltico que las hizo posibles: una vez postulado cierto código de patrones de reconocimiento visual, éste parece suficiente para generar los criterios que conducen al aislamiento, sobre el campo perceptivo, de objetos perceptibles.

Pero si ello basta para explicar la estructura cognitiva del proceso —aunque no, sin embargo, sus magnitudes emocionales: esas cargas de deseo que acompañan siempre al acto perceptivo— no es suficiente, en todo caso, para rendir cuentas de su génesis.

No hablamos, desde luego, de la filogénesis, pero sí de la ontogénesis: de cómo un individuo puede acceder a la inteligencia perceptiva: a esa capacidad de someter su entorno estimular al campo del lenguaje; de, en suma, aislar y reconocer objetos, establecer su significación y, en esa misma medida, sobrevivir e interactuar con el entorno.

Y bien, en ese proceso, el de la diacronía de la instauración de la inteligencia, del programa perceptivo, lo que la teoría de la Gestalt nos enseña resulta en extremo relevante. Pero sólo en la medida en la que su tesis matriz —esa según la cual la figura se reconoce, como integridad conformadora, sobre el fondo que la

rodea— sea revisada a la luz de ciertas adquisiciones teóricas del psicoanálisis, en especial las que hacen referencia a la configuración del Yo, de la imagen de sí, del sujeto.

3.— 1 ó 0: Protoobjeto.

Si nos remontamos al origen ontogenético del acto perceptivo, resulta obligado reconocer una primera discriminación gestáltica: para el individuo humano, en los primeros meses de su existencia, sobre su todavía desorganizado y masivo campo visual, cierta figura, cierto primer objeto perceptivo emerge de manera constante reclamando su atención; se trata de la primera figura, el primer objeto definido, discriminado, separado de ese caos inicial. —Y por cierto que esa madre, o quien ocupe su lugar, constituye una primera figura muy especial: de ella todo depende, tanto en el orden de la supervivencia como en el del placer.

Por eso, la vamos a escribir con mayúscula, para diferenciarla de las otras figuras, con minúscula, que vendrán después.

Tiene lugar ahí, entonces, la emergencia de la primera estructura semiótica —la primera estructura de significación, la primera maquinita de inteligencia humana—: el objeto está o no está presente: si está, se recorta sobre el fondo; si no está, el fondo se impone como el vacío de su ausencia. Es decir: + ó -, 1 ó 0: presencia o ausencia. Un bit, el primer bit de información.

Y bien, es aquí donde, en nuestra opinión, se hace posible pensar las magnitudes emocionales que acompañan al proceso perceptivo: pues la presencia de ese primer objeto supone, para el individuo, algo del orden de la plenitud: es el objeto de alimento, de calor, de placer: bien merece, por eso, el nombre de Protoobjeto.

En la medida en que ese objeto, cuando está ahí, llena, calma, colma al sujeto, su ausencia es vivida con extraordinaria angustia. En ausencia del Protoobjeto, de la Figura, nada: ni siquiera la supervivencia está garantizada.

Y bien: si andamos por la vida eternamente descarriados, anhelando un absoluto del placer, parece sensato deducir que lo anhelamos porque de alguna manera, en cierto momento, nos ha sido dado conocerlo.

4.— *Tiempo, Cadencia.*

Placer y angustia extremos que sólo con el tiempo irán viéndose amortiguados: con el tiempo, decimos, no sólo con el tiempo que pasa, sino con el tiempo que se aprende.

En cierto modo, el tiempo, el primer tiempo que el sujeto aprende —pues no se nace sabiendo del tiempo: es necesario aprenderlo a partir de cierto orden de categorías—, se lo da la cadencia entre el 1 y el 0, entre la presencia y la ausencia —si el sujeto tiene esa suerte, si la ausencia continuada de la presencia no le expulsa al lóbrego universo del autismo—: en tanto que el protobjeto retorna con cierta constancia —la de la alimentación o la del cambio de pañales, por ejemplo— cierta cadencia, entre el 1 y el 0, adquiere el sujeto.

Sólo esta cadencia, este principio de alternancia, permite la cristalización de esa primera estructura semiótica que tratamos de presentar y, simultáneamente, de la primera configuración del tiempo. O si se prefiere: nos encontramos ante la primera estructura semiótica, ante el primer aparato de significación que hace que el tiempo exista. Hay, entonces, un *antes* y un *después*: un antes del retorno de la Figura y un después de la ausencia de la Figura. Pues, hasta que esa estructura se establece, la presencia como la ausencia son vividas como estadios extremos, absolutos, no discriminados.

Anotémoslo de paso: contra lo que piensa ingenuamente la teoría de la información, la unidad básica de la información, *el bit*, no tiene una estructura dual, sino triádica: está regida por ese tercer término que marca la cadencia, la alternancia, la oposición —1 es lo opuesto a 0—, pero, también, la permutación —1 sucederá a 0.

Y así, si la estructura sólo nace con el reconocimiento de la cadencia, si nos encontramos, entonces, ante una estructura a tres términos, convendría reconocer —contra los presupuestos estrechamente estructuralistas— que la primera estructura de significación presupone necesariamente el tiempo. Y esboza así lo que será la estructura básica del relato.

Freud nos da un bien palpable ejemplo de esa primera estructura de significación en la práctica psicomotriz de su nieto cuando

arrojaba una y otra vez lejos de sí cierto objeto sujeto por un cordón y al que hacía retornar periódicamente: *fort, da. Aquí, allí, cerca, lejos*: la alternancia, la oposición y la permutación de la presencia y la ausencia, por tanto, psicomotrizmente aprendidas, ensayadas, elaboradas.

5.— *Espacio: paisaje: tejido semiótico, constelación imaginaria.*

Hemos visto cómo nace así el tiempo, pero podemos constatar como nace, igualmente, el espacio: *aquí, allí*. Ciertos objetos que primero han sido percibidos ligados a la figura, no diferenciados de ella, van cobrando autonomía, se van desprendiendo progresivamente del Protoobjeto —el biberón, el sonajero...— manteniendo, sin embargo, algo de su color, del placer que acompaña a la presencia de ese Protoobjeto del que proceden. Ese biberón, ese sonajero están afectivamente cargados; y esa carga afectiva no es otra cosa que cierta presencia del halo de la Figura en ellos, pues han sido percibidos como expansiones de esa misma Figura originaria.

El espacio va poblándose y nace así el paisaje: el espacio como definido y habitado por objetos, por figuras —figuras, objetos, conviene que esto no se olvide, que han sido en buena medida prefigurados por las palabras que han guiado su discriminación, pues la madre pone nombre a esos objetos a la vez que se los ofrece al sujeto.

El paisaje es por ello, en buena medida, tejido semiótico: redes de signos que aíslan figuras, objetos y regularidades que geometrizan, también, el espacio.

Pero es también, en no menor medida, constelación imaginaria: campo de figuras que en la historia del sujeto han ido desgajándose, ganando autonomía, del que fue su Protoobjeto, la primera Figura.

6.— *Paisaje: literatura/pintura.*

El paisaje es por eso campo abonado de la literatura o de la pintura. Ambas disciplinas de escritura, cuando se ocupan del paisaje, perfilan objetos, tratan de rendir cuentas de la cadencia de su disposición en el espacio, pero también tratan de capturar la

magia de esas figuras y de esa disposición. Su magia, es decir, su dimensión imaginaria: la literatura tratará de ceñirla a través del juego de la connotación; la pintura, en cambio, más bien por el de la visualización, por el juego de la luz y del color.

Pero conviene que tracemos la raya que más nítidamente separa a ambas disciplinas: pues si se desdibuja en el paisaje, donde el juego de la connotación y de la metáfora permite a la literatura alcanzar algunos de los colores de lo imaginario que son patrimonio de la pintura, ante la Figura esa raya se hace en extremo palpable: se puede hacer una buena descripción literaria de un paisaje bello, pero reina la pintura allí donde naufraga siempre la literatura —por ejemplo: en el esfuerzo de describir a una *mujer hermosa*. Pues la pintura nos devuelve de lleno la mujer hermosa, o, más exactamente, *la hermosura* de la mujer. La literatura, en cambio, se ve condenada, tras el obligado inventario de rasgos fisonómicos, a la tautología, a la petición de principios: *ella era hermosa*. El lector deberá hacerse cargo del resto.

Pues no se puede describir la belleza allí donde reside el núcleo mismo de la belleza. Todo paradigma de belleza procede de cierta percepción de armonía y equilibrio en ese primer rostro que ha configurado nuestra percepción en su origen. —Pero digámoslo todo: la literatura recuperará mucho del terreno perdido por la vía del relato: allí *la hermosura de esa mujer* será reencontrada en sus efectos sobre las miradas de los otros y sobre los sucesos que éstas desencadenen.

7.— El Paisaje de la Figura procede.

Pero si del Paisaje retornamos a la Figura es para no olvidar que, después de todo, de ella procede: el paisaje se construye con los objetos que se han desprendido del Protoobjeto, pero que en cierto modo portan todavía su halo, el halo de esa Figura que modeló en el sujeto la idea misma de la armonía y de la belleza, de la deseabilidad.

Eso mismo que, por ser del ámbito exclusivamente visual, del ámbito de la imagen en tanto imaginaria, escapa al campo de la significación.

Una secuencia cinematográfica nos permitirá ejemplificarlo. Se trata de aquélla, en *Vértigo* (1958), de Alfred Hitchcock, en que el protagonista, James Stewart, aguarda en un restaurante la aparición de la mujer a la que debe vigilar.

Más allá de la anécdota narrativa, descubrimos ahí a un sujeto que busca una Figura (F1): si sigue mirando al mundo, a lo largo de los años, es porque espera que la figura retorne, ansía verla, la persigue: una panorámica subjetiva nos involucra en el trayecto de su mirada. De pronto la figura aparece (F2): su color, su halo, es acusado, en la imagen, por la iluminación, por la composición, por el color y la música: la imagen de cierta mujer que está ahí brillando, fulgurando, invadiendo progresivamente el campo visual en una casi imperceptible pero eficaz composición en profundidad. La figura va creciendo, llenando progresivamente el campo visual, de manera que el paisaje que la rodea se descubre habitado por su halo (F3), pues es ese halo lo que protagoniza progresivamente la secuencia.

Según la mujer se acerca a la cámara, aumenta la luz que ella desprende —sin que nada, en la diégesis, lo justifique. Hasta el punto de que el fondo se desdibuja e intensifica su color rojo (F4).



F1, F3



F2, F4



He ahí, pues, la Figura, la Figura con mayúsculas que precede a todas las figuras: plena de definición, destella, irradia su halo, eclipsa el fondo.

Y que es, por lo demás, una figura básicamente imaginaria, lo atestigua bien el espejo en el que se reencuadra y refleja a la vez que se aleja (F5).



F5

Pero su halo, en cualquier caso, queda impregnando el paisaje que ha atravesado. Por eso, cuando, en la segunda parte del film, el detective retorne a este espacio, perseguirá, en este paisaje, el halo que esa figura ha dejado.

8.— *Lo que de metáfora hay en todo paisaje.*

Y bien, en tanto la Figura se aleja, algo de su halo queda en el espacio, en los objetos que la han rodeado: nace, así, el Paisaje.

De ahí lo que de metáfora hay en todo paisaje, de la pintura como de la literatura o del cine: de las connotaciones que emergen del conjunto de los objetos descritos, o de la cadencia que guía su figurativización en el lienzo o en la pantalla, se moviliza algo que escapa al orden de las significaciones ahí depositadas: cierta presencia, o cierta inquietud de ausencia, de la Figura.

No debe extrañarnos: La metáfora está en la frontera entre lo semiótico y lo imaginario: juega, por eso, con el efecto en cascada de dos imágenes. (Por eso la semiótica ha fracasado siempre ante la metáfora, o más bien ha renunciado casi siempre a explicarla,

conformándose sin más con situarla en ese terreno fronterizo que es el de la Retórica, concibiéndola como no más que una suerte de coquetería del lenguaje.)

Pues bien, ante el paisaje, literario, pictórico o cinematográfico, pero también ante el de la realidad, en tanto mirado como paisaje —y puede que como tal dispuesto, en el caso del jardín o de la arquitectura—, el sujeto se ve confrontado a esa experiencia nuclear de la visión que es la de la presencia o la de la ausencia de la Figura.

Podemos decir por ello que el paisaje es antropomórfico. Por eso la *belleza* —o su reverso, la *fealdad*— es uno de los parámetros primeros de todo paisaje. Y por eso, junto a esa *belleza* o *fealdad*, del paisaje postulamos en seguida su *habitabilidad* o *inhabitabilidad*, su carácter *acogedor* o *inhóspito*.

9.— *El Paisaje, entre la Figura y el Fondo*

De manera que el Paisaje se halla siempre sometido a la tensión entre la Figura y el Fondo. Entre la Presencia de la Figura o su Ausencia, pues el paisaje es, antes que nada, el espacio habitado, poblado de objetos, que rodea a la figura que emana sobre él sus destellos. Ahora bien, sabemos que el Paisaje sólo conoce su autonomía cuando la figura lo abandona —abriéndose así el campo de la pintura paisajista. Mas no deja, por ello, de configurarse sobre los destellos dejados por aquella (por eso el paisaje es siempre antropomórfico, especialmente en la perspectiva, donde la Figura se halla inscrita en el mismo punto de vista perspectivo). De manera que la Figura lo preside y lo conforma en profundidad. Nos encontramos entonces, por así decirlo, ante el *Paisaje como Figura* —como expansión de la Figura. Es el caso del gran paisajismo del XVI. Tiende, en ese caso, el Paisaje a mostrarse pleno, lleno, todo él volcado como metáfora de la Figura que lo ha impregnado.

Pero no deja, por ello, de estar ausente la Figura. Sabemos que la melancolía —el registro emotivo de la pérdida del objeto— está siempre muy cerca del paisaje: se acrecienta tanto como éste se vacía: puede alcanzar incluso la forma del desgarro —la hendidura del mundo.

Frente al destello de la figura, entonces, la hendidura del Fondo. Es el caso del paisaje romántico. En Friedrich, por ejemplo, muchos paisajes se organizan sobre un desgarrado radical que se manifiesta en su interior: imaginería de tormentas y acantilados donde cierto zarpazo señala una ausencia nuclear. Tal es la extrema tensión de la mirada romántica.

10.— *El Plano Vacío.*

Pero, por otra parte, el proceso por el que el paisaje se tornó vacío, o incluso vaciado, encuentra una articulación ejemplar en ese fenómeno cinematográfico que es del plano vacío, ese plano que se prolonga cuando la figura lo abandona: plano que, por tanto, podríamos identificar, más literalmente, como *plano vaciado*.

Encontramos de nuevo en *Vértigo*, en la secuencia en que el detective y la mujer pasean por el bosque milenario, esta dialéctica del paisaje, primero llenado por la Figura, convertido en su espacio de irradiación (F6), para luego, con la desaparición de la mujer entre los árboles (F7), experimentar la inquietante emergencia del Fondo como advertencia de una posible desaparición radical de su figura.



F6



F7

Tal es la tensión del paisaje: en tanto se aproxima a la Figura, se puebla, se plenifica como su destello; en tanto se acerca al Fondo, se convierte en hendidura cada vez más inquietante.

11.— *El Fondo no es el Paisaje.*

Conviene que nos detengamos en justificar con claridad el

concepto de Fondo que proponemos, que no debería ser confundido con el concepto gestáltico, aún cuando de éste proceda. Pues, por el camino, ha atravesado por el campo psicoanalítico.

De hecho, hemos hablado ya del Fondo: lo hemos encontrado en esa angustia radical que el individuo recién nacido experimenta ante la desaparición de la Figura. En ese período cuando, por no existir todavía la cadencia del tiempo, derivada del aprendizaje de la alternancia, su ausencia es vivida como un estado absoluto, anegador del sujeto: como un desgarrado que hiende los oídos de quien lo escucha pues manifiesta la forma más primaria del quejido que aún no se ha modulado como llanto —ese llanto-lenguaje que aparecerá más tarde para reclamar el retorno de la Figura.

El Fondo, por tanto, no es el Paisaje, sino la ausencia de la Figura: comienza allí donde la figura cesa. Y hemos visto cómo, en cambio, el Paisaje se configura, en el origen, con los destellos dejados por la Figura en los objetos que la rodean.

Y es que la imagen, en tanto campo para la mirada, presupone la Figura: sin ella, la imagen cesa —ya no es imagen de nada. Podríamos decir, entonces, que, en tanto la Imagen se halla indisociablemente ligada a la Figura, el Fondo es su reverso —el reverso, pues, de la imagen, de toda imagen.

El Fondo es, por eso, el foco opaco de la angustia. El Fondo no es el paisaje, sino lo que éste, en tanto memoria, destellos de la figura, tapa.

12.— *Vértigo: la tumba, el fantasma.*

En *Vértigo*, tras de la aparente muerte de Madelaine que el detective no ha sabido evitar, el tribunal exculpa humillantemente a éste, declarándolo enfermo mental.

Desaparecida la figura, sigue entonces la secuencia de un sueño del protagonista en el que se ve a sí mismo caminar por el cementerio hacia la fosa de la antepasada de Madelaine, abierta y vacía, rectángulo profundo y densamente negro donde cesa toda imagen y hacia el que nos acercamos, con el personaje, en *traveling* subjetivo de aproximación. (F8)

Es necesario advertirlo: la imagen que ofrecemos es la que anuncia y precede a la que no podemos mostrar aquí porque, sencillamente, en ella no se vería nada, sólo el rectángulo negro de la pantalla.

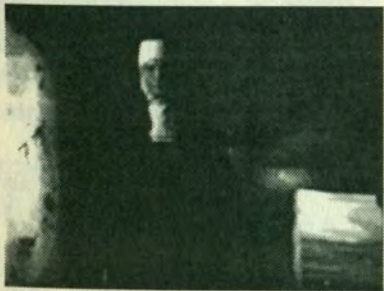


F8

Y es que lo que nos interesa anotar aquí es que, según la cámara se aproxima al agujero de la tumba, es el mismo fondo el que invade la imagen como una mancha negra que nos enfrenta a la materialidad misma de la textura cinematográfica.

Más tarde, ya en el cierre del film, habrá de emerger de nuevo algo que está fuera del campo de la visión y que de nuevo se inscribirá como emergencia de la textura cinematográfica: no otra cosa que una mancha negra (F9).

Cierta forma oscura, cierta mancha irrumpe entonces, siniestra, en el campo visual, allí donde, ante la mirada del espectador, tenía lugar la plenitud amorosa de la fusión de las dos figuras en su abrazo. (F10)



F9



F10

Sería poco, e inexacto, hablar de fantasma. Pues lo que emerge no es otra cosa que lo que no hay, aquello que, en la historia narrada por el film, no ha existido nunca: porque lo que se interpone al amor de esos personajes es una figura que nunca existió, que no fue otra cosa que un artificioso espejismo, todo él tramoya, maquillaje: una ausencia extrema, pues, que retorna ahora como Fondo. Y así, es en el momento en que los amantes se estrechan en su beso cuando tiene lugar la irrupción, la visión de la no figura. Una visión extrema que, cuando golpea la mirada de la mujer, la hace salir de cuadro, desaparecer del film —del campo visual— para siempre.

Por lo que respecta al hombre, tiene lugar entonces un doble giro de cabeza: busca primero lo que ella ha visto y, dado que nada ve, sino una sombra, su rostro formula una interrogación absoluta, pura. Cuando luego, de inmediato, vuelve la cabeza hacia la Figura, ésta ha abandonado definitivamente el cuadro.

Queda, pues, en el *Vértigo* absoluto. Literalmente asomado a ese *Vértigo*, pero también, a la vez, composicionalmente inscrito en algo que tiene la forma de un nicho.

13.— *El paisaje sin figura: Blow-up.*

Nos acercamos, pues, al *paisaje sin figura*: aquel en el que palpita la latencia del Fondo.

Y, en el límite, *el cese del Paisaje*: la emergencia del Fondo.

La apasionante tematización del acto fotográfico que Michelangelo Antonioni realizara en *Blow-up* (1966) nos va a permitir ahora desplegar de manera más concreta y sistemática la problemática del Fondo allí donde más nítidamente se demarca de la del Paisaje.

Pero nos detendremos antes, brevemente, en el proceso que a ello conduce.

Hay, primero, dos figuras sobre el paisaje. Y un fotógrafo que las espía entre los árboles. (F11-12)

Más tarde revela las fotografías (F13). Intrigado, reproduce a gran escala las figuras y el paisaje que en ellas se hace visible. Está magnetizado por lo que en estas fotografías late: el Fondo.

Por eso coloca sus grandes reproducciones sobre la pared y las contempla intentando articularlas en cierta cadena narrativa. Trata así de reducir esa latencia del Fondo a cierto orden del discurso. Pero no lo logra. Lo radical fotográfico impone en ellas su resistencia. Él, sin embargo, necesita, ansía ver más: más allá de las figuras, pero también más allá del paisaje.

Y, así, nos devuelve el acto nuclear del trabajo cinematográfico: tras observar una foto con una gran lupa, traza sobre ella un rectángulo (F14): enfrentado a lo real de lo que la fotografía es huella, intenta introducir allí, a través del recorte del encuadre de la cámara, cierto orden del signo.

Y en seguida se dispone a hacer una fotografía de la fotografía (F15), para así poder captar esa latencia que, más allá de la figura y del paisaje, le magnetiza. Lo que se pone así en juego es, sin duda, el auténtico deseo del fotógrafo. —Porque, conviene advertirlo, el deseo no apunta al objeto: apunta al goce y el goce esta más allá del objeto. El precio del goce es la quiebra del objeto.

Recordemos lo que se juega en la situación narrativa: el fotógrafo quiere ver algo que sin embargo no vio en el momento en que realizó las fotografías. Espera, cuenta con que la fotografía, en cuanto escapa a su voluntad, al dominio de su yo, a su decisión cognitiva, a su cálculo, a su proyecto de significación, va a revelar algo. Pero lo que se revela en la fotografía no es otra cosa que la revelación del fondo. Por eso el deseo radical del fotógrafo, en tanto apunta a lo real, apunta hacia el Fondo.

Nos encontramos así con la inscripción en la fotografía de lo real como pura huella: lo radical fotográfico. Lo real de la fotografía, decimos, en tanto que la fotografía, en su origen, no es otra cosa que una pura huella de lo real. Y bien, esa pura huella emerge ahora del Fondo de la fotografía (F16).

Por ello, eso se sitúa más allá del límite de la reconocibilidad. Sólo la cadena narrativa que el fotógrafo ha construido juntando, encadenando, montando otras fotos nos invita a identificar lo que ahí aparece como *un cadáver* —con lo que, por cierto, es así convocado, en *Blow-up*, ese tránsito, el de la muerte, en el que el Fondo se impone absolutamente; pues la muerte es, antes que nada, el cese radical de la figura: la pérdida del objeto, de todo objeto.

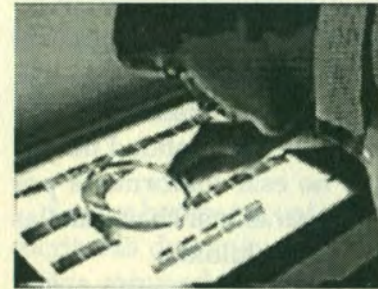
Pero he aquí lo más notable: que ese ansia de ver del fotógrafo



F11



F12



F13



F14



F15



F16

le conduce, finalmente, a ese ámbito, el del Fondo, donde cesa toda visibilidad. Veamos cómo el devenir inmediato del film acusa este trayecto.

El protagonista, tras esa revelación fotográfica, al darse cuenta de que ahí, además de la figura y el paisaje hay un cadáver, vuelve

al parque en su busca. Pero luego, cuando retorna a su casa, descubre que alguien ha entrado en su laboratorio y le ha robado todas las fotos.

Todas menos una: conserva todavía la última ampliación; precisamente aquella que constituyó la revelación. Pero constatamos ahora hasta qué punto ahí, en ella, no se ve nada: esa huella es una pura huella, tan pura que está ya fuera de toda posibilidad de figurativización, de descodificación. No le queda entonces al sujeto nada, ahí ya no hay prueba alguna. Debemos recordarlo: la prueba sólo nacía del encadenamiento discursivo del conjunto de las fotos que permitía identificar en la última el esbozo de un cadáver.

De manera que en esa sola y última foto ya nada puede verse. Y bien: si con sólo esa foto el sujeto no tiene nada, es que ahí, en ella, se manifiesta el Fondo en estado puro. Y esa nada se escribe materialmente en el film bajo la forma de la materialidad misma del texto: esa materia bruta, real, que no está conformada por signos ni por imagos, sino tan sólo por puras manchas, huellas dejadas por el entorno sobre un soporte de celuloide.

Lo real, finalmente, en estado puro. También: la manifestación extrema de lo radical fotográfico.

14.— *Invirtiendo el presupuesto de la gestalt.*

Debe notarse en qué medida estamos invirtiendo el presupuesto de la Gestalt: para ésta la figura es lo que pesa y el fondo tan sólo su desideratum. Para nosotros, en cambio, el Fondo es superior a la Figura: sencillamente porque no hay figura sin fondo, pero sí fondo sin figura: cuando la figura desaparece el fondo sigue ahí. —¿No es ése, después de todo, el paradigma del terror?; mas no convendría olvidar que otras experiencias pueden estarle ligadas.

De manera que el Fondo, aun cuando categoría negativa, se nos aparece como una categoría nuclear de lo visual. Si no se cuenta con ella —y esto viene sucediéndole a la semiótica durante mucho tiempo—, nuestra capacidad de analizar lo visual se debilita extraordinariamente. Pues todo campo visual esta polarizado por el Fondo. Todo campo visual participa de esa tensa dialéctica de

la que participa el paisaje mismo: entre la Figura —y por tanto la plenitud del deseo en lo imaginario— y el Fondo —el abismo donde lo Real reclama, moviliza, magnetiza el deseo.

Ahora bien, si, después de todo, para la mirada del espectador el Fondo sólo comparece como categoría negativa, posee, sin embargo, para el analista, una plena positividad material. Venimos de demostrarlo: la positividad de su manifestación a través de la materialidad misma del texto: la de su textura.

Porque el Fondo, lo Real, como punto nuclear de todo texto artístico, aparece convocado una y otra vez como el lugar donde la materia misma del texto, pura mancha de luz o de sombra, puro vacío negro, pura textura, pura trama fotográfica, magnetiza la mirada del que lo contempla.

15.— *El Fondo*

Lo que hemos encontrado en una manifestación ejemplar de las escrituras de vanguardia de los sesenta (ese cine moderno que mejor convendría llamar postclásico); lo que, también, hemos localizado en una escritura manierista emblemática (Hitchcock), lo vamos a aislar ahora, finalmente, en un momento nuclear del cine clásico hollywoodiano.

Nos situaremos, para ello, en el comienzo de *¡Hatari!* (1962), de Howard Hawks: en él, un grupo de hombres bien estructurado, y un sujeto que lo rige, buscan algo con la mirada, a través de sus grandes prismáticos (F17).



F17

Diríase que nos encontraríamos ante la inscripción pura del comienzo de un film: sujetos mirando, confrontados con un paisaje totalmente exterior, abierto, casi desolado, pero por eso mismo especialmente limpio, casi desértico: un ámbito, pues, donde el paisaje tiende a cesar, a vaciarse; de ahí su atracción.

En un momento dado, este grupo de cazadores de animales vivos para zoológicos, cuyo punto de vista compartimos, localiza una posible presa (F18): una hembra de rinoceronte en cuya persecución se lanzan con sus automóviles.



F18

Se anuncia así el que será el tema de la película: una comedia en la que todo habrá de desencadenarse a partir de la irrupción de una mujer deseable. Y por cierto que es curiosa la figuración de lo femenino escogida: especialmente densa y opaca. Un —una— rinoceronte: nos atreveríamos a decir que se sitúa así, en el umbral inaugural del texto, algo de eso que, en el campo de lo femenino, se insinúa como una amenaza que late más allá del orden de la Figura.

Pero no podemos detenernos ahora en ello. Conformémonos con anotar cómo, sobre ese paisaje extraordinariamente desértico, lleno de luz, la mole del rinoceronte va cobrando una creciente e inesperada envergadura visual: concita, de manera cada vez más acentuada, todas las masas negras de la secuencia.

Pero la caza fracasa. El —la— rinoceronte se abalanza contra el lateral de uno de los coches hiriendo gravemente en la pierna a uno de los sus perseguidores.

En el choque con eso —con eso que inscribe en el film la mole de la rinoceronte—, una herida se produce inexorablemente.

Pues bien, ese choque, el desgarró que produce, irrumpe en la secuencia como el desenlace de un largo plano en el que la cámara se aproxima cada vez más a la cabeza del rinoceronte en su acelerada carrera, de manera que la imagen va deshaciéndose, convirtiéndose, una vez más, en una extraña sombra, en una amorfa mancha sobre el celuloide. (F19-20-21)



F19



F20



F21

Y es que, cuando la aproximación a eso radicalmente Otro que es lo propio de lo Real —el animal primitivo que nada se nos parece, pero, también aquí, el otro sexo—, el Fondo, lo Real, la Textura emerge en el texto: la materia misma con la que el cine trabaja.

Jesús González Requena
Universidad Complutense, Madrid

Texto de la ponencia presentada en las VI Jornadas Internacionales de Semiótica de la Imagen, Bilbao, 17-12-94.

El Paisaje: entre la Figura y el Fondo, en *Eutopías*, 2ª época, vol. 91, 1995, Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1995.

www.gonzalezrequena.com