

Cultura rural y paisaje cinematográfico. Agustín Gómez Gómez (Universidad de Málaga, Grupo de Investigación “La obra del Marqués de Villa-Alcázar (1934-1966): un eslabón necesario en la historia del documental cinematográfico en España”). aggomez@uma.es

Mesa de debate número 624: "Los textos audiovisuales: investigaciones y análisis", día 5, viernes, de 10.00 a 12.00.

1. Introducción

El término de paisaje cinematográfico es frecuentemente invocado pero poca veces empleado más allá de conceptualizarlo como un personaje. El “personaje paisaje” aparece con mucha frecuencia pero no sabemos quién es, cómo se materializa ni cuál es su función. La representación del paisaje es una invención de la pintura, lo que en muchos casos ha condicionado las definiciones que desde el arte cinematográfico se han hecho. Aunque en ocasiones la relación figura-fondo corre en paralelo en ambos artes, la manera en la que la mirada contempla uno y otro no es la misma. El paisaje sirve como fondo, como escenario, como territorio, como lugar, como recorrido, como fundamento para un género... Es imposible desarrollar una historia cinematográfica sin un lugar. Ese espacio por definición ya es paisaje. Esta amplitud de miras nos llevaría a una estrategia poco eficaz para un trabajo de estas características, porque cada tipo de paisaje –urbanos, inventados, referenciales, arreferenciales, rurales, etc.– tiene su propia problemática. Nos vamos a detener en los rurales porque en éstos los límites se manifiestan claramente, incluso cuando se ven invadidos por lo menos natural.

Esta aproximación, de un texto previo que pretende ser mayor en una próxima publicación, explorar cuáles son los principales argumentos para referirnos al paisaje cinematográfico tomando como ejemplos películas del cine español. De una manera crítica planteamos una cartografía de la problemática y, siguiendo la terminología de Jean-Marc Besse, situar cuáles son las puertas del paisaje filmico.

El estudio del paisaje viene de lejos aunque todavía a día de hoy se siguen marcando sus límites según se plantee desde una u otra disciplina. Esta es una de sus principales características, el interés que desde la geografía, pintura, literatura, jardinería, ingeniería, etc. tiene sobre él. A ellas añadimos la audiovisual, que plantea sobre las imágenes fijas, que construyeron un género y una forma de contemplación, unos parámetros diferentes a pesar de que a menudo se le hace al cine demasiado deudor de la pintura.

2. ¿Qué es el paisaje?

Todo espacio es un paisaje porque se formaliza sobre un territorio. Pero es algo más que el territorio, que un límite o una extensión geográfica. Hay una condición cultural del paisaje que, como dice Eduardo Martínez de Pisón, hace que no sea solo escenario sino también parte del drama, no solo objeto de contemplación sino también el lugar de la acción. “El paisaje –nos dice– es, pues, un lugar y su imagen. Es una realidad física, un nudo de problemas territoriales y es su modo de entendimiento y de relación –no necesariamente sólo material– con sus habitantes” (2009: 36). El modo moderno de acercarnos al paisaje pasa por dos visiones simultáneas y complementarias, la científica, que describe y explica, y la artística y estética, que siente y comprende (Ortega, 2004: 16). Estas palabras están realizadas por un geógrafo pero las podemos apropiar para el arte cinematográfico.

El paisaje depende del observador y de su mirada. Kenneth Clark lo especificaba al diferenciar la mirada del campesino del no campesino. En este sentido, lo que define al paisaje es el acto de la contemplación (Clark, 1971: 15). Y el paisaje entendido como lugar de la contemplación es el resultado del arte, efecto del hacer, del actuar y del sentir del ser humano (Milani, 54).

El diccionario de la RAE es parco a la hora de definir al paisaje. En una primera acepción dice que es la “extensión de terreno que se ve desde un sitio” y en la segunda la “extensión de terreno considerada en su aspecto artístico”. Todavía hay una tercera que se refiere al tema artístico del paisaje: “pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”. Estas tres definiciones lo mejor que tienen es que la tratan desde

tres relevantes puntos de vista: el geográfico por el territorio; el estético por la belleza; y el artístico por la representación que a través de dos medios (pintura y dibujo) se puede hacer de él. Esta última definición enlaza con el origen del término, pues es desde el arte desde donde se construye el concepto del paisaje. No creo que sea necesario insistir en las dos primeras cuestiones, a las que de todas formas me referiré más abajo, ni siquiera afirmar en un texto sobre cine que hay otras muchas maneras de figurar una cierta extensión de terreno. Lo importante desde el punto de vista de su representación es que no solo se debe considerar que es el espacio como lugar de la acción, sino también en su dimensión natural, histórica, cultural, social y la identificación, incluso localización, que como espectadores hacemos de cualquier paisaje. Javier Maderuelo ha reflexionado ampliamente sobre el concepto de paisaje y cómo las definiciones suelen estar condicionadas por su instrumentalización derivada de demandas sociales, económicas o políticas (2005: 10). Añadiremos que también desde el punto de vista del arte cinematográfico debemos construir un concepto de paisaje, no instrumentalizándolo, sino tratando de descifrar los cómo de su función y representación.

La construcción de un paisaje ha estado ligada a cuestiones de estilo. Ni la visión ni el tratamiento que el barroco, el neoclasicismo o el impresionismo, por poner tres ejemplos que reflexionaron sobre el paisaje, se parece en nada. Esto mismo lo podemos aplicar al arte cinematográfico, donde cada autor hace un tratamiento específico, aunque no esté ligado, necesariamente, a cuestiones de corrientes artísticas. Pero lo más importante es que si bien el estilo dirige al paisaje en direcciones diversas, no elimina su presencia. La mayor o menor relevancia viene marcada por otras exigencias o determinaciones del director.

La manera en la que se ha abordado el estudio del paisaje está condicionada, en primer lugar, según la disciplina que se ocupa de él. Jean-Robert Pitte alude a siete enfoques: paisaje de los geógrafos físicos y en general de los denominados como de la “ecología histórica”; paisaje de los historiadores del mundo rural; de los historiadores del arte formalista; de la arqueología del paisaje; de los jardineros de la Escuela de Versalles; de los historiadores de la literatura; y el paisaje de la geografía humana, antropología y filosofía (Pitte, 2003: 3). Todas estas orientaciones tienen una transversalidad inevitable

que difícilmente se podrán tratar como compartimentos estancos. Jean-Marc Besse ha reducido estos siete tipos a cinco, que denomina puertas para acceder al paisaje: la de los humanistas, historiadores de la cultura, literatura y el arte; la de los geógrafos culturales; la de los ecólogos; como experiencia fenomenológica; y la de los creadores, la de los que proyectan el paisaje al ponerlo en imágenes o representándolo y al mismo tiempo imaginan lo que podría ser, es decir –nos señala– atestigua y modifica (Besse, 2006: 145-171; López, 2009: 9-11). Esta última “puerta” es especialmente interesante para nosotros, porque pone en conexión dos maneras de hacer cine, una más documental que atestigua y otras más de ficción que proyecta.

3. Origen del paisaje

Javier Maderuelo, siguiendo a Augustin Berque, señala que una civilización posee una cultura del paisajes cuando se cumplen 4 condiciones: que exista una o varias palabras, que exista una literatura para describir o cantar los paisajes, que exista un representación pictórica y que se construyan jardines por placer (2005: 13, 18). Aunque puedan existir representaciones de paisajes, estos componentes culturales hacen que se retrase la aparición del paisaje hasta el siglo XVII. Será entonces cuando la imagen y la idea de esa imagen se unan para configurar un verdadero paisaje.

Quizás no sea el lugar para establecer, de nuevo, los puntos de partida del origen del paisaje. No obstante, me referiré a dos de los grandes textos que han marcado buena parte de las pautas historiográficas sobre el origen del paisaje.

El primero es el del suizo Jacob Burckhardt (1818-1897) *Die Cultur der Renaissance in Italien (La cultura del renacimiento en Italia)* (1860), en cuya cuarta parte “Descubrimiento del mundo y del hombre” dedica un capítulo al paisaje, “El descubrimiento de la belleza en el paisaje”. Su planteamiento no puede ser más claro. Los italianos fueron los primeros en detenerse en el paisaje como contemplación. Pero añade que fue un proceso largo, porque existía desde la antigüedad un sentimiento “en

estado latente antes de que la pintura y la literatura lo pongan de relieve” (Burckhardt, 1974: 259). Hubo momentos en los que se puede observar un cierto interés por la naturaleza, como por ejemplo en el 1200, donde “reaparece el amor ingenuo a la Naturaleza” (Burckhardt, 1974: 259). Pero para Burckhardt es primero Dante y luego, y sobre todo, Petrarca los que inauguran la cultura del paisaje, que luego continuarán Fazio degli Uberti (ca. 1360) en *Il dittamondo* y el futuro papa Pio II, Aenas Sylvius, en su *Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio*, conocida como *Cosmographia* (1458), quienes certifican un interés por la naturaleza que se convierte en idea del paisaje. Curiosamente, Burckhardt solo menciona a Hubert y Juan van Eyck y Durero como pintores relacionados con el paisaje. Los primeros como poseedores de un valor poético independiente, aunque –añade– con un alma “como encogida e intimidada” (Burckhardt, 1974: 262); y en el caso de Durero como maestro en descripciones realistas, en este caso campestres que se mezclan con la expresión de los sentimientos personales (Burckhardt, 1974: 265). Los más de 150 años que han pasado desde *La cultura del renacimiento en Italia* no ha sido un obstáculo para que su planteamiento siga perfectamente vigente. Lógicamente, se han incorporado nuevos autores y pintores al debate, pero como punto de partida debemos referirnos al principio que defiende Burckhardt respecto a que el paisaje es un tema que ha estado latente pero que es cuando se convierte en un tema específico, y esto sucede en el Renacimiento, cuando podemos hablar con propiedad del paisaje.

El segundo es el de Ernest H. Gombrich, de 1950, pero recopilado en el libro *Norma y forma* de 1966, con el título “La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo”. Gombrich centra todo su interés en la pintura, por lo que viene a ser un perfecto complemento a los planteamientos de Burckhardt. El sabio historiador vienés, parte de un principio que todos han tenido en cuenta. Los fondos de los cuadros, poco a poco van a convertirse en lo más relevante, “engulleron el primer plano en el siglo XVI” (Gombrich, 1984: 228). Este proceso, que pasó de reducir el tema religioso o mitológico a mero pretexto, fue lento hasta que se convirtió en un tema aceptado, lo que ocurrió en la segunda mitad del XVI. Si en la Holanda de principios del XVII era ya corriente la venta de pintura de paisajes y existían una conciencia de tales como un género, es en Venecia –nos dice Gombrich– hacia 1521, donde se encuentra el término *paesi* para referirse a la pintura con paisajes, aunque el paisaje no se hubiese deshecho

todavía de la figura. Por otro lado, nos dirá que ya Plinio en su *Naturalis Historia* al referirse a la pintura de la antigüedad se refiere a algunos pintores como paisajistas, pero un texto que se refiera a una obra coetánea con el término paisaje es con Paolo Giovio (1483-1552) al referirse a Dosso Dossi (ca. 1486-1542). La relevancia del paisaje dará lugar a diferentes categorías, algunas en función de “niveles sociales” y otras de carácter más simbólico, algunas que tienen un sentido más conceptual que visual (visual en el sentido de “vistas” reales). Y a todo ello, Gombrich añade que la demanda de estas obras tenía que ver con una postura estética consciente hacia los cuadros de paisajes, más que por la función o asunto que trataran.

Esto ocurre como una experiencia artística y está ligado a la pintura. Se ha señalado la obra de Hendrick Goltzius, *Paisaje de una duna cerca de la ciudad de Haarlem* (1603), como primera obra en la que no hay dependencia respecto a otras figuras, historias o descripción topográfica, sino la intención de mostrar un lugar real autónomo. Un año después Karel van Mander, en su obra sobre pintores, *Schilder-boeck (Libro del pintor)*, Alkmaar (Holanda) 1604, al referirse a la obra de Gillis van Coixloo lo llama “Hacedor de paisajes” (*landschap*), primera vez en la que aparece de forma consciente una palabra para definir un tipo de pintura.

Esto no quiere decir que antes hubiese términos alusivos al paisaje, como el griego *topia* (*topografía*: lugar real y *topotesia*: lugar ficticio), o los latinos *prospectus*, *loca amoena*, la italiana *paese* que se han traducido en época moderna como paisaje, pero que no se corresponden con el concepto de paisaje tal y como lo entendemos hoy en día, y sobre todo hay que diferenciar el concepto de naturaleza del de paisaje. Esto para referirnos a Occidente, porque en Oriente sí existía desde época temprana. En China, en la dinastía Han (206 a.C-220 d.C) ya existía el término *shanshui*: paisaje, formado por dos sinogramas: *shan* (montaña) y *shui* (agua, río).

En Occidente se menciona como uno de los primeros momentos en los que existe la experiencia del paisaje, en el viaje de Petrarca al Mont Ventoux, que narró en *Familiarum rerum libri* de 1336. En la carta dirigida al agustino Dionisio Borgo San Sepolcro, cuenta el viaje al monte, y cuando llega a la cumbre tiene una conmoción

estética, porque el mundo tiene una belleza en función de sí mismo y no por su utilidad. Petrarca siempre llevaba consigo las *Confesiones* de san Agustín y en ese momento decide leer al azar unas líneas: “Los hombres acuden allí y contemplan asombrados las cumbres de las montañas y las del mar sin límites, los caudalosos ríos, las orillas del océano y las órbitas de los astros; pero no se percatan de sí mismos” (Petrarca, 2002, 61). La última frase le deja pensativo, y comprueba que junto a la mirada exterior hay otra interior. Es una concepción neoplatónica, la de que la belleza exterior no es tal si no conduce a una belleza interior (Calvo Serraller, 2005, 239-240). Esta experiencia le lleva a un estado de ensimismamiento y ánimo melancólico que luego va a tener una profunda repercusión en la pintura.

A la literatura hay que añadir algunos paisajes de símbolos, que tuvieron un cierto acercamiento al concepto de paisaje, como la pintura de Joachim Patinir, cuyos fondos son definidos por Felipe de Guevara, a principios del siglo XVII, como excelente paisajista y al referirse a su *San Jerónimo* escribe: “Púsole en el desierto, y entre unos peñascos pelados singularmente tomados al parecer del natural” (Calvo Serraller, 2005, 244).

Vicente Carducho en su *Diálogos de la pintura* (1633) hace una alusión a la vivencia de la naturaleza como paisaje (“he reparado en los bellos pedazos de países que forman estas orillas, que parecen copiados de los que pinto Paulo Brill o los que dibujó Gerónimo Muziano”) y Francisco Pacheco en *Arte de la pintura* (1649) escribe: “cosa muy usada en este tiempo (...) el ejercicio de pintar países, a los que los flamencos especialmente han sido muy inclinados (...) por la disposición del cielo de sus provincias, campos, jardines y ríos, y entre los muchos que los han ejercitado, ha sido muy celebrado Paolo Brill”.

Pero más interesante es cuando Palomino en su *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), llega a afirmar: “si la historia está sujeta al país, o si el país está sujeta a la historia” (Calvo Serraller, 2005: 253, 256, 257), es decir, si la historia está sujeta al país es convertir al paisaje en protagonista. Sin embargo se decanta por el otro enunciado, en que lo único digno de ser pintado es la acción humana.

En definitiva, nos señala Calvo Serraller, hay tres actitudes del hombre frente a la naturaleza pictórica: el paisaje de hechos que representa el deseo de transcribir de forma fiel los motivos naturales; el paisaje simbólico que hace que la naturaleza sea portadora de ideas; y el paisaje contemporáneo que huye de la racionalización para buscar un estado virginal que no se encuentre manipulado por el hombre (2005: 265). Aunque no es fácil adecuar este esquema a lo cinematográfico, no cabe duda de la existencia de un paisaje de hechos, del que el documental posiblemente sea el más conspicuo, y dentro de la ficción aquellas que en aras de una verosimilitud respecto a la acción o narración pretenden ser fieles. Este sería el que se aproxima a la idea de *topografía* (lugar real) independientemente de que la narración sea de ficción o no ficción. El simbólico, que no puede igualarse a imágenes como las de El Bosco, pero que puede tener en el cine de ciencia ficción su mejor aliado, piénsese por ejemplo en *Avatar* (2009) de James Cameron, o en clave surrealista *Total* (1983) de José Luis Cuerda cuyo poblado rural es la capital de Inglaterra, “en contra de la lógica y de la realidad” como nos dice uno de sus protagonistas; aunque más tarde nos daremos cuenta de que no era Londres sino París. Ahora nos acercamos más al concepto de *topotesia* (lugar ficticio) aunque su representación traiga ecos; y un cine que se libera de la figura para ser un modelo de arcadia, como en *Alumbramiento* (2002) de Víctor Erice o fuera del entorno español los paisajes contruidos por Kim-ki Duk.

Toda película se desarrolla en un espacio. Es el escenario en el que tiene lugar la acción. Si fuera de la pantalla el paisaje es un *constructo*, una compleja construcción cultural que se define en muchos casos por el grado de transformación que ha sufrido, en el cine ese espacio es una construcción artificial en un doble sentido. Por un lado hay una transformación ontológica a través de la propia imagen que construye el cine (el cine no es lo real), y en segundo lugar porque se selecciona lo que se quiere que salga en pantalla, se fragmenta, transforma, modifica y acentúa unos aspectos sobre otros.

La idea del tema del paisaje que hemos visto más arriba, en un primer momento estuvo en la parte más baja de la consideración artística (Alberti lo colocaba en el peldaño más bajo). Hasta que se convierte en un género y con una plena aceptación hubo de pasar

mucho tiempo y experimentaciones. Pero llegados al siglo XIX esto ya era harina de otro costal. Entonces era no solo un género asentado, sino que incluso en el Impresionismo era el escenario más relevante para las experimentaciones del color. Hago una mención expresa al impresionismo porque en los comienzos del cine se tuvo muy en cuenta este movimiento artístico.

Pero volvamos a la pintura. De igual manera que la pintura se produjo una oscilación entre fondo y figuras, y en función de la preeminencia de una u otra podemos hablar de paisaje, en el cine va a ocurrir un proceso parecido, pero no igual.

Hemos de considerar que el modo narrativo de una imagen fija (cuadro) y de una imagen en movimiento difiere notablemente. Una de ellas es la contemplación. Al cuadro podemos volver cuando queramos, detenernos en sus detalles, pero en el cine la sucesión de las imágenes no nos permite una contemplación de igual manera. Puede, y de hecho la hay, haber contemplación pero los mecanismos son diferentes. Una cosa es que el paisaje esté y otra que el paisaje sea.

Referencias bibliográficas

- Besse, Jean-Marc (2006). "Las cinco puertas del paisaje". *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 145-171.
- Burckhardt, Jacob (1974). "El descubrimiento de la belleza en el paisaje". En *La cultura del renacimiento en Italia*. Madrid: Ed. Escelicer, pp. 259-266.
- Calvo Serraller, Francisco (2005). *Los géneros de la pintura*, Madrid: Taurus.
- Clark, Kenneth (1971). *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrich, E.H. (1984). "La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo", en *Norma y forma*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 227-248.

López, 2009: 9-11

Maderuelo, Javier (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

Martínez de Pisón, Eduardo (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Milani, Raffaele (2007). *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Nogué, Joan (2007): “El paisaje como constructo social”, en Joan Nogué (ed.) *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 9-24.

Ortega, 2004

Petrarca, Francesco (2002). *Ventoux mendirako igoaldia 1336ko apirilaren 26a. La ascensión al Mont Ventoux 26 de abril de 1336*. Bilbao, Artium, Centro- Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz).

Pitte, Jean-Robert (2003)

Poyato, Pedro (2013). “El paisaje en el cine y en la pintura: recorridos paralelos”, en *Paisajes del cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 47-76.

Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Sánchez –Mesa, Domingo (2013). “El paisaje como dispositivo de representación estética en las artes visuales”, en *Paisajes del cine rural español*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 15-45.

Simmel, Georg (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid, Casimiro Libros.