



## Sobre la significación en la representación paisajística del *matte painting* cinematográfico. Propuesta para una clasificación

Darío Lanza<sup>1</sup>

Recibido: 21 de febrero de 2018 / Aceptado: 21 de julio de 2018

**Resumen.** El *matte painting*, técnica de elaboración de escenarios cinematográficos por medios pictóricos, acoge una de las relaciones más activas y sofisticadas de cuantas se establecen entre cine y pintura. Sin embargo, paradójicamente, un fenómeno tan singular y complejo como este, a medio camino entre lo genuinamente pictórico y lo netamente cinematográfico, no ha recibido hasta el momento un tratamiento suficiente por parte de investigaciones de carácter teórico o académico. En el presente artículo dejamos al margen su estatuto como trucaje y pretendemos contemplar el modo en que, a raíz de su particular construcción de la imagen filmica, es capaz de soportar un análisis como obra pictórica de pleno derecho. Una reivindicación que nos confronta ante la sugestiva perspectiva de plantear el estudio de estos planos cinematográficos en relación con el funcionamiento significativo del texto pictórico que portan. Contemplar al *matte painting* como una pintura paisajística sumergida en el interior del medio filmico nos va a permitir plantear un análisis en torno a la intencionalidad y actitud del autor en el acto de comunicación y sobre cómo este significado es transmitido al espectador, apoyando nuestro estudio en las herramientas existentes para la fotografía paisajística.

**Palabras clave:** Pintura paisajística; cine; significación; indicialismo; simbolismo.

### [en] On the significance in the landscape representation on the cinematographic *matte painting*. Proposal for a classification

**Abstract.** *Matte painting*, a technique for elaborating cinematographic scenarios by pictorial means, houses one of the most active and sophisticated relationships of all those established between cinema and painting. However, paradoxically, a phenomenon such as singular and complex as this, halfway between the genuinely pictorial and the purely cinematographic, has not received enough treatment by theoretical or academic research so far. In the present article we leave aside its status as effect, as a logistic resource for the film production, and we intend to contemplate the way in which it is capable of supporting an analysis as a pictorial artwork in its own right. A vindication that confronts us to the suggestive perspective of placing the study of these cinematographic shots in relation to the significance of the pictorial text they carry. This way, contemplating *matte painting* as a pictorial text, as a landscape painting submerged inside the film medium, will allow us to propose an analysis about the intentionality and attitude of the author in this communication process and how this meaning is transmitted to the viewer, supporting our study in the existing tools from the landscape photography analysis.

**Keywords:** Landscape painting; cinema; significance; indicialism; symbolism.

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: [dario@dariolanza.com](mailto:dario@dariolanza.com)

**Sumario:** 1. Sobre la significación en el *matte painting*. Introducción, hipótesis y objetivo. 2. El recurso a los pinceles en la praxis cinematográfica. 3. Metodología. Tras un sistema clasificatorio. 3.1. Estética indicialista en el *matte painting*. 3.2. Estética simbolista en el *matte painting*. 3.3. Estética no-simbolista en el *matte painting*. 3.4. Estética no-indicialista en el *matte painting*. 3.5. Otras estéticas. 4. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Lanza, D. (2019) Sobre la significación en la representación paisajística del *matte painting* cinematográfico. Propuesta para una clasificación. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(2), 243-259.

## 1. Sobre la significación en el *matte painting*. Introducción, hipótesis y objetivo

El *matte painting*, técnica de elaboración de escenarios cinematográficos por medios pictóricos, constituye una materia particularmente interesante a la hora de poner en valor las diversas interrelaciones y cohabitaciones que se establecen entre cine y pintura, mostrándose como un recurso capaz de establecer un sofisticado tapiz de análisis entrelazados asentados en su particular naturaleza a medio camino entre lo genuinamente pictórico y lo netamente cinematográfico. Construido de facto sobre esta hibridación entre las materias fotográfica, pictórica y cinematográfica, el *matte painting* viene a cuestionar la dualidad baziniana que de un modo que ahora nos resultará algo reduccionista establece para la fotografía el territorio de lo documental, de la huella, mientras reserva para la pintura el espacio de lo imaginario y lo subjetivo (Bazin, 2001, p. 27). Paradójicamente, una manifestación artística tan singular y compleja como esta no ha recibido hasta el momento un tratamiento suficiente por parte de investigaciones de carácter teórico o académico, a pesar de su discreto pero innegable papel en la confección de nuestra cultura visual contemporánea. Siguiendo una metodología basada en el análisis de la intencionalidad del autor en el acto comunicativo en estos planos, en el presente artículo pretendemos corroborar nuestra hipótesis principal: si a raíz de su particular construcción de la imagen filmica, el *matte painting*, un trucaje tradicionalmente relegado al estatus de mero recurso logístico de la producción cinematográfica, es capaz de soportar un análisis como obra pictórica de pleno derecho, reivindicación que nos confronta ante la sugestiva perspectiva de plantear el estudio de estos planos cinematográficos en relación con el funcionamiento signifiicante del texto pictórico que portan.

Como herramienta para poner en valor la dimensión signifiicante de este fenómeno necesitaremos proponer un sistema clasificatorio capaz de categorizar y ordenar la gran diversidad de *matte paintings* que encontramos en diferentes films, no ya desde el mecanismo de elaboración del trucaje, enfoque que nos conduciría a un estudio esencialmente técnico e instrumental de limitado valor analítico, sino visibilizando la profundidad de su aporte en su doble condición de espacio cinematográfico y obra pictórica. Vemos, por tanto, que nuestro objetivo consistirá en desarrollar un modelo de análisis capaz de servir como herramienta para el estudio de este complejo fenómeno a través del diseño de una taxonomía que nos permita clasificar al *matte painting* en base precisamente al comportamiento signifiicativo de la imagen, logrando reivindicar de este modo su funcionamiento como texto pictórico de pleno derecho. Además queremos también destacar, como demostraremos a continuación, el hecho de que ninguna de sus estrategias de representación es patrimonio característico de

un autor o un director, encontrándonos con frecuencia artistas que emplean unas u otras en virtud del film en que sitúen su trabajo.

Como punto de partida será necesario advertir que nos hallamos ante imágenes que vamos a poder adscribir sin excesivo riesgo al contexto de la representación paisajística, pues aunque es cierto que el *matte painting* puede emplearse y se emplea en una amplia variedad de motivos, como la creación de arquitecturas y espacios interiores o la simulación de cielos y atmósferas, debemos reconocer que su uso está vinculado de forma mayoritaria a la órbita del paisaje, pudiendo ser entendido como un particular ejemplo de pintura paisajística en el interior de la imagen fílmica. Para comenzar a avanzar en esta línea debemos observar que el paisaje, entendido como la representación de un territorio desde una ubicación escogida, es siempre una construcción intencionada y orquestada por un autor, por lo que todo paisaje pintado, filmado, fotografiado o representado en un *matte painting* es susceptible de un examen sobre la intencionalidad y actitud de este autor en dicho proceso comunicativo y sobre cómo esta comunicación es percibida por el espectador. Adherirnos a esta perspectiva nos conduce efectivamente a reconocer en el *matte painting* una construcción discursiva concreta en un acto de comunicación, en definitiva un texto, lo que, tras circunscribirnos aquí a su función paisajística mayoritaria, nos capacita para plantear un estudio de las morfologías del paisaje representado en el *matte painting* que atienda precisamente a su funcionamiento significativo, derivando a renglón seguido en la necesidad de una taxonomía teórica homogénea y coherente que haga posible este análisis, que sin duda enriquecerá la mirada que hoy en día mantenemos sobre esta particular manifestación artística.

## 2. El recurso a los pinceles en la praxis cinematográfica

Surgido en 1907 de la mano del realizador y fotógrafo Norman Dawn, el *matte painting*, trucaje inicialmente practicado aplicando pintura sobre un cristal situado delante de la cámara, se postuló como un medio ideal para asistir al dispositivo cinematográfico en la recreación de elementos espaciales allí donde el traslado a localizaciones reales resultase desaconsejable y su construcción física inasequible. Fue por esta razón reconocido desde su nacimiento como un poderoso recurso capaz de enriquecer visualmente el aparato escenográfico al tiempo que reducir al mínimo los costes de la producción, otorgando una importante ventaja diferencial a quien lo empleaba. Resulta por tanto comprensible su rápida popularización durante la década de 1920 y que fuera desde un principio un recurso atesorado por los estudios de producción que lo utilizaban, quienes solían mantener en secreto los procedimientos responsables de la espectacularidad visual de sus producciones y los mecanismos detrás de las imágenes. Y es a partir de esta década que encontramos la presencia de *matte paintings* en un creciente número de films de cualquier género y estilo, utilizados para representar desde los entornos del paisaje sureño de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), las vistas de la ampulosa mansión de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) o la majestuosa Roma imperial de *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), hasta el asfixiante retrato de Los Angeles futurista que vemos en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o los lúgubres paisajes de *Drácula* (Francis Ford Coppola, 1992). Allí donde se ha necesitado recrear un entorno exótico, lejano, pretérito o que implicara una dificultad

en cuanto a su realización física, el *matte painting* ha acudido a proporcionar su ilimitada flexibilidad representativa resolviendo estos paisajes mediante pintura.

Tras la incorporación de las tecnologías digitales a la producción cinematográfica, el *matte painting*, lejos de desaparecer, está experimentando la mayor difusión de toda su historia. De hecho esta técnica parece haber encontrado en el entorno de las nuevas tecnologías y en las estrategias de pintura digital, retoque fotográfico y modelado 3D, un espacio particularmente afín a sus planteamientos, hasta el punto de adquirir a día de hoy una presencia en nuestra cinematografía considerablemente superior a la de la era analógica.

Su fundamento, que le asigna el papel de proceso creador de espacios por la vía de la sutura entre un fragmento pintado y uno rodado, habilita importantes similitudes con el papel también ensamblador que realiza otro mecanismo del lenguaje cinematográfico, el montaje. Tales son las similitudes conceptuales que encontramos entre los planteamientos del *matte painting* y los del montaje, al menos en la función más semántica de este, que una definición de *matte painting* podría perfectamente ser extraída a partir de ciertas definiciones de montaje con tan sólo aplicar un leve cambio de contexto. Así, por ejemplo, si tomamos la definición que Jacques Aumont (1996) propone para el “montaje productivo”, el montaje como creador de significantes, al que describe como “la presencia de dos elementos filmicos que logran producir un efecto específico que cada uno de ellos, tomado por separado, no produciría” (p. 66), ya observamos que no alcanza a discriminar si se está hablando de montaje o definiendo al *matte painting* y otras formas afines de superposición y sobreimpresión de imágenes. Esta filiación también podemos extraerla de Metz (en Aumont, 1996) cuando define el montaje en su sentido más amplio como:

la organización concentrada de co-ocurrencias sintagmáticas en la cadena filmica, incluyendo como manifestaciones de estas relaciones sintagmáticas:

- el collage (de planos aislados los unos de los otros);
- el movimiento de la cámara;
- la co-presencia de varios motivos en un mismo plano. (p. 62)

De esta última “co-presencia de varios motivos en un mismo plano” se desprende que toda yuxtaposición de motivos visuales en el cuadro, como la sobreimpresión o el montaje *split-screen* en el que se divide el cuadro para mostrar dos o más secuencias simultáneamente, como por ejemplo en una conversación telefónica o en el “tríptico de la tempestad” de *Napoleon* (Abel Gance, 1927), adquieren también la consideración de caso particular de montaje, lo que da cabida a acoger al *matte painting* en estos términos con suficiente comodidad.

Dejando ya atrás la conceptualización teórica de este fenómeno como un mecanismo ensamblador de espacios mediante pintura, apuntadas las sugerentes filiaciones que este encuentra con la noción de montaje entendido como ensamblador de tiempos, y mencionada su relevancia en el contexto de la praxis cinematográfica, habremos ahora de proceder a plantear el objetivo que ocupa nuestro trabajo: el desarrollo de una taxonomía o sistema clasificatorio que sirva como herramienta de análisis, lo suficientemente coherente y rigurosa pero al mismo tiempo amplia y flexible para permitir acoger el estudio de cualquiera de estos particulares planos producidos mediante pintura.

### 3. Metodología. Tras un sistema clasificatorio

De cara a la elaboración de un sistema clasificatorio en torno a un elemento escasamente estudiado como este necesitamos una metodología que nos permita articular una mirada exhaustiva y coherente sobre nuestro objeto de estudio, para lo que resulta sin duda aconsejable apoyar nuestro punto de partida en herramientas desarrolladas en contextos afines. Para nuestros propósitos encontramos en la metodología propuesta por Zunzunegui (1994) para el estudio de la fotografía paisajística y su descripción de los grupos morfológicos que denomina “poéticas del paisaje” (p. 144), una pauta que podríamos acomodar al objeto que nos ocupa tras efectuar una serie de adaptaciones precisas. La adopción de los criterios de análisis de Zunzunegui en nuestro contexto parece particularmente conveniente y responde a la invitación que lanza el propio autor a aplicar su clasificación más allá de los límites de la estricta práctica fotográfica y a hacerla extensiva a cualquier forma de representación visual de paisajes independientemente del medio en que se vehicule, sea pintura, fotografía o cine, lo que legitima nuestra aproximación de cierta parte de su planteamiento a esta particular forma de representación, precisamente a medio camino entre la pintura, la fotografía y el cine.

Para construir su sistema clasificatorio, Zunzunegui propone como categoría conceptual el eje *indicial versus simbolista*, eje que este autor construye a partir de las posiciones de Peirce sobre la representación en la fotografía, quien considera a esta un sistema representativo que discurre entre los vértices del icono, el índice y el símbolo (Dubois, 1986). Partiendo de este postulado peirciano, para Zunzunegui un paisaje se define como *indicialista* cuando en el acto comunicativo y significativo se prioriza la condición testimonial, la descripción en términos de levantamiento de acta, la mostración de lo que existe. En la posición contraria al indicialismo, un paisaje se adscribiría a una estética *simbolista* cuando la labor testimonial deja paso a la alusión y la mostración de lo presente se sustituye por la evocación de lo que se intuye más allá de la imagen, como ocurre en las fotografías de Ansel Adams. Al hilo de estas dos posiciones contrarias propone trazar a su vez sus contradictorias, sus antónimos, que constituirían por oposición directa las estéticas *no-indicialista* y *no-simbolista* respectivamente. Por no-indicialista describe un paisaje observado tomando partes del mundo como el todo, la poética del micro-paisaje que se puede percibir en aquellos paisajes que se insinúan en las fotografías de detalle de rocas o cortezas. Y por último, la estética no-simbolista, opuesta por el vértice a la defendida por Ansel Adams, apuntaría a una representación testimonial del paisaje degradado, donde a la evocación de una naturaleza virgen y eterna se le opone la constatación de un paisaje desgarrado por la actuación humana, “la naturaleza ya no es un paraíso real, sino, en todo caso, un paraíso perdido” (Zunzunegui, 1994, p. 166).

Sin embargo, y pese a la coherencia de su enfoque metodológico y la solidez de su sistema taxonómico, encontramos que suscita no pocos problemas a la hora de aplicarlo directamente a nuestro objeto de estudio, principalmente por la dificultad de identificar *matte paintings* adscribibles a la categoría no-indicialista, aquella en la que Zunzunegui incluye los paisajes sugeridos por fotografías de detalle, pues difícilmente encontramos *matte paintings* que pudiéramos remotamente asociar a este perfil. Pero configurando nuestro análisis en torno a los ejes *mostración-evocación* y *baja-alta intervención humana en el paisaje*, podemos poner a punto una clasificación que sí nos va a facultar para categorizar sin excesivo riesgo las

diferentes propuestas estéticas en torno a las que se ha desarrollado la práctica del *matte painting* cinematográfico. Este enfoque metodológico no sólo nos va a permitir analizar la representación del territorio per se, sino también comunicar la relación que los personajes en el film establecen con el entorno, relación en la que el hombre puede presentarse como explorador-conquistador, espectador, componente de la naturaleza o interlocutor, y testimoniar el modo en que esta relación es presentada por la enunciación y qué actitudes, mostración o evocación, son vehiculadas en cada caso.

Como hemos advertido, en el presente análisis hemos priorizado los *matte paintings* de temática paisajística por constituir este su uso mayoritario, pero es importante remarcar aquí que no tratamos de categorizar las tipologías del objeto representado, la casuística de los motivos retratados o los tipos de entornos que encontramos en distintos textos filmicos, sino sus estrategias de escritura, las distintas actitudes desde el punto de vista de la construcción del significado y del sentido aportado por ellas. Al margen de esta citada exclusión de representaciones no paisajísticas, minoritarias como decimos, hemos tratado de minimizar el riesgo de introducir cualquier sesgo en nuestra mirada que pudiera favorecer nuestras posturas involucrando en el estudio un amplísimo repertorio de *matte paintings* realizados a lo largo de toda la historia del cine, propuestas en las que hemos cuidado implicar la mayor diversidad posible en cuanto a estilos, géneros, autores y técnicas, desde las propias de la cinematografía analógica hasta las actuales tecnologías digitales. Un extenso y heterogéneo conjunto de obras que hemos procedido a analizar con la necesaria mirada crítica imprescindible para la correcta identificación de sus características formales y de contenido, habilitando con ello el necesario espacio de reflexión y crítica que nos ha permitido ser capaces de valorar el aporte de estas obras a los textos filmicos en que se hallan insertas. Los ejemplos aquí citados, si bien han sido seleccionados por ilustrar de forma particularmente nítida las cualidades que se describirán, están lejos de constituir casos excepcionales escogidos, aspirando nuestro sistema de análisis a servir de herramienta para estudiar y categorizar cualquier obra de este contexto.

Con estos ajustes y a partir de la metodología descrita, nuestra propuesta de clasificación de los distintos sistemas estéticos y de significación para el *matte painting* cinematográfico quedaría como se expone en los siguientes apartados.

### **3.1. Estética indicialista en el *matte painting***

Siguiendo los ejes de estudio que hemos descrito denominaremos indicialistas a aquellos *matte paintings* en los que en la actitud de la instancia enunciativa, el *matte painter*, se prioriza la función testimonial como la principal estrategia en la construcción del significado. La representación opera aquí como un testimonio visual, como registro cartográfico de un espacio o un terreno, y aporta ese sentido a la imagen. Es lo que Zunzunegui califica como “levantamiento de acta” del territorio (1994, p. 146), en sintonía con el estilo de registro en un catálogo topográfico o urbanístico. La enunciación trata de mostrarse a sí misma como objetivadora y testimonial. El territorio en estos *matte paintings* es retratado como una extensión geográfica conquistada al medio natural, y la representación funciona como constatación de esta toma de posesión. Actuando de forma semejante a las fotografías tomadas por las expediciones de descubrimiento a modo de prueba física y visual de cada nueva

frontera conquistada, pensemos por ejemplo en las fotografías de registro tomadas por los exploradores del Ártico, el territorio es exhibido en su máxima inmensidad y desnudez, como el testimonio de un espacio antes salvaje e indomable y ahora por fin ocupado y anexionado, y donde el hombre se incluye en la imagen para certificar dicha ocupación, dicha conquista. A lo que apela esta postura es al “haber estado allí” del que habla Barthes (1986, p. 41) para describir esta intención registradora del hecho fotográfico, el “mensaje sin código” (Barthes, 1986, p. 13) que sugiere una representación constatativa, objetivadora, casi diríamos que automática, en el extremo más literal de la mostración.

Entre los principales rasgos observables en un *matte painting* que apuntan a esta actitud destacaríamos la preferencia por retratar las componentes geológicas del terreno, lo que no cambia, lo sólido, lo tectónico, lo que ha estado ahí durante milenios en espera de ser conquistado, y la consecuentemente menor importancia otorgada a los elementos cambiantes del paisaje, como el cielo, las nubes o la vegetación. Con frecuencia los cielos en estos *matte paintings* se representan grises, nublados, sin que sustraigan protagonismo a lo geográfico, priorizando una iluminación plana, homogenizadora, que favorece la representación constatativa. El territorio presenta nula alteración humana o, si esta existe, es de muy baja intensidad, mostrándose como un paraje virgen desconocido para la acción humana. Si los personajes son incluidos en el encuadre lo hacen como elemento constatativo de su conquista del territorio, de haber llegado hasta allí, y generalmente son representados en reducidas dimensiones, sirviendo su presencia para calibrar la imponente escala del territorio representado, como elemento referencial que por sí mismo demuestra tanto su presencia en el terreno como la dimensión de este y por ende la magnitud de su logro.

Como ejemplo de esta estrategia de significación podríamos citar los *matte paintings* pintados por Jack Cosgrove para *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) o los excepcionales *matte*s de Albert Whitlock en *Camino de Oregón* (*The Way West*, Andrew V. McLaglen, 1967). En este film, durante la marcha de los colonos hacia el oeste, la caravana atraviesa una serie de territorios desérticos que Whitlock representa según esta misma clave mostrativa, como un registro topográfico de los vastos territorios del desierto norteamericano salpicados por sus extraordinarias formaciones geológicas, reforzando de esta manera la implacable dureza del entorno y la magnitud del viaje emprendido (Fig. 1). Si para Dubois una fotografía panorámica es “un plano de cine realizado con la fotografía” (2013, p. 147), habría considerado esta espectacular vista panorámica como un formidable ejemplo de plano cinematográfico elaborado mediante pinceles. En medio de la inmensidad vacía del paisaje desértico y como únicos elementos que destacan en la planicie se elevan las formidables y caprichosas formaciones rocosas que recuerdan las de Monument Valley y que Whitlock incorpora aquí en forma de cerro testigo, elemento que utiliza compositivamente como contrapunto vertical a la vasta extensión horizontal del desierto. Estas formaciones rocosas, que apuntan a su historia geológica a través de millones de años de mudos y lentos procesos erosivos, remiten directamente a esa sensación de terreno milenario, a esa inmensa dimensión temporal de lo tectónico que nos sitúa como pioneros en un entorno que se muestra salvaje e inexplorado desde hace milenios. Vemos que aquí la intención descriptiva del *matte painting* opera como registro constatativo del espacio. La caravana se deja ver como un camino de hormigas, diminuta, apocada y empequeñecida por la inmensidad del espacio a su alrededor y el sofocante peso de la temporalidad del entorno. Precisamente

esta reducida escala sirve para incrementar la percepción de las dimensiones del paisaje, que parece extenderse indefinidamente en todas direcciones. Cielos planos que dan prioridad a la descripción topográfico-geológica del terreno, de lo tectónico, de lo no cambiante, de manera que el cielo, uniforme, proporciona una iluminación homogenizadora que favorece esta representación testimonial.



Figura 1. La pintura como registro cartográfico en *Camino de Oregón*. Matte painting de Albert Whitlock. © Harold Hetch Productions.

Vemos que en este *matte painting* el espacio es retratado como un inmenso terreno susceptible de ser conquistado. Baja o nula alteración humana sobre el entorno y donde los personajes, representados a pequeña escala, nos sirven para evaluar la extensión del territorio. Esta actitud en la representación, derivada por supuesto de una consciente y deliberada operación de construcción, sitúa sin duda este *matte painting*, así como los muchos otros que siguen estas mismas coordenadas, bajo la estética indicialista tal como la estamos definiendo.

### 3.2. Estética simbolista en el *matte painting*

Con este término, que tomamos de la aproximación peirciana de Zunzunegui (1994), definimos aquel régimen de representación en que se prioriza la actitud evocadora frente a la mostradora. El *matte painting* opera como un símbolo, como una mera referencia a una realidad que no está representada, sino únicamente insinuada. La imagen pintada se postula como una simple muestra que nos invita a imaginarnos un mundo más amplio que se extiende más allá del cuadro. Contrariamente a la actitud mostradora de la estética indicialista, lo que aquí se comunica en la representación no es lo que está en la imagen sino precisamente aquello que no está retratado pero a lo que se alude indirectamente. De nuevo aludiendo al análisis de Zunzunegui, quien propone el trabajo de Ansel Adams como ejemplo arquetípico de esta estrategia representativa, hemos querido también nosotros poner como ejemplo una de sus fotografías, en nuestro caso hemos escogido *The Tetons and the Snake River* (1942), que exhibe a la perfección las principales características de esta estética simbolista. Esta fotografía nos permite la comparación con un *matte painting* obra de Jan Domela, el Monte Sinaí que pinta para *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1956), no solamente por las similitudes del motivo representado,

en ambas imágenes se trata de una montaña, sino por los notables paralelismos en la estrategia comunicante y su modelo de significación (Fig. 2). En ambas imágenes lo representado está aludiendo a una realidad superior, más allá de lo mostrado, podríamos decir que suprema, sublime en el caso de Adams y mística en el caso de Domela. En la fotografía de Ansel Adams el paisaje es mostrado con esa cualidad de paraíso atemporal, esa visión adánica del mundo, donde la naturaleza se percibe en su máxima virginidad, remitiendo al proceso mismo de la creación. En la pintura de Domela la naturaleza remite a la instancia creadora en sí misma, lo no visible se manifiesta a través de lo visible, apelando a una comunicación adánica con el Creador. Atemporalidad en ambos casos y conexión con la naturaleza y sus fuerzas creadoras.



Figura 2. Lo representado como símbolo para evocar una realidad más amplia. Izquierda: *The Tetons and the Snake River*. © Ansel Adams. Derecha: Estética simbolista en *Los diez mandamientos*. Matte painting de Jan Domela. © Motion Picture Associates.

Intención plenamente evocadora del artista, para quien la imagen sirve como vehículo para aludir a una realidad más allá de lo visualmente representado. Se reconoce un interés por explotar lo que Barthes (1986, p. 55) denomina “sentidos obtusos”, por oposición a la literalidad mostrativa de los “sentidos obvios” del indicialismo. Invocación a lo que hay de sublime en la naturaleza y tras ella, intento de representación de aquello que se encuentra más allá de lo sensible. En los *matte paintings* que Albert Whitlock realizó para *Greystoke, la leyenda de Tarzán, el rey de los monos* (*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, Hugh Hudson, 1984) asistimos a la misma estrategia significativa que en Adams: la naturaleza se muestra intocada, inalterada, en su máxima majestuosidad, en un estado anterior a la historia, previo a la aparición del hombre y ajeno su influencia, recuerdo del paraíso y su pureza. El *matte painting* aludiendo a lo sublime de la naturaleza. Naturaleza intocada y dramatización de la iluminación, con cuidados balances tonales y juegos lumínicos que refuerzan la función poética y evocativa.

Tomemos otro ejemplo: el *matte painting* de los paisajes de Mordor en *El señor de los anillos: El retorno del rey* (*The Lord of the Rings: The Return of the King*, Peter Jackson, 2003) pintado por Dylan Cole, y comparemos esta imagen con el paisaje de Camino de Oregón del apartado anterior, con el que podemos establecer fácilmente una comparación (Fig. 3). Ambos *matte paintings* representan un paisaje desértico, yermo, desolado, víctima de la crudeza del medio natural, compuesto a partir de un predominio de las líneas horizontales interrumpidas por un agudo cerro rocoso

vertical situado próximo a la sección áurea. Pero aquí se acaban verdaderamente las similitudes. La actitud de mostración de lo que existe en el primero se convierte ahora en evocación de algo sobrenatural, mucho más allá de lo que alcanza a representarse. Del hombre conquistando la naturaleza pasamos a invocar las fuerzas sobrehumanas de ésta, se hace referencia implícita a las fuerzas eternas, sobrenaturales, creadoras o en este caso destructoras, que habitan la naturaleza. La luz, antes plana y homogenizadora, es reemplazada por una iluminación dramatizada y por trabajados contrastes de brillo y tono que refuerzan esta intención simbolista.



Figura 3. Alusión a lo sobrenatural en *El señor de los anillos: El retorno del rey*. Matte painting de Dylan Cole. © New Line Cinema.

### 3.3. Estética no-simbolista en el *matte painting*

En este punto nuestro sistema clasificatorio comienza a divergir respecto al planteado por Zunzunegui. Junto a las dos categorías anteriores debemos ahora plantear sus dos subcontrarias, aquellas que postularíamos como negación de las propuestas del indicialismo y el simbolismo. Si observamos el modo en que se definen las dos estéticas anteriores vemos que tienen en común que en ambos casos encontramos el entorno mostrado como un ente externo a la realidad humana, existe una cierta distancia entre el hombre y el medio, al cual nos referimos en tercera persona. En los *matte paintings* anteriores, tanto el enunciador como el espectador nos vemos enfrentados a un espacio en el que somos visitantes-colonizadores para el indicialismo y observadores para el simbolismo, pero que en ambos casos nos es externo. Esto nos obliga a considerar también la postura en la que el personaje es entendido como una parte integrante del medio, como un ser vivo más del ecosistema, un agente de cambio más, y por tanto como un elemento constituyente del entorno por derecho propio. Al conceptualizar a los personajes así, no los posicionamos como invitados sino incluidos en el medio, con el que los relacionamos, y aplicar este prisma al eje

no-simbolismo no-indicialismo nos permitirá categorizar estas actitudes enunciativas en las que el ser humano es considerado un elemento más de su entorno y que lo involucran en él.

¿Cómo determinaríamos una estética contraria al simbolismo y su evocación del lado sublime de la naturaleza? Frente al juego de alusiones y evocaciones que propone el simbolismo, aquí deberíamos considerar aquellos paisajes quebrados y degradados por la acción del hombre, el fin del mito de la naturaleza, el paraíso perdido, destruido. Esta actitud la identificamos en muchos *matte paintings*, como en la espectacular vista panorámica de Albert Whitlock en *Tobruk* (Arthur Hiller, 1967). El páramo desierto e infinito no es allí mostrado en su plenitud milenaria como sí había ocurrido en su trabajo en *Camino de Oregón*, sino como un espacio más, disponible para la actividad humana, un lugar del que los personajes son dueños, no invitados, y del que hacen uso a voluntad. El ancestral poderío natural ha sido sometido y finalmente destruido. En este *matte painting* no hay evocación ni verdades por desvelar, sino apropiación y mostración. El hombre es ahora dueño del territorio.

Relación de destrucción y sometimiento, pero que también puede ser de armonía e integración. En los *matte paintings* de *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965), el artista Matthew Yuricich retrata la acción del hombre como la de un agente más del ecosistema natural, un ente vivo cuya actividad vital y constructiva no se diferencia en lo esencial de la de las termitas levantando sus termiteros o los ríos modificando el terreno a su paso. La pintura que hemos elegido para ejemplificar esta actitud muestra una vista de los alrededores del Jerusalén de los tiempos de Jesucristo (Fig. 4). La ciudad y la muralla que la circunvala no exhiben su monumentalidad sino que parecen disimularse en el segundo plano, integrándose y fundiéndose con las colinas y formaciones rocosas de su entorno. El mundo, suma de sustrato geológico y pluralidad biológica, se presenta como un todo continuo en el que la presencia, las acciones y las construcciones humanas se integran en su entorno de forma respetuosa y armónica, en relación de igualdad.



Figura 4. Realidad humana y entorno natural como un todo continuo en *La historia más grande jamás contada*. Matte painting de Matthew Yuricich. © George Stevens Productions.

Armonía, sí; domesticación, también. Además de destrucción e integración, otra forma de relación del personaje con la naturaleza es la de acomodación o adaptación a sus necesidades, su alteración para convertirla en un espacio más amable a su estilo de vida. Los personajes, en lugar de integrarse en el entorno y adaptarse a él, efectúan la operación contraria, amoldan el espacio a su realidad, sin destruirla pero sin preservarla. Es la domesticación del territorio, semejante a la domesticación de ciertas especies animales. Un claro ejemplo de esta actitud lo podemos ver en uno de los *matte paintings* que Albert Whitlock realizó para *Topaz* (Alfred Hitchcock, 1969). En su vista de la finca de La Habana, el paisaje nos deja ver la naturaleza en su forma más controlada y urbanizada, donde la vegetación natural ha sido paulatinamente sustituida por zonas ajardinadas y los árboles se disponen con finalidad ornamental. Este ajardinamiento del paraíso se instituye como un mecanismo paliativo que busca conservar la ancestral sensación de contacto con la naturaleza, o al menos con recuerdo de ésta, pero manteniendo un control rígido sobre ella. El entorno, antes una manifestación salvaje, misteriosa e indomable, es ahora sometido y reducido a su rol más funcional como mero elemento decorativo, un complemento de nuestra vida urbana.

A esta misma estética asociamos también los *matte paintings* de entornos urbanos, vistas de ciudades y edificios que representan, desde una actitud mostradora y testimonial, una apropiación del territorio, al personaje como dueño del espacio a su alrededor y artífice del paisaje, configurando un entorno nuevo acorde a sus necesidades.

### 3.4. Estética no-indicialista en el *matte painting*

Si la intencionalidad de la enunciación en la estética anterior era presentar al personaje como un elemento más de cambio en la naturaleza y testificar, desde una posición constatativa, su articulación en ésta, sea de integración, devastación o domesticación, la presente categoría incluiría, por oposición, la consideración del hombre como parte de las fuerzas naturales, exhibiendo su dimensión más mágica y ancestral, en comunión con la dimensión espiritual de la propia naturaleza. Allí donde el indicialismo constataba, registraba, levantaba acta de un territorio desde una posición externa, aquí el personaje se representa como perteneciente a la verdad de la naturaleza, aludiéndose en la pintura a las relaciones ancestrales entre ambos. Si el hombre era espectador del paraíso y sus misterios en la estética simbolista de Ansel Adam, experiencia adánica, aquí es partícipe de esas mismas fuerzas, de sus misterios y de su magia, hablaríamos de una experiencia chamánica. Los personajes no sólo contemplan o intuyen el lado sublime y espiritual de la naturaleza, sino que se encuentran en comunión con dichos poderes sobrenaturales, con los que dialogan, en torno a los que han desarrollado su cultura y a los que han aprendido a invocar. Aquí la naturaleza no sólo se contempla, sino que se venera y se teme. De esta relación con la naturaleza deriva nuestro papel en el medio, ya no desde una posición invasiva o domesticadora, sino partícipe y dialogante. De nuevo aquí la enunciación recurre a la evocación para comunicar dichas relaciones, que son intuitivas a partir de lo que es mostrado en la imagen. La comunión del personaje con las fuerzas naturales y su milenaria interacción con ellas se percibe, se presiente, y es precisamente lo que se busca comunicar en la imagen representada.

En los *matte paintings* en los que identificamos esta estrategia existe una marcada sensación de atemporalidad, probablemente no tan profunda como en la estética simbolista que nos remitía a edades anteriores al hombre y a la historia, pero en todo caso evocan una vasta dimensión temporal. Este sería por ejemplo el caso del *matte painting* de la Isla Calavera en *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933), pintado por Mario Larrinaga. Aquí Kong personaliza dichas fuerzas caprichosas de la naturaleza, que el hombre ha aprendido a apaciguar mediante rituales y sacrificios, a las que se debe temer y venerar, y donde desde el propio diseño de la fortaleza se alude directamente a esta relación con el espíritu de la selva, que se teme pero al que se rinde homenaje y se entregan ofrendas y sacrificios. Si observáramos comparativamente la muralla de esta fortaleza con la edificada en torno al Jerusalén de Yuricich del apartado anterior veríamos que aquí se percibe una relación ancestral con lo espiritual de la naturaleza, la muralla se muestra como un mecanismo de protección-disuasión pero también de veneración-sumisión, un elemento comunicativo en cualquier caso, mientras la muralla de Jerusalén es exclusivamente estructural y carece de la ancestralidad de Kong. La relación personaje-entorno que antes era de integración, aquí es de comunicación. Los habitantes de la Isla Calavera no son sólo un animal más de la selva, son un interlocutor con las fuerzas operantes que ha construido su sociedad y su cultura en torno a dicha comunicación, y donde el *matte painting* se diseña para apuntar a esta relación del hombre con su entorno en su plano más espiritual. La actitud no-indicialista vehicula en la representación del paisaje precisamente esta doble información: la pertenencia del hombre a la naturaleza y la alusión a relaciones connotadas que van más allá de lo mostrado.

Diversos ejemplos de esta estrategia significativa los encontramos en ciertos *matte paintings* de *El Señor de los Anillos*. Por citar un ejemplo, las vistas de Rivendel pintadas por Dylan Cole para *El Retorno del Rey* aluden directamente a esta comunión secular con la naturaleza en su dimensión más mágica, de una manera tanto evocadora como invocadora (Fig. 5). La ciudad de Rivendel, hogar del pueblo elfo, se alza sobre formaciones rocosas, integrándose como una prolongación de éstas y de los bosques a su alrededor. Las elegantes formas de sus arcos y arbotantes parecen imitar el curso de las cascadas y saltos de agua que se descuelgan desde las cimas de las montañas. No hay nada en su diseño que esboce una disrupción con su entorno y todo alude a la conexión entre el pueblo elfo y la naturaleza. La propia representación de la arquitectura la convierte en un elemento significativo, metáfora de esta comunión. Comunión que no es únicamente estética, sino principalmente espiritual, aquí elfo y naturaleza comparten lado sublime, conexión de la que ha surgido una relación mutua. Naturaleza y civilización en equilibrio, donde la civilización se ha desarrollado en torno al plano más espiritual de aquella. La luz dorada que baña la escena desde el margen izquierdo en esta pintura y el predominio de tonos ocres en la arquitectura y la vegetación aportan una nota de nostalgia, de tiempo detenido, que refuerza esta dimensión ancestral que rodea a lo mágico y lo espiritual.



Figura 5. Comunión con la naturaleza en *El Señor de los anillos: El retorno del rey*. Matte painting de Dylan Cole. © New Line Cinema.

### 3.5. Otras estéticas

Hasta este punto todos los *matte paintings* que hemos citado representan invariablemente un entorno o un espacio geográfico, y en ellos el autor utiliza su actitud representativa como vehículo para comunicar la relación de los personajes con dicho territorio. Sin embargo, actuando de esta manera, dejamos fuera de clasificación un cierto número de *matte paintings* no adscribibles a ninguna de las categorías anteriores debido a que no se diseñan para representar ningún territorio físico concreto. Nos referimos a todas aquellas pinturas en las que la representación se emplea para visualizar un espacio que no sólo no encuentra referente en el mundo real, la mayoría de los *matte paintings* no la tienen al ser construcciones inventadas, sino que aluden a espacios que no aspiran a ser identificados con ningún terreno con existencia física ni coordenadas geográficas en ningún hipotético mundo: paisajes de la imaginación, territorios del interior de la mente o de los sueños, idealizaciones y materializaciones de un mundo abstracto, que por lo tanto presentan un conjunto diferente de recursos y significados. Fantasías declaradamente ajenas a nuestro mundo físico, abstracciones pertenecientes a un universo paralelo o interior que en ocasiones puede semejarse al nuestro o imitar sus formas, pero que supera las restricciones cotidianas con las que este mundo nos limita. Hallamos aquí un abanico muy abierto de propuestas con características temáticas y formales heterogéneas, que abarcan desde representaciones de vocación pretendidamente fotográfica hasta imágenes fantásticas abiertamente no-realistas.

En esta categoría es donde ubicaríamos las representaciones del mundo psicológico, pinturas en las que la narración no pretende mostrar un territorio exterior sino un espacio interior, perteneciente al sueño o al interior de la consciencia del personaje, como los *matte paintings* diseñados por Salvador Dalí para *Recuerda (Spellbound)*, Alfred Hitchcock, 1945) y pintados por Jack Cosgrove. En la secuencia en que John Ballantine se somete a un psicoanálisis penetramos en el interior de su mente, viajando a un extraño casino rodeado de ojos y unos inquietantes paisajes. Uno de

ellos muestra el tejado de una casa desde el que un hombre se arroja al vacío y una chimenea tras la cual aparece otra enigmática figura sosteniendo una pequeña rueda (Fig. 6). Tras la casa se despliega un terreno desértico, yermo, plano, que se prolonga indefinidamente hasta unas colinas en el horizonte, una especie de no-lugar vacío, que remite a los ecos de los profundos espacios de la mente. La composición se cierra por la izquierda mediante una amenazante formación rocosa con aspecto de rostro humano en equilibrio inestable, a punto de desprenderse y desmoronarse sobre los protagonistas. Distorsión de las formas y representación profundamente metafórica. Vemos aquí el paisaje en el papel de representación de un fenómeno psicológico, la visualización de algo no visualizable, de un estado mental o de un sueño, para la que los códigos del surrealismo resultan útiles aportando su particular propuesta en la traducción del material psicológico a imágenes.



Figura 6. Espacio interior, perteneciente a la psique. Psicoanálisis y surrealismo en *Recuerda*. Matte painting de Jack Cosgrove según diseño de Salvador Dalí. © Selznick International Pictures.

Si la representación del sueño se puede plantear a través de un prisma surrealista, también puede realizarse según una postura más onírica, como vemos en *Los sueños de Akira Kurosawa* (*Yume*, Akira Kurosawa, 1990). En este film, los *matte paintings* pintados por Mark Sullivan dibujan un mundo de sueños según una visión mucho más onírica que la de Dalí. Aquí, el páramo yermo y desértico y la dura iluminación son reemplazados por un bucólico campo de flores silvestres, donde un arco iris opera como puerta abierta hacia un territorio montañoso, brumoso y misterioso en una composición que se cierra sobre sí misma, reclamándonos e invitándonos a explorar. Los inmensos e inquietantes espacios vacíos son sustituidos por un territorio benigno, templado y próximo. El tratamiento marcadamente plástico del color y de la composición configura una lírica visión de las sensaciones propias del estado de sueño, más poética que fantástica, menos deformada que la de Dalí pero sin duda igualmente apartada de cualquier entorno real.

#### 4. Conclusión

El presente estudio tenía como finalidad reivindicar para el plano cinematográfico con *matte painting* el estatus de texto pictórico de pleno derecho. Nuestro apoyo inicial en el análisis morfológico de Zunzunegui (1994) sobre la fotografía paisajística nos ha permitido elaborar una propuesta de sistema taxonómico propio con el que poder categorizar un *matte painting* desde un punto de vista tan poco considerado en este contexto como es su funcionamiento significativo como obra pictórica. El éxito de nuestra aproximación ha quedado certificado al constatar que un plano con *matte painting* es susceptible de ser explorado en torno a la significación en el acto comunicativo, en la misma medida, y he aquí el punto fundamental al que queríamos llegar, en que responde cualquier otra representación paisajística sea pictórica o fotográfica. De este modo, constatando que admite una reflexión al mismo nivel que la pintura o la fotografía paisajística, en sus mismos términos y con la misma profundidad de la mirada, logramos reivindicar para un elemento que tradicionalmente había sido siempre relegado al contexto del trucaje y el recurso logístico, la consideración de obra pictórica por derecho propio, de texto, donde existe un acto de comunicación entre un autor y un espectador que admite un escrutinio sobre la significación y las actitudes vehiculadas en ese proceso comunicativo.

Como vía fundamental para lograr este objetivo, pero también como su principal resultado práctico, hemos conseguido poner a punto un sistema clasificatorio que nos permite observar, categorizar y analizar estas particulares obras pictóricas poniendo de relevancia precisamente este funcionamiento significativo, y que sin duda será de utilidad para futuros estudios sobre este fenómeno.

Tal y como hemos mencionado al inicio, en la elección de las obras descritas durante la confección e ilustración de este trabajo, hemos buscado implicar la mayor variedad posible en cuanto a características técnicas, estilos, géneros cinematográficos, propuestas narrativas y estrategias tecnológicas, involucrando un extenso catálogo de pinturas pertenecientes tanto a la era analógica como a la actual tecnología digital, buscando con ello eliminar cualquier sesgo que pudiera afectar a la neutralidad de nuestra mirada. Somos sin embargo conscientes de que se podría argumentar que en nuestro análisis hemos elegido convenientemente contemplar al *matte painting* como una representación esencialmente paisajística, natural o urbana, dejando aparentemente de lado otras propuestas. Sin embargo ha sido necesario remarcar que el paisaje natural y el urbano constituyen realmente las temáticas mayoritarias para el *matte painting*, de modo que nuestra mirada aquí es prioritariamente paisajística porque el *matte painting* es mayoritariamente paisajístico, y en cualquier caso los planteamientos aquí exhibidos seguirían siendo válidos en otras temáticas con tan sólo aplicar un leve cambio de contexto.

Y cabe finalmente realizar una última apreciación, la de que como habrá podido observarse hemos mantenido especial interés en destacar trabajos de un mismo artista adscribibles a estéticas muy diferentes. En nuestro caso hemos buscado incidir en distintas obras de Albert Whitlock para de esta forma reforzar la idea de que estas estrategias significativas no son patrimonio estilístico de un autor, sino que dependen profundamente del contexto, máxime en obras como estas en las que la actitud comunicadora del *matte painter* debe ponerse al servicio de la propia estrategia significativa del proyecto en que se implica.

Reivindicado por tanto el estatus de texto pictórico para estas obras y diseñada una herramienta para su futuro estudio y análisis, dejamos constancia de que el interés de estas aportaciones reside precisamente en la citada escasez de trabajos sobre el fenómeno que nos ocupa y que justificaba la urgencia de una reflexión necesaria en torno a este singular ingrediente de la construcción cinematográfica.

## Referencias

- Argullol, R. (1983). *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1991). *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori.
- Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Borau, J. L. (2003). *La pintura en el cine. El cine en la pintura*. Madrid: Ocho y Medio.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Dubois, P. (2013). *Fotografía & Cine*. Oaxaca: Serieve.
- González Requena, J. (2007). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla.
- González-Román (ed.), C. (2014). *A través de la mirada*. Madrid: Abada Editores.
- López Silvestre, F. (2004). *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid: Biblioteca Nueva
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1968 - 1972)*. Barcelona: Paidós.
- Panofsky, E. y Lafuente Ferrari, E. (1976). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (1987). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Pezzella, M. (2004). *Estética del cine*. Bohadilla del Monte, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Riambau, E. (2001). *Hollywood en la era digital*. Madrid: Cátedra.
- Rickitt, R. (2006). *Special effects: The history and techniques*. Londres: Aurum Press.
- Scharf, A. y Pardo, J. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
- Vaz, M. C. & Barron, C. (2002). *The invisible art*. San Francisco: Chronicle Books.
- Vila, S. (1997). *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen.
- Wade, D., Altiner, A., Cole, D., & Stoski, C. (2005). *Matte painting*. Mylor, Australia: Ballistic.
- Wade, D., Dennison, M., Uesugi, Y., & Thunig, C. (2008). *Matte painting 2*. Adelaide, Australia: Ballistic.
- Whitlock, C. (2010). *Designs on film. A century of Hollywood art direction*. New York: Harper Collins – ItBooks.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra. Signo e Imagen.