

Notas y noticias sobre el marco

Jorge Lozano

El marco es algo (cerco, borde) que limita, separa, define y contiene. Estamos tan acostumbrados a él que normalmente no se piensa en lo tardía que fue su invención. Según Meyer Schapiro, el gran semiólogo del arte, aparentemente hubo que esperar hasta finales del segundo milenio antes de Cristo (si es que fue entonces) para que se concibiera un marco continuo que aislase y rodeara a la imagen, un recinto homogéneo, como los muros de una ciudad.

El marco pertenece al espacio del observador «más que al mundo ilusorio y tridimensional representado en su interior y que lo trasciende». Es, también, una estrategia que descubrimos y que nos ayuda a enfocar nuestra visión, situada entre el observador y la imagen.

Los pueblos primitivos —hoy como en la Edad de Piedra— siguen dibujando y grabando sus representaciones sobre superficies sin preparar y sin delimitar (diríamos que como los actuales *graffiti*). En todos esos casos, siempre según Schapiro, el soporte de la

imagen casi no se consideraba parte del signo. Figura y soporte no acompañan una unidad inseparable para el ojo.

En su célebre «Meditación del marco», Ortega describe cómo el marco acoge al cuadro, y su reflexión sobre éste comienza, como no podía ser de otra manera, a partir del marco de una pintura.

Dice Ortega que sólo vemos marcos vacíos en casa del ebanista; y cuando el marco no ejerce su función —afirma— se puede hablar de «marco cesante» (*ditto*). (Aunque hoy podemos encontrar artistas como Allan McCollum que desautorizarían esta hipótesis.) En todo caso, tiene razón Goffman cuando dice: «El borde del marco es una construcción, pero sólo la ven quienes la fabrican».

El marco no es sólo adorno. A Madame de Sevigné, que escribe: «No os aconsejo poner un marco a esta pintura», Rousseau le responde: «A los cuadros de calidad menor les pongo marcos muy rebuscados». Y es que, como dice Stoichita, quien se ocupara de la invención del cuadro, «el marco es lo que define la identidad de la ficción».

En carta del 8 de abril de 1639, Poussin, al enviarle el cuadro *Los israelitas intentando recoger el maná en el desierto*, escribe a Chantelou: «Cuando hayáis recibido vuestro cuadro os suplico que lo adornéis con un marco, puesto que es necesario a fin de que considerándolo en todas sus partes los rayos del ojo se fijen y no se dispersen fuera recibiendo los aspectos de los otros objetos cercanos, que mezclándose con las cosas pintadas confundirían la vista». Además, en la carta se puede leer otra recomendación del propio Poussin: «Sería bastante oportuno que dicho marco fuera simplemente dorado, con oro opaco, puesto que se une muy delicadamente a los colores sin ofenderlos». El marco cumplía así la función de aura y además permitía distinguir lo que enmarcaba de los otros cuadros que poseía Chantelou.

Otro gran semiólogo de la pintura y gran especialista en Pous-

sin, Louis Marin, retomando de vocabularios del siglo XVIII el verbo «representar», repara en su doble significado de, por una parte, sustituir algo presente por algo ausente —que curiosamente coincide con la estructura general del signo—, y por otra «mostrar», «exhibir algo presente». «Representar» entonces significa presentarse en el acto de representar algo. Así, sostiene Louis Marin, es simultáneamente reflexivo (en el acto de presentarse) y transitivo (como representación de una cosa). El marco, pues, forma parte de aquel conjunto de dispositivos que toda representación comporta para presentarse en la propia función, en el propio funcionamiento, es decir, en la propia funcionalidad de la representación. Señala, asimismo, una operación de exclusión haciendo del cuadro un objeto de contemplación. El marco muestra, y, como tal, es un deficiente, un «demostrativo» icónico: *cadre*. Y a veces, afirma también Marin, refiriéndose en esta ocasión a pinturas de historia, «la deixis deviene epideixis, la mostración deviene de-mostración».

Siguiendo en el ámbito del arte, el marco retoma, como en francés *cadre*, o en ruso *kadra*, su étimo de cuadrado, que no en vano ha dado pie en el lenguaje cinematográfico al *encuadre*, que viene definido como «segmento de la película en el espacio», y que permite separar lo visible de lo no visible. Cuando se muestra a un personaje en un plano sentimos fuera de campo la presencia de otro invisible interlocutor. *Lemas* el espacio dentro del encuadre de modo mecánico debido a nuestra memoria, a nuestra enciclopedia, como espectadores competentes, y reconstruimos el espacio fuera de campo, o con la memoria o con la imaginación.

Como señalan Lotman y Tsvián, el espacio fuera de campo pertenece a la esfera de la *incerteza semántica* del film.

En *La diligencia* (John Ford), de 1939, el duelo final del cowboy y el villano sucede fuera de campo. En *Un condenado a morir a setenta y siete* (Robert Bresson), de 1956, el evadido mata al centinela alemán fuera de campo. No es necesario recordar *Blow-up* de Antonioni,

pero sí cabe señalar, en *Profesión reporter*, un sorprendente encuadre de siete minutos.

En *La Reina de Africa* (John Houston), de 1952, el espacio fuera del encuadre se transforma en una fuente de constante amenaza. Para mostrar la amenaza primero se ve la reacción de miedo de los protagonistas (Humphrey Bogart y Katharine Hepburn), y, después, la causa del pavor. Estrategia diferente, por cierto, de la de la comedia, donde es frecuente que el protagonista esté distraído y el espectador ya conozca el peligro que le acecha (no es necesario recordar a Chaplin).

Por todo lo anteriormente dicho, resulta normal que haya sido en el arte donde se ha analizado más el concepto de marco. Tanto es así que un sociólogo como Simmel, habiéndolo desarrollado en la sociología interaccional, comenzó afirmando que «el marco tiene para el grupo social una importancia similar a la que tiene para la obra de arte». Sus dos funciones, diría Simmel, son delimitar la obra respecto al mundo circundante y encerrarla en sí misma.

El marco es un sistema de premisas, de instrucciones necesarias para descifrar, para dar un significado a un flujo de acontecimientos. Quizás por ello sea un concepto fundamental en los estudios de la interacción social y de la definición de la situación. Bateson sostendría, no en vano, que sin el funcionamiento de los marcos la vida sería un intercambio sin fin de mensajes estilizados, un juego con reglas rígidas y sin la consolación del cambio o del «humor».

Un marco es un dispositivo cognitivo y práctico de atribución de sentidos, que rigie la interpretación de una situación y el compromiso en ésta. De ahí el famoso enunciado «esto es un juego», que, según Bateson, define un marco (el juego mismo) y, además, la actividad que permite al niño como al adulto «reconocer» los marcos mismos y aprender a manejarlos, a pasar de uno a otro, y en sus palabras, a «descubrir las líneas y aprender a cortarlas».

Una de las grandes características de los marcos son las sorprendentes propiedades que pueden tener como operadores que nos hacen pasar de una regla a otra.

Mientras Bateson se interesará fundamentalmente en el cambio de reglas que se realiza cuando estamos en condiciones de usar marcos, Goffman se concentrará en la relación entre marco y regla que realiza el pasaje entre lo interno y lo externo.

Antes del fundamental *Frame Analysis*, Goffman ya nos había enseñado que cuando se recibe claramente un mensaje fácilmente comprensible, hay que preguntarse qué significado se le puede dar releyéndolo palabra por palabra. Así, quien lo transmite ¿está verdaderamente implicado en lo que parece estar haciendo, es decir, transmitiendo un mensaje serio, entendible, etc., o bien está simplemente ensayando la transmisión? ¿Está acaso bromeando? ¿Está transmitiendo un mensaje falso porque es un agente doble, o lo está transmitiendo bajo la amenaza de una pistola?

Ya en *Frame Analysis* nos dice que las acciones se enmarcan según «principios de organización de un acontecimiento y nuestra implicación en ellos». Un modo muy preciso de entender qué es un *frame* lo expone también Goffman: «lo que para el jugador de golf es juego, para el *cadáver* es trabajo». Una pareja «besándose» puede ser también un «hombre» que saluda a su «esposa» o «Juan» que se muestra cuidadoso con el maquillaje de «María».

Un desgraciado acontecimiento como «incendio forestal» puede ser enmarcado en un esquema natural («fuego en el bosque debido al calentamiento del planeta y aumento de la temperatura estival») y/o social («ausencia de una política de prevención medioambiental»). En este tipo de sociología interaccional, microsociología, etnometodología, otros conceptos se acercan al marco como *script*, *etiqueta*, *plata*, *mapa*. Pero también hay otras expresiones que encuentran su descripción en el *frame work*. Me refiero a cuando alguien dice: «entre paréntesis», o «entre comillas».

Nos enseña también Goffman que cuando un hablante usa paréntesis convencionales para advertirnos de que lo que está diciendo debe ser tomado como una broma o como una mera repetición de palabras dichas por cualquier otro, queda claro que el hablante está ligado a lo que dice por una relación de responsabilidad personal reducida: se separa del contenido de sus palabras comunicando que quien las pronuncia no es él, o no lo es en tanto que hablante serio.

En general, cuando un individuo en la sociedad occidental reconoce un determinado acontecimiento, haga lo que haga, tiende a involucrar en esta respuesta (y, de hecho, a usar) uno o más marcos de referencia o esquemas interpretativos de un tipo que Goffman llama «marcos de referencia primarios»: «un marco de referencia primario es aquella que se considera que convierte en algo que tiene sentido lo que de otra manera sería un aspecto sin sentido de la escena». Con estas ideas en realidad se está hablando de un isomorfismo entre la percepción y la organización de lo percibido.

La fortuna de este concepto, que ha atravesado la psicología cognitiva, la inteligencia artificial (Minski), hasta, ya en los años ochenta, la llamada *frame semantics* del lingüista americano Fillmore, ha producido sin duda una aportación importantísima en el conjunto de las ciencias humanas. Sin embargo, no está exento de abusos, habiendo sido confundido en ocasiones con otros conceptos como los de *contexto* o, incluso, *género*. Y no es infrecuente tampoco el impreciso uso de *framing*, que ha llegado a ocupar espacios en los estudios de periodismo para sustituir al elegante y secular *titular*, aunque ambos podrían englobarse en el *parergon*.

En la estela de la utilización de este concepto ha aparecido recientemente un texto de un excelente lingüista cognitivo como es George Lakoff (muy conocido por estos pagos por el célebre *Metáforas de la vida cotidiana*, que escribiera con Mark Johnson), titulado *No pienses en un elefante* (en referencia al *titlen* del Partido Republicano

cano en Estados Unidos). Como el mismo Lakoff cuenta, cuando enseña en Berkeley en el primer curso de ciencia cognitiva el cambio de marco, propone a los estudiantes un ejercicio; el ejercicio es «no pienses en un elefante». Afirma Lakoff: «no he encontrado todavía un estudiante capaz de hacerlo». Si los marcos son estructuras mentales que conforman nuestra forma de ver el mundo, toda palabra (como *elefante*) evoca un marco. La palabra se define en relación con ese marco: incluso cuando lo negamos, lo estamos evocando. Cuando Richard Nixon, durante el escándalo Watergate, dijo en televisión «no soy chorizo», todo el mundo pensó que lo era.

No pienses en un elefante es un *pamphlet* que trata de hacer políticamente eficaz el cambio de marco; si, como él dice, en política nuestros marcos conforman nuestras actividades sociales y las instituciones que creamos, cambiar nuestros marcos es cambiar todo eso. Y sostiene: «el cambio de marco es cambio social».

Este *pamphlet* fue escrito y publicado con ocasión de las elecciones presidenciales norteamericanas de 2004. En su —no exenta de ingenuidad— propuesta de acción militante a favor de la causa progresista, y convencido de que el modo de vencer a los conservadores es cambiando los marcos, sostiene por ejemplo, con tono combativo, que «los medios no tienen que aceptar los marcos de la derecha». Un ejemplo ya tópico es el de la palabra «matrimonio», que, como es obvio, se puede enmarcar de modo diferente. Cuando se utiliza la expresión «matrimonio gay» se puede fácilmente pensar que es un oxímoron, si, enmarcada de una determinada manera, «matrimonio» implica heterosexualidad. Si por el contrario se hablara del matrimonio como la realización del amor entre dos personas (el ejemplo es suyo), se evita hablar de matrimonio gay y se resuelve el oxímoron. Sin ánimo de rebatir nada, cabría decir que el uso de «matrimonio gay» en el interior de una cultura, pasado un cierto tiempo, modifica el campo semántico, reduciendo el oxímoron y alterando en su dinamismo cultural el marco inicial.

En todo caso, como en la Inteligencia Artificial —Minski *dicid-* cualquier experiencia perceptiva activa ciertas estructuras, justamente *frames*, adquiridas en el curso de la experiencia pasada. Todos recordamos millones de estos marcos, cada uno de los cuales presenta una situación estereotipada, como encontrar un cierto tipo de personas, hallarse en un cierto tipo de habitación o participar en un cierto tipo de reunión. Dice Minski: «todo *frame* comporta un cierto número de informaciones. Algunas conciernen a lo que cualquiera puede esperar que suceda en consecuencia. Otras se refieren a lo que se debe hacer si estas expectativas no son confirmadas».

El origen de estos análisis (y así lo reconoce el mismo Goffman) está en las visitas al zoo Fleishacker de San Francisco que realizó, en 1952, Gregory Bateson. Allí pudo observar que las nutrias no sólo peleaban entre sí, sino que además jugaban a pelear. Ante una determinada señal las nutrias comenzaban a acecharse, a perseguirse y a atacarse juguetonamente, mientras que, ante otras señales, dejaban de jugar.

Goffman ha podido, mucho después, desarrollar en profundidad el análisis de marcos de referencia, distinguiendo transformaciones, fabricaciones y claves; y observar minuciosamente los errores. Sirva este elocuente ejemplo, extraído de una noticia en la prensa de los años sesenta:

Londres.—Ayer un señor que paseaba entre una multitud empuñó fuertemente su bastón cuando vio a tres hombres corriendo por una calle abarrotada cerca de Trafalgar Square, perseguidos por la policía.

Sabía cuál era su obligación cuando los guardias intentaban detener a los ladrones.

Levantó su bastón, golpeó en la cabeza a uno de los hombres y desapareció de la escena. Su único deseo era ser un héroe anónimo.

El hombre herido fue llevado al hospital para que le dieran unos puntos en la incisión de la cabeza.

Anoche, el actor Michael McStay, de treinta años, cuidando de su cabeza malherida, se lamentaba del hecho de que la secuencia de la película hubiera resultado demasiado realista.

«Supongo que esto es un riesgo de la profesión, dijo, pero pienso que me debe una copa».

En suma, el marco, con sus variantes de guión —por ejemplo—, no sólo puede verse como un texto virtual o una historia condensada, sino también ser un instrumento en la resolución del malentendido, piedra angular de toda comunicación. Pues, como dice también Goffman, y merece ser recordado ahora que se cumple un cuarto de siglo de su muerte (20 de noviembre de 1982, casi coincidiendo con la publicación, por fin, en español de esta gran obra sobre el marco) «toleramos lo no explicado, pero no lo inexplicable».

BIBLIOGRAFÍA

- BATESON, Gregory (1976), *Paros hacia una ecología de la mente*, Carlos Lohlé, Buenos Aires.
- GOFFMAN, Erving (2006), *Franz Analyta. Los marcos de la experiencia*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.
- LAKOFF, George (2007), *No pienses en el elefante*, Ed. Complutense, Madrid.
- LOTMAN, Y. M.; TSVIAN, Y. (2001), *Diálogo con la abstracción*, Moretti & Vitali, Roma.
- MARRI Louis (2001), *Dalla Rappresentazione*, Meltemi, Roma.
- MINSKI, Marvin (1988), *The Society of Mind*, Nueva York, Pan MacMillan.
- ORTEGA Y GASSET, José (1921), «Meditación del marco», en *El Espectador*, III, *Obras Completas*, t. II, Taurus/Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2004.

SHAPIRO, Meyer (1999), «Sobre algunos problemas de la semiótica visual: espacio y vehículo de las imágenes-signo», en *Exilio, arte y academia. Teoría y filosofía del arte*, Tecnos, Madrid.

SIMMEL, Georg (1926-1927), *Sociología*. Revista de Occidente, Madrid.

J. L.

