

- APUNTE 3

ESPACIO REPRESENTADO
ESPACIO NO MOSTRADO
ESPACIO OFF

EL RELATO CINEMATOGRAFICO (A. GAUDREULT Y F. JOST)

seno de todo relato fílmico. Hay que decir, por lo demás, que el efecto de la mayor parte de estos procedimientos no es la desaparición por completo del cuadro espacial, sino, como mucho, su relativa y momentánea paralización.

2. Espacio representado y espacio no mostrado

En un primer momento, el dispositivo de *producción* de un relato fílmico implica al menos dos espacios, cada uno de los cuales, de un modo totalmente simétrico, repercute en el dispositivo de *consumo* del relato. Por un lado, en cuanto a la producción, el espacio profílmico —es profílmico «todo lo que se ha hallado ante la cámara y ha impresionado la película» (Souriau, 1953:8)— que es el campo, delimitado por el encuadre de la cámara, con su corolario, el espacio de rodaje (el espacio del que filma), necesariamente contiguo al primero. Por otra parte, en cuanto al consumo, ese lugar de inscripción del significante visual que es la superficie de la pantalla, y su corolario, el espacio del espectador, la sala de cine. Así pues, el mecanismo de base del dispositivo cinematográfico posibilita una especie de «teletransportación» espacial, dado que permite devolver un espacio meramente *ausente al presente* de un espacio ocupado por un conjunto de espectadores.

En la época del nacimiento del cine, ese poder de «teletransportación» desempeñó un papel nada despreciable en su popularización. De ahí el gran atractivo del exotismo, que por lo demás iniciaron los hermanos Lumière, en las producciones del momento. Como es sabido, a partir del primer año de explotación de su invento, los famosos hermanos se apresuraron a mandar operadores por todo el globo, con la misión de filmar distintos espacios extranjeros para llevarlos a Francia, «transportarlos» al espacio del espectador francés y dárselos a «consumir». De modo que el cinematógrafo estaba destinado a re-presentar (hacer presente por segunda vez) a los espectadores un espacio que, en un primer momento, se había presentado ante el aparato y que ellos descubrían, sin haberlo visto jamás.

Los hermanos Lumière no sospechaban que su invención iba a contribuir al desarrollo de un arte narrativo mediante el cual el *espacio no representado*, el espacio no mostrado, en muchos casos iba a tener una importancia casi tan grande como el *espacio representado*. Como dijo Jacques Aumont (1989:33): «En la visión de Lumière, la mirada se pasea, se pierde y se disuelve; en pocas palabras, se despliega dentro de un campo». Tanto es así que se reprime la salida inopinada del campo de cualquier personaje que «interprete»: por eso el jardinero de *L'Arroseur arrosé* no se molesta en correr tras el bromista en cuanto éste sale *fuera del campo*. Dada la inmovilidad de la cámara, que aún no había aprendido a desplazarse, ése era

el único espacio en que el jardinero podía reprender al joven ante la mirada de los espectadores.

Si partimos del principio de que «encuadrar es, a la vez, admitir en el campo y descartar en el fuera de campo» (Gardies, 1981:79) no es sorprendente que, históricamente, el fuera de campo diegético haya tenido que cumplir con tanta rapidez una función cuando menos crucial. *Campo y fuera de campo*, espacio presente y espacio ausente. Más aún: espacio representado y espacio no mostrado. Por una parte, un espacio relativamente simple, «constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla» (Burch, 1969:30); por otra, un espacio que suscita una serie de cuestiones por su misma ausencia. Noël Burch ha planteado el problema con mucho acierto (Ibíd.):

El espacio fuera-de-campo [...] se divide en seis «segmentos»: los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos quedan determinados por los cuatro ángulos del encuadre: son proyecciones imaginarias dentro del espacio ambiente de las cuatro caras de una pirámide (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto segmento no puede definirse con la misma (falsa) precisión geométrica, y a pesar de ello nadie objetará la existencia de un espacio fuera-de-campo «detrás de la cámara», distinto de los segmentos de espacio que rodean el cuadro, a pesar de que los personajes suelen acceder a él pasando justo a la derecha o a la izquierda de la cámara. Finalmente, el sexto segmento comprende todo lo que se halla detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado); se accede a él saliendo por una puerta, volviendo la esquina de una calle, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, dicho segmento de espacio se halla detrás del horizonte.

Hay que destacar, pues, esos cuatro segmentos resultantes de la naturaleza «plana» del significante visual fílmico, y que, en principio, se hallan todos dentro del mismo lado de la «valla», es decir, del lado del enunciado. Todo lo que accede al campo se convierte en un elemento *profílmico* y, normalmente, es recuperable en el plano diegético: se supone que lo que sucede realmente ante la cámara pertenece al universo del relato que la película me está mostrando (y éste no es el caso, por ejemplo, del desafortunado micrófono que entra por accidente en el cuadro...). Lo mismo, y más evidente aún, prevalece para el sexto segmento, según Burch, que «comprende todo lo que se halla detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado)». Ejemplo de ello lo constituye, en *Vértigo*, el pasaje en que Madeleine pasa por detrás de una secuoya y desaparece del campo de visión de Scottie y del espectador. De este modo, ambos se ven subrepticamente inclinados a pensar que la heroína ha desaparecido completamente «del decorado», que ha desaparecido en la naturaleza. Sin embargo, tanto al personaje como al espectador los han situado tras una pista falsa (tal como le gustaba hacer a Hitchcock). Hela aquí, ahora nos la muestran: estaba pegada a ese árbol,

que la ocultaba momentáneamente, en esa porción diegética del espacio situada al otro lado de la secuoia.

El quinto segmento del espacio fuera-de-campo definido por Burch es de una naturaleza totalmente distinta: se sitúa de pronto del lado de la enunciación, no del enunciado. Es, tal como lo definió André Gardies de un modo más narratológico (1981:80), «el fuera-de-campo real del rodaje como lugar de origen del discurso», ese *fuera-de-campo* que los autores de *Estética del cine* sugieren llamar *fuera de encuadre*, según Eisenstein, puesto que el término ofrece «el interés de referir directamente al cuadro, es decir, de pronto, a un artefacto de la producción del filme, y no al campo, que, por su parte, ya está plenamente integrado en la ilusión» (Aumont y otros, 1983:19). Este quinto segmento sólo nos interesa en la medida en que representa el espacio en el que se mantienen los distintos elementos que intervienen en la producción de una película, y que figura, precisamente por ello, como el «lugar» a partir del cual se «habla» en el cine, a partir del cual se «habla cine».

Con todo, en el cine existe aún otro espacio fuera de campo que está directamente bajo el sombrero de copa del gran imaginador. Se trata de ese espacio «difícilmente localizable [...] que emana del sonido, particularmente en forma de música o de comentario de la voz en *off*», y que permanece como relativamente paradójico, dado que «desvela a la vez el enunciado mediante las informaciones específicas que vehicula y la enunciación en la medida en que estas informaciones emanan de un lugar que no es el de la propia diégesis» (Gardies, 1981:80). En los capítulos 2 y 3 hemos visto el importante uso que los cineastas hacen de esos narradores explícitos e implícitos que se intercalan en los filmes para recitar, narrar segmentos del relato cinematográfico en su conjunto. Si esos narradores hablan desde un lugar que es plenamente diegético (incluso cuando acompaña las imágenes de los desayunos de Kane, la voz de Leland proviene siempre de ese lugar diegético que es el asilo de ancianos en el que se halla), ése no es el caso de los narradores en voz *over* que, como si estuvieran encarnando al gran imaginador, se dirigen al espectador a partir de no sabemos muy bien dónde. Como el narrador de *Jules y Jim*, quien, como un auténtico «narrador Dios», comenta, desde un lugar no especificado, la acción que transcurre ante nuestros ojos. Es más que evidente que el espacio a partir del cual habla esa instancia no forma parte de la diégesis del relato que está narrando.

3. El espacio sugerido: el fuera de campo

El encuadre, ya lo hemos visto, instituye una exclusión por su mera presencia, la exclusión de todo lo que no es él y que está potencialmente ubica-

do en sus límites o sus alrededores: el fuera de campo. Jacques Aumont (1989:30) escribe:

Corolariamente, el encuadre es lo que instituye un fuera de campo, reserva ficticia de la que el filme extraerá, cuando sea necesario, los efectos necesarios para su reactivación. Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es su *medida temporal*, y no sólo de forma figurada: los efectos del fuera de campo se despliegan en el tiempo. El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, aunque también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado, mucho antes de ser el del presente.

Si, efectivamente, es justo considerar al campo como la medida espacial del encuadre, y al fuera de campo como su medida temporal, tampoco hay que olvidar que tal dialéctica, que lleva a la película a pasar del campo al fuera de campo para después, en cuanto este fuera de campo se ha convertido en campo, pasar a otro fuera de campo, no excluye la medida espacial. No hay duda de que el destino irrefutable del *fuera de campo*, en cuanto se muestra a un espectador, no es otro que el de convertirse en *campo*... Como afirma Gardies (1989:99-100), un filme, una secuencia, es el producto de una rearticulación constante del campo y del fuera de campo:

Cada sucesión de planos actualiza y organiza un espacio que anteriormente estaba fuera de campo. El «aquí-ahora» del plano en curso no es sino el «allá» del plano anterior, mientras que el «allá» del plano en curso se convertirá pronto en un «aquí-ahora».

En estas articulaciones posibles entre un aquí y un allá, al que a su vez pronto se llamará para que se convierta en un aquí, reside buena parte del potencial narrativo del cine.

Efectivamente, en ellas se pone en juego la facultad del filme para acceder a diversos tipos de «proposiciones narrativas» que, de no ser así, habrían seguido desconocidas. La existencia de buen número de articulaciones *temporales* esenciales para la narratividad cinematográfica también se debe a ellas. ¿Cómo explicar cinematográficamente un «mientras tanto...» sin recurrir a la palabra (en voz *over* o mediante un rótulo) si no se puede proceder, icónicamente, a una sustitución del *aquí* (por ejemplo, en *Encadenados*, de Hitchcock, la bodega de la residencia de Sebastian —Claude Rains— en la que se encuentra Devlin —Cary Grant—) por el *allá* (el salón en el que en aquellos momentos se está celebrando una recepción). La pluri-puntualidad es, ante todo, una cuestión de espacio, más que de tiempo. Prueba de ello lo constituye el desarrollo del montaje a principios de siglo, a causa del auge de las películas de persecución, que se debió principalmente a un problema de articulación espacial. El hecho de que los cineas-

tas se vieran *obligados* (hay que insistir acerca de la importancia de este punto) a operar «una de las mayores violencias ejercidas jamás sobre la percepción natural» (Aumont, 1989:97), *el cambio de plano*, no se debió sino a una falta de espacio, más que de tiempo.

Ciertamente, las sistemáticas *salidas de campo* que implica la temática de la «persecución» hicieron que los primeros cineastas empezaran a practicar el montaje.

Aparentemente, la cosa habría empezado poco después del cambio de siglo, con una película británica titulada *Stop Thief!* (Williamson, 1901), que cuenta en tres planos la historia de un vagabundo que ha sustraído un pedazo de carne. Tal como estaba establecida la trama, parecida a la de *L'Arroseur arrosé*, implicaba, por parte del autor de la fechoría, un ansia irrefrenable de huir, cambiar de aire y... de espacio. Contrariamente a lo que ocurre en la cinta de los hermanos Lumière, el «malhechor» de Williamson consigue salir del campo antes de que su víctima le agarre. En ese momento, para que el filme tuviera un sentido, y con el fin de que pudiera continuar, habría que escoger, entre dos opciones: o el carnicero atrapaba al vagabundo en el fuera de campo y le conducía —¡a toda prisa, que la película era cara!— al interior del campo para castigarle, o la cámara, respondiendo así a la llamada del fuera de campo, se *movilizaba* y mostraba continuidad, como sólo ella puede hacerlo, el segundo cuadro locativo en cuyo seno se ha refugiado el ladrón. Y eso es lo que ocurrió en este corto en el que Williamson lleva su «audacia» hasta convertir este segundo cuadro locativo en un simple lugar de paso a través del cual desfilan, sucesivamente y a toda velocidad, el ladrón, una cuadrilla de perros y el carnicero. Así pues, hasta el plano 3 el vagabundo no interrumpe su carrera, al refugiarse en un tonel, de donde le saca un carnicero especialmente dispuesto a infligirle un severo correctivo.

En el plano narrativo, la *salida de campo*, sobre todo cuando lo vacía de personajes, es efectivamente la forma más evidente de marcar la importancia del fuera de campo. Como afirma Burch (1969:33):

[...] lo que más llama la atención sobre lo que está ocurriendo fuera de campo (y, por lo tanto, sobre el espacio-fuera-de-campo en sí) es el *campo vacío*, dado que, en principio, no hay nada que retenga más (o todavía) la mirada en el campo propiamente dicho». *India Song* utiliza repetidamente este tipo de puesta en escena.

La relación de la cámara en el espacio es, pues, de una importancia capital en el plano narrativo, puesto que, como vemos, el cine ha desarrollado buena parte de sus facultades narrativas gracias a la *movilización* de la cámara (en el doble sentido de movilización, de trasladar). Por lo demás, esta movilización ha operado a partir de dos parámetros que hay que dis-

tinguir bien entre sí: el *desplazamiento* de la cámara *entre los planos*, tal como lo acabamos de definir, y el *movimiento* mismo de la cámara, durante un plano (panorámica, *travelling*, etc.). Ciertamente, dos son los parámetros que tienen en común esta obtención del espacio necesario para conseguir la flexibilidad narrativa que tan bien caracteriza al cine; sin embargo, el primero le permite realizar una serie de propuestas narrativas difíciles de expresar con el único recurso de los movimientos de cámara.

Efectivamente, si el movimiento de la cámara puede ser íntegramente operatorio para articular un *aquí* con un *allá* (como el famoso movimiento de grúa que, en *Ciudadano Kane*, conduce al espectador del exterior al interior del cabaret en el que trabaja Susan), se utiliza poco para pasar a ese otro estadio de la articulación espacial que representa el acercamiento, en contigüidad y de una sola vez, entre un *aquí* y un *más allá*.

Con todo, hay excepciones. La panorámica que se desliza en un solo tiempo, que nos produce la ilusión de ser un movimiento de cámara capaz de articular dos espacios distintos... pero que no lo consigue porque en realidad le sigue un *raccord*, porque le sigue una ruptura de la continuidad espacial profilmica. Por ejemplo, al principio de *Hiroshima, mon amour*, en que pasamos de una panorámica del interior de un museo a un plano de un documental reconstruido. Además de este procedimiento, que implica un *raccord*, una de las pocas técnicas que permiten asociar, en el seno del mismo plano, dos espacios distintos es el ensamblaje, en estudio, de decorados adyacentes. Una vez más, Hitchcock nos proporciona un ejemplo fantástico cuando, en *Vértigo*, produce una ilusión perfecta de acercamiento entre dos motivos espaciales que, sin embargo, son totalmente distintos en el universo diegético sugerido por el filme, y ello sin que haya que efectuar un cambio de plano. Con todo, el cineasta sólo consigue sus fines al precio de una manipulación casi excesiva de lo profilmico. Dicha manipulación consiste en construir, en el estudio, un solo decorado constituido por dos partes distintas enfrentadas entre sí. Por una parte, la habitación de ese hotel del centro de San Francisco en el que vive Judy Barton (alias Madeleine Elster) y, por otro, la caballeriza del convento de las afueras de San Francisco donde, aparentemente, Madeleine se arrojó al vacío desde lo alto de un campanario. En el momento en que, hacia el final de la película, Scottie agarra a Judy y la obliga a girar lentamente, la cámara sigue su rotación (y por lo tanto está en movimiento): como por arte de encantamiento, a merced de esta rotación, el decorado, que va iluminándose y oscureciéndose, nos hace pasar alternativamente de la habitación de Judy, donde se hallan «en realidad» (diegéticamente) los dos personajes, a esa caballeriza donde ya han estado antes, cuando Judy fingía ser Madeleine.

En definitiva, se trata de un caso bastante infrecuente, aunque podemos encontrar numerosos ejemplos de este procedimiento en, al menos, un

cineasta que lo ha convertido en su sello distintivo. No es otro que Francis Ford Coppola, que pobló dos de sus películas con estos decorados adyacentes: *Corazonada* (*One From the Heart*, 1982) y, sobre todo, su más reciente *Tucker, el hombre y su sueño* (*Tucker*, 1988), con lo que recupera un procedimiento muy frecuente en la comedia musical americana (véase los ballets de *Un americano en París* [*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951] y de *Cantando bajo la lluvia* [*Singin' in the Rain*, Stanley Donen, 1952]). De modo que, gracias a la movilización de la cámara de un cuadro locativo a otro, con vistas al paso de un plano a otro, el gran imaginador consigue adquirir un don que hasta entonces estaba reservado a los dioses (y a los novelistas...): *la ubicuidad*. Esa famosa ubicuidad de la cámara que permitirá que el cine, según afirman muchos de sus historiadores y teóricos (véase, sobre todo, Mitry, 1963) adquiera un buen número de sus facultades narrativas específicas.

Esta famosa ubicuidad es, efectivamente, muy importante en lo que nos ocupa, en la medida en que dota al gran imaginador de posibilidades narratorias de las que su equivalente escénico, el «mostrador» teatral, está prácticamente privado, y que hasta entonces había sido exclusividad del narrador verbal. Gracias a ella, la actividad narrativa del gran imaginador fílmico puede compararse favorablemente con la del narrador novelesco, ese «maestro absoluto del tiempo y el espacio» que, en palabras de Otto Ludwig (citado en Kayser, 1977:81), «representa sin el impedimento de ninguna de las trabas de la realidad», «escenifica sin ningún tipo de imposibilidad física» y, en una palabra, «posee todos los poderes de la naturaleza y del espíritu».

4. Los distintos tipos de relaciones espaciales

La pluripuntualidad del cine puede, en términos narrativos, considerarse una especie de «lenguaje», un lenguaje de orden a la vez espacial y temporal. Efectivamente, gracias a ella, el gran imaginador expresa los diversos tipos de articulación espacial y temporal que fundan el relato que él ofrece al espectador. La ubicuidad de la cámara es un parámetro que dota a la pluripuntualidad del coeficiente de la distancia. Con la pluripuntualidad surge, pues, cierta forma de diversidad espacial que plantea al espectador el problema de la relación que se debe establecer entre dos espacios (y, eventualmente, dos tiempos) mostrados mediante dos planos que se siguen el uno al otro.

Frente a una secuencia en montaje paralelo, por ejemplo, el espectador debe saber leer el sentido de los cortes que le transportan alternativamente de un lugar a otro. Principalmente, también debe poder evaluar, sin dema-