

- APUNTE 13

EL ESPACIO

EL LENGUAJE DEL CINE
MARCEL MARTIN

12 El espacio

Elie Faure, en un famoso libro titulado *Introduction á la mystique di cinema [Introducción a la mística del cine]*, ha escrito que el cine "hace de la duración una dimensión del espacio".! Por su parte, Maurice Schérer tituló "Le cinema, art de l'espace" ["El cine, arte del espacio"] un artículo en que expresaba la idea de que "el espacio parece la forma general de sensibilidad más propia del cine, en la medida en que éste es un arte visual".³ Vemos aquí dos testimonios que tienden a afirmar la primacía del espacio en una definición de la especificidad del arte cinematográfico.

En verdad, el cine es el primer arte que se aseguró el dominio del espacio con tanta plenitud. "Nunca antes del cine, escribió Jean Epstein, nuestra imaginación había sido llevada a un ejercicio tan acrobático de la representación del espacio como ese al que nos obligan las películas en que se suceden continuamente primeros planos y largas tiradas, vistas descendentes y ascendentes, normales y oblicuas, según todos los rayos de la esfera."³ Pero esto fue así en especial después del período de apogeo del montaje, marcado, entre otras cosas, por una seminegación del espacio dramático (el espacio del mundo representado, en el que se desarrolla la acción cinematográfica) sólo en beneficio del espacio plástico (el fragmento de espacio construido en la imagen y sometido a leyes puramente estéticas): el montaje hacía hincapié más en la expresión que en la descripción. Hubo que esperar el redescubrimiento de la

¹ *Fonction du cinema*, Plon, 1953.

² *Revue du cinema*, n^o 14, junio de 1948.

³ *Le cinema du diable*, pág. 103.

profundidad de campo para que se volviera a introducir el espacio en la imagen: Renoir, Welles, Wyler y Hitchcock jalonan esta nueva etapa del cine; hoy la profundidad de campo y los movimientos de cámara tienden cada vez más a reemplazar el montaje, y el uso del *plano secuencia* (toma de larga duración) valoriza con naturalidad el espacio, dado que no lo fragmenta. El cine considera el espacio de dos maneras: o bien se conforma con *reproducirlo* y hacérselo sentir mediante movimientos de cámara ("Con los movimientos de cámara, escribe Balazs, el espacio mismo se hace notorio y no la imagen del espacio representada en la perspectiva fotográfica"),⁴ o bien lo *produce* creando un espacio global sintético que el espectador percibe como único, pero hecho con la yuxtaposición-sucesión de espacios fragmentarios que pueden no tener ninguna relación material entre sí. Es conocida la experiencia de Kulechov, que pone de manifiesto lo que llama "geografía creadora"; el director soviético había reunido cinco planos que representaban respectivamente:

- 1 —un hombre caminando de izquierda a derecha;
- 2 —una mujer caminando de derecha a izquierda;
- 3 —el hombre y la mujer se encuentran y se dan la mano;
- 4 — un vasto edificio blanco con una gran escalinata adelante;
- 5 —los dos subiendo juntos la escalinata;

aun cuando los planos se hubiesen filmado en lugares muy alejados entre sí (el amplio edificio no era sino la Casa Blanca de Washington, tomada de una película norteamericana, y el plano número 5 se había rodado frente a la catedral de Moscú), la escena dio la impresión de una cabal unidad de lugar;⁵ el espacio cinematográfico, a menudo, está formado por piezas y trozos y su unidad proviene de una yuxtaposición en una sucesión creadora.

Podríamos hablar ahora de una *conceptualización del espacio*: Kulechov crea experimentalmente un espacio artificial partiendo de fragmentos de espacio real; de un modo análogo, en *El acorazado...*, Eisenstein crea un espacio virtual susci-

⁴ *Le cinema*, pág. 131 (la traducción es de Marcel Martin).

⁵ Citado por Pudovkin, *On film technique*, pág. 88.

tando en nuestra mente la idea de un espacio único que nunca se nos presenta como totalidad. En efecto, es absolutamente imposible —al ver la película— formarse una idea precisa de la topografía de la ciudad de Odesa, de su puerto, su rada y de la posición del acorazado respecto de la escalinata.

Hay que señalar que con esta idea de *geografía creadora* concebimos el montaje en la medida en que es también creador de espacio. Esto ocurre en las películas de cacería en que nunca se ven en el mismo plano al cazador y a su presa (que ha sido filmada aparte por razones de seguridad o de facilidad,⁶ y en aquellos en que el *campo* se ha filmado en exteriores y el *contracampo* en estudio o una jungla de estudio y un océano real).

Como consecuencia de estas observaciones he aquí algunos ejemplos preciosos de creación de un *espacio puramente conceptual y de orden mental* y que se asemejan a algunos ya citados. El montaje tiende a establecer entre los contenidos respectivos de dos planos consecutivos una relación de contigüidad espacial puramente virtual. La semejanza se puede justificar, en primer lugar, por una analogía de contenido nominal, estudiado en el capítulo de los enlaces. Por ejemplo, un hombre atacado por la fiebre llama a su novia, que estando lejos de allí se despierta sobresaltada como si hubiese oído el llamado; un muchacho abatido por su soledad llama a su amada que, estando muy lejos también, se vuelve hacia la cámara y le sonrío: el plano introduce entonces una mirada retrospectiva.

Otra justificación del montaje es la mirada (interior), la tensión mental. Una joven mujer se toma la cabeza entre las manos y, extraviada, se vuelve hacia la cámara; el plano siguiente muestra al marido encarcelado (*Intolerancia*); la protagonista mira fijamente hacia el ángulo inferior derecho de la pantalla; su amante se ve de espaldas en un ligero picado, mientras espera al marido para matarlo: el ángulo de toma prolonga, en cierto modo, la dirección de la mirada de la mujer (*Crónica de un amor*); veamos un ejemplo igualmente sorpren-

⁶ Respecto de este tipo de montaje, André Bazin formuló esta *ley estética*: "Cuando lo fundamental de un acontecimiento depende de una presencia simultánea de dos o varios factores de la acción, el montaje está vedado". *Qu'est-ce que U cinema?*, 1.1, pág. 127.

dente: cuando Danton, ante la guillotina, se vuelve hacia la cámara y, en el plano siguiente, Robespierre se tapa el rostro con las sábanas (*Danton*): la relación mental así sugerida aparece subrayada por el ángulo de toma (contrapicado y picado).

La relación también puede ser puramente intelectual: un cañón descendiende, mediante un aparejo, a la nave de una fábrica; en el plano siguiente, en una trinchera, unos soldados bajan la cabeza (*Octubre*); algunas personas miran (frente a la cámara); el pope no puede hacer que llueva; otros miran (el mismo punto de vista y la misma expresión del rostro) una desnatadora rutilante (*La línea general*): la transición de un espacio a otro se realiza naturalmente mediante la expresión idéntica de los rostros (escepticismo un tanto hostil); cadáveres de partidarios de la Comuna, fusilados, burgueses que aplauden y un soldado furioso que se da vuelta: el montaje de estos tres elementos independientes parece dar la impresión de que los burgueses aplauden al ver los cadáveres y que el soldado, asqueado por la matanza, se vuelve hacia ellos para expresarles su ira (*La nueva Babilonia*).

El espacio conceptual, empero, puede ser resultado no del montaje ideológico sino de la coexistencia, en el mismo plano, de dos elementos con el mismo coeficiente de realidad figurativa pero no con el mismo coeficiente de existencia dramática. Ambos elementos, que conviven en un único espacio, pueden pertenecer primero a tiempos idénticos: tal es el caso de un personaje confrontado con uno o varios que sólo existen en su imaginación. El uso más antiguo de este procedimiento, que yo sepa, se halla en una película danesa de 1913: introducidos mediante un fundido encadenado, tres jugadores de cartas coexisten con el protagonista en el mismo plano y con el mismo grado de realidad cinematográfica, mientras que sólo tienen una existencia dramática de orden imaginario o memorialesco (*Atlantis*). Otro ejemplo de este procedimiento tan sorprendente: en la celda del prisionero aparecen de pronto (y sin ninguna transición visual) personajes que evidentemente no están en la realidad (su esposa, el padre, los compañeros de trabajo) y que sólo existen en su imaginación. Lo mismo, en *Peter Ib-betson*, la esposa del prisionero se le aparece cuando en ese momento no es más que el producto de su nostalgia y de su deseo. En *Le charme discret de la bourgeoisie* [*El discreto en-*

canto de la burguesía], los comensales se hallan de repente ante la vista de un público, como en un teatro. En todos estos ejemplos, el cineasta significa que los dos (grupos de) personajes pertenecen a dos mundos dramáticamente distintos aunque se compenetran cinematográficamente.⁷

El mismo y audaz ejemplo se puede emplear para materializar un recuerdo, por ejemplo, de personajes pertenecientes a una temporalidad diferente: un hombre que vuelve de la guerra ve sentada en el hogar familiar a su mujer, aunque fallecida hacía tiempo (*Los cuentos de la luna vaga*). Pero estos ejemplos que dependen más bien del concepto de tiempo serán analizados en el capítulo siguiente.

¿Acaso se puede afirmar que el cine sea antes que nada un arte del espacio? Parece que no, pues pese a las apariencias realistas y figurativas de la imagen cinematográfica, cuando tomamos contacto con la película no es el espacio lo que primero se nos impone con mayor fuerza sino el *tiempo*. En efecto, podríamos concebir un film que fuera *temporalidad pura*, en que las imágenes fueran blancas, o negras, como en *L'homme atlantique* [*El hombre atlántico*], en donde las secuencias sin imágenes figurativas sólo permiten adivinar el marco oscuro de la pantalla (experiencia análoga a la del famoso cuadro de Malevich, "Carré blanc sur fond blanc" ["Cuadrado blanco sobre fondo blanco"]). Podemos, pues, percibir el tiempo *del* film (duración vivida), aun en ausencia del tiempo *en* el film (tiempo de la acción).⁸

En cambio, no se puede hablar de un espacio del film (única excepción: algunas películas no figurativas, tales como las de Fischinger, Len Lye o de Me Laren), mientras que en pintura sí se puede; en pintura es posible distinguir un espacio "organizado" (la superficie plana cuadrangular de la tela) y un espacio "representado" (el mundo tridimensional que muestra el cuadro); pero la pantalla no es una superficie sino una *apertura* y una *profundidad*, y ya he dicho que la pantalla y su marco debían ser virtuales, de otro modo se introduciría una concepción errónea (estática y pictórica, precisamente) de la

⁷ Pero en *Kaos*, Pirandello conversa con el "fantasma" de su madre.

⁸ "Una película no es una serie de imágenes sino una *forma* temporal" (Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, pág. 110).

imagen cinematográfica. No se puede hablar, entonces, de un espacio del film sino sólo de un espacio *en* el film, es decir, del espacio en que se desarrolla la acción, del *mundo dramático*.

Parece indiscutible que el cine fuera, en primer lugar, *un arte del tiempo*, ya que este dato es el que se capta con más inmediatez en cualquier paso para la comprensión del film. Quizás esto se deba al hecho de que el espacio concierne a la *percepción*, mientras que el tiempo a la *intuición*. El espacio es un cuadro fijo, rígido y objetivo, independiente de nosotros, y nosotros estamos en el espacio (*representado*) del film, del mismo modo como estamos en el espacio real. Por el contrario, si bien el tiempo también es un cuadro fijo, rígido y objetivo (implica un sistema de referencia social: horas, días, meses, años), sólo la *duración* tiene un valor *estético* y, mientras estamos *en el tiempo*, la duración está *en nosotros*, fluida, contráctil y subjetiva.

El espacio cinematográfico no es, en lo fundamental, distinto del espacio real, aun cuando el cine nos permita una *ubicuidad* que somos incapaces de elaborar en la vida diaria. En cambio, el dominio absoluto que ejerce el cine en el tiempo es un fenómeno totalmente específico. No sólo lo *valoriza* sino que también lo *altera*: transforma la irresistible e irreversible corriente que es el tiempo en una realidad totalmente libre de toda traba exterior, que es la *duración*. En esto reside uno de los secretos fundamentales de la fascinación y el arrobamiento que ejerce; en la realidad no percibimos la duración sino cuando la vida consciente gana por la mano a nuestra vida subconsciente y automática; por eso la duración cinematográfica, desglosada, decantada y reestructurada está tan cerca de nuestra intuición personal de la duración real.

Se puede decir, pues, que el mundo cinematográfico es un complejo *espacio-tiempo*, o incluso un *continuum* espacio-tiempo, en que la índole del espacio no está fundamentalmente modificada (sólo nuestras posibilidades de experimentarlo y recorrerlo lo están), mientras la duración recibe una libertad y una fluidez absolutas: su marcha se puede acelerar, aminorar, invertir, detener o sencillamente ignorar.

Parece del todo imposible definir el cine como un arte del espacio, aunque entre todas las artes sea la más capaz de brindar una representación del espacio, a la vez rigurosa y libre. Pero como cualquier película está sometida primero al tiempo,

el desglose-tiempo prevalece siempre sobre el desglose-espacio, y la representación del espacio resulta siempre secundaria y contingente: el espacio implica siempre el tiempo, mientras que lo inverso, claro está, no es cierto.

Para ilustrar la historia de la evolución de la representación del espacio y de la duración en el cine, conviene referirse a esa misma representación en la historia de la pintura. El espacio *plástico* (*representado*) de la pintura es, en efecto, el que prefigura mejor lo que es hoy el espacio cinematográfico; es interesante ver cómo ha sido resuelto de distintas maneras, a través de los siglos, ese problema de las relaciones espacio-tiempo. En una obra muy rica,⁹ Fierre Francas-tel analiza la evolución de las concepciones del espacio pictórico desde el Renacimiento italiano hasta la pintura francesa impresionista y hasta nuestros días. Inspirándome en su libro quisiera retomar rápidamente el estudio pero tratando de integrar un análisis personal de las distintas soluciones dadas al problema de las relaciones entre el espacio y el tiempo en un complejo visual representativa Sería erróneo creer que porque la pintura muestra un aspecto estático del mundo, la cuestión de la duración no se plantea: por el contrario, como consecuencia de esta relativa imperfección, los artistas han tratado de *compensar a través de medios visuales la imposible expresión de la temporalidad*.

En tiempos del Quattrocento italiano (el siglo XV renacentista), el espacio plástico de la pintura anuncia lo que sería el del escenario teatral clásico *a la italiana*: representa un espacio, un volumen tridimensional recortado a lo ancho y a lo alto por el marco del cuadro como un escenario por los bastidores, y cuya profundidad está cerrada por un muro (así como el escenario, por el fondo) o bien se abre a un panorama (análogo al decorado pintado); pero este espacio construido arbitrariamente no tiene valor representativo por sí mismo: es un simple marco para la acción, un soporte por cierto no del todo abstracto sino construido conforme a las necesidades de la "dirección*" del contenido figurativo; de todos modos, el espacio está sometido por completo a la acción, es un medio y no un fin plástico. El punto de vista del "espectador" de un espacio así es el mismo que el del "señor de la platea" del teatro: de frente, a la altura del hombre; las construcciones representadas se extienden a un lado de "la sala"; el escalonamiento de los planos dramáticos a partir de cierta distancia de las "candlejas" y casi hasta el infinito de una perspectiva a menudo libre, corresponde también al punto de vista del espectador teatral; en

⁹ *Peinture et société*, Lyon, 1951.

resumen, todo el espacio está construido de un modo convencional respecto del espectador y conforme a una estructura espacial longitudinal.

¿Qué sucede, según esta concepción del espacio, con la representación del tiempo? Sencillamente, que el tiempo se "espacializa". Por eso cuando Giotto pinta en los muros de la capilla de los Scrovegni de Padua los episodios de la vida de Cristo, la superficie total del fresco está fragmentada en otros tantos mundos que muestran una escena cada uno: aquí, el espacio es un puro sostén, lo mismo que en otra obra de Giotto, "El nacimiento de Santa Isabel", en la que se ve en un edificio a la Virgen acostada a la derecha y, a la izquierda, a Isabel presentada a San José: las dos escenas están separadas por una columna que delimita dos espacios cúbicos. "Las relaciones de los espacios locales entre sí, escribe Francastel, no son relaciones de transición o de sucesión."¹⁰ Señalemos ya que tal concepción del espacio se reconoce casi idéntica en la escena citada de La Pasión, de Zec-ca, la adoración de los Reyes Magos, en donde el establo (extendido a un lado del espectador) y el patio contiguo y a su derecha son exploradas con una corta panorámica que deja subsistir la dualidad que divide a la pantalla en dos espacios."

Pero desde ese entonces se comprueba una tendencia a la unificación plástica por medio de una unidad de lugar intensificada: por ejemplo, en *El Diluvio* de Paolo Ucello estamos frente a una "composición sintética en que los dos momentos sucesivos de una acción están representados como yuxtapuestos, pero en la que sólo hay una disposición plástica. Dos Noés y en especial dos arcas; el primer Noé

¹⁰ *Op.cit.*, pág. 21.

¹¹ Incluso se pueden encontrar (sobre todo en el cine mudo) vestigios mucho más claros de la fragmentación del espacio plástico destinado a mostrar en forma simultánea varias acciones: cuando *Carlitos soldado* piensa en la vida civil, la pantalla se divide en dos y se ve, de un lado, una calle de gran ciudad y, del otro, un barman en el mostrador; en la secuencia final de *Les deux timides* [*Los dos tímidos*], la pantalla se divide en tres partes que muestran, estando en la cama los personajes, al tosco pretendiente rechazado, al padre de la novia y, en el medio, a los esposos estrechados. Además, los dos interlocutores de una conversación telefónica solían representarse simultáneamente en la pantalla.

Por otra parte recordemos la triple imagen simultánea (*Polyvision*) de la famosa secuencia de la "campana de Italia*" del *Napoleón* de Abel Gance, que hasta había dividido la pantalla en nueve imágenes para un brevísimo episodio de la batalla en el dormitorio de Brienne, en la misma película.

Este montaje espacial reemplaza a un montaje temporal normal (montaje alternado): se podría hablar de un montaje *horizontal* que reemplaza a un montaje *vertical*.

se mira a sí mismo en el segundo. La unidad plástica ha precedido a la unificación simbólica*.¹²

Junto a esta coexistencia espacial de dos temporalidades distintas pero situadas en el mismo plano de realidad dramática, encontramos asimismo ejemplos de representación simultánea de acontecimientos situados en distintos niveles de realidad. Así, en "La flagelación", de Piero della Fancesca, pintada hacia 1460, vemos en primer plano a tres hombres con la mirada vuelta *hacia el interior* en una actitud de contemplación mística y, detrás de ellos, en el fondo del espacio del cuadro, a Cristo sufriendo la flagelación: resulta evidente que esta escena de flagelación es la representación realista del contenido mental de los tres personajes, lo cual nos conduce directamente al ejemplo citado de *El fantasma que no vuelve*, que es su equivalente.

A lo largo de toda la época clásica y romántica, la conquista del espacio se va afirmando: es cada vez más libre, pues se libera de la teatralidad original, y cada vez más encadenado, pues se somete al riguroso sistema de la perspectiva geométrica. De ser simple marco convencional en el período anterior se convirtió en uno de los elementos plásticos constitutivos de la representación y posee, entonces, una unidad estructural.

Con los impresionistas, la representación realista del espacio sigue siendo, en general, lo que era durante el período clásico. No obstante, comienza a abrirse paso una agitación, una "destrucción del espacio", según la expresión de Pierre Francastel: se ve aparecer un "espacio desprovisto tanto de contornos como de profundidad encuadrada y mensurable";¹³ el marco del cuadro ya no coincide con el del espacio plástico cuyo eje oscila respecto de la vertical del marco: por ejemplo, en el "Retrato de Mme. Cézanne" (1887), el personaje está inclinado y visto en ligero picado; el mismo ángulo se encuentra en "La silla y la pipa" de Van Gogh (1888); Francastel, respecto del primer cuadro, escribe: "La imagen... evoca una visión alejada de las leyes prácticas de la verosimilitud. Es la proyección de una imagen mental, no la proyección de un espectáculo";¹⁴ vemos aparecer entonces puntos de vista que pronto serían los del cine: el picado y los encuadres inclinados, que también servirían para expresar —según hemos visto— contenidos mentales. En la misma época, Augusto Renoir descubre el primer plano y la profundidad de campo en su sorprendente "Plaza Pigalle" (1880): una mujer joven es vista en tres cuartos de espaldas en primer plano, mientras que detrás de ella se escalona

¹² *Op. cí.*,pág. 37.

¹³ *Op. cí.*,pág.58.

¹⁴ *Op. cí.*,pág. 164.

una perspectiva de paseantes endomingados pintados con un ligero *fou* muy impresionista; éste es un encuadre específicamente cinematográfico, a la vez que por su carácter imprevisto, por el modo como nos sitúa en la acción y por el vigor de una composición sorprendentemente dinámica. Este mismo carácter "vivo" y esa impresión de una instantánea tomada de sorpresa se reconocen en el encuadre de Cézanne, en su cuadro titulado "Lechera, manzanas y limón", y en los de Degas, en "Bailarina en puntillas" y su célebre "Ajenjo", *encuadres* eminentemente cinematográficos por el tipo de "negligencia" que caracteriza a la composición y que parece suponer un movimiento de cámara inmóvil en su trayecto. Este desdén de la composición y del equilibrio es totalmente ajeno a la estética de la pintura tradicional e incluso a la de la fotografía, cuyas leyes son casi las mismas, aunque este nuevo arte ha influido en el impresionismo de un modo muy evidente y decisivo: se observa como si el movimiento estuviera por hacer estallar los marcos y las composiciones estáticas. El montaje en la imagen aparece claramente en el "Retrato del artista del Cristo amarillo", de Gauguin (1890): el rostro del pintor está en primer plano mientras que a su derecha se ve un gordinflón y, a la izquierda, el fondo del cuadro muestra a un gran Cristo crucificado, todo en un encuadre específicamente cinematográfico, por su carácter "construido" e insólito y por su intensidad dramática.

Durante este período, el tiempo vuelve a atormentar a ciertos artistas, y se podría hablar aquí de una temporalidad "integrada". Sabemos que Monet pintaba la catedral de Ruán en distintas horas del día, y es evidente que a través de esto trataba desesperadamente de fijar una evanescente fluidez de las relaciones entre sombras y luces; cuidando las proporciones, este problema era el mismo que el que se le había presentado a Giotto cuando quería representar la vida de Cristo; pero como la pintura ahora requería unidad plástica y dramática, a Monet le habría hecho falta una cámara que filmara paso a paso todo un día la catedral de Ruán, como más tarde lo hizo Rouquier, que un momento mostraba varias horas del trayecto del sol sobre el campo de *Farrebique*. El mismo Monet al pintar "El bulevar de los Capuchinos" representa a la muchedumbre y al paisaje en un ligero *fou* como si hubiera sobreimpresionado una serie de fotos tomadas una tras otra; los paseantes se ven desplazados y la iluminación aparece imperceptiblemente cambiada respecto de la anterior: sin sombra de duda se ve aparecer aquí lo que más tarde sería el "fundido encadenado", del cual he dicho que materializaba con gran exactitud la semifusión de dos o varios momentos sucesivos en una expresión de duración indeterminada pero vivida. Por otro lado, cuando Cézanne pinta "Las regatas de Argenteuil*" o Renoir sus "Mujeres en un campo" o Turner sus marinas, sentimos que quieren densificar, valorizar y dilatar un momento cuya plenitud sensual los ha conmovido para

tratar de conferirle plásticamente una especie de equivalencia de la duración, una presencia insistente y cautivante: el tiempo, ahora, "se integra" a los objetos cuyo dibujo intenta expresar su palpitación, mostrándonoslos como si estuvieran vivos, con un *flou* vibrante en que se lee el intento, impotente aún, de suspender el curso del tiempo.

Con los cubistas, y sobre todo los abstractos, se inaugura un nuevo período en que el espacio plástico tradicional tiende a reabsorberse en una superficie bidimensional: la de tela misma. Respecto del tiempo, por esa misma razón es cada vez más ignorado. Señalemos, empero, el "Estudio de desnudo*" de Picasso, en el que el dibujo aparece "basado en una nueva visión del espacio. Imaginemos que hayamos apuntado en un papel, en un trazo continuo, los resultados sucesivos de nuestro examen de una figura acostada para lo que nos desplazamos nosotros mismos alrededor del modelo inmóvil. No entiendo por qué este procedimiento es más absurdo que el del espacio libre, que también nos presenta en forma simultánea cosas que no se pueden captar de un solo vistazo*¹⁵ esta descripción es interesante pues nos permite notar una influencia del cine en la pintura: ésta constituiría una especie de síntesis de los puntos de vista sucesivos que da una panorámica.

Luego de esta retrospectiva podemos formular dos observaciones importantísimas. En primer lugar, parece que *toda la historia de la pintura nos encaminara hacia la libertad de punto de vista que posee el cine*; incluso podríamos decir que la historia estética del cine es un compendio de la de la pintura. El espacio dramático de tipo teatral del Renacimiento es exactamente el de Méliés y sus contemporáneos, concebido de acuerdo con el "señor de la platea" clavado en la butaca.

La pintura clásica y romántica conquista un espacio ilimitado y realista que habría de ser el de los films del gran período mudo (si dejamos aparte a los que se sometieron exclusivamente a la "estética del montaje" y que sólo representan una minoría de la producción), en los que —ya he dicho— la profundidad de campo, aunque instintiva, era cautivante.

Pero hemos visto que hubo que esperar a los impresionistas para encontrar en la pintura ese cambio total de la representación del espacio y esa aparición de puntos de vista insólitos, a lo cual corresponde evidentemente el período de la

¹⁵P. Francastel, *op. cit.* pág. 226.

"liberación" de la cámara, con todos los encuadres sorprendentes, los movimientos de cámara vertiginosos y, más tarde, la profundidad de campo empleada de un modo dramático, pero también algunas deformaciones del espacio que se encuentran en películas expresionistas, tales como *El gabinete del Dr. Ca-ligari*, *Metrópolis* o *El último de los hombres*.

Al mismo tiempo, la concepción "bidimensional" del espacio pictórico se puede reconocer en películas que usan la pantalla como una simple superficie plana, tales como los films abstractos experimentales de Eggeling o de Fischinger, hacia 1925, y los de Len Lye o de Me Laren posteriormente.

Segunda conclusión importante: *toda la historia de la pintura, considerada desde el punto de vista de la expresión de la temporalidad, "reclama" al cine*. Esto resulta especialmente evidente en los frescos del Quattrocento, ante los cuales Luciano Emmer no hizo más que pasear su cámara para reflejar la sucesión temporal que los pintores de la época habían tenido que reemplazar con una contigüidad espacial. Que Emmer a veces se haya equivocado o haya desfigurado —por ejemplo en *El drama de Cristo*— la admirable y específica plástica de Giotto "animando" sus composiciones hieráticas y monumentales, es otra historia; lo fundamental es que el cine cumplía su cometido de arte del desglose-montaje al "dramatizar" una acción que se hallaba inmóvil en una temporalidad virtual. De la misma manera, el film ha podido "relatar" "El embarque para Citera" (*Fêtes galantes [Fiestas galantes]*, de Jean Aurel) o "El Infierno" del Bosco (*// demoniaco nell'arte [Lo demoniaco en el arte]*, de Gattinara y Fulchignoni), o incluso las joviales quermeses de Rubens (Storck y Haesaerts).¹⁶

Pero se plantea un problema general respecto del uso de las obras pictóricas por la cámara, en especial las que no tie-

¹⁶ Véase, un poco al margen de nuestro tema, el interesantísimo artículo de Jean George Auriol sobre "Les origines de la mise en scène" en el n° de octubre de 1946 de la *Revue du cinema*: el autor pretende mostrar que desde el Renacimiento ha habido pintores, escritores y músicos que han hecho "películas"; por ejemplo, "La torre de Babel" de Brueghel el Viejo es un "film río" y su "Mal pastor" implica un travelling hacia atrás, mientras que Botticelli creó el culto de la diva y las escenas de batalla de Paola Ucello anuncian las de *El nacimiento de una nación* y *Alejandro Neusky*. Además agregaría el carácter sorprendentemente cinematográfico de la *iluminación* de Georges de La Tour.

nen ninguna temporalidad espacializada. ¿Los cuadros deben mostrarse en su calidad de superficies cuadran guiadas rodeadas de un marco que delimita un espacio preciso (lo que suelen hacer Storck y Haesaerts, así como Emmer) o podemos eximirnos de esa obligación y mostrar el mundo pictórico del artista concebido como totalidad de una determinada cantidad de cuadros virtuales, en cuanto a su propia individualidad: tal es el caso del notable *Van Gogh* de Alain Resnais, en que la cámara explora distintos cuadros en calidad de múltiples fragmentos de una misma cosmovisión, o el de *Le monde de Paul Del-vaux* [*El mundo de Paul Delvaux*], en donde, análogamente, Henri Storck nos pasea, según un propósito revelado por el título de su película, por el mundo artístico del pintor sin que en ningún momento —respecto de sus cuadros— tomemos la distancia que nos permitiría emitir un juicio estético de ellos en tanto obras individuales?

Tal vez, la elección de uno u otro método obedezca a un caso especial (mundo del pintor, temperamento del cineasta). Pero resulta claro que la segunda postura es la única que realmente puede generar obras cinematográficas de valor y que no sean una simple transcripción, aun cuando sea un tanto discutible en el terreno del respeto documental en la medida en que recrea, en la pantalla, un *universo estético global*, conforme al del pintor, pero que birla los cuadros que, sin embargo, son sus componentes elementales e inalienables. Por otro lado es inconcebible la aplicación de semejante método en abstractos puros, tales como Kandinsky, Malevich o Mondrian: la temporalización cinematográfica no tendría nada que hacer en esas obras que son *espacialidad pura*. Además, como demostración por el absurdo, nos cuesta imaginarnos a un cineasta que, al hacer una película sobre la torre Eiffel, no nos mostrara sino una seguidilla de fragmentos y detalles de su famosa torre y que nunca nos la mostrara en su totalidad, en un plano general.

El cine, pues, tiene el privilegio de ser *un arte del tiempo* que goza asimismo de *un dominio absoluto del espacio*. Si bien es innegable que la dominación que ejerce en el tiempo y el vigor con el cual puede expresar la duración son sus caracteres más específicos y originales, es el único arte que, acabando con intentos pictóricos seculares, ha podido crear un espacio vivo e integrar en él el tiempo con una intimidad tal, hasta el punto

de convertirlo en *un continuum espacio-duración* absolutamente específico.

Exceptuando la pintura, en efecto, todas las demás artes plásticas y el teatro se realizan *en* el espacio material, crean formas que se desarrollan en el espacio: éste es sólo su soporte, su receptáculo, el lugar virtual de todas sus posibilidades. La arquitectura y la escultura no se definen por el espacio en que despliegan sus formas, y su volumen, aunque ocupa determinado espacio, no se percibe como tal sino como una masa dura e impenetrable: hay complementariedad dialéctica entre el espacio-receptáculo, por un lado, y el espacio-forma por otro (el primero es material y "abierto"; el segundo es estético y "cerrado"), que es la obra misma y que no ofrece al espectador la posibilidad de una experimentación personal y arbitraria.

El teatro y la danza emplean el espacio como un puro soporte material: la dirección teatral o coreográfica no consiste precisamente en la construcción o en la organización de un espacio estético, sino en la *relación cinética* en una estructura expresiva definida. El espacio coreográfico no tiene importancia como tal; además, prácticamente no se puede hablar de un espacio coreográfico específico sino sólo de espacios distintos en el que se mueven los bailarines. La dirección teatral, por su parte, como máximo, nunca es indispensable: una tragedia antigua muy bien puede ser interpretada ante un telón por personajes totalmente inmóviles; por otra parte, en la mayoría de los casos, nada fundamental se pierde con limitarse sólo a la lectura de una obra teatral,¹⁷ salvo —por supuesto— cuando el director ha efectuado con el texto un auténtico trabajo de creación plástica y/o dramática.

La arquitectura, la escultura, el teatro y la danza son, pues, artes *en* el espacio; en cambio, y la diferencia es fundamental, el cine es un arte *del* espacio, con lo que quiero decir que el cine *reproduce* de un modo bastante realista el espacio material real, pero que además *crea un espacio estético absolutamente específico*, cuyo carácter artificial, construido y sintético ya he señalado. De todos modos, el espacio dramático tal como aparece en la pantalla no es en absoluto disociable de los

¹⁷ Del mismo modo como, lamentablemente, el interés de muchas películas se limita sólo al de su guión.

personajes que en ella se mueven: no es un soporte, un lugar en que la acción se "escenifica" (vemos cuan falso es este término aplicado al cine), pues en este caso un individuo que se encuentra a un lado de la cámara durante la toma vería lo fundamental de la película, mientras que —por el contrario— sólo lo que aparece en la pantalla es en verdad específico de este arte. El espacio cinematográfico es, pues, *un espacio vivo, figurativo y tridimensional*, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él y, al mismo tiempo, *una realidad estética* a la misma altura que el de la pintura, sintética, y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje.

Este "realismo" espacial de la película explica el hecho de que podamos, con gran facilidad, "penetrar" en el espacio dramático y apegarnos a la acción. Hemos visto que el redescubrimiento del espacio por parte del cine se vincula con el uso consciente de la profundidad de campo y el abandono de la estética del montaje, que alcanzaba a temporalizar y a conceptualizar el espacio. A la vez, el espacio se halla íntimamente compenetrado por la duración en una continuidad indisociable, idéntica a la de la vida real, pero con la duración activada y valorizada, perceptible por los sentidos, mientras que en la realidad la mayor parte de las veces se experimenta inconsciente o subconscientemente. Gracias a este dominio absoluto de la duración, el film se integra con mucha facilidad a nuestro ensueño personal, a nuestra aventura interior.

El cine "tritura" el espacio y el tiempo hasta el punto de *transformar uno en otro en una interacción dialéctica*: es como si a través de la cámara acelerada o de la cámara lenta mostrase ya una, ya otra de las dos faces de la realidad: la vida en acto, las cosas en movimiento. De este modo, el crecimiento de las plantas se nos aparece primero como un ritmo temporal: mostrada en acelerado, en primer lugar se convierte en movimiento en el espacio; a la inversa, cuando seguimos con la mente la trayectoria de una bala de fusil, primero apreciamos su estructura espacial; en cambio, cuando se muestra en cámara lenta, lo que en primer lugar nos atrae es su aspecto temporal. Esto confirma lo que decía antes sobre la dualidad de las dimensiones de nuestro mundo: cuando experimentamos activamente el espacio, el tiempo se difumina en nuestra

percepción (todos sabemos que cuando viajamos, la tiranía del tiempo resulta menos obsesiva); por el contrario, impone su presencia despiadada si el espacio permanece, para nosotros, en estado de virtualidad (un hombre que pasa diez años de su vida en un calabozo soporta el tiempo con una dolorosa agudeza). Junto con Jean Epstein concluimos que "si bien... el cine inscribe la dimensión en el tiempo con la dimensión en el espacio, también demuestra que todas estas relaciones no son nada absolutas ni fijas y que, por el contrario, son natural y experimentalmente variables hasta el infinito".TM

Luego de este extenso pero necesario estudio del espacio cinematográfico, hay que mencionar rápidamente los distintos procedimientos expresivos o evocativos del espacio dramático, es decir, *el espacio representado*.

En primer lugar puede tratarse de una *localización* espacial, de la designación de un lugar: en tal caso se recurrirá sencillamente a un intertítulo, o bien el físico y el vestuario de los personajes y los elementos del decorado (paisaje, monumentos conocidos) se encargarán de la localización.

Por otro lado se puede evocar o significar un *desplazamiento* en el espacio: se podrá expresar mediante una trayectoria que se desarrolla sobre un mapa e Indica el viaje efectuado, o mediante etiquetas de hotel que se acumulan en una valija, o un globo terráqueo que gira y se detiene para mostrar el punto del viaje, o por medio de una sucesión de decorados típicos en fundidos encadenados; carteles que indican los distintos Estados atravesados y los números de las rutas, nombres sucesivos de campos de prisioneros, o simplemente —si el desplazamiento es indeterminado y no ofrece interés geográfico— a través de paisajes mostrados en travellings o un leitmotiv visual: ruedas de locomotora en cada viaje.

La evocación del desplazamiento también puede hacerse mediante un decorado *en transparencia* que cambie, detrás de un personaje real que no se mueve, o un encadenamiento en fundido sobre un objeto idéntico o semejante y que la cámara capte en primer plano, mientras un travelling hacia atrás revela al instante otro decorado vecino.

El cine es especialmente apto para ayudarnos a *ven-*

¹⁸*Le cinema du diable*, pág. 101.

cer al espacio al transportarnos en un momento a cualquier punto del planeta, desde Groenlandia hasta Australia, de las estepas a la selva acuática. Pero del otro lado de esta función *cognos-citiva*, el cine es especialmente apropiado para exponer ante nosotros *espacios dramáticos*. Podrán ser espacios cerrados, ambientes agobiantes en donde unos seres humanos se amen o se despellejen, según el esquema eterno de la tragedia: así son el cabaré de *La noche de San Silvestre* o la casucha de tablas de *El viento*, el fortín de *The Lost Patrol* (La patrulla perdida) o el carruaje de *Stagecoach* {La diligencia}, el submarino de *Los malditos* o el monstruoso palacio de *Ciudadano Kane*. Pero también el espacio suele dilatarse hasta el horizonte y los seres parecen absorbidos por la naturaleza, que los protege (los pantanos de *Paisa*) o los aplasta (el desierto de *Codicia*), o simplemente es el marco sublime de su amor (la playa de *Remorques*).

En la obra de Fellini (al menos en sus primeros films), en especial en la de Antón ion i, el espacio cumple una función mayor: nunca es un puro entorno descriptivo sino un volumen dramático privilegiado que desempeña un papel análogo, pero inverso, al que posee en los ambientes cerrados del *Kammerspiel*. En Fellini acentúa la miseria moral de los personajes, y las escenas cruciales ocurren, la mayor parte de las veces, frente a horizontes infinitos (*Il bidone*, *La dolce vita*). En Antonioni, la relación es más sutil pues el espacio no tiene una significación precisamente simbólica (la llanura del Po en *El grito*, el paisaje lunar de *La aventura*, la ciudad tentacular de *La noche*, el desierto de *El reportero*) sino sólo metafórica en tanto dato figurativo y plástico que lo hace entrar en resonancia con la interioridad de los individuos.

Fueron precedidos en esta dirección por Rossellini (*Paisa*, *Alemania año cero*, *Stromboli* [*Siromboli*], *Viaje a Italia*) y más aun por el japonés Ozu, cuyo papel de precursor en Europa fue ignorado durante bastante tiempo, pero sin duda alguna fue el iniciador de la concepción del decorado como elemento dramático *neutro* y puramente estético.

Para los cineastas *modernos* tales como Wim Wenders (*M fño del tiempo*), Theo Angelopoulos (Le voyage des come-diens [*El viaje de los actores*]), Chantal Akerman (*Jeanne Dielman* [*Jeanne Dietman*]), y André Téchiné (*Recuerdos de Francia*), si espacio es un determinante esencial del mundo ci-

nematográfico sin intervenir de otra manera sino como marco objetivo de la acción. Aplicando estas nuevas "reglas de las tres unidades" que son el *plano fijo*, el *plano general* y el *plano secuencia*, estos cineastas (y algunos otros tales como Phi-lippe Garrel, Marguerite Duras o Jean-Marie Straub), han encarnado, hacia mediados de la década de 1970, la extrema vanguardia del "nuevo cine" al valorizar el espacio (luego, el tiempo) mediante la fijeza y la objetividad de la mirada puesta en él: así, instauraban un espacio sin pintoresquismo ni simbolismo sino puramente psicológico y plástico y, por lo tanto, específicamente cinematográfico.

13

El tiempo

"La experiencia, que nos ha enseñado a distinguir —escribe Jean Epstein— tres clases de dimensiones, perpendiculares entre sí, para orientarnos cómodamente en el espacio, nos ha enseñado, y de un modo sumario, nada más que una sola dimensión del tiempo. Lo que la caracteriza, lo que nosotros le asignamos, es —siempre de un modo aproximado— un sentido único, como el transcurso entre el pasado y el porvenir..."¹ El tiempo es una fuerza irresistible e irreversible, por lo menos el tiempo objetivo y científico. Pero (como ya se ha tratado bastante el tema del tiempo en el capítulo anterior como para que esta verificación sea ahora evidente) no sucede lo mismo en el hombre cuando "interroga a su percepción interior, cuyos datos confusos, variados y contradictorios no se reducen a una común medida exacta. A veces hasta parece que no existiera la duración, en un ánimo absorto en el presente... La inconstancia y la vaguedad del tiempo vivido provienen de que la duración del yo se percibe mediante un sentido interior complejo, obtuso e impreciso: la cenestesia".²

En primer lugar, junto con Bela Balazs, es importante señalar que el cine (o más bien el encuadre-montaje) introduce una triple idea del tiempo: el tiempo de la *proyección* (la duración de la película), el tiempo de la *acción* (la duración diegética de la historia narrada) y el tiempo de la *percepción* (la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador, eminentemente arbitraria y subjetiva así como su consecuencia negativa eventual, la noción de aburrimiento, es decir, el

i *Le cinema du diable*, págs. 107-108.

2 *Id.*, págs. 109-110.