

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**TESIS DOCTORAL**

**La escena latente. Un estudio de los espacios no visibles y  
los tiempos elididos en el relato cinematográfico**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

**Ana González Casero**

DIRECTOR

**Rafael Rodríguez Tranche**

Madrid

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada



**TESIS DOCTORAL**

**La escena latente. Un estudio de los espacios no visibles y los tiempos elididos en el relato cinematográfico.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana González Casero

DIRECTOR

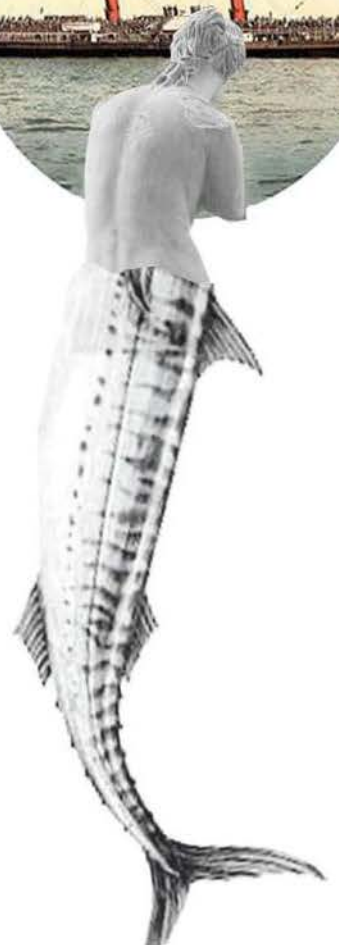
Rafael Rodríguez Tranche

Madrid, 2019





la escena latente







**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS  
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Ana González Casero,  
estudiante en el Programa de Doctorado Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones P,  
de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de  
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y  
titulada:

La escena latente. Un estudio de los espacios no visibles  
y los tiempos elididos en el relato cinematográfico.

y dirigida por: Rafael Rodríguez Tranche

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 17 de junio de 2019

Fdo.:



Esta tesis ha sido realizada en el marco de una beca de investigación concedida por la Universidad Complutense de Madrid: Ayudas para contratos predoctorales de personal investigador en formación. Convocatoria 2017.



Realizado por Ana González Casero

Dirigida por el Prof. Dr. D. Rafael Rodríguez Tranche

Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada

Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid

2019.





A mi hermana pequeña y a mi madre

A nuestros pájaros en la cabeza



*Collages hechos por Adela González Casero*



## Agradecimientos

Es difícil poder colmar de gracias a las personas que han hecho de esta aventura parte de sus vidas. Quisiera empezar con un pequeño apunte personal para agradecer a mis padres el sobrellevar mis dudas. A mi hermana Adela por ser relámpago entre nubes y a Leo. A mis abuelos Ana y Santiago y a mi tía Mere por tanto.

Quiero agradecer al personal de la Facultad de Ciencias de la información y en especial al de la Biblioteca, la ayuda que me han prestado durante la realización de esta tesis doctoral.

A los profesionales de la Biblioteca de la Filmoteca Española por su labor.

A los compañeros de doctorado con los que he compartido parte del camino.

A mi querido profesor, Rafael Rodríguez Tranche, director de esta tesis doctoral por entender mis “fuera de campo”, por su impulso y generosidad al descubrirme todos los mundos posibles e imposibles.

A los derviches, por girar.



|  |     |
|--|-----|
| Índice   |     |
| Agradecimientos.....   | 10. |
| Índice.....  | 12. |
| Resumen.....   | 16. |
| Abstract.....  | 19. |
| <br>   |     |
| 1. Introducción.   |     |
| 1.1.Presentación.....  | 22. |
| 1.2. Objetivos e Hipótesis.....                                  | 24. |
| 1.3.Metodología.....   | 26. |
| 1.4. Criterio y selección del corpus cinematográfico.....        | 28. |
| 1.5.Estructura de la Investigación.....                          | 32. |
| 1.6. Una Aventura.....   | 37. |
| <br>   |     |
| 2. Marco Teórico.  |     |
| 2.1.¿Qué es el Fuera de campo?                                   |     |
| 2.1.1. El espacio filmico.....                                   | 42. |
| 2.1.2. El espacio en el cine clásico.....                        | 45. |
| 2.1.3. Límite/colindancia/linde.....                             | 48. |
| 2.1.4. Campo/Fuera de campo.....                                 | 51. |
| 2.1.5. Los confines del campo.....                               | 54. |
| 2.1.6. La información topográfica del espacio no visible.....    | 56. |
| 2.1.7. El estatuto imaginario del campo y el fuera de campo..... | 63. |
| 2.1.8. ¿Cómo explora el espectador el espacio no mostrado?.....  | 66. |
| 2.1.9. Sonido y fuera de campo.....                              | 67. |

|   |      |
|---|------|
| 2.1.10. El tiempo en el espacio no visible.....                     | 78.  |
| 2.1.11. Espacios no visibles en campo.....                          | 81.  |
| 2.1.12. Geografía desbordada.....                                   | 87.  |
| 2.2. ¿Qué es el campo vacío?  |      |
| 2.2.1. Campo vacío y fuera de campo.....                            | 92.  |
| 2.2.2. Campo vacío ajeno al vagar de los personajes.....            | 94.  |
| 2.2.3. Contagio emotivo del campo vacío.....                        | 97.  |
| 2.2.4. El montaje como generador de campos vacíos.....              | 103. |
| 2.2.5. Campo vacío y el paso del tiempo.....                        | 106. |
| 2.2.6. El campo vacío y lo inasible.....                            | 108. |
| 2.3.¿Qué es la elipsis?   |      |
| 2.3.1. La elipsis como omisión o supresión.....                     | 114. |
| 2.3.2. La temporalidad cinematográfica.....                         | 117. |
| 2.3.3. (Dis)continuidad temporal.....                               | 126. |
| 2.3.4. Tipologías de la elipsis cinematográfica.....                | 136. |
| 2.3.5. Tiempo desaparecido.....                                     | 138. |
| 3. Espacios de paso en el cine de Robert Bresson y Chantal Akerman. |      |
| 3.1. <i>No lugares</i> .....  | 152. |
| 3.1.1. <i>Pickpocket</i> (Robert Bresson, 1959).....                | 156. |
| 3.1.2. <i>Les rendez-vous d'Anna</i> (Chantal Akerman, 1978) .....  | 161. |
| 3.2. <i>No lugares</i> de la intimidad.....                         | 164. |
| 3.2.1. <i>Pickpocket</i> (Robert Bresson, 1959). .....              | 165. |



|   |      |
|---|------|
| 3.2.2. <i>Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles</i> (Chantal Akerman, 1975).....  | 174. |
| 3.3. Lugares al margen/intersticios.....  | 182. |
| 3.3.1. <i>Un condenado a muerte se ha escapado (Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent soufflé où il vent</i> , Robert Bresson, 1956)<br>..... | 183. |
| 3.3.2. <i>La cautiva (La captive</i> , Chantal Akerman, 2000).....  | 186. |
| 3.4.. Interioridad/exterioridad.....  | 187. |
| 4. Vacío como Paisaje y la consumición del tiempo.  |      |
| 4.1.Fenomenología del campo vacío.....  | 198. |
| 4.2. <i>Primavera tardía (Bashun</i> , Yasuhiro Ozu, 1959).....   | 203. |
| 4.3. <i>Tiempos de amor, juventud y libertad (Zui hao de shi guang</i> , Hou Hsiao-Hsien, 2005) .....   | 222. |
| 5. Amor hecho fragmentos. La hendidura entre instantes y el desplazamiento elíptico.  |      |
| 5.1. Fragmentos. ....   | 237. |
| 5.2.Habitar el melodrama. ....  | 238. |
| 5.3. <i>Cold war</i> (Pawel Pawlikowski, 2018).....   | 240. |
| 5.4. <i>Elogio del amor (Éloge de l'amour</i> , Jean- Luc Godard, 2001)<br>.....  | 252. |
| 5.5. <i>Hiroshima mon amour</i> (Alain Resnais, 1959) .....   | 267. |
| 6. Tiempo subjetivo y cronotopos en la representación cinematográfica del recuerdo y el ensueño.  |      |
| 6.1. <i>El espejo (Zerkalo</i> , Andrei Tarkovski, 1975).....   | 277. |

|      |  |      |
|------|--|------|
| 6.2. | <i>Una página de locura (Kurutta Ippēiji, Teinosuke Kinugasa, 1926)</i> .....  | 286. |
| 6.3. | <i>La mirada de Ulises</i><br>( <i>To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995</i> ).....   | 293. |
| 6.4. | <i>La eternidad y un día</i><br>( <i>Mia aioniotita kai mia mera, Theo Angelopoulos, 1998</i> ).....   | 295. |
| 7.   | El relato en <i>off</i> . La desconexión narrativa del espacio.  |      |
| 7.1. | La desconexión narrativa del espacio. ....   | 304. |
| 7.2. | <i>El eclipse (L'ecclise, Michelangelo Antonioni, 1962)</i><br>.....   | 309. |
| 7.3. | <i>Toute une nuit (Chantal Akerman, 1982)</i> .....  | 312. |
| 7.4. | <i>En la ciudad de Sylvia (José Luis Guerín, 2007)</i> .....   | 324. |
| 8.   | Más allá del tiempo y el espacio en el cine documental.  |      |
| 8.1. | El tejido documental entre la realidad y la ficción.....   | 340. |
| 8.2. | El sonido del paso de las estaciones:<br><i>El cielo gira (Mercedes Álvarez, 2004)</i> .....   | 343. |
| 8.3. | <i>Image de sable (Raoul Ruiz y Nadine Descendre, 1981)</i> .....  | 361. |
| 8.4. | El espacio de la reminiscencia:<br><i>Tras os Montes (Antonio Reis y Margarida Cordeiro, 1976)</i> .....   | 366. |
| 8.5. | Palabras de luz: <i>Vidros partidos. Testes para um filme em Portugal (Cristales rotos. Pruebas para una película en Portugal, Víctor Erice, 2012)</i> ..... | 382. |
| 9.   | Conclusiones.....  | 392. |
| 10.  | Bibliografía.....  | 408. |
| 11.  | Filmografía.....   | 425. |

## RESUMEN

*La escena latente. Un estudio de los espacios no visibles y los tiempos elididos en el relato cinematográfico* es un trabajo de investigación académica que aborda el análisis de textos fílmicos, donde las imágenes latentes tienen al menos el mismo peso que aquello que se muestra en pantalla. Esta opción estética, formal y narrativa se articula mediante unas herramientas que afectan al tiempo y al espacio del relato: la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío. Estos recursos estilísticos son consustanciales al relato cinematográfico, puesto que el tiempo y el espacio de la representación son dimensiones limitadas. La elipsis, el fuera de campo y el campo vacío son pautas reguladas dentro del sistema de representación clásico, el cual construye su discurso sobre la base de una supuesta representación de la realidad e invisibiliza el proceso de producción. En este trabajo de tesis doctoral problematizamos estas convenciones focalizando nuestra atención en aquellos casos donde la elipsis, el espacio fuera de campo y el campo vacío funcionan de otro modo: propuestas que convulsionan el carácter operativo de estos recursos. Fijamos, entonces, la mirada en obras que exploran los márgenes, los límites genéricos o ponen en tensión los sistemas semióticos. Dando otra vida a las imágenes en suspenso, tiempo y espacio multiplican su textura. Los espacios y tiempos no contados no imponen una cartografía estática, sino que integran los espacios y tiempos intersticiales, las quiebras y fallas en la superficie textual. Conforman un relieve de calidad poética y se imponen como la expresión de un proceso inacabado. La disolución de las imágenes llama a la elucubración del espectador que permuta su estatuto en el fenómeno cinematográfico. La finalidad profunda de este tipo de propuestas es abrir el imaginario ante la imagen ausente.

La forma de explorar estos conceptos parte tanto del dominio de la praxis, puesto que han sido formulados como desarrollos específicos del relato cinematográfico, como de la teoría sobre la imagen y el cine, en la que han suscitado amplios y productivos debates. En este sentido, nuestro enfoque observa estos aspectos del asunto: su aplicación en distintas creaciones cinematográficas y su teorización como fórmula discursiva. De ahí, que acudamos al método analítico (análisis textual y de la imagen, reflexión estética) para revelar los procesos creativos que conducen al cineasta a sugerir e invocar el tiempo y el espacio antes que a representarlo; y al ensayo humanístico para confrontar la producción teórica establecida sobre los conceptos mencionados. Esta hipótesis de trabajo nos invita a su vez a realizar un estudio comparado de la obra de aquellos cineastas que precisamente han aplicado estos procedimientos.

El objetivo de fondo es reflexionar sobre lo que podríamos denominar el “no tiempo” y el “no espacio”, una dimensión cuasi metafísica que revelaría la crisis de la fórmula relato, agudizada desde los años 60 del siglo pasado. A través de este planteamiento intentamos clarificar cómo lo que no se ve afecta a lo mostrado y qué se sugiere a través de lo no visto. Para ello proponemos pensar sobre la obra de cineastas a los que ha fascinado esta paradoja. Desde autores que han aplicado estos recursos con un particular lirismo hasta lo que podríamos denominar un “cine de carencia”: Teo Angelopoulos, Robert Bresson, Víctor Erice, José Luis Guerín, Yasuhiro Ozu, Michelangelo Antonioni, Raoul Ruiz, Chantal Akerman, ... a estos autores debemos una experiencia distinta con el cine porque flexibilizan el contenido espacio-temporal y superponen significantes en el texto.

**Palabras clave: elipsis; espacio fuera de campo; campo vacío; imagen latente; estatuto del espectador; desestabilización del Modo de Representación Institucional; connotar; imaginario.**

## SUMMARY/ABSTRACT

*Latent scene. A study of no visible spaces and ellided time in the cinematographic story* is an academic research paper that addresses the analysis of film texts, where latent images have at least the same importance as those shown on screen. This aesthetic, formal and narrative choice is articulated by means of tools that affect time and space throughout the narration: ellipses, off-camera space and empty field. These stylistic devices are consubstantial to the cinematographic narrative, since time and space within the representation are limited dimensions. Ellipses, off-camera space and empty field are regulated guidelines within the classical representation system which builds its discourse on the basis of an alleged representation of reality and veils the production process. In this doctoral thesis we problematize these conventions by focusing our attention on those cases in which ellipses, off-camera space and empty field work differently: as proposals that disrupt the operational character of these resources. We therefore look closely at work that explores the margins, generic limitations or that create tension within the semiotic systems. By conferring another life to images in suspense, time and space multiply their texture. Untold spaces and times don't impose a static cartography, but rather integrate interstitial space and time, the fractures and ruptures within the textual surface. They create a relief of poetic quality and impose themselves as the expression of an unfinished process. The images' dissolution calls to the spectator's imagination interchanging their statute throughout the cinematographic phenomenon. The deep purpose of this type of proposal is to open the realm of imagination in light of the absent image.

The way in which we explore these concepts is drawn both from the field of praxis, given that they have been conceived as specific developments of the cinematographic

story, and from the domain of image and cinema theory, in which wide and productive debates have arisen. It is in this sense that our perspective focuses on these aspects of the topic: its employment in different cinematographic creations and its theorization as a discursive formula. Because of this, we resort to the analytic method (text and image analysis, aesthetic reflections) to reveal the creative process that drives the filmmaker to suggest and invoke time and space before representing them; and to the humanistic essay in order to confront the theoretical production built upon said concepts. Moreover, this hypothesis calls upon a comparative study of work by filmmakers who have implemented these methods.

The main goal is to reflect on what we could call “non time” and “non space”, a quasi metaphysical dimension that sheds light upon the crisis of the narrative formula, heightened since that of the 60s. Through this approach we attempt to clarify how what is not seen affects that which is shown, and what it is that the unseen alludes to. To do so, we suggest thinking about the work of filmmakers who have been fascinated by this paradox. From those who have used these resources with particular lirisism, to that which we could call “cinema of absence”: Theo Angelopoulos, Robert Bresson, Víctor Erice, José Luis Guerín, Yasuhiro Ozu, Michelangelo Antonioni, Raoul Ruiz, Chantal Akerman, ... We owe these authors a different experience of cinema because they make space-time content flexible and because they superimpose signifiers within the text.

**Key words: ellipsis; off-camera space; empty field; latent image; spectator statute; destabilization of institutional modes of representation; connote; imagery.**

Cuando apareció el cine, éste ya existía desde siempre, no como máquina o invención de la técnica, sino como cinema. Por eso decimos que el cine escapa al tiempo, puesto que es fruto del espíritu que anima a todas las artes... En una palabra, el cine no ha sido, más aún, ni siquiera ha comenzado. El cine es. Y es porque ya era, y era porque guardaba dentro de sí el espíritu de las cosas; y así, como siempre fue, será (Erice, 2003).



## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. Presentación



Fig.1.1., Fig.1.2. y Fig.1.3.

Siempre nos han dicho que no vemos uno de los hemisferios lunares, una cara que permanece oculta. La libración hace que un observador terrestre conozca un poco más de la mitad de la superficie lunar (Fig.1.1., Fig.1.2. y Fig.1.3.). Da igual la cantidad de instrumentos ópticos creados para observar los cuerpos celestes, es una región vedada que sólo puede imaginarse. La simplicidad aparente de la redondez no evita el perfeccionamiento de los relatos posibles. Cada fantasía creada hace algo más accesible esa parte del satélite.

Este breve apunte nos permite extrapolar el sentido enigmático de lo no mostrado al arte cinematográfico. En concreto, en la práctica cinematográfica encontramos unas herramientas formales que ejercen la sustracción: la elipsis y el fuera de campo. Ambos se vinculan con otra retórica del vacío: el campo vacío que revela la potencialidad de lo invisible y es un instrumento expresivo que conecta el espacio con el tiempo.

De forma convencional, estos recursos participan de la funcionalidad del relato para generar un universo transparente donde solo tiene cabida en lo visible aquello que es pertinente en la narración. Así, la elipsis es un mecanismo para la omisión de

acontecimientos y el fuera de campo un espacio desactivado por los límites del marco donde va a parar lo que se juzga innecesario.

Sin embargo, existe una forma de pensar la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío como complejos dispositivos de connotación. Determinadas escrituras cinematográficas encuentran en estos recursos infinitas posibilidades expresivas. Las omisiones abren márgenes de evocación y otorgan al espectador la capacidad de reconstruir “la escena oculta” (Rodríguez Tranche, 2015:147).

En esta tesis nos interrogamos acerca de estos conceptos centrales de la sintaxis cinematográfica. Pero queremos explorar su dimensión transgresora y poética. La imagen latente es el objeto de nuestra investigación, porque la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío son operaciones que evidencian la multiplicidad e inestabilidad de la imagen cinematográfica. Otras experiencias artísticas han encontrado un campo de análisis de singular belleza y profundidad en los estados de latencia. La inquietud por el espacio, el vacío y el tiempo es una constante en la sensibilidad creadora. El artista conceptual Isidoro Valcárcel Medina concibió una acción en este sentido: proponer imágenes latentes como artefacto artístico. La forma de llevar a cabo esta idea era a través de la venta de fotografías sin revelar. El comprador podía revelarlas y contemplar la imagen, pero tenía otra elección: no positivar la fotografía y crear la imagen a partir de la descripción que ofrecía el artista<sup>1</sup>. En el campo de la literatura, el poeta José Ángel Valente en su poemario *Fragmentos de un libro futuro* (2000) nos habla de la naturaleza experimental de la palabra poética que encuentra su libertad en la extrema desnudez y en el silencio.

El punto de vista desde el que efectuamos la reflexión nos lleva a considerar el texto fílmico como un sistema abierto. Ante él, el papel del espectador requiere un compromiso

---

<sup>1</sup> La propuesta artística de Isidoro Valcárcel Medina citada ha sido recogida de la investigación realizada por Isabel Arquero y Luis Deltell: Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice.

activo, porque pone en funcionamiento su capacidad de elucidación para restañar o formular lo que falta. De este modo, especula con los fragmentos elididos e imagina las regiones inaccesibles. De este modo, puede completar la cara oculta de la luna. Tal vez su imaginario no quede muy lejos de aquello que soñó el pionero Méliès en *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) (Fig.1.4., Fig.1.5. y Fig.1.6.).



Fig.1.4., Fig.1.5. y Fig.1.6.

## 1.2. Objetivos e hipótesis

Los objetivos que centrarán nuestra investigación son los siguientes:

1. La identificación de los usos retóricos y discursivos de la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío.
2. La problematización de las funciones normativas de estos mecanismos a partir de su confrontación con otras tendencias (las nuevas olas, el cine documental y el experimental) que plantean una relectura crítica del lenguaje cinematográfico establecido.
3. El análisis detallado de textos filmicos en los que la elipsis, el fuera de campo y campo vacío se constituyan en la esencia de la representación.
4. La exploración de las potencialidades y sugerencias de escrituras cinematográficas al margen de convenciones.

5. El estudio comparado de las distintas obras para comprender mejor su excepcionalidad y originalidad.
6. La exploración de ámbitos del relato donde no hay ingredientes narrativos o aparecen atenuados, bien porque están elididos o bien porque son desplazados fuera del encuadre.
7. El estudio de las conexiones entre la elipsis y el fuera de campo a partir del uso combinado de estos procedimientos.
8. La reflexión sobre el espacio y el tiempo que no aparece en imagen y sus formas de afección en lo visible.

Por tanto, los supuestos que proyectamos en esta investigación remiten al uso de la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío como mecanismos de transgresión. Estas formulaciones multiplican las posibilidades de interpretación y constituyen “la presencia” de la ausencia. Con ellos, la referencia se convierte en pura huella.

La hipótesis planteada parte de una idea preliminar para aproximarse al análisis de una obra cinematográfica “pensar la película como la traza de un gesto de creación” (Bergala, 2007: 37). La marca autoral es solo una esfera del proceso creativo porque el espectador con su imaginación genera, de acuerdo con sus relaciones dialécticas con el universo presentado, un constructo. El espectador traza un itinerario que le permite transitar a través de una estructura imaginaria por la red de tiempo y de espacio. La interpretación no es algo estático, el sentido de cada texto filmico se establece a partir de una relación bidireccional. La imagen filmica tiene un carácter polisémico por lo que es difícil fijar la claridad significativa, incluso en sistemas tan cerrados como el generado por el Modo de Representación Institucional (M.R.I.)<sup>2</sup>. Siempre hay quiebras y fallas en la superficie

---

<sup>2</sup> Este término es conceptualizado por Noël Burch en *Praxis del cine* (1969).

textual. Es así como la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío extienden todo un campo de sugerencias. El uso radical y explícito de estos mecanismos dentro del relato filmico coincide con este sentido de apertura. La fuerza expresiva de los tiempos y espacios latentes es mucho mayor que la mostración y es una elección de la enunciación que se evidencia en la construcción del relato. La libertad de elección del espectador ante los fragmentos omitidos o no mostrados expresa el cariz connotativo de estos mecanismos. La mirada sobre el mundo se realiza desde unas cuencas vacías. El esfuerzo elíptico del discurso y la lectura reflejan ambigüedad y suspensión de sentido. En este punto, el texto filmico sostiene, como afirmábamos, similitudes con el texto poético, al permitir que la estructura narrativa se enriquezca con figuras retóricas, tropos y procedimientos alusivos. Porque, en realidad, tanto la elipsis como el fuera de campo y el campo vacío son referencias imaginarias, dispositivos vacíos que liberan la percepción del espectador y con ello cuestionan su tradicional estatus pasivo. Elipsis, fuera de campo y campo vacío apuntan a un mundo sugerido en el que lo que “se da a ver” es, precisamente, lo que no está allí, y en el que la iconografía utilizada pierde su representatividad más evidente.

En síntesis, nuestra hipótesis de investigación es la siguiente: la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío son mecanismos desestabilizadores del modelo hegemónico de representación. Son formulaciones que quebrantan el significado prefijado.

### **1.3. Metodología**

La primera parte de nuestro estudio se basa en la configuración de un marco teórico con el que delimitar los conceptos a investigar. En un segundo apartado exploramos las potencialidades de tales conceptos en las cinematografías de distintos autores. A partir de este punto, entramos en una fase de descripción y análisis de fragmentos y secuencias

concretos. Para explorar estos recursos estilísticos proponemos una metodología cualitativa en el análisis de la imagen.

El modelo de investigación se basa primero en la descripción a la hora de buscar respuestas a los problemas estéticos planteados. De esta manera, sobre objetos aparentemente muy distantes los unos de los otros se identifican rasgos comunes, identidades expresivas, como si un lazo pudiera ponerlas en comunicación. La descripción de las imágenes y sonidos se lleva a cabo a partir del lenguaje escrito. La herramienta descriptiva empleada posibilita la minuciosidad necesaria para expresar las sugerencias contenidas en la imagen. Puesto que el objeto de estudio son imágenes latentes, es decir, que no poseen condición visible, debemos escudriñar la imagen a la búsqueda de indicios de esas articulaciones espaciales y temporales. Esta metodología de trabajo requiere la inclusión de material gráfico, por ello acompañamos la descripción con ilustraciones de los planos analizados. Ambos materiales han de leerse de forma conectada. Por ello, los fotogramas aislados o secuencias de fotogramas se plasman en el propio texto, allí donde son citados expresamente. La descripción comprende el tipo de plano, las acciones de los personajes, los diálogos y el paisaje sonoro, así como las distintas cadencias de montaje. A través del análisis, intentamos conectar los componentes detectados en la descripción de imágenes. Casetti y Di Chio entienden el análisis como:

un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición con el fin de identificar mejor (...) en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento (...) Por consiguiente, el análisis como recorrido, y como recorrido que tiene como objetivo la inteligibilidad. (Casetti y Di Chio, 2003:17).

Dado lo anterior, nuestro propósito es entender el especial funcionamiento de unas herramientas heterodoxas, que no tienen plasmación visual. La elipsis, el fuera de campo

y el campo vacío son huellas, por tanto hemos de deducir cómo han sido articuladas. Para ello, aislamos cada elemento para entender su funcionamiento de conjunto y examinamos la lógica discursiva del fragmento. Trabajamos la serie de imágenes desde puntos clave para desvelar a partir de indicios los espacio y tiempos no mostrados.

#### **1.4. Criterio y selección del corpus cinematográfico**

La selección de materiales para el trabajo empírico parte de una idea central: no intentamos censar obras y cineastas que utilicen estos recursos ni establecer un estudio diacrónico. La comprensión de las obras requiere más que una mera recolección de datos. La propuesta de análisis intenta detenerse en materiales específicos donde el fuera de campo, el campo vacío y la elipsis funcionan de forma original.

Las acotaciones realizadas para poder configurar este *corpus* parten de criterios pertinentes que permitan conocer las excepciones y las posibilidades poéticas de estos recursos. Una primera escisión tiene un valor genérico, las obras analizadas son narraciones de ficción en su mayoría, aunque en el capítulo 8 nos interrogamos por el uso del fuera de campo, el campo vacío y la elipsis en la forma documental, así como en sus distintas hibridaciones. Así mismo, el capítulo 7 comprende formulaciones cinematográficas que desbordan la estructura narrativa y están cercanas al cine experimental.

Por otro lado, nos basamos en conceptos como “autoría”- si es que hoy en día se puede seguir llamando así a un tipo de cine—, al dirigir nuestra mirada a escrituras que suponen una ruptura con la normativa establecida por el modelo hegemónico. El punto de partida es la obra de tres cineastas que han sistematizado el uso del fuera de campo, el campo vacío y la elipsis en su obra, convirtiendo estos recursos en elementos esenciales de su estilo. La figuración del vacío, el tiempo que no comparece o el espacio al margen de la

representación icónica son áreas de exploración en la cinematografía de Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Michelangelo Antonioni. Estos autores modelan su particular poética a partir de procesos de sustracción para que la imagen quede abierta a múltiples significados. Para examinar estos sistemas estéticos elegimos determinadas obras que reflejan lo esencial de sus formas fílmicas y establecemos conexiones con otros autores que también se interrogan sobre la ausencia en imagen. De este modo, intentamos elucidar las claves formales y estéticas a partir de la confrontación y la vinculación. Desde este primer eje articulador hemos diseñado un *corpus* heterogéneo que nos permite profundizar en los recursos estéticos, formales y discursivos. Para evaluar estas dimensiones recurrimos a ejemplos paradigmáticos que han sido interrogados por teóricos en diversos campos de estudio cinematográfico y así hacer una relectura dentro de los marcos interpretativos de la tesis. Otro criterio de selección es la excepcionalidad que justifica la inclusión de obras que comprenden distintas ideas de belleza con respecto a la creación cinematográfica. El trabajo con los materiales debe plasmar los parámetros teóricos y la relación con otros mecanismos que enriquezcan las tesis planteadas. Por ello, las obras son elegidas por su capacidad de componer un discurso asentado en la ausencia a partir de la conjugación de distintos recursos.

Partimos de estas premisas para desbrozar distintos caminos de exploración. La línea de desarrollo que se proyecta desde Bresson se basa en la depuración expresiva y una búsqueda de la esencialidad, así como en la inscripción de *imágenes insignificantes* (Zunzunegui, S., 2001:66) en continuo contacto y cambio. Estos patrones visuales se reflejan en la obra de Chantal Akerman. Un punto de conexión entre ambos autores es la utilización de escenarios sin identidad como son los lugares de paso. Los planos perduran unos instantes antes y después de que la acción que se desarrolla en el interior de estos lugares haya comenzado o terminado o que los personajes que lo atraviesan,



comparezcan o desaparezcan tras los márgenes. En ellos, centramos nuestro análisis. La vía de análisis que abre Ozu se basa en la utilización de planos de transición, planos inanimados que tienen un valor metafórico. El fuera de campo y el campo vacío dejan de ser sólo espacios que señalan la ausencia de elementos. Pasan a ser una manifestación *temporal* de la ausencia. Permiten pensar sobre lo anteriormente narrado y componen un espacio para la contemplación. Los campos vacíos de Ozu conectan e interrelacionan el espacio en el tiempo y el tiempo en el espacio. Esto ocurre porque dotan a las porciones espaciales de una duración, de un sentido temporal. Hao Hsiao Hsien también ejerce esta peculiar poética del vacío por lo que ponemos en relación los códigos cinematográficos de ambos autores. El núcleo vertebrador que se inicia en Michelangelo Antonioni toma el vacío y la suspensión de la figura humana como sustrato estético y discursivo. La atenuación narrativa y la abstracción que este proceder genera nos sitúa en ámbitos experimentales. Los autores escogidos-José Luis Guerín y Chantal Akerman- oscilan dentro de esta zona ambigua.

Por otro lado, ofrecemos una propuesta ensayística a partir de unos ejes temáticos que nos ayudan a reflexionar sobre la dimensión espacial y temporal de la ausencia. Por tanto, las películas son seleccionadas por su engranaje formal y su significado, dado que despliegan:

más allá de su propia visualidad, lo que debemos denominar sus imágenes, sus imágenes en constelaciones o nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, abrir, tanto su aspecto como su significación (Didi-Huberman, 1997:95).

De cualquier modo, no podemos obviar un criterio propio a la hora de seleccionar las obras analizadas, pero hemos intentado establecer un diálogo entre el objeto de estudio y nuestro esquema de comprensión que nos permita desarrollar una selección adecuada.

A continuación se muestra una lista con las principales películas que hemos escogido para nuestra investigación:

- *Primavera tardía* (*Bashun*, Yasuhiro Yasujiro Ozu, 1959).
- *Tiempos de amor, juventud y libertad* (*Zui hao de shi guang*, Hou Hsiao-Hsien, 2005).
- *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018).
- *Elogio del amor* (*Éloge de l'amour*, Jean Luc Godard 2001).
- *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959).
- *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent soufflé où il vent*, Robert Bresson, 1956).
- *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959).
- *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975).
- *Les rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1978).
- *La cautiva* (*La captive*, Chantal Akerman, 2000).
- *Maniac Shadow* (Chantal Akerman, 2013).
- *Là-Bas* (Chantal Akerman, 2006).
- *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004).
- *Image de sable* (Raoul Ruiz y Nadine Descendre, 1981).
- *Tras os Montes* (Antonio Reis y Margarida Cordeiro, 1976).
- *Vidros partidos. Testes para um filme em Portugal* (*Cristales rotos. Pruebas para una película en Portugal*, Víctor Erice, 2012).
- *El eclipse* (*l'ecclise*, Michelangelo Antonioni, 1962).
- *Toute une nuit* (Chantal Akerman, 1982).
- *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007).

Este catálogo de imágenes se estudia de forma comparada para extraer conexiones que enriquezcan la reflexión realizada.

### **1.5. Estructura de la investigación**

Este trabajo de investigación requiere, por su especial naturaleza, un enfoque multidisciplinar para combinar el estudio de los aspectos creativos de la práctica filmica con los enfoques teóricos derivada de ella. Por todo ello, se propone la siguiente estructura de trabajo:

1. Estudio de los procedimientos narrativos del estilo de continuidad o relato clásico hollywoodiense. Siguiendo a autores como David Borwell, Kristin Thompson, Janet Staiger o Seymour Chatman, delimitamos la fórmula narrativa del relato clásico y su capacidad para configurar el tiempo y el espacio filmico.
2. Caracterización teórica de los conceptos clave del estudio: elipsis, espacio fuera de campo y campo vacío. El punto de partida es estudiar las definiciones de los diferentes conceptos y enmarcarlos a través de la obra teórica de distintos autores: Aumont, Bazin, Deleuze, Burch o Durand.
3. Problematización de estos conceptos a partir de sus aplicaciones “heterodoxas” en escrituras posclásicas.
4. Determinación de autores clave que han desarrollado usos específicos de estos procedimientos. Aquí se incluirá la relación de cineastas indicados en el punto anterior. Obviamente, no se trata de un listado completo sino paradigmático de aquellos que han propuesto dichos procedimientos desde su particular escritura filmica.
5. Análisis comparado de ejemplos concretos. La premisa es explorar el potencial creativo y poético de dichos materiales.

Esta estructura se refleja en la articulación de los distintos capítulos. La primera parte consiste en la introducción que acabamos de presentar, donde aparece la motivación principal que impulsó el estudio de este tema, así como una pequeña aproximación al trabajo y su contenido. En el capítulo 2 exponemos el cuerpo teórico que permite comprender la potencialidad de la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío. Partimos de un examen de la dimensión espacial y temporal de la imagen cinematográfica que nos facilite entender el uso de estos mecanismos dentro del relato cinematográfico. En dicho capítulo incluiremos ejemplos y pequeños análisis que ilustren los conceptos teóricos. Luego pondremos en relación las aportaciones teóricas de distintos autores que han tomado la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío como objeto de análisis. Así, ubicamos referencias heterogéneas para vislumbrar las múltiples caras de estos aparatos.

A partir de conceptos que reflejan redundancias, tendencias, pero a su vez expresan variaciones, evoluciones y aristas articulamos una serie de capítulos en los que se deposita el análisis de distintas piezas cinematográficas. En los capítulos exploramos desde ángulos diversos, estos mecanismos, pero también establecemos conexiones entre los diferentes apartados e insistimos sobre ciertos motivos. Para ello, proponemos la confrontación y el diálogo entre las imágenes creadas por distintos cineastas, para entender las estructuraciones secretas que subyacen en sus obras.

En el capítulo 3, *Espacios de paso en el cine de Robert Bresson y Chantal Akerman*, el trabajo sobre el espacio y tiempo ausente se constata en la depuración formal de la imagen. Los *no lugares* que pensara Marc Augé, los lugares de paso o los espacios intermedios, sirven como espacio referencial por su indefinición. En este sentido, la disposición visual se caracteriza por el sintetismo, que en su formulación más extrema llega a la abstracción. En este marco espacial se inscriben momentos de vacuidad donde

los cuerpos aparecen y desaparecen sin dejar nada tras de sí. El vacío en imagen tiene una amplitud desacostumbrada e invita a una detención contemplativa del espacio. En el transcurso temporal se activan distintos parámetros temporales y espaciales como la duración y la distancia. El sentido profundo de estas operaciones es separar a las imágenes de su inmediatez narrativa, otorgando un ritmo formal a la puesta en relación de imágenes. Exploramos el trabajo de dos cineastas Robert Bresson y Chantal Akerman. Las obras que analizamos son las siguientes: *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent soufflé où il vent*, Robert Bresson, 1956), *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975), *Les rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1978), *La cautiva* (*La captive*, Chantal Akerman, 2000), *Maniac Shadow* (Chantal Akerman, 2013) y *Là-Bas* (Chantal Akerman, 2006).

En el capítulo 4, *Vacío como paisaje y la consumición del tiempo*, abordamos la figura de Ozu para comparar sus campos vacíos con los del cineasta Hou Hsiao Hsien. El vacío que señalan sus imágenes es activo, puesto que propone densidad en el significado y crea un dispositivo temporal deslizante. El tiempo se consume en esos espacios vacíos. Nos detendremos en dos de sus obras: *Primavera tardía* (*Bashun*, Yasuhiro Ozu, 1959) y *Tiempos de amor, juventud y libertad* (*Zui hao de shi guang*, Hou Hsiao-Hsien, 2005).

El capítulo 5, *Amor hecho fragmentos. La hendidura entre instantes y el desplazamiento elíptico*, moviliza una idea más propia del pensamiento filosófico o el ensayo: el amor en su devenir cumple una serie de etapas. “El tiempo amoroso” se refleja en instantes recortados de una linealidad inaprensible para el relato cinematográfico. Sin embargo, intentamos profundizar en la articulación fragmentaria de este tipo de relatos. Las películas seleccionadas acometen una operación elusiva radical: agujerean el tiempo. Los tiempos son sustraídos en múltiples puntos del relato, pero son unidades que tienen

competencia narrativa. Al omitirlos, el relato se hace incierto y el tiempo es una materia vulnerable e inconmensurable. Analizamos tres películas: *Cold War* (Pawel Pawlikowski, 2018), *Elogio del amor* (*Éloge de l'amour*, Jean Luc Godard 2001) e *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959).

En el capítulo 6, *Tiempo subjetivo y cronotopos en la representación cinematográfica del recuerdo y el ensueño*, proponemos como ámbito de observación la representación cinematográfica de estados oníricos y de reminiscencia. El ejercicio de plasmar en imagen contenidos internos permite trascender lo real en busca de un imaginario irracional. La verosimilitud queda desactivada, lo que conlleva inestabilidad en los vectores espaciales y temporales. En este sentido, apuntamos que tanto la elipsis como el fuera de campo o el campo vacío son recursos que generan ambigüedad y facilitan la asociación de elementos dispares. Permiten vulnerar la unidad espacio-temporal de la secuencia cinematográfica. Estos mecanismos favorecen la elasticidad espacio-temporal. Ello posibilita que, en el seno de la imagen, tengan cabida distintos tiempos y espacios cargados de simbolismo. La dimensión temporal no se vertebra según las coordenadas del tiempo real y, en consecuencia, el tiempo es altamente subjetivo. El espacio es un área donde cohabitan varias capas temporales y el fuera de campo permite el deslizamiento temporal. En este sentido, podemos extrapolar el concepto de *cronotopos* de Bajtín al texto fílmico, dado que los elementos temporales y espaciales se funden porque “Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtín, 1989:237-238). Además, la conexión entre imágenes no se basa en la causalidad, sino más bien en el azar o lo ilógico. Las películas analizadas son *El espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1975), *Una página de locura* (*Kurutta Ippēiji*, Teinosuke Kinugasa, 1926), *La mirada de Ulises* (*To Vlemma tou Odyssea*, Theo Angelopoulos 1995) y *La eternidad y un día* (*Mia aioniotita kai mia mera*, Theo Angelopoulos, 1998).

El capítulo 7, *El relato en off. La desconexión narrativa del espacio*, explora el límite de los mecanismos elusivos. Las obras analizadas presentan una indeterminación infinita. Se sitúan en un punto cero de la narración porque nada acontece. La imagen gira entorno a la destrucción de sentido y se generan esclusas o atisbos de aperturas en el argumento y el dispositivo visual. A partir de la carencia de identidad la imagen se libera. La estructura informe es la raíz de todas las formas posibles, de todos los relatos. Los espacios y tiempos desposeídos de ingredientes narrativos circulan libres. Se convierten en dimensiones desinstrumentalizadas para que puedan emerger nuevos significados. La constelación de relatos posibles sólo puede ubicarse en los tiempos y espacios no contados. Las zonas de sombra son el punto de fuga de todos los relatos. La desactivación narrativa sirve de catalizador de los vectores espaciales y temporales: planos vacíos, personajes que quedan suspendidos o tiempos de observación. El vacío narrativo marca la ausencia y lleva el plano a la abstracción, la imagen se convierte en un fenómeno vibrante y polifacético. Las obras analizadas en este capítulo son *El eclipse (l'eclisse*, Antonioni, 1962), *Toute une nuit* ( Chantal Akerman, 1982) y *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007).

En el capítulo 8, *Más allá del tiempo y el espacio en el cine documental*, nos interrogamos acerca de la prefiguración de lo no visible en el cine documental. Abordamos el documental como un género de lo real afectado por la ficción. La relación entre realidad y ficción se basa en una presunción recíproca o de reversibilidad. En consecuencia, elegimos los objetos de análisis en función de su gradación desde lo observacional al falso documental. Las obras analizadas son *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), *Image de sable* (Raoul Ruiz y Nadine Descendre, 1981), *Tras os Montes* (Antonio Reis y Margarida Cordeiro, 1976) y *Vidros partidos. Testes para um filme em Portugal* (*Cristales rotos. Pruebas para una película en Portugal*, Víctor Erice, 2012).

La ilación entre las distintas piezas se sustenta en la noción de extinción, porque retratan lugares a punto de desaparecer. Las fisuras temporales entre planos sucesivos y el depósito de imágenes en los márgenes son el reverso formal de esta idea. Así, los elementos nominados en la imagen son a su vez materia interiorizada en la representación. Los elementos ausentes poetizan el modo documental. En las piezas encontramos lugares (en)cerrados por fronteras físicas o interiores, que se reflejan en los límites del campo y el espacio *off*. La aureola temporal remite a lo inasible del proceso y de este modo la elipsis se convierte en el recurso esencial. Estas películas son poderosos dispositivos poéticos donde se inscribe un punto de vista, el impulso documentalista y los vectores de subjetividad se combinan y transforman.

### 1.6. Una aventura



Fig.1.7.

La presente investigación tiene su origen en los planos finales de una película, *El eclipse* (*l'ecclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962). Esta coda visual muestra imágenes desnudas de acontecer. Los distintos fragmentos o piezas no tienen más relación que la



estela que unos cuerpos dejaron sobre el lugar y un fenómeno astronómico: el eclipse solar que protagoniza el mapa celeste. La progresión lumínica marca el tiempo de la escena. El espacio se fragmenta en pequeños incidentes que no consiguen concretizar un hecho unívoco porque la narración ha abandonado el espacio.

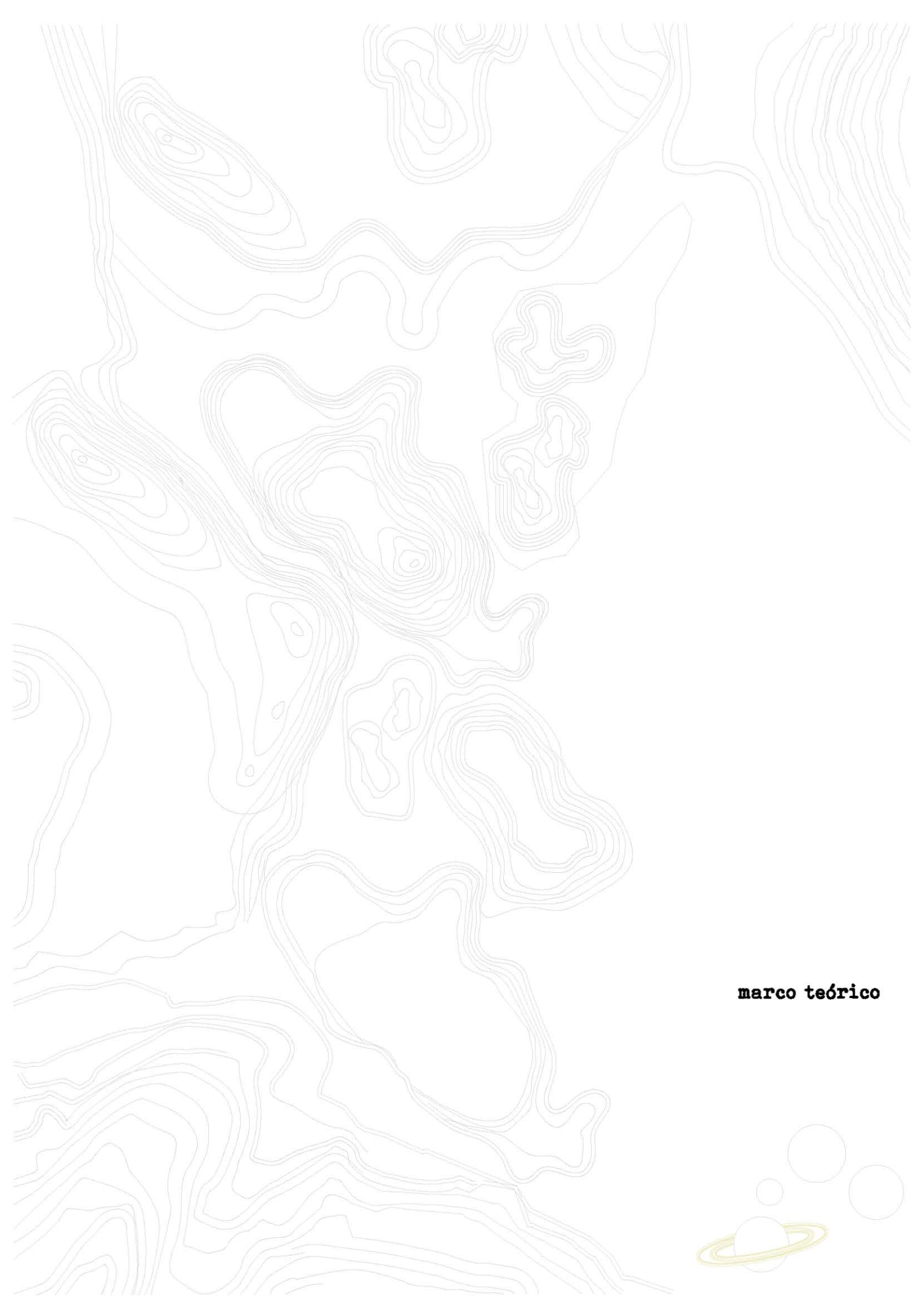
Tras la palabra Fin proyectada sobre los astros alineados, los aplausos afirmaban la fascinación que habían provocado estas pocas imágenes. La proyección tuvo lugar en un aula de esta facultad, en la clase de dirección cinematográfica del profesor Rafael Rodríguez Tranche. No era siquiera una sesión cinematográfica, pues sólo vimos el final. No hizo falta más para entender que estábamos ante el auténtico significado del cine: imaginar. El cine vive hacia nosotros, el encuentro con las sombras diluye cualquier frontera entre la pantalla y la vida. Creo que cada uno se llevó consigo un trazo de “sombra”.

Es así, como a través de lo no visto, un día comencé a pensar el cine. Las imágenes “sustraídas” eran tentadoras ya que indicaban la existencia de relatos no contados. Pensé que tomar como herramienta la escritura podía ayudarme a desbrozar este proceso sutil y magnético. Y sin darme cuenta, comencé esta aventura. Durante estos cinco años, he podido imaginar, pensar y reflexionar a partir de las imágenes de otros y otras. La certeza más rotunda que he llegado a vislumbrar, es que apenas sé nada. Puede parecer desazonador, pero entender que hay un sinfín de historias o imágenes o asociaciones todavía no encontradas, es una fuerza desbocada. Quiero seguir pensando.

Las distintas actividades (seminarios, congresos, jornadas, escritos, proyectos...) llevadas a cabo durante estos años han sido enriquecedoras porque me han permitido la cercanía con miradas muy diversas que han ensanchado la mía. Otro punto a destacar es el encuentro con organismos como la Filmoteca Española donde he podido sumergirme en el cine, sin ninguna clase de asideros. Por último, quería señalar el valor de las ayudas

a la investigación como la que he podido disfrutar en mi último año. En concreto, he sido beneficiaria de la ayuda para contratos predoctorales de personal investigador en formación de la Universidad Complutense de Madrid en la convocatoria de 2017, lo que ha hecho más fácil este camino.





**marco teórico**



## CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. ¿Qué es el fuera de campo?

#### 2.1.1. El espacio filmico

El espacio es el enclave donde se formula la construcción de la imagen cine. La constitución del espacio filmico requiere de una serie de procedimientos para dotar de verosimilitud la representación del espacio real. Según Bordwell, el espacio se construye a partir de tres tipos de indicios: el espacio del plano, el espacio del montaje y el espacio sónico (Bordwell, 1996: 113).

- **El espacio del plano.** La representación cinematográfica del espacio tiene como característica la condición bidimensional de la imagen. La representación icónica es compleja, el espacio se articula de forma coordinada y su composición requiere de una serie de ingredientes: a) Escala o tamaño b) Contorno, textura y densidad c) Posición d) Grado, color y zona de iluminación reflejada e) Claridad o grado de resolución óptica (Chatman, 1990:75). Bordwell entiende que a partir de la manipulación de este tipo de señales el espectador elabora la representación espacial. Por ejemplo, los contornos pueden superponerse y se atribuye el límite oclusivo a un objeto próximo y el otro a uno distante. El movimiento de las figuras es otro parámetro que permite identificar objetos y relaciones espaciales. El uso del color incita a interpretaciones de lejanía o cercanía. La iluminación puede sugerir distintas cualidades. El sombreado sugiere texturas y proporciona indicios para inferir relaciones espaciales.

Estas taxonomías indican que la generación de los espacios cinematográficos tiene una simiente pictórica, diversas técnicas que construyen el espacio virtual a partir del real. El cuadro determina en parte la composición de la imagen. La imagen plana es entendida como similar al espacio real, esto se manifiesta en la ilusión de movimiento y

la ilusión de profundidad. Ese rasgo de la visión que se intenta reproducir: la profundidad, se expresa icónicamente por la perspectiva. La perspectiva es un sistema de transformación geométrica que supone una proyección del espacio tridimensional sobre el bidimensional según una serie de reglas (Aumont, 1992:223). Es un sistema que refleja una concepción de lo visible al imprimir valores simbólicos sobre la materia visual. Erwin Panofsky así lo reconocía en su libro *El origen de la perspectiva* (1987). La *perspectiva artificialis* es un sistema cerrado donde la imagen se construye por la convergencia de líneas en un punto de fuga o punto de vista. Este sistema se basa en el centramiento de la representación y su asimilación a la visión humana.

La clausura del espacio figurativo es también un elemento determinante de la representación. La imagen filmica se observa como una representación realista de un espacio imaginario. Por la limitación del cuadro entendemos que es una porción de ese espacio. El campo designa la fracción de espacio imaginario de tres dimensiones que se percibe en una imagen filmica. Ese espacio se prolonga más allá de los bordes en el fuera de campo (Aumont, 1992: 232).

- **El espacio del montaje.** El espacio homogéneo es resultado de una construcción mediante la cual se supone una continuidad en todas direcciones y sentidos del espacio representado. El espacio de montaje se teje desde la fragmentación. El espacio filmico se estructura para que sea entendido como un conjunto a partir de la regulación de las vistas parciales (Sánchez Biosca, 1996: 143-155). El *raccord* permite la unión de planos de forma coordinada, de manera que la transición sea imperceptible. Una serie de normas crea esa geografía ilusoria. La continuidad sintáctica hace entendible la película como un discurso (Sánchez Biosca, 1996: 28-31). El perceptor construye el espacio entre planos basándose en la anticipación y la memoria, apoyándose en los esquemas causa-efecto y creando un mapa cognitivo del territorio (Bordwell, 1996: 117). En la

composición espacial de una serie de planos las incoherencias se desvanecen si la construcción del argumento se privilegia; las hipótesis que construye el espectador favorecen el reconocimiento de los objetos y de los factores narrativos (Bordwell, 1996: 117).

- **El espacio sónico.** El ingrediente sonoro es un factor constructivo del espacio. La “figura” y el “terreno” existen en el sonido. En la mayoría de las películas, el habla parece ocupar el primer plano y el ruido, el fondo. La “perspectiva acústica” se genera por el volumen y la textura acústica. Los indicios de sonido en la información espacial se ven eclipsados por la visión. La espacialidad del sonido en el cine es algo tan manipulado como la imagen. El material auditivo se reelabora para construir indicios, eliminar el ruido y realzar la información importante. El espectador recurre a la simplicidad de las hipótesis y asume un nexo directo entre la claridad acústica, la importancia narrativa y la coherencia espacial. Algunos cineastas pueden concebir un paisaje sonoro sin indicadores redundantes, lo que requiere un papel activo del espectador (Bordwell, 1996:118).

La configuración del espacio filmico necesita de estos tres ámbitos espaciales. Las características de este imaginario son experimentadas por el espectador aprehendiendo el espacio filmico como lugar habitable. La condición es describir y mensurar el espacio a partir de relaciones topológicas. El espacio representado se percibe limitado por los bordes del marco y estos trazados se basan en la variabilidad. La superficie visible puede extenderse a partir de la pluripuntualidad. La forma espacial de la película entiende un universo inabarcable que puede ser en parte desvelado por la transitoriedad del marco. El tratamiento del espacio incluye el planteamiento de nexos entre las unidades espaciales distintas. Estos elementos de mediación crean adyacencia entre espacios acotados. El espacio se multiplica, se ordena, mide y define bajo relaciones de

formas que conjugan el espacio, el tiempo y el movimiento. Como señala Marcel Martin:

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 (Martin, 2005: 222).

La estrategia estética del cine clásico se basa en la continuidad, en la sutura de vacíos. El uso del *raccord* entre planos es la fórmula característica del Modo de Representación Institucional o M.R.I. (Burch, 2008: 21). El campo y el fuera de campo son presentados como intercambiables, de modo que en apariencia el espacio entero puede ser mostrado, en un juego constante de campo/contracampo. Las transgresiones del modelo canónico denotan la heterogeneidad del espacio fílmico, su discontinuidad y las complejas relaciones entre el campo y el fuera de campo. Por ello, delimitaremos cuál es la opción compositiva del espacio del cine clásico para entender las formas subversivas.

### 2.1.2. El espacio en el cine clásico

El sistema espacial en el cine clásico es arbitrario, convencionalizado, pero sintetiza un modelo de representación que recoge muchos de los preceptos de la pintura Pos renacentista. Las composiciones centradas definen el espacio. En el cine las figuras y objetos tienen movimiento, por ello se debe actualizar la composición. El centramiento se consigue a partir de distintas operaciones relacionadas con el reencuadre y el movimiento panorámico de la cámara: "...dentro de un escenario definido, una figura abandona el plano y, mientras el cuerpo cruza la línea de encuadre, el corte presenta la figura entrando en un nuevo plano con el cuerpo aún cruzando la línea de encuadre



(opuesta)” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:58). Estas operaciones describen un sistema de conducción para que las figuras lleguen al centro del escenario.

La composición del plano también utiliza como técnica de representación la frontalidad para dar forma al desarrollo de la historia, porque “la acción narrativa se dirige al espectador” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 59). Pero es en la representación de la profundidad donde el cine clásico despliega su iconografía. El cine de Hollywood emplea diversos mecanismos como indicios de profundidad: superposición visual, tamaño familiar, patrón, color, textura, iluminación y enfoque. La iluminación es la técnica de representación más relevante para crear profundidad. El sistema de iluminación de tres puntos estandarizado en Hollywood (general, de relleno y contraluz), al que se suma la iluminación del fondo, la iluminación sobre los ojos y otras técnicas, supone un ejercicio de articulación de cada plano según su entidad narrativa. Además, los planos de la imagen clásica se definen por el enfoque selectivo. Los volúmenes y planos son importantes para establecer la profundidad escenográfica.

Centrado, equilibrio, frontalidad y profundidad: todas estas estrategias narrativas nos animan a interpretar el espacio filmico como espacio de la historia. Puesto que la narración clásica depende de la causalidad narrativa, podemos considerar que estas estrategias intentan personalizar el espacio. El entorno adquiere importancia en parte por su capacidad para dramatizar la individualidad (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 62).

Por otro lado, la banda sonora construye el espacio escenográfico. La “perspectiva sonora” es una convención que relaciona cualidades acústicas del diálogo y el ruido con la escala de la imagen (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 61).

El espacio asume la mirada del espectador como vector constructivo, “la escenografía va dirigida al espectador” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 64). El espectador adopta una posición de inteligibilidad y la cámara es un testigo incorpóreo y

omnisciente. El espectador participa de la construcción del espacio a partir de un proceso de formulación y evaluación de hipótesis (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 64).

La operación de montaje es otro procedimiento pautado en el cine clásico. El objetivo es la creación de un espacio coherente a partir de la fragmentación. André Bazin establece las bases del montaje en continuidad clásico: la verosimilitud del espacio en el que la posición del actor siempre está determinada, incluso cuando un plano corto elimina el entorno. Además de entender que el propósito y los efectos del corte son exclusivamente dramáticos o psicológicos (Bazin, 1999: 91). El montaje en continuidad permite reelaborar un espacio en función de la historia. Una serie de normas regulan la articulación de las porciones espaciales para conseguir la continuidad. El montaje *analítico* acerca o aleja al espectador de una parte del espacio. El montaje de *plano/contraplano* da por sentado que la serie de planos alterna una visión de uno de los extremos de la línea con una visión del otro. La *continuidad de mirada* utiliza la visión del personaje como indicio para unir planos. Se supone que la línea de mirada va paralela al eje, de modo que las posiciones de la cámara seguirán a un lado de la línea.

En síntesis encontramos que todos estos recursos y parámetros tienen una finalidad narrativa. En el cine clásico, el sistema espacial está supeditado al desarrollo de la historia, cada plano tiene “cualidades narrativas” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997: 58). El espacio se convierte de este modo en una materia gráfica donde sus componentes tienen una función auxiliar de la causalidad narrativa. En último término, el cine clásico quiere hacer que el sistema de representación sea “transparente” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:57).

### 2.1.3. Límite/colindancia/linde

Nuestra aprehensión de la representación filmica está determinada por dos características materiales de la imagen: está configurada por dos dimensiones y está limitada (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2012:19). Distintas nociones liminales permiten conceptualizar la imagen: el marco, el encuadre o cuadro y el borde. El marco es la frontera de la imagen, su función es dar forma al infinito. El marco es un depósito de lo que se muestra en pantalla, pero el universo se propaga a nivel imaginario. Mitry ahonda en la idea de marco. Es la cesura del espacio filmico y procura el velado de parte de la realidad que permanece en las zonas laterales de la pantalla. Esta materia límite se confunde con el contorno difuminado, el borde (Mitry, 1989: 160). El marco posee potencia móvil y es reversible al desplazarse por la materialidad de la representación. La operación de encuadre es “la actividad del marco” (Aumont, 1992:162). El encuadre tiene un carácter analítico, genera sentido al recortar el espacio. Es un principio ordenador de distintas relaciones icónicas, es “un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen” (Deleuze, 1984:27). El campo es resultado del encuadre, una porción del espacio configurado por una mirada y estructurado en función de un punto de vista. Comporta una elección de carácter simbólico al cerrar el espacio figurativo. El encuadre es el “desglose de lo visible por una mirada móvil” (Aumont, 1992:232). El encuadre es limitación (Villain, 1992:117), una escisión material del espacio, una parcelación. En *Introduction a une véritable histoire du cinema* (1981) Godard expresa este acto de constricción que impone al discurso cinematográfico y su interpretación: “Todos los encuadres nacen iguales y libres, las películas no son más que la historia de su opresión” (Villain, 1992: 117). La violencia del límite configura el espacio cinematográfico.

*Límite* (Mário Peixoto, 1931) es un ejemplo del uso poético del encuadre donde se constata la existencia del límite. A partir de la exploración visual de los bordes de la imagen, se reflexiona sobre la condición limitada del hombre y su deseo de libertad. El contenido se acompasa a la forma, Peixoto “construye un tipo de encuadre que en sí mismo contiene la misma naturaleza, las mismas preguntas y el mismo viaje existencial que los personajes de la trama que expone” (Martínez Ramírez, 2017: 180).



Fig. 2.1.

El principio de la narración es la indefinición: unos personajes sin rasgos en una barca a la deriva, en un mar infinito (Fig. 2.1.). La forma visual elegida es un encuadre adherido al borde. Los personajes se ubican en el perímetro, desbordándolo, son llamados a la desaparición. El encuadre tantea el límite, los personajes aparecen desplazados con respecto al centro de la imagen e incluso colisionan con los límites intentando permanecer en el encuadre. El cerco físico del encuadre y lo ilimitado entran en tensión. Las figuras están seccionadas por los bordes del marco en una resistencia entre no llegar a consumarse y no llegar a desaparecer (Fig.2.2.).



Fig.2.2.

Pascal Bonitzer emplea el concepto de *desencuadre* para hablar de los encuadres desviados del centro. Bonitzer señala tres autores que utilizan el suspense no narrativo a partir del *desencuadre*: Duras, Antonioni y Straub. En sus películas las escenografías quedan vacías y ningún personaje o acontecimiento narrativo las resuelve. Esto provoca una tensión narrativa que se suma a la persistencia del plano. El suspense no narrativo sería consecuencia del encuadre desplazado con respecto a la continuidad de la historia. El *desencuadre* supone una resistencia al derecho a mirar porque impide ver los acontecimientos y los personajes. El *desencuadre* no sólo arrebató o cercenó, también a partir de este resorte estilístico se generan nuevas formas de representación y expresión (Bonitzer, 2007: 83). En esta opción compositiva, las zonas significativas de la imagen se desplazan del centro subrayando el borde que separa la imagen del fuera de marco. Aumont retoma la noción de *desencuadre* para hablar del vacío en el centro de la imagen (Aumont, 1992:168). Explora las limitaciones del término y lo diferencia de *desenmarcado* que posee tres rasgos definitorios: “suscita un vacío en el centro de la imagen. Acentúa el marco como borde de la imagen. No puede, finalmente reabsorberse sino en la secuencialidad, y en el cine, tiende a ello” (Aumont, 1995:90). Por otro lado, el *descentrado* sería el reverso del centrado como medio indirecto de “reforzar el centro” (Aumont, 1995:97). El centrado es una opción compositiva del cine clásico de Hollywood, como señalábamos en el epígrafe anterior. David Bordwell examina esta convención. En un cine basado en los personajes y la narración como el del M.R.I. (Burch, 2008:33), los planos seguirían el principio del centrado al no utilizar los bordes de la imagen. Bajo esta observación Aumont establece que:

Lo que hace del *desenmarcado* algo distinto del descentrado, lo que permite basar en él una estética, es que transforma el equilibrio clásico entre las funciones del marco, lo que cuenta es menos la hipotética y siempre frágil presencia de los personajes en el borde del cuadro, que el carácter activo, decisivo, marcado, de ese borde; es decir el énfasis puesto en el marco como límite y sobre todo, como operador retórico (Aumont, 1989: 97).

*Límite* es una experiencia que se desarrolla en los márgenes, los personajes chocan sin lograr estallar fuera de cuadro, haciendo tangible la presencia del encuadre. Por tanto, la delimitación es explorada de forma artística. En este sentido, Arnheim entiende que la operación de encuadre no es una restricción expresiva. Defiende las cualidades del encuadre y del marco desde el punto de vista estético. El encuadre es una de las herramientas para calificar la imagen, el marco exhibe sus cualidades estéticas.

La delimitación de la imagen es un instrumento tan formativo como la perspectiva, ya que permite destacar y dar particular importancia a determinados detalles, y, a la inversa, permite omitir cosas sin importancia, introducir sorpresas visuales repentinamente, presentar reflejos de cosas que están ocurriendo afuera (Arnheim, 1986:59).

#### 2.1.4. Campo/Fuera de campo

A través de los anteriores ejemplos, podemos observar cómo los límites de la imagen expresan la clausura, pero también “comunican el interior de la imagen, el campo, con su prolongación imaginaria, el fuera de campo” (Aumont, 1992:156). El límite separa y, a la vez, es la línea que pone en contacto el campo con el fuera de campo. El campo es un fragmento de un espacio global. Mitry define el campo como “todo lo que entra en el marco de visión del objetivo; cuanto más cercanos están los planos, menos extenso es el campo” (Mitry, 1989:168). El campo es una porción viva de la representación. La movilidad es un factor comunicativo: el encuadre, el movimiento en el interior del plano, el sonido, el tiempo son elementos que evidencian el *off*. Porque, a diferencia del

cuadro pictórico que se cierra sobre sí mismo; es decir, es centrípeto, el filmico es centrífugo, su imagen enciende algo que está más allá de él (Bazin, 1990: 183). André Bazin, en su ensayo *Pintura y cine*, define el marco como “una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del cuadro” (Bazin, 1990: 183). Mientras que plantea la diferencia con la ‘pantalla’ de cine: “La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja más que ver una parte del acontecimiento” (Bazin, 1990: 183). El espectador reacciona ante la imagen filmica como la representación realista de un espacio imaginario y, debido a la delimitación física del cuadro, parece percibir sólo una porción de éste. Esta porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro es entendida como la parte visible de una geografía imaginaria más amplia: “la imagen no solo se ofrece a la visión. Es legible tanto como visible” (Deleuze, 1984: 27). La visión se desborda, es llamada por el espacio velado y el espectador reconstruye lo ilusorio, lo que le es negado. Pascal Bonitzer comprende que en el cine el campo visual se duplica en “un campo ciego”. “La pantalla es un cache, una visión parcial” (Bonitzer, 2007:69). Entonces, el concepto de campo es necesario para definir lo que se encuentra fuera de él y que resulta contradictoriamente invisible, aún más cuando hablamos de cine como expresión visual. Puesto que lo observado en la imagen representa un espacio que comprendemos como más amplio, entenderemos campo como una “porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro” o “todo lo que el ojo divisa en la pantalla” (Burch, 2008:26). Unidos por definición el campo (interior-cuadro) determina la existencia del fuera de campo (exterior-cuadro). Se define fuera de campo como “el conjunto de elementos (personajes, decorados, etc.) que, aun no estando incluido en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador” (Burch,

2008:26). El fuera de campo se constituye a partir de la sugerencia, imanta lo visible. Pero además, posee una disposición flexible porque el espacio velado puede ser mostrado o no en las distintas actualizaciones de la imagen. De ahí su problemática, ya que dirige dos nuevas concepciones de encuadre; el cache/encuadre que conceptualiza Bazin: el encuadre opera a veces como un cache móvil con arreglo al cual todo conjunto se prolonga en un conjunto homogéneo más vasto con el cual se comunica. Otras veces es entendido como un cuadro pictórico que aísla un sistema y neutraliza su entorno. La comunicación del conjunto parcial con el fuera de campo es a través de la corrección del encuadre o por caracteres positivos (Deleuze, 1984: 32). Ha de observarse también que en un sistema cerrado no se suprime el fuera de campo:

El fuera de campo: encuadrado un conjunto, y por lo tanto visto, siempre hay un conjunto más grande o bien otro por el cual el primero forma uno más grande y que a su vez puede ser visto, con la condición de que suscite un nuevo fuera de campo. El conjunto de todos estos conjuntos forma una continuidad homogénea, un universo o un plano de materia propiamente ilimitado. Pero no es un “todo”, aunque el plano o conjunto de plano tenga una relación indirecta con el todo. El todo no es un conjunto ni tiene partes, es más bien aquello que impide a cada conjunto, cerrarse sobre sí (Deleuze, 1984:33).

Entonces, el encuadre establece la potencialidad del fuera de campo. Zunzunegui señala la importancia del encuadre en la configuración de la imagen cinematográfica. El encuadre es un sistema cerrado del que depende la delimitación del campo y partir del cual se establece el vínculo entre campo y contracampo y entre el campo y el campo imaginario (Zunzunegui, 1995:159). Para Deleuze, no hay dos tipos de cuadro de los que sólo uno remitiría al fuera de campo, más bien hay dos aspectos muy diferentes del fuera de campo, cada uno de los cuales reenvía a un modo de encuadre. El espacio *off* tiene una existencia episódica e incluso puede llegar a no ser desvelado. El encuadre atiende a estas dimensiones, ya que puede cambiar su ubicación hacia la geografía



sugerida o permanecer inmutable en campo, perpetuando la naturaleza imaginaria del fuera de campo.

#### 2.1.5. Los confines del campo

Noël Burch cartografía el espacio fuera de campo a partir de una serie de coordenadas que lo ponen en relación con el campo. En su, ya clásico, *Praxis del cine* (1969) establece seis segmentos que configuran la espacialización del fuera de campo: aquellos cuya limitación física son los cuatro bordes de la cámara, el fuera de campo ubicado detrás de la cámara y aquel fuera de campo que se encuentra detrás del decorado: “el límite extremo, el que se encuentra más allá del horizonte” (Burch, 2008: 33). En este sentido es el espectador quien proyecta el fuera de campo por medio de su imaginación a partir de los seis segmentos que menciona Burch.

Jost y Gaudreault versionan los segmentos de Burch, pensándolos en términos de enunciado y enunciación. Los cuatro segmentos resultantes de la naturaleza plana del significante visual se aprehenden en el enunciado, sólo lo que accede al campo pertenece al universo del relato. Lo mismo sucede con el sexto segmento, el de detrás del decorado. El espacio fuera de campo que se corresponde a detrás de la cámara se sitúa del lado de la enunciación (Jost y Gaudreault, 1995:93). Para Gardies, sería “el fuera de campo real del rodaje como lugar de origen del discurso” (Gardies 1981:80). Otros críticos como Pascal Bonitzer proponen la idea de un fuera de campo “anti-clásico” que difiere del campo y se entiende como espacio de producción. Este punto de vista señala la naturaleza ilusoria de la representación filmica, al ocultar de modo sistemático cualquier huella de su propia producción. “Sin embargo, esta ilusión -de la que es preciso desmontar los mecanismos- sirve tanto para la percepción del campo como espacio en tres dimensiones, como en la manifestación de un fuera de campo, no

obstante, invisible” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2012: 26-27). Aumont considera que este espacio de producción del filme, que comprende el aparato técnico, el trabajo de realización y el de escritura, encuentra en el término *fuera de cuadro* una definición mejor; es decir, hace posible situarse en la producción de la película y no en el campo, que pertenece al universo imaginario. Jost y Gaudreault incluyen otro fuera de campo: el espacio de la voz en *off*, la del narrador que desvela el enunciado y la enunciación. También el espacio de la *voice over*, donde el narrador comenta desde un lugar no identificado, habla desde un espacio que no es el de la diégesis del relato.

En *Indian song* (1975) Margarite Duras realiza un complejo ejercicio de disociación desde el espacio del narrador. Las voces en *over* y en *off* se desvinculan de las imágenes para expresar un pasado recordado de forma desigual, donde la emoción es el eje sustancial. La polifonía de voces propone la reconstrucción subjetiva de unos hechos y la imagen se muestra asincrónica con respecto al sonido. Los hechos se presentan de forma indirecta, incluso el tratamiento visual ahonda en esta dirección. Los personajes siempre son mostrados a partir de su imagen en los espejos. La banda sonora se compone de dos voces de mujeres impregnadas de la emoción que los personajes en campo son incapaces de expresar verbalmente. Las voces relatan y observan la historia. Desde un espacio impreciso, fuera de la imagen, las voces evocan, construyen lo ausente. Es un fuera de campo que implica la intemporalidad. La secuencia del baile comienza con un *travelling* por el exterior, una naturaleza desierta. Las voces describen sensaciones, acotan acciones, se superponen. En el interior de la embajada un personaje converge con el espejo, duplicándose en la quietud. Una voz masculina sintoniza con las voces evocadoras de las mujeres. Se suman voces imprecisas entre el recuerdo y la emoción. Incluso se inscriben un sonido ambiente y la música. Los hechos se mezclan y aparece un nuevo personaje. La banda de sonido es compleja. En imagen los cuerpos se

deslizan, dibujan estelas, pero no acciones. El campo queda vacío. Se vuelve al exterior, a un campo vacío, detenido. Al regresar al interior es el personaje de Anne Marie Stretter, quien se duplica en el espejo y dibuja su trayectoria hacia el fuera de campo. Una rima visual con el exterior que se recorre en *travelling*. Las voces no callan, intercalan la sensibilidad con la narración sin cronología. Los planos del interior siempre abocan a la misma parcela espacial donde se encuentra el piano y el gran espejo con su efecto de reflexión. En el baile entre Anne Marie y uno de los amantes la cadencia musical diseña sus pasos y las voces recuerdan la historia de amor, los momentos dispersos de pasión y ambos se dirigen al espacio *off* (Fig. 2.3.).



Fig. 2.3.

#### 2.1.6. Información topográfica del espacio no visible

El cine ha constituido un inventario de formas de comunicación que hacen posible el trayecto entre un lugar palpable y la localización inasible. Noël Burch sistematiza y enumera estos modos de conducción entre campo y fuera de campo: salida y entrada de personajes, la mirada *off* y la fragmentación del cuerpo por el encuadre (Burch, 2008: 24-27). Aumont, Bergala, Marie y Vernet coinciden con la clasificación de Burch y

realizan algunas observaciones pertinentes (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2012: 24). La siguiente taxonomía aúna ambas aportaciones:

- Los segmentos espaciales están definidos por *las entradas y salidas de campo*. Estas partes del espacio son imaginadas por el espectador cada vez que un personaje entra o sale. Las ubicaciones detrás del decorado, el espacio tras la cámara y los márgenes derecho e izquierdo funcionan como accesos o salidas que permiten penetrar o abandonar el espacio filmico. Los segmentos inferior y superior intervienen en caso de picado y contrapicado o en los planos de escaleras. El tránsito de los personajes se produce casi siempre por los bordes laterales del cuadro, pero al incluir otros segmentos (por arriba o por abajo, por delante o por detrás del campo) se muestra que el campo no está restringido a sus laterales, sino que puede situarse axialmente en profundidad con respecto a él. Esta transgresión da pie a pensar el espacio incierto al otro lado del límite. Aunque no cobre presencia con el plano siguiente, será asumido por el espectador como parte del espacio total. E incluso el fuera de campo toma mayor pregnancia que la imagen porque se entiende que es allí donde el acontecimiento tiene lugar. Cuando el campo queda vacío la atención se dirige a lo que sucede fuera de campo, nada retiene ya la atención en el campo. Un plano que empieza con un campo vacío produce incertidumbre y cuando el personaje entra en campo provoca una reflexión retrospectiva acerca del lugar del que viene. Aquella porción del espacio de la que surge el personaje cobra identidad.

- La segunda manera de definir el espacio fuera de campo es a partir de las *interpelaciones directas a fuera de campo por un elemento del campo*, comúnmente un personaje. El medio que más suele usarse es la mirada al *off*. Un personaje dirige su mirada hacia otro o algo que se sitúa fuera de campo. La mirada hacia la cámara sirve para definir el espacio de detrás de la cámara donde se halla el objeto de esta mirada.

Pero se pueden incluir aquí todos los medios que tiene un personaje en campo para dirigirse a otro fuera de campo, ya sea por la palabra o por el gesto.

Un primer plano de un personaje que se dirige a otro fuera de campo y tal vez la situación y la mirada es tan insistente, tan esencial que este personaje fuera de campo (y, por tanto, el espacio imaginario en el que se encuentra) asume igual importancia o más que el personaje en el encuadre y el espacio en campo (Burch, 2008:27).

La consecuencia lógica de este plano sería mostrar aquello que ha sido requerido, lo que permitiría la reconstrucción del espacio global. La opción de no saciar la expectativa, implica la adhesión imaginaria de distintas ubicaciones. El fuera de campo quedaría inexplorado. Sería un lugar de incertidumbre.

- La tercera forma por la que se determina el espacio fuera de campo es por los personajes u objetos de los cuales una *parte* se halla fuera del encuadre. Esta disposición visual puede ser consecuencia del uso del *desencuadre* (Bonitzer, 2007: 83) como opción compositiva.

Durand, suma una serie de enlaces posibles a esta dialéctica del campo y fuera de campo, relaciones que se corresponden con distintos tipos de *raccord*<sup>1</sup>:

- *Los reencuadres*. Los leves movimientos de cámara, a veces adheridos al movimiento de personajes y objetos, descubren o clausuran un segmento del espacio. En este sentido, cabría señalar también *los movimientos de cámara* de mayor entidad. Éstos difuminan los márgenes, permitiendo fluir por el espacio.

---

<sup>1</sup> Citado por Gómez Tarín, F.J. *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2006. Durand, P., *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993. Pág. 97-99.

- *El sonido* posee gran relevancia en la conceptualización del espacio *off*. La propagación del sonido no está condicionada a los límites espaciales de la imagen. El trazo sonoro incide en campo, aun cuando su fuente se ubique en el fuera de campo.
- *Campo/contracampo*. La alternancia de ambos permite completar y cerrar la situación espacial de los personajes en un mismo eje que se constituye como convención en el M.R.I.. Si entendemos que el contracampo funciona como cuarta pared, esta relación formal transgrede el modelo. El juego del campo/ contracampo produciría una quiebra en la clausura del enunciado, porque evidenciaría el lugar de la enunciación.
- *Dispositivos de la puesta en escena*. Determinados objetos del decorado, como los espejos, reflejos o sombras, permiten insinuar el fuera de campo en el campo. Este procedimiento puede utilizarse para mostrar de forma simultánea el campo y el contracampo. En otras ocasiones cuestiona la normativa del M.R.I., convulsionando el espacio.
- *Contracampo subjetivo*. La cámara se ubica conforme a la dirección de miradas en el lugar del espectador. La posición del espectador se asimila a una mirada subjetiva del personaje ausente. Es una relación que deviene en inestabilidad porque depende del desplazamiento y de la posición sobre el eje.
- *Campo vacío*. Cuando se genera un campo vacío se percibe la ausencia y se hace evidente la existencia del fuera de campo. Es una formulación espacial que erosiona la reglamentación del M. R. I. y sus proposiciones homogeneizadoras.

Los elementos en campo y el desplazamiento del encuadre determinan la comunicación entre campo y fuera de campo. La continuidad es un mecanismo que opera a favor de la articulación del campo y el fuera de campo. Los recursos de continuidad permiten una recomposición del espacio a partir de la fragmentación. La pluripuntualidad establece esta necesidad al estructurar el espacio en función de

distintos planos o visualizaciones. Cada cambio de plano implica fragmentación, la continuidad tiene que ser asumida como tal por el espectador a través de los *raccords* que, en esencia, no son sino un efecto de continuo que genera el espacio habitable y la verosimilitud de la representación. El *raccord* actúa como cicatriz para eliminar la sensación de fragmentación y ofrecer, por el contrario, una sucesión lineal, una continuidad explícita.

La continuidad formal fue analizada por Noël Burch en, el ya aludido, *Praxis du cinema*. Para Burch las relaciones espaciales entre planos se edifican de distintas formas. La continuidad implica que un plano B se corresponde con el mismo fragmento de espacio que en el plano precedente se ha visto total o parcialmente. La discontinuidad es el otro tipo de articulación espacial. Esta forma implica una subdivisión. Primero podemos encontrar un plano B que contiene una configuración espacial distinta a la del plano A. Aún así, estos fragmentos son próximos en ubicación. La otra posibilidad se basa en la discontinuidad radical entre planos.

El *raccord* es cualquier elemento de continuidad entre planos y puede existir a nivel de objetos a nivel del espacio o a nivel espacio tiempo. Las rupturas entre fragmentos espaciales implican diferentes tipos de relaciones. Puede entenderse que los espacios están próximos, y los *raccords* de mirada y dirección sirven para articular la unión. Los *raccords* de posición deben tejerse siempre bajo unas reglas que hacen imperceptible los cambios de plano (Burch, 2008: 14-16). Gaudreault y Jost examinan las relaciones de continuidad espacial a partir de aspectos diegéticos. En su propuesta de análisis entienden que la pluripuntualidad expresa diversidad espacial y evidencia el problema de relación entre dos espacios que se muestran consecutivamente. El sentido de los cortes debe ser entendido para poder leer el espacio y, a su vez, evaluar la distancia entre los distintos puntos espaciales.

Gaudreault y Jost establecen otra taxonomía de *raccords* espaciales. El más sencillo se articula en torno a la unión de dos segmentos mediante encabalgado. Este tipo de *raccord* se asienta en la *identidad espacial* porque se representa el mismo espacio en porciones distintas o tamaños. *La alteridad espacial* converge en los otros tipos de *raccords*. La alteridad espacial se da en distintos grados y está vinculada al desplazamiento de los personajes:

- La contigüidad es una de las figuras de la alteridad. El *raccord* establece este tipo de sutura cuando dos segmentos son aspectos distintos de una misma existencia espacial. La comunicación entre campo y fuera de campo es directa.
- La disyunción permite la coalescencia de dos espacios próximos o lejanos. En el primer caso, nos encontraríamos con una disyunción proximal, en el otro distal. La disyunción proximal supone enlazar mediante la operación de montaje dos espacios no contiguos. El espectador debe entender a partir de los indicios espaciales proporcionados por la película una comunicación visual y sonora “*no amplificada*” de las porciones espaciales (Gaudreault y Jost, 1995:103). Los segmentos espaciales son entendidos como cercanos. En esta relación la circulación de personajes y objetos permite trazar un vínculo soslayando la separación. La disyunción distal implica que el segundo plano sea dibujado en la lejanía espacial con respecto al plano precedente (Gaudreault y Jost, 1995: 99-106).

La imagen remite al conjunto del mundo de ficción, por lo que se desborda sin cesar el marco. Además, la existencia de este espacio imaginario depende de los elementos en campo, que establecen relaciones de continuidad entre ambos. Estos planteamientos expresan que la continuidad funciona como sutura. El término “sutura” indica una doble función; por un lado, es la unión de dos márgenes adyacentes; por otro lado, representa



una línea de separación. Ahondando en las relaciones entre campo y fuera de campo entendemos que el campo está delimitado por los límites del marco que impiden el contacto y a su vez unen la porción de espacio visible con la extensa geografía imaginaria, el espacio no visible. Zunzunegui entiende que el trazo del encuadre compone un campo que evoca a otro:

J.P. Oudart (1969) ha definido este mecanismo con el nombre de sutura. Y se refiere al hecho de que a todo campo filmico (a toda imagen cinematográfica) le hace eco otro campo (la cuarta pared) y una ausencia que emana de él. De tal manera que toda imagen es a la vez el lugar de los objetos icónicamente presentes en el campo filmico, donde producen el efecto que les corresponde en el orden de la sintagmática cinematográfica, y al mismo tiempo se presenta en su conjunto, como el significante de una ausencia. Ese momento, lógicamente anterior al sintagmático, en el que la imagen presente se comporta como ausencia de lo que la constituye en relato, es el momento clave a través del cual la imagen accede al orden del discurso instituyendo un campo semántico entre un campo presente y un campo imaginario. El espectador es, así, entre dos imágenes el gozne capaz de articular el sentido al reconocer en la presencia, la ausencia que la funda, suturando con su intervención la relación entre dos planos consecutivos (Zunzunegui, 1995:154-155).

La sutura dirige el intercambio entre el campo y el fuera de campo. El sentido del campo se adhiere al campo imaginario del texto filmico y a su vez se imagina a partir de lo representado. Aquello que comparece en imagen es el “eco” de la ausencia y la imagen esboza lo ausente. Estas afirmaciones expresan la intangibilidad del campo y el fuera de campo.

### 2.1.7. El estatuto imaginario del campo y el fuera de campo

Campo y fuera de campo, imagen y ausencia son partes de un mismo proceso ficcional, de un mismo imaginario. Ambos territorios poseen una dimensión abiertamente imaginaria porque el espacio filmico así lo es: una representación desde una existencia profilmica. Uno junto al otro, campo y fuera de campo, se combinan en el mundo proyectado. Son figuras de alto rendimiento icónico, destinadas a producir ilusión referencial. Como materias expresivas el campo y el fuera de campo pueden ser interrogadas acerca de su condición ilusoria. ¿Son acaso categorías opuestas? Jost y Gaudreault, examinan la relación entre campo y fuera de campo, entre “espacio representado y espacio no mostrado” (Jost y Gaudreault, 1995:93). Aquel espacio “constituido por todo lo que el ojo ve en la pantalla” (Burch, 1969: 30) se contamina por lo no mostrado, “un espacio que suscita una serie de cuestiones por su misma ausencia” (Jost y Gaudreault, 1995:93). Aumont considera que el fuera de campo es la reserva ficticia de la que la película extraerá los efectos necesarios para su reactivación. El fuera de campo es el lugar de lo potencial, lo virtual, aunque también de la desaparición y el desvanecimiento (Aumont, 1997:25). Bordwell, Staiger y Thompson, entienden el fuera de campo en su extrema evanescencia “El fuera de campo clásico funciona como lo que Gombrich denomina una «pantalla», un área en blanco que invita al espectador a proyectar elementos hipotéticos sobre ella” (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:65). Comprenden el espacio *off* desde una auténtica metafísica de lo ilusorio, una suma de imaginarios. En suma, el campo y el fuera de campo pertenecen a un mismo espacio imaginario: “el espacio filmico o la escena filmica” dado que no son tangibles y mutan su estado de visibilidad (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2012: 25). Esta cuestión ha sido diseccionada por autores como Burch, que piensan en una relación de dependencia jerárquica entre campo y fuera de campo “es importante comprender que el espacio-

fuera-de-campo tiene una existencia episódica, o más bien fluctuante, a lo largo de cualquier film” (Burch, 2008: 30). Para Burch *imaginario* sólo es el espacio fuera de campo que nunca es visto y *concreto* aquel que es fuera de campo después de ser visto. Bonitzer objeta esta visión porque considera que no hay devenir entre campo y fuera de campo, el fuera de campo sigue siendo imaginario aunque sea actualizado. Según Bonitzer, la propia cámara puede aparecer introduciendo una nueva dualidad. Para Bonitzer, Burch reduce la ausencia del significante denominado “fuera de campo” al “fuera de cuadro”, lo que supone ignorar la ausencia, considerada diacrónicamente entre dos planos (Bonitzer, 2007:89). Casetti llama espacio imaginable al espacio en *off*: “el espacio que a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación” (Casetti, 1994: 243). Deleuze complejiza esta cuestión al dotar al fuera de campo de una dualidad interna que no remite a la herramienta de trabajo. Deleuze expresa que el fuera de campo posee dos aspectos que difieren en naturaleza:

un aspecto relativo por el cual un sistema cerrado remite en el espacio a un conjunto que no se ve y que a su vez puede ser visto, sin perjuicio de suscitar un nuevo conjunto no visto, al infinito; un aspecto absoluto por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo, que ya no es conjunto no pertenece al orden de lo visible (Deleuze, 1984:34).

El fuera de campo se sostiene en lo que existe en algún otro lugar. La referencia espacial no es el único designio del fuera de campo, porque comprende una presencia más radical que no puede entenderse en el espacio y en el tiempo homogéneos. La función primera es sumar espacio al espacio, al conjunto visto se le adhiere el conjunto no visto. Pero también inscribe en el sistema lo inasible. El fuera de campo siempre se da, incluso en la imagen más cerrada y están presentes a la vez los dos aspectos del

fuera de campo, la relación actualizable con otros conjuntos (lo presente) y la relación virtual con el todo.

Para Sánchez-Biosca campo y fuera de campo forman parte de una construcción imaginaria con fines narrativos. La acción es el eje de su constitución desde una lectura asentada en la representación cinematográfica clásica. Campo y fuera de campo son categorías reversibles y ontológicamente asimilables. El fuera de campo interactúa dialécticamente con el espacio representado:

Como espacio habitable por el espectador, debe ser diegetizado, es decir, perceptible única y exclusivamente en función del relato que transcurre en él. Como consecuencia de lo anterior, el fuera de campo, es decir todo aquello que no se halla icónicamente representado en el plano, no debe permanecer como algo esencialmente irrepresentable. En realidad, el espacio que el espectador ha configurado en su mente siempre es más extenso que el incluido en cada plano. Ya sea gracias al plano de situación, ya por medio de composiciones de *raccord* más sutiles, el espectador inscribe la representación plástica de cada plano en la totalidad de un espacio que bien podría no haber aparecido jamás en su conjunto. Desde el punto de vista de su figuración narrativa, puede afirmarse esta aparente paradoja: no hay fuera de campo estable, mientras que abundan los coyunturales y momentáneos. Todo puede hallarse fuera de campo en un momento determinado (incluso diríamos más: es inevitable que así sea); sin embargo, su dependencia de fines narrativos tiende a agotar toda su función. El elemento en *off* actúa narrativamente y responde a una reversibilidad del fuera de campo: siempre se halla en régimen de contigüidad ontológica con el campo (es decir, con lo visible) y presto a ocupar su lugar (Sánchez-Biosca, 1996: 137-138).

Estas reflexiones se sitúan en torno a la estructura narrativa del relato cinematográfico en el Modo de Representación Institucional. Pero hemos de entender que el estatuto imaginario de ambos es el mismo, dado que el espacio ficcional es infinito y el campo es un fragmento visible de algo más extenso. El campo y el fuera de campo se irradian y erosionan mutuamente porque pertenece al mismo proceso

ficcional, son partes de un mismo imaginario. Campo y fuera de campo son potencia de significación, se imbrican y emanan el uno en el otro.

Todo campo filmico remite, mediante la presencia de sus contenidos, a otro campo, ausente, lugar de un personaje "puesto" por la imaginación del espectador: todos los objetos presentes en el campo significan también esta ausencia, la ausencia, podría decirse, de quien ha sido colocado por el espectador en el lugar de la toma. La toma de conciencia, la "revelación" de esta ausencia introduce a la imagen en el orden del "significante" y al cine en el orden del discurso: y ello porque, entonces, las imágenes no se articulan entre sí, sino que es el campo del film el que se articula con el campo ausente, con el "campo imaginario del film"... La libertad receptiva del espectador puede encontrar su lugar de génesis y de desarrollo, su ámbito de superación de los condicionamientos sistemáticos sobre los que se estructura el texto y se propone a la visión, en un procedimiento de lectura que cuestione, por una parte, la imagen en tanto que signo filmico (en tanto que suma significante) y, por otra parte, la imagen en tanto que signo cinematográfico, en tanto que signo de lo Otro Ausente (Bettetini, 1977: 57).

El campo ausente queda afectado por ciertas condiciones de lo material presentes en el campo. Al mismo tiempo, el espacio visible y los objetos en él concebidos son el significante de esa ausencia. La imagen nace de la ausencia y en el espacio no visible se proyecta lo icónico representado.

#### 2.1.8. ¿Cómo explora el espectador el espacio no mostrado?

Bordwell construye una teoría de la narración para comprender la configuración espacial en relación a sus funciones narrativas. El espacio de plano, el espacio de montaje y el espacio sonoro pueden generar la construcción de hipótesis espaciales del observador, sugiriendo zonas exteriores a la pantalla. Estas zonas que se construyen son de dos tipos: diegéticas y no diegéticas. El observador asume los postulados que Bazin señalara acerca de que fuera del encuadre, los límites se extienden por más regiones del mundo ficticio: estas regiones comprenden el espacio diegético en *off*. Como ya hemos

apuntado en epígrafes anteriores, el montaje y el sonido contribuyen a la construcción del espacio *off*. Asentando la reflexión en los postulados constructivistas, desde un punto de vista psicológico es ineficaz proyectar y recordar en cada momento las zonas del espacio *off*. El observador comprende que ciertas zonas en *off* serán narrativamente significativas y se concretarán a partir de estas hipótesis. Pero también la narración puede emitir indicios ambiguos o contradictorios de las mismas. Es en ese punto cuando se deben revisar las hipótesis espaciales. Las funciones narrativas del espacio se construyen a partir de la relación del argumento y la historia y la actividad del espectador. El contexto, las funciones narrativas y los factores perceptuales configuran el espacio. Siguiendo a Bordwell, el cine clásico traduce la omniscencia narrativa en omniscencia espacial. La subjetividad del personaje dibuja límites en el espacio. Y también encontramos películas cuya textura se desarrolla en la interrogante, tanto de personaje y encuadres, como de psicología o de argumento. Al construir indicadores para el espacio escenográfico, el estilo de la película contribuye a las actividades de observación y al proceso narrativo. Los procesos del argumento y el estilo exigen actividades específicas por parte del espectador en el proceso de visionado (Bordwell, 1996: 119-121).

#### 2.1.9. Sonido y fuera de campo

La imagen es sensible a las texturas sonoras. El sonido revela su existencia afectando a la inmediatez de la iconicidad. Los elementos sonoros se deslizan por la imagen:

(...)en el cine, la mirada es una exploración, espacial y temporal a la vez, en un dado a la vista delimitada que se mantiene en el marco de una pantalla. Mientras que la escucha, por su parte, es una exploración en un dado-al-oído e, incluso, un impuesto-al oído mucho menos delimitado en todos los aspectos, con unos contornos inciertos y cambiantes (Chion, 1993: 40).

El paisaje sonoro no queda constreñido por el encuadre. La imagen tiene una delimitación espacial, pero en el cine “no hay continente sonoro de los sonidos ni cosa análoga para ellos, a ese continente visual de las imágenes que es el marco” (Chion, 1993:70). El componente sonoro extrae todo su voltaje expresivo cuando pierde su condición mimética o subalterna de la imagen. La interrelación entre imagen y sonido no debe validar el sincronismo, sino basarse en la adición y conjugación. La autonomía de imagen y sonido, produce “*encuadres sonoros*”, e incluso “*imágenes sonoras*” independientes de las visuales (Deleuze, 1985: 312). El sonido es un elemento expresivo autónomo que se conjuga con la imagen bajo distintas texturas.

Veamos como ejemplo *Madre e hijo* (*Mat i Syn*, Aleksandr Sokurov, 1997). Este film es un dispositivo sensitivo donde el sonido es un elemento de gran expresividad. Mientras las imágenes están aplanadas, el sonido es una suma de estratos. Al inicio, una serie de planos componen el preludio sonoro. El cielo en arrebol es el fondo luminoso de unas figuras arbóreas. El viento roza las ramas y su rumor suave acompasa el movimiento. Los pájaros emiten su reclamo, sombras aladas se desprenden de los árboles. La combinatoria de elementos sonoros y visivos es un complejo perceptivo. El eco de los pitidos del tren se propaga por el plano de los grandes árboles (Fig.2.4.). Por corte, otro plano de un campo ondulado por el viento, la propulsión sonora del tren antecede a una imagen que no termina de corporizarse. Primero es humo, blanco y denso, que aparece como fumarola por las tierras labrantías. La resistencia del aire a su desplazamiento anota un instante de fricción. Luego resuena el silbido tras la marcha del tren (Fig.2.5).

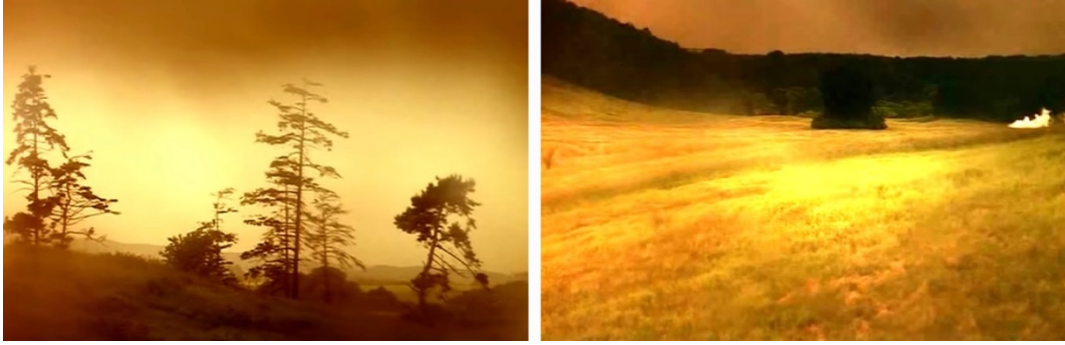


Fig.2.4 y fig.2.5.

En otra secuencia, se inscriben figuras humanas silentes y mínimas que se funden en la plasticidad de la imagen y la poética sonoridad (Fig.2.6.). Sobre sus brazos el hijo lleva a la madre por una frágil vereda, que siente la gravidez del cielo en tormenta. Las tonalidades sonoras emanar de un paraje campestre concebido visualmente de forma pictórica. La trama de sonido revela una transfiguración de lo real. La ionización atmosférica invoca la violencia sonora de la tormenta. El resuello del viento y sus distintas graduaciones expresan la intemperie. El trino de pájaros se multiplica por la orografía iconográfica; los patrones repetitivos de este canto son semejantes a los delicados apuntes musicales.



Fig.2.6

Otra secuencia que reelabora esta idea es aquella que recoge el deambular del hijo por la pradera. El poderoso rumor ambiental es un gesto físico de la banda de sonido. Las capas sonoras se acumulan y generan una textura compleja. Los distintos componentes se gradúan del silencio a la máxima intensidad. Son, además, portadores



temporales, dado que pueden anunciar un acontecimiento que no se ha convertido en imagen. En la banda de imagen se reconoce la visión y su carácter ilusorio. Los planos se articulan en torno al juego de aparición y desaparición del personaje. El personaje se desplaza y abandona el espacio, dejando el campo vacío. La imagen fija actúa como un punto de fuga en una estrategia de suspensión. La precariedad de un cuerpo que vaga incita la desaparición de la figura. El plano se hace cada vez más abstracto poniendo en contigüidad el comportamiento y los espacios físicos: la tormenta a punto de estallar acompaña el dolor del personaje. El sonido orgánico impregna y densifica esta soledad.



Fig. 2.7. collage desaparición.

La autonomía del sonido posibilita vínculos espaciales con la imagen que permiten reflexionar acerca del fuera de campo. La formulación del espacio no visible a partir del sonido permite “poner a trabajar el sonido como otro tipo de imagen y proponer la interdependencia significativa entre ambos elementos (sonido e imagen)” (R. Tranche, Rafael, 2015: 160).

Por tanto, un rasgo intenso del sonido es referenciar parámetros del espacio *off*. Para autores como Burch, Bordwell o Thompson el hecho acústico permite evocar el fuera de campo. “El espacio *off*, el fuera de campo, cobra vida y presencia a través del sonido” (Burch, 2008: 97). Las posibilidades del componente sonoro para configurar los espacios no mostrados provienen de la dimensión espacial del sonido. El sonido procede de una fuente que puede ubicarse en el espacio habilitado para la narración. Las posibilidades del sonido diegético se adhieren a las categorías de en pantalla o en *off*, dependiendo si la fuente está dentro o fuera de campo. La capacidad expresiva del espacio fuera de campo se ve reforzada por el vínculo con el sonido. Por ejemplo, el sonido ambiente esboza el espacio no visible. O se puede jugar sutilmente con la localización del sonido para entender la existencia de un lugar indefinido en el mundo de la historia (Bordwell, 1996:120). Quiere decir esto que el sonido en *off* puede sugerir un espacio que se extiende más allá de la acción visible. También puede controlar nuestras expectativas sobre el espacio en campo, al iniciar el descubrimiento del nuevo espacio. El sonido en *off* puede funcionar para hacer que la narración de la película sea menos limitada (Bordwell y Thompson, 1995: 309). El sonido también se conjuga con la temporalidad, imbricando imagen y sonido se consigue una red temporal compleja:

si el sonido se produce al mismo tiempo que la imagen en términos de los hechos de la historia, es un sonido simultáneo (...) Pero es posible que el sonido que oímos se produzca antes o después en la historia que los hechos que vemos en la imagen. En esta manipulación del orden de la historia, el sonido se vuelve no simultáneo (Bordwell y Thompson, 1995:314).

Para Gilles Deleuze, lo sonoro nutre el fuera de campo de la imagen visual. El fuera de campo tiene dos aspectos, lo relativo y lo absoluto. Cuando se conjuga con lo sonoro encontramos estos dos tipos de relaciones. El sonido en *off* prefigura aquello de lo que proviene, es una relación actualizable de un conjunto con otros conjuntos de idéntica naturaleza. La relación virtual con el “Todo” expresa la capacidad del fuera de campo para trascender todo espacio y todo conjunto. El sonido circula por el fuera de campo según estos dos aspectos, según su complementariedad y proporcionalidad inversa. Deleuze recoge las aportaciones de Michel Fano y reflexiona sobre el concepto de “*continuo sonoro*”: los componentes sonoros se tejen en un continuo, “los elementos no se separan sino en función de un referente o de un significado eventuales, pero no de un significante” Deleuze (1985: 309). Los componentes se atraviesan y se dibujan en el espacio visual. Aunque el continuo sonoro no tiene elementos separables, no por ello deja de diferenciarse en cada momento según dos direcciones divergentes que expresan su relación con la imagen visual. Esta doble relación pasa por el fuera de campo (Deleuze, 1985: 318).

Deleuze prosigue con su análisis del sonido cinematográfico y se detiene en la palabra dicha. La voz en *off* es una expresión sonora del fuera de campo. Cuando lo sonoro se hace objeto de un encuadre específico horada el encuadre visual:

impone un intersticio con el encuadre visual. La noción de voz en *off* tiende a desaparecer en provecho de una diferencia entre lo que se ve y lo que se oye, y esta diferencia es constitutiva de la imagen. Ya no hay fuera de campo. El exterior de la imagen queda reemplazado por el intersticio entre los dos encuadres en la imagen (Deleuze, 1985:240-241).

Los diversos actos de habla que el cine ha ido configurando son los siguientes: interactivos (sonido *in* y sonido *off* relativo), reflexivos (sonido *off* absoluto) y,

finalmente, puros, se independizan de la imagen y la imagen cambia de estatuto hacia un concepto: el *audiovisual* (Deleuze, 1985:333-334). Por la autonomía de imagen y sonido reivindica la existencia contemporánea de dos voces en *off* que remiten a dos tipos de fuera de campo: el homogéneo al campo y el heterogéneo, dotado éste de un poder irreductible que le hace *absolutamente distinto y absolutamente indeterminado* (Deleuze, 1985: 312).

Michel Chion realiza una de las más poderosas reflexiones acerca de la relación entre el sonido y el fuera de campo. Los sonidos al superponerse a la imagen despliegan una relación con el marco visual y su contenido, quedando unos englobados en cuanto *in* y sincrónicos, otros sobrevolando en la superficie y por los bordes como fuera de campo y otros situados fuera de la diégesis. El paisaje sonoro en la periferia se arroja sobre el campo, es una de las formas de hacer latente el fuera de campo. Chion designa con el término *acusmática* esta relación, dado que se oye sin ver la fuente de sonido, generando una búsqueda de ese foco sonoro. El sonido imanta el espacio. Chion expresa esta atracción visual en la que la imagen absorbe el sonido que llega del fuera de campo, configurando el “*triángulo*”. La noción del espacio fuera de campo se apoya en la oposición sonido *visualizado/acusmático*. El sonido fuera de campo es el sonido *acusmático* en relación con lo que se muestra en el plano. Y que, por lo tanto, es una fuente invisible en un momento dado. En el *sonido in* la fuente aparece en imagen. El *sonido en off* es aquel cuya fuente supuesta, es no diegética; es decir, que está situada en un tiempo y un lugar lejano a la situación evocada (Chion, 1993: 75-76).

Chion localiza otros lugares del sonido: *el sonido ambiente, sonido territorio o sonido ambiental* son términos que designan aquellos ingredientes sonoros que marcan un lugar, un espacio particular, con su presencia continua y extendida por todas partes. El *sonido interno* es aquel que corresponde al interior físico o psicológico de un

personaje. Por último, utiliza el término *sonido on the air* para hablar de los sonidos que, presentes en una escena, están transmitidos eléctricamente y que escapan a las leyes naturales de propagación del sonido. Estos *sonidos on the air*, situados en principio en el tiempo real de la escena, atraviesan las barreras espaciales. Entonces el triángulo se complica en el juego de oposiciones: acusmático/visualizado, real/imaginado, objetivo/subjetivo y pasado/presente/futuro (Chion, 1993:80).

Dentro de este flujo sonoro que alimenta el espacio, Chion establece una diferencia entre *el lugar del sonido y el lugar de la fuente*. Ambos fenómenos difieren y tienen consecuencias en la conceptualización del fuera de campo, dado que la fuente puede localizarse y el sonido tiende a expandirse (Chion, 1993: 108-134). La taxonomía que describe Chion establece otras diferencias. Esta vez entre la *música de foso* y la *música de pantalla*. La *música de foso* acompaña a la imagen desde una posición *off*, fuera del lugar y el tiempo de la acción. La *música de pantalla* es la que emana de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y el tiempo de la acción. Pasa a examinar el ingrediente musical que es susceptible de funcionar en la película como una plataforma espacio-temporal, ya que la música no está sujeta a barreras espacio-temporales. Además, la música se articula con todos los tiempos y los espacios, por lo que concluye que la música flexibiliza el tiempo y el espacio.

Para Chion la expresión *sonido fuera de campo* induce a creer que es una cualidad intrínseca del sonido. Pero sin la visión, los sonidos fuera de campo reaparecen presentes, definidos tanto como los *sonidos in*. Entonces, para poder hablar de fuera de campo del sonido se necesita la presencia simultánea de la audición y la visión.

El papel del sonido en la conformación del espacio fuera de campo puede ser activo y pasivo. En el fuera de campo activo el sonido acusmático interpela al campo y fija la atención en lo que sucede en el fuera de campo. El fuera de campo está construido por

el sonido cuya fuente es puntual; es decir, corresponde a objetos cuya visión puede ser localizada. En el fuera de campo pasivo el sonido crea un ambiente que envuelve la imagen y la estabiliza sin suscitar, en modo alguno, el deseo de ir a mirar a otra parte o anticipar la visión de su fuente y de cambiar de punto de vista. El fuera de campo pasivo no contribuye a la dinámica de montaje y del *découpage*, sino por oposición, puesto que sitúa para el oído un lugar estable, lo que de repente permite al *découpage* volar libremente por el decorado, multiplica los planos cercanos... sin que el espectador se quede espacialmente desamparado. Este fuera de campo está constituido por sonido-territorio o por elementos de decorado sonoro.

Chion establece una serie de variaciones de la extensión:

- *Extensión nula*, cuando el universo sonoro se limita a los ruidos que oye un personaje dado y sólo él, y no implica a ningún otro.
- *Extensión amplia*, se produce cuando el espacio en campo se alimenta de sonido ajeno a él, que se encuentra en otro lugar pero imantan el campo.
- *Extensión ambiental*, no tiene límites reales, a poco que se encuentren sonidos capaces de dilatar hasta el máximo la percepción del espacio que envuelve la acción.

Lo interesante del cine no son sólo las extensiones fijas, que permanecen iguales de un extremo a otro de una escena, sino también los contrastes y variaciones de extensión de una a otra escena, en el interior de la secuencia. Las variaciones de la extensión, que pueden producirse por medio de contrastes súbitos de una escena a otra, se ejecutan de manera que no sean percibidas por el espectador como una manipulación técnica. Y, cuando se hacen abiertamente, casi siempre quedan absorbidas en un efecto emocional, contrariamente a los movimientos visuales de reencuadre, cuya designación como procedimiento técnico es tolerado. Las variaciones de extensión que llegan hasta el silencio absoluto se utilizan naturalmente para efectos de sonido subjetivo: la supresión

de los sonidos ambientales sirve entonces para evocar la idea de que se entra en la subjetividad de un personaje absorbido por su historia personal (Chion, 1993:87-90).

Chion introduce la noción de *punto de escucha*, un término delicado y ambiguo. El concepto ha sido calcado del punto de vista; ahora bien, punto de vista en cine significa:

- Desde dónde se ve como espectador. Es la acepción estrictamente espacial de la palabra.

- Qué personaje en la acción se supone que ve lo que yo veo, es la acepción subjetiva.

La noción de punto de vista, en este primer sentido espacial, descansa en las posibilidades de deducir con mayor o menor precisión el lugar de un “ojo” a partir de la composición de la imagen y su perspectiva. El punto de vista subjetivo puede ser un efecto de montaje (Chion, 1993:91). Por su parte, el punto de escucha se comprende en dos sentidos: espacial y subjetivo. En el primer sentido, se observará que la naturaleza específica de lo auditivo no permite en la mayor parte de los casos, frente a un sonido o a un conjunto de sonidos, deducir un lugar de escucha especialmente privilegiado, y esto en razón de la naturaleza omnidireccional del sonido (que se propaga en diversas direcciones) y de escucha (que capta los sonidos circularmente), así como diferentes fenómenos de reflexión. Muchas veces no puede hablarse de punto de escucha en el sentido de posición precisa en el espacio, sino más bien, de lugar de escucha, o área de escucha. Es la imagen la que crea el punto de escucha subjetivo. Es la representación visual en primer plano de un personaje la que, al asociarse simultáneamente a la audición de un sonido, sitúa este sonido (no oído en el personaje mostrado).

Un caso particular sería los sonidos de reducido alcance. A partir de la audición de estos sonidos o de indicios sonoros de proximidad, el espectador puede ya situar el punto de escucha como el supuesto de un personaje a condición de que la imagen la confirme en suposiciones (Chion, 1993:94).

Podemos concluir que el sonido genera una geografía a partir de las relaciones dialécticas con la imagen. El sonido y el registro icónico se comunican en distinta gradación, percutiendo uno en el otro. El sonido no se aprehende a límites y se disemina por la imagen. Por ello el componente sonoro evoca el fuera de campo. A partir del tratamiento del sonido, del ruido y el silencio Jean Pierre Melville ha definido el espacio *off*. Melville también ha mostrado el espacio visible bajo el silencio. En *Le Samourai* (1967) construye el espacio a partir del paisaje sonoro. La secuencia inicial nos muestra un espacio atenuado por las sombras, los dos ventanales arrojan luz, pero no terminan de definir el lugar (Fig.2.8.). El protagonista, Jeff Costello, está sobre la cama. Otro ingrediente orgánico es la presencia de un pájaro encerrado en una jaula. Su estado de cautividad es un eje de movimiento. El animal además no cesa en su piar. El espacio es descrito a partir de un plano fijo que perdura, desplegando un tiempo lento ya que nada ocurre. El silencio envuelve cada rutina, pero desde el *off* se irradian distintos componentes sonoros: el gorjeo del pájaro, ruidos en formación del exterior. El paisaje íntimo de la habitación se opone al paisaje exterior, un espacio urbano inmovilizado de iconografía fabril. Los campos vacíos de este lugar deshecho se conjugan con el tiempo detenido y el silencio (Fig. 2.9.).



Fig.2.8. y fig.2.9.



### 2.1.10. El tiempo en el espacio no visible

El cine integra en el espacio de forma íntima el tiempo, hasta tal punto que se puede hablar de un continuo espacio-duración. El espacio se compenetra con la duración en una continuidad indisociable. El espacio cinematográfico no es concebible sin el flujo temporal, de ahí que la complejidad del fuera de campo sea mucho mayor y que podamos afirmar que su presencia es constante. Los efectos del fuera de campo se despliegan en el tiempo, Aumont entiende el fuera de campo como un depósito narrativo:

El encuadre es lo que instituye un fuera de campo, reserva ficticia de la que el filme extraerá, cuando sea necesario, los efectos para su reactivación. Si el campo es la dimensión y la medida espacial del encuadre, el fuera de campo es entendido 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 del presente (Aumont, 1997:30).

El fuera de campo es concebido como el lugar de la sugerencia, donde la información se encuentra en estado primitivo, latiendo en los márgenes a la espera de ser tomada. Esta elasticidad narrativa acentúa el fuera de campo como devenir. En este sentido el espacio fuera de campo es un resorte temporal porque introduce el valor prospectivo a su estructura. La intersección de fuera de campo y tiempo se vincula además a la configuración formal del espacio y su legibilidad. Así, Burch complejiza las posibilidades del espacio fuera de campo. Al entenderlo no sólo como un espacio concreto o imaginario, sino también como retrospectivo o premonitorio, se introducen parámetros temporales (Burch, 2008: 28-29). El espacio es imaginario hasta que se actualiza, entonces se integra en la serie dotándolo de dimensión temporal. Cuando la escena se muestra en su conjunto, las porciones de espacio se reinterpretan. Puede que no se entreguen las coordenadas que permiten entender el espacio en su totalidad y la

reestructuración del espacio sólo sea posible en una unidad mayor, la secuencia. La inversión de los parámetros activa las expectativas del espectador que lee y reformula el espacio. Para Gardies la secuencia supone una rearticulación constante del campo y el fuera de campo: “cada sucesión de planos actualiza y organiza un espacio que anteriormente estaba fuera de campo. El “aquí y 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” (Gardies, 1989:99-100).

En estas articulaciones posibles reside el potencial narrativo del cine. En ellas se pone en juego la facultad de la película para acceder a distintas proposiciones narrativas. También se deben a ellas distintas articulaciones temporales. La pluripuntualidad es una cuestión de espacio, más que de tiempo. El cambio de plano y el montaje se debieron a una falta de espacio, más que de tiempo (Jost y Gaudreault, 1995:90). De este modo, Jost y Gaudreault piensan el campo como la medida espacial del encuadre y otorgan al fuera de campo la medida temporal. Aunque ambos espacios mantienen esa relación mutable en la que el campo es susceptible de convertirse en fuera de campo y el fuera de campo en campo. La desubicación y reformulación espacial constituyen un proceso de actualización, de pura potencialidad. Pascal Bonitzer considera que la visión parcial creada por el ejercicio de encuadre se sitúa en la intersección del espacio y tiempo cinematográfico porque esta visión parcial es el índice de la causa. En el cine el efecto sobreviene antes que la causa. “El cine tiene que ver con los efectos, le está prohibido remontar a las causas” (Bonitzer, 2007:73).

Esta articulación de los valores temporales del fuera de campo se refleja en la otra figura de la ausencia. Marcel Martín espacializa el tiempo a partir del concepto de “elipsis de contenido”. El uso de la elipsis intensifica la sugestión y la evocación, pues esconde información parcial para el espectador ocultándola, bien más allá de los límites

del marco, bien entre algún elemento del decorado. Este tipo de elipsis, más que de un mecanismo de carácter temporal, responde a planteamientos de carácter espacial; es decir, al fuera de campo y campo vacío, puesto que no crean supresión temporal alguna. (Martin, 2005: 86-92).

Podemos encontrar a nivel retórico y narrativo, distintas combinaciones de espacio-tiempo en ausencia. La conjugación del fuera de campo y de la elipsis permite una construcción de sentido. Puede que en un *mismo espacio* se integren *diversas temporalidades*. En un solo encuadre se inscriben distintos momentos de la historia. La persistencia de *un mismo cuadro* escénico en un proceso de *ruptura temporal*, en el fuera de campo se ubica la elisión, mientras es visible la discontinuidad temporal. El *campo vacío* es la expresión máxima del transcurrir del tiempo. La duración de un plano sin acontecer ni personajes inscribe una noción temporal sugerente, donde cada instante de detención es una suma del devenir. En un espacio que permanece el tiempo impone su presencia. A su vez, puede indicar un salto temporal. *El espacio escénico se disuelve* mientras se produce *una ruptura temporal*. Espacio y tiempo son dos coordenadas ambiguas, quedan desconocidas e ilegibles. Gómez Tarín conceptualiza este tipo de conjugaciones como elipsis nocional o por abstracción (Gómez Tarín, 200: 1331-1332).

Por todo lo anterior, entendemos que el espacio no mostrado es el lugar de las sugerencias, de lo potencial y puede contener el tiempo. El espacio en *off* puede suministrar ingredientes temporales que complejizan la coordenada tiempo e incluso permiten translaciones temporales. El tiempo se puede articular en ese espacio no mostrado, el tiempo se despliega espacialmente.

En la secuencia de la niebla de *La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, 1995)* Angelopoulos desintegra el tiempo en el fuera de campo, el espacio permanece

absolutamente desconocido y no es posible la adjudicación de tiempos (Fig.2.10., Fig.2.11. y Fig.2.12.).



Fig.2.10., Fig.2.11. y Fig.2.12.

#### 2.1.11. Espacios no visibles en campo

En el cine existen cuatro maneras de abstraer la acción de su “cuadro situacional” (Jost y Gaudreault, 1995: 90-91). El efecto de estos procedimientos no es la disolución por completo del espacio, sino un instante de desaparición:

1) La acción puede producirse en una oscuridad relativa y privar de coordenadas espaciales. La segunda secuencia de *Paisaje en la niebla* (*Topio stin omichli*, Theo Angelopoulos, 1988) es un momento de opacidad, vulnerada por una rendija de luz. Unas voces infantiles cuentan el primer relato: el caos y la luz. La narración nos introduce en el mundo infantil y la imagen se conforma con la textura del relato que habla del origen del universo (Fig.2.13.).



Fig.2.13.

2) La banda de imagen puede ser sustituida por la pantalla en negro, procedimiento que puede funcionar por “defección”, que puede tener un origen diegético o un origen narratorial. En *L’Homme atlantique* (Margarite Duras, 1981), la pantalla en negro sustituye a cualquier otra imagen durante veinte minutos, mientras la voz de la narradora prosigue con su relato (Fig.2.14.). Jean Luc Godard creó en *Dos o tres cosas que sé de ella* (1967) el “gran plano vacío del cine moderno” (el negro sobre negro), al llenar la pantalla con el plano del café burbujeante mientras que en *off* se escucha una disertación sobre el universo.

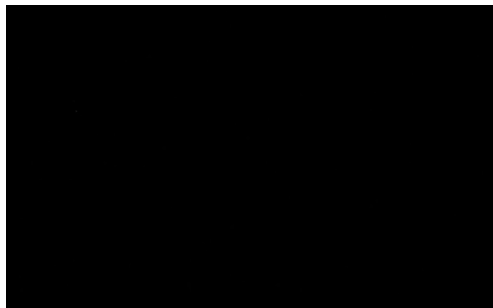


Fig.2.14.

3) Cuando lo que realiza la defección no es la totalidad de la banda de imagen, lo que puede acabar desapareciendo es el decorado para que la acción sea más visible. En ocasiones la desaparición del decorado va acompañada de una reducción de la materia cinematográfica. Samuel Becket en *Nacht und Traüme* (1983) depura el contenido espacial de elementos, llegando hasta la abstracción (Fig.2.15.).

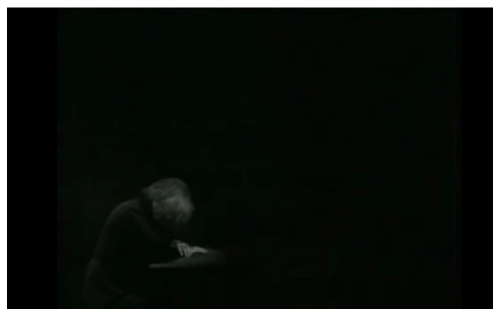


Fig.2.15.

4) La sucesión de primeros planos (a pesar de la “polifonía informacional” que señalan Jost y Gaudreault) priva de las coordenadas espaciales. *Banda a parte* (*Bande à part*, Jean-Luc Godard, 1964) es un ejemplo de la creación de una geografía del rostro a partir del uso del primer plano. En la secuencia de la academia, el rostro de Odile se adhiere al cine primigenio. Su temperatura y la mínima inercia gestual es la tenue narración (Fig.2.16.).



Fig.2.16.

En *El jurado* (2012), Virginia García del Pino deposita su mirada en los rostros de los miembros de un jurado popular en un juicio de asesinato. Emplea el *zoom* digital para captar la letanía de gestos fugaces que resultan inaccesibles para una cámara detenida y constante. La óptica de la cámara progresa en la cercanía, deformando la anatomía, haciendo confusas las imágenes, tal y como resulta el procedimiento judicial (Fig.2.17.).

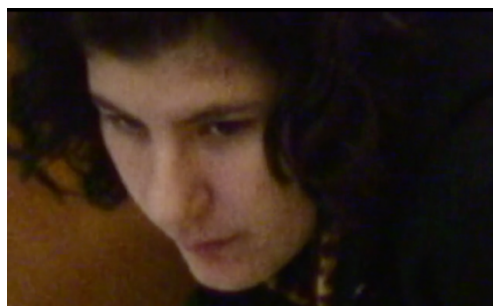


Fig.2.17.

Otras formulaciones inscriben la invisibilidad dentro del campo. Son regiones de opacidad que difuminan la superficie visual, ocultando fracciones de lo visible. De este modo, parte de la superficie mostrada se vuelve ilegible. Ilustremos esta idea con distintos ejemplos. En la secuencia de la estación de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) la humareda de la locomotora crea opacidad. Esa estela vela la figura de Teresa y su silueta desaparece por momentos por la combustión de la máquina (Fig.2.18. y fig.2.19.). La imagen de la mujer envuelta en el vapor, crea una atmósfera irreal y manifiesta la condición de insularidad del personaje. Una mujer aislada, en un presente desolado.



Fig.2.18. y Fig.2.19.

Los obstáculos en el interior del campo provocan secciones ignotas. Nos situamos en *Amor* (*Amour*, Michael Haneke, 2012). La escena narra el fallecimiento de la mujer ya muy enferma. El marido decide asfixiarla para apagar el sufrimiento que padece. El plano recoge un último instante de cotidianidad. George comparte un recuerdo conmovedor de su infancia: una carta llena de estrellas que era un código secreto con su madre. Anne permanece inmóvil sobre la cama. Están tomados de la mano. Luego él se abalanza sobre ella, haciendo que desaparezca cualquier materialidad que de cuenta de su existencia. La distribución de los cuerpos y los elementos de *atrezzo* eclipsan el acontecimiento (Fig.2.20.). La cámara está fija como un ojo inerte, la acción queda

expuesta y sin embargo la muerte y su dimensión emocional están soterradas por el cuerpo de George (que esconde su rostro) y la ropa de cama.



Fig.2.20.

Por último, en el propio significante el fuera de campo se manifiesta mediante una serie de dispositivos, ampliando la imagen a nivel retórico y narrativo. El fuera de campo irradia el interior de lo visible a través de elementos evanescentes como la sombra o el reflejo.

El teórico Rudolph Arnheim exploró las potencialidades de la sombra en campo. Analiza *Los muelles de Nueva York (The Docks of New York, Josef Von Sternberg, 1928)*. En concreto, la secuencia en la que una mujer se suicida. En imagen solo comparece la sombra. El personaje y la acción están fuera de cuadro, el encuadre excluye el hecho, se encuadra el reflejo en el agua, lo que tiene consecuencias expresivas y estéticas. El emplazamiento de la cámara y la elección de la delimitación de la imagen, implica alejarse de la representación mecánica de la realidad. Sólo vemos el reflejo, evocando el hecho, informando indirectamente. Las motivaciones de esta representación son ofrecer las imágenes de manera insólita y producir un extrañamiento en la percepción. De esta manera aumenta el interés y provoca en el espectador conmoción al presentar el acontecimiento a través del reflejo. La imagen en cuadro contiene ingredientes significativos, la superficie del agua agitada y el reflejo de la



mujer. A partir de esta disposición visual el tiempo queda suspendido, el acontecimiento se retrasa porque lo que se muestra es la superficie líquida que espera a la mujer y no a ésta. Pero al permanecer en el reflejo, se anticipa el fin, la espera se produce en el lugar de resolución. El espacio de la representación queda suspendido a la espera de la entrada del cuerpo en campo. El desplazamiento con respecto al acontecimiento provoca una disminución de la información, pero implica una mayor receptibilidad. Los elementos en imagen sustituyen la información, producen un campo parcialmente vacío donde los elementos inanimados conjuran a los personajes. Hay un proceso de transferencia de las personas a las cosas. Arnheim introduce el concepto *pars pro toto* para hablar de este proceso. Es un mecanismo por el que la imagen cinematográfica puede representar el todo a partir de un elemento. Puede ocurrir en dos tiempos: la parte antecede al todo, la parte sucede al todo. La articulación de la imagen a partir de los detalles hace que la acción sea conducida por objetos, “la representación indirecta de un acontecimiento en un material que le es ajeno, o bien la representación de las consecuencias de una acción sin la acción misma” (Arnheim, 1986:64).

En *La notte (La noche, 1961)*, Antonioni despliega un dispositivo visual y espacial basado en el reflejo para abordar el encuentro entre Giovanni y Valentina. Valentina se ubica en un espacio envuelto en la piel vítrea de un cristal. Allí se entretiene en una especie de damero que tiene la función de pavimento. Su cuerpo está en constante movimiento, siguiendo las directrices lúdicas del juego. La mirada subjetiva de Giovanni es el sistema de conducción hasta el espacio. Poco a poco, su silueta se refleja en la vidriera hasta converger su virtualidad con la imagen de Valentina. Dentro del lugar, la visión del encuentro será obstaculizada por unos troncos.



Fig.2.21., Fig.2.22., Fig.2.23. y Fig.2.24.

#### 2.1.12. Geografía desbordada

El fuera de campo es un espacio sugerido que existe porque se imagina a partir de un campo de carácter liminal y a su vez: “(...) cada campo se presenta como una suma significativa a la que responde en eco la ausencia que la ha hecho nacer, la fuerza de la enunciación que la ha constituido en enunciado” (Zunzunegui, 1995:283). Un campo evoca a otro.

La coalescencia entre campo y fuera de campo es de gran complejidad cuando se exploran las potencialidades narrativas sobre el espacio. El fuera de campo es utilizado de forma convencional, pero hay autores que hacen “(...) una utilización sistemática pero sobre todo estructural del espacio *off*” (Burch, 2008: 33). Noël Burch examina *Nana* (Jean Renoir, 1926) como ejemplo paradigmático de esta sistematización. Las entradas y salidas de campo de los personajes dan lugar a campos vacíos y espacios fuera de campo que tienen la misma importancia que el espacio en campo. Bazin

también analiza la obra de Jean Renoir y señala cómo el autor entiende que en el cine no se trata tanto de encuadrar la imagen, como de diluir los contornos. Renoir significa el fuera de campo al valorar lo que se muestra en función de lo ausente (Bazin, 1973:80-81). La imagen cinematográfica se enriquece con significados de las cosas que contiene y a su vez hace referencia al mundo que representa. El valor de la imagen es la necesidad expresiva de su contenido porque, además de representar la imagen, significa. El fuera de campo posee valor más allá de alojar a los personajes y la acción cuando no están presentes en campo. Su importancia radica en la intención de significar. Implica una capacidad sugestiva de las imágenes cuyo significado viene dado por aquello que no vemos.

En *Where is my Romeo?* (2007)<sup>2</sup>, Kiarostami realiza un cálculo poético sobre los rostros de distintas mujeres para conocer las consecuencias emotivas del haz de luz de un proyector, eco de una vida en penumbra. Recoge una situación cinematográfica: unas mujeres que contemplan una película. Kiarostami ahonda en la figura del espectador fascinado por unas imágenes que nunca se desvelarán para que permanezcan primigenias y puras. Los rostros de estas mujeres son registrados en primeros planos. El primer plano, sobre todo cuando es el del rostro, es un modo de proximidad perceptiva y emocional. El rostro es comprimido, aislado de un entorno para poder persistir en su fisionomía, en las facciones mutables. Para Deleuze el primer plano del rostro le confiere la impersonalidad del afecto (Deleuze, 1984: 151-159). El primer plano aumenta la experiencia sensible, el tiempo pasa sin detenerse, como una pulsación íntima. La superficie se hace toda rostro y recoge la irradiación etérea del fuera de campo. Sobre estos rostros se traza el rasgo de lo invisible: una película que siempre permanecerá en *off*, *Romeo y Julieta* (Franco Zeffirelli, 1968) y la vida no contada de

---

<sup>2</sup> *Where is my Romeo?* (Abbas Kiarostami, 2007) es un cortometraje que forma parte de la película colectiva *Chacun son cinéma* (2007).

cada una de las mujeres. El *off* visual de la película se acompasa con la realidad de la mujer iraní. La tenue luz titila sobre los rostros. Es una señal que radia la geografía sensible de unas mujeres fuertemente conmovidas. Esa radiación es un reflejo de lo que está fuera de campo, la película: experiencia colectiva e íntima a la vez.

A partir de estos recursos expresivos, Kiarostami pretende devolvernos una doble experiencia: la de la emoción cinematográfica materializada en una geografía de rostros femeninos que experimentan la pasión, el gozo, la tragedia, el dolor, el miedo, el sufrimiento, la catarsis, la identificación y la proyección en definitiva; y la de la mujer iraní convertida en metáfora. La deconstrucción narrativa, provoca un alto grado de desfiguración que invita a un deslizamiento puramente visual y sonoro. Es una construcción elusiva. El cine aquí es una esencia invisible que se refleja en el rostro de las espectadoras, como sus vidas alojadas en el *off*. La película se inicia en la opacidad del negro. La música y el murmullo son el antecedente sonoro de una imagen que se abre con el primer reflejo de luz. El rostro de la mujer es una caligrafía emotiva. Cada plano fijo converge en un rostro. Las distintas piezas se construyen sobre un mecanismo de rarefacción: el primer plano de un rostro. Un único elemento, una fisionomía, que revela el voltaje afectivo de cada personaje. Otro rostro de mujer comparece; su geografía contiene distintas gradaciones de luz, por lo que no es legible toda la expresión, es incierta. El rostro que le sucede, surcado de arrugas, expresa desgaste y una honda soledad. El siguiente rostro se desborda en emoción. Otras facciones se conmueven. Un rostro expresa la tristeza serena. Las lágrimas fisuran cada rasgo de una mujer. Las lágrimas se vierten en distintos paisajes fisionómicos.

El espacio fuera de campo propaga la luminiscencia de la pantalla y el componente sonoro. A partir de estos elementos etéreos se construye la progresión emotiva. Cada rostro refleja la sismicidad de los sentimientos desplegados en el mundo filmico. El

último rostro es el de una mujer anciana que se vincula a cada acontecer de la imagen con la mímica gestual. Las emociones anegan el primer plano.



Fig.2.25. *Découpage Where is my Romeo?* (Abbas Kiarostami, 2007).



## 2.2. ¿Qué es el campo vacío?

### 2.2.1. Campo vacío y fuera de campo

La relación que se establece entre campo y fuera de campo se afila cuando los elementos esenciales se deslizan hacia los márgenes del cuadro dejándolo vacío; aun así permanecen latentes. “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” (Gaudreault y Jost, 1995: 96). Al deshabitar el campo, desde el espacio no mostrado se irradian sugerencias. Esa pátina de expectativas afecta a la reconstrucción de la historia que se narra y también a la estructura de la película (Gómez Tarín, 2002: 415). La imagen propone recomponer lo sustraído, imaginar para establecer el vínculo en la secuencialidad de los planos. Aumont destaca este hecho:

Un efecto cognitivo, casi consciente y que consiste en la reconstrucción, por parte del espectador, de lo que falta entre las imágenes. Estas ideas de diferencia, de falta, de reconstrucción, solo designan, de hecho, una sola y única cosa: esa actividad mental postulada a menudo en los enfoques cognitivistas como el fundamento mismo de toda percepción (Aumont, 1989: 69).

Este funcionamiento es lo que permite completar el campo vacío. El espectador rastrea la imagen en busca de suministros que le permitan imaginar. En este sentido, Pascal Bonitzer habla de *taché* como la muestra de lo sucedido y su sustituto. Es precisamente, la *taché* lo que “precipita la mirada y provoca la ficción” (Bonitzer, 2007:53). La *taché* como indicio puede convertirse en el centro de la imagen cuando los personajes se ubican fuera de campo. El campo vacío queda conectado a un mínimo foco de atención, excluyendo la figura humana y a la vez manteniéndola implicada.

Tejer la vacuidad en el espacio finito del campo genera una red de espacios velados, lugares disidentes de la imagen, que intervienen generalmente a continuación de una

salida de campo precedente o antes de una entrada de campo siguiente. Es más, “cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio fuera de campo, y más este espacio fuera de campo toma la delantera sobre el espacio del encuadre, cuyo interés se agotará tanto más rápidamente cuanto más simple sea” (Burch, 2017:34).

La percepción de la ausencia en el espacio visible convoca una reacción hacia el espacio latente. El espacio que rodea con su invisibilidad al campo es de alguna manera accesible por la información que desprende. Además, los personajes y acciones que aguardan en *off* pueden reintegrarse al campo. Pero el campo vacío no implica únicamente la falta de personajes y acontecimientos es más, debe percibirse su ausencia.

Es sobre todo el campo vacío lo que atrae la atención sobre lo que sucede fuera de campo (y por tanto en el espacio fuera de campo) puesto que nada, en principio, retiene ya (o todavía) la vista en el campo propiamente dicho. Evidentemente, una salida que deja un campo vacío atrae hacia un trozo determinado del espacio-fuera-de-campo, mientras que un plano que empieza por un campo vacío no siempre nos permite saber de qué lado va a surgir nuestro personaje, o incluso si va a surgir alguno... Desde que el personaje entra efectivamente en campo, esta entrada propone retrospectivamente a nuestro espíritu la existencia del segmento de espacio del que ha surgido. Y mientras que, cuando el campo estaba vacío, todo el espacio ambiente poseía un potencial sensiblemente igual, el segmento del que surge el personaje toma, en el momento de su entrada, una existencia específica y primordial (Burch, 2008: 28).

Al dilatar la existencia del campo vacío, el fuera de campo se fortalece. El campo vacío toma la posición del espacio en espera, esencial frente a la oquedad de una imagen cuyo contenido se ha desvanecido y bien podría ser sustituida por una pantalla en negro o en blanco (Burch, 2008: 34). El campo vacío afecta a la magnitud del espacio imaginado “ya sea por el sonido, por la duración del campo vacío o por la mirada, es igualmente posible,



no sólo poner en juego por turno tal o cual segmento de espacio, sino también regular la extensión imaginaria, de modo indirecto pero muy preciso” (Burch, 2008: 36).

De este modo, Noël Burch acota el campo vacío a la ausencia de personajes y a la salida o posible irrupción de éstos en campo en su libro *Praxis del cine* (1969). Esta función se vincula al fuera de campo, puesto que un campo vacío es el plano en campo de lo que ocurre en *off*.

### 2.2.2. Campo vacío ajeno al vagar de los personajes

Deleuze entiende que la antología de elementos que contiene el cuadro asume dos tendencias: a la saturación o a la rarefacción. En particular, la pantalla grande y la profundidad de campo permiten conjugar los datos independientes e incluso concebir diversas escenas en el mismo cuadro. Al contrario, se producen imágenes rarificadas a través de la acentuación de un solo objeto o bien cuando el conjunto aparece desprovisto de ciertos subconjuntos. El máximo de rarefacción parece alcanzado con el conjunto vacío, pantalla alimentada de negro o blanco (Deleuze, 1984: 27-28). En este sentido, una forma de hacer comparecer la opacidad en la imagen es el fundido a negro. Béla Balázs describe la forma técnica de realizar un fundido a negro y sus efectos dramáticos. La pantalla se desvanece lentamente hasta llegar a la oscuridad, si el fundido permanece se crea una pausa. Tiempo y espacio se vertebran; cuando un plano funde a negro se advierte el tiempo y su discurrir en el la imagen que desaparece. La pantalla en negro o en blanco es uno de los vacíos más extremos que transmite una carga emotiva y dramática. El gradual oscurecimiento de la imagen expresa lo intangible (Belázs, 1978:148).

Gilles Deleuze identifica el campo vacío en su “*significación de cuadro*” (Deleuze, 1984: 113). Tras la entrada o salida de personajes, la cámara, que para Deleuze es autónoma puesto que pertenece al punto de vista del autor, permanece en un espacio

vacío. “La imagen-percepción refleja su contenido en una conciencia-cámara que se ha vuelto autónoma” (Deleuze, 1984:114). Pero Deleuze profundiza en la idea de ausencia significativa de los personajes, cuando entiende que la falta de éstos se debe a un “borramiento” (Deleuze, 1984:114). Así sucede en las películas de Antonioni, cuya búsqueda se centra en el “plano deshabitado” concepto expresado por el teórico Bonitzer (Deleuze, 1984:173). Esta idea aleja al campo vacío de cualquier latencia en *off*. El campo vacío por sí mismo contiene una exacta información acerca de los personajes: su ausencia. El campo vacío se ofrece como un espacio sin coordenadas, de gran potencialidad e independiente de los personajes y la situación. En este punto, difiere de la propuesta de Burch cuya teoría indica que el campo vacío está ligado al fuera de campo, a los personajes y situaciones que a él acudieron. Para Deleuze, el campo vacío cobra absoluta independencia y su inscripción en la estructura fílmica posee significación como forma subversiva. Tiene valor por la ausencia y desconexión que posibilita. Deleuze los llama *espacios desconectados* o *vaciados*. Es un vacío persistente tras la pérdida de los personajes.

Deleuze identifica un tratamiento significativo del campo vacío en diversos movimientos cinematográficos que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial. La razón histórica es la proliferación de espacios desolados en el tejido urbano tras el conflicto bélico. Deleuze analiza la obra de Antonioni y subraya la importancia de los “*espacios cualesquiera*” que en ella aparecen. Para Deleuze, Antonioni construye su obra entorno a:

(...) una asombrosa utilización de los tiempos muertos de la banalidad cotidiana (...) y un tratamiento de las situaciones límite que las lanzan a paisajes deshumanizados, espacios vacíos que se diría han absorbido personajes y acciones hasta dejar de ellos sólo una descripción geofísica, un inventario abstracto (Deleuze, 1985:16).

Esta cita se refiere al análisis que el teórico hace de *El eclipse* (1962), donde las piezas desconectadas de un espacio que fue depósito de los personajes y su historia desembocan en la vacuidad de una superficie blanca. Los “*espacios cualesquiera*” componen nuevas situaciones puramente visuales-sonoras. El campo vacío es un mecanismo de significación. En Antonioni el “*borramiento*” de los personajes carga de potencial al espacio.

Pasa Deleuze a analizar la obra de Ozu, entendiendo sus campos vacíos como planos autónomos a los que designará como “*opsignos*” y “*sonsignos*” (Deleuze, 1985:27) que expresan ausencia. Éstos son imágenes de “espacios vacíos, desconectados o desafectados” (Deleuze, 1985: 363). En Ozu los espacios cualesquiera se generan tanto por desconexión como por vaciado de los personajes y sus movimientos. Son interiores desalojados, exteriores desiertos o paisajes donde la cámara puede persistir en la naturaleza. Esta última composición es una naturaleza muerta, que “se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente” (Deleuze, 1985: 31). La naturaleza muerta presenta lo indeleble en el entorno cambiante, para mostrar una imagen pura del tiempo.

Noël Burch, encuentra también en Ozu un imaginario de campos vacíos aparentemente autónomos. En *El tragaluz del infinito* (1987) Burch establece otra dimensión del campo vacío con respecto a la posición tomada en *Praxis del cine*. Encuentra campos vacíos desvinculados del fuera de campo. A través de la noción de *pillow shots* caracteriza aquellos espacios vacíos que no derivan de las entradas y salidas de personajes.

La ausencia de sonido, de personajes y de movimientos en campo implica la suspensión de la presencia diegética. El universo narrativo queda desactivado por la exclusión del centro de la diégesis: los personajes. Esta suspensión no anula la duración

narrativa la cual “(...) se mide desde el exterior del relato propiamente dicho y desde la periferia del espacio tiempo diegético que lo contiene” (Burch, 1987: 257). La narración continúa fuera de cuadro aunque irradia al *pillow shot*, lo que supone un trabajo con los límites de la diégesis. La falta de personajes en campo no implica carencia narrativa. Hay otras formas extremas de desaparición de los personajes en cuadro. Por ejemplo, el campo vacío puede ser una denuncia a la deshumanización e incluso la narración hace pensar en el vacío fuera de campo, como en *Teorema* (1968) de Passolini.

Entonces, encontramos campos vacíos que nunca fueron transitados, los personajes ausentes no tuvieron porqué salir o entrar en ellos. André Bazin expresa que el campo vacío ni siquiera necesita personajes latiendo en los márgenes del marco para desarrollar el drama. Eisenstein utiliza una opción compositiva “*pars pro toto*” donde prescinde de los personajes y utiliza la metonimia para pensar su existencia. El personaje, aunque nunca comparece en campo, es evocado en imagen por la presencia de un elemento que le recuerda o le pertenece (Marcos Molano, 2009:51).

(...) el más popular de los métodos artísticos, el llamado *pars pro toto*, cuya efectividad es conocida por todos (...) El método consiste en sustituir el todo (el cirujano) por una parte (las lentes), que desempeña su papel de un modo mucho más intenso sobre los sentidos que si hubiera vuelto a aparecer el cirujano (Eisenstein, 1989:186-187).

### 2.2.3. Contagio emotivo del campo vacío

Eisenstein explora las posibilidades de los espacios vacíos y encuentra varios términos para designarlos. Los “*planos indiferentes*” (Eisenstein, 1989:78) son aquéllos que interrumpen la acción. En ellos no hay entrada ni salida de personajes. Son planos que operan en el orden de la expectación. Además, poseen una alta carga simbólica porque

son formas de mostrar una espera. “*Las escenas vacías*” (Eisenstein, 1989: 77) que piensa Eisenstein son un modo de transferencia de un campo lleno a otro vacío. La emoción transita de un material a otro y crea desconcierto.

Por tanto, los campos vacíos se revelan cargados de emociones. Béla Balázs estudia la capacidad de determinados espacios de transmitir emociones pero remarca el sentido antropomórfico del espacio. Las composiciones escenográficas materializan una fisionomía en el espacio porque tienen cualidades significantes. Cuando el cuadro queda vacío se proyecta el ambiente emotivo al lugar y al espacio (Balázs, 1978: 92-93). Balázs introduce, en su reflexión sobre el campo vacío, el movimiento. Este tipo de exploración cinética permite sentir el espacio y adherirlo a la dimensión temporal. El movimiento en espacios vacíos transmite emoción y certifica el paso del tiempo. Balázs pone como ejemplo la película *Asphalt* (Joe May, 1929) para expresar la calificación del personaje a partir del movimiento de cámara por un espacio vacío. La exploración de los objetos y el entorno de la cámara en movimiento hace percibir la cercanía entre los elementos, significando un espacio como opresivo. En relación al vacío, Balázs piensa el silencio. Un silencio en la banda de imagen de un campo vacío es un plus de emoción. El silencio hace partícipes al espacio desprovisto de personajes y a los objetos, de una concreción física que desvela su carga emotiva.

Aún más, el campo vacío puede asumir un significado simbólico al expresar a través de lo sensible aquello inasible. La utilización simbólica de objetos permite adherir las emociones de los personajes a las formas inanimadas. Se expresa un contenido lírico a partir de la narración indirecta. El campo vacío de personajes posibilita una mayor comprensión espacial y narrativa, porque percibimos cosas que de otra manera serían invisibles. El poder evocativo del campo vacío y la creación de una fisionomía en los objetos son formulaciones que encontramos en *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez,

2010). La secuencia inicial recoge el desmantelamiento de un hogar. La banda de imagen presenta un plano frontal fijo de una pared con una alcayata (Fig.2.26). El perímetro de suciedad que ha dejado el objeto que ocupó ese lugar es una huella. La voz en *off* da a conocer al poeta Simónides de Ceos, inventor de la memoria. Otros planos se inscriben para dar testimonio del vacío del lugar. El sonido mecánico del reloj marca un tiempo donde se registran los objetos. Objetos que nos hablan de los que allí habitaron. Es un universo mínimo que se disecciona con detenimiento para apuntar emociones desgastadas (Fig.2.27).

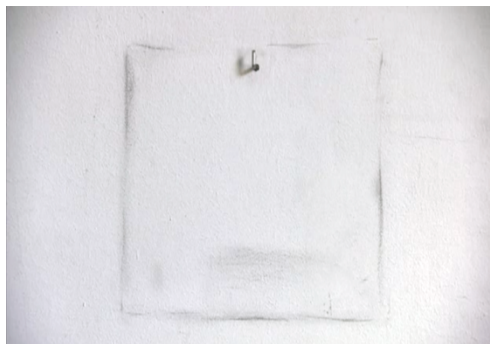


Fig.2.26.



Fig.2.27.

En el segmento de la película titulado “II Restos de alma” los mismos objetos aparecen en otra localización, una zona de aparcamiento cercana a un viejo mercado (Fig.2.28). El recorrido de estos objetos desde un hogar hasta una quincallería permite entender el proceso de desaparición y olvido. El gesto de captura de la utilería de una vida es una forma resistencia y un refugio para la memoria. Edgar Morin entiende que los objetos como materia están impregnados de alma porque tienen una función evocadora. Los

elementos inanimados en pantalla están en un entorno metafórico, vivo y se mueven aunque las cosas estén inmóviles. Están cargados de una fluidez particular entre la materia y el espíritu (Morin, 1972: 78-86).



Fig.2.28.

Balázs explora más potencialidades del campo vacío. El teórico húngaro encuentra que el campo vacío puede dejar fuera de cuadro acciones o situaciones con el objetivo de presentarlas de forma indirecta. De este modo, la imaginación del espectador se propaga y los hechos se reforman poéticamente. Da nombre a esta disposición, *encuadres mediadores*:

A través del encuadre directo, el espectador ve la escena tal y como es. (...) Aunque hubiera otras cosas para ver, el espectador no podría verlo, porque está cegado por la luz de lo que ocurre en el encuadre. Pero si se ven las sombras de la escena proyectadas sobre la pared, se ven al mismo tiempo también la pared, la habitación, la fisonomía de todo aquello que es testimonio de lo que está sucediendo (Belázs, 1978:107).

Por su parte, Kracauer examina los campos vacíos desde una visión del cine como forma de exploración de la realidad. Kracauer no utiliza el término campo vacío, pero se interroga por aquellos fragmentos sin personajes denominándolos “*caminos de paso*” o “*regiones no atravesadas por personajes*”. Las escenas vacías documentan los espacios y objetos, ofreciendo una información que de otro modo sería ilegible. La ausencia de acción permite quebrar los automatismos perceptivos y redescubrir objetos “*que se vuelven transmisores de mensajes invisibles*” (Kracauer, 1989:55). Los objetos alojan

significados que desencadenan la emoción. Por lo tanto, establece una correspondencia entre el mundo físico y psicológico. Los “*caminos de paso*” son piezas que se desorientan de la narración principal, pero contienen significados fundamentales para el progreso del argumento, precisamente por no incluir la acción. Son fragmentos con “*gran capacidad de alusión*” (Kracauer, 1989: 102) que presentan ambientes físicos y objetos cargados de afectos. Tanto Kraecauer como Eisner, encuentran en los campos vacíos<sup>1</sup> de Murnau, porciones espaciales que por ausencia convocan el miedo. Eric Romher se adentra en el *Fausto* (1926) de Murnau, donde lo fantástico irrumpe para hacer desaparecer o aparecer a los personajes en un campo vacío. En el espacio, por tanto, perviven las emociones de los personajes que han abandonado el cuadro.

Esta cualidad del espacio es interrogada por otro teórico Jean Mitry, el paisaje tanto exterior como íntimo está ligado a la interioridad del personaje. Mitry asienta sus reflexiones en torno al cine de Antonioni, donde descubre un inventario de espacios que quedan desiertos tras el abandono de los personajes (Fig.2.29): la carretera desolada de *El grito* (*Il grido*, 1957), la isla mineral de *La aventura* (*L'avventura*, 1960), los edificios y la piel de hormigón del muro de *La noche* (*La notte*, 1961) y el humo cegador de *Desierto rojo* (*Deserto rosso*, 1964). El campo queda vacío, en un *impasse* donde el tiempo está atrapado, detenido por la falta de acción y de personajes. Pero estos últimos producen una hendidura en el espacio, su estado psíquico permanece y contamina el

---

<sup>1</sup> Kracauer y Eisner no utilizan el término campo vacío, pero se refieren a espacios en los que el personaje está ausente.



rededor. La imagen paisajística será resonancia de la conciencia y de los potenciales afectivos de los individuos.



Fig.2.29.

Un pequeño análisis de *Desierto rojo* indica esta relación física de los personajes y el espacio. La película se inicia con fragmentos espaciales desconectados y desfigurados. La luz glauca del invierno desfigura la anatomía de la ciudad industrial, haciendo del paisaje una superficie densa e irreconocible. Cuando la imagen se aclara, el fuego descarna el cielo y la brutalidad de la morfología industrial aparece en su condición espacial. Las figuras humanas son inciertas por la magnitud del lugar y la envoltura grisácea del residuo. La impresión sonora es metálica. El paisaje átono designa la narración y sus recorridos. Los planos fijos y vacíos recogen productos sintéticos: la textura gaseosa y tóxica de las exhalaciones de la fábrica, los postes de alta tensión o la laguna mineral y yerma. Son imágenes fragmentarias de un espacio informe que se inmoviliza como fisura del tiempo. Estos lugares inhóspitos borran a los personajes.

El paisaje vacío puede constituirse como núcleo visual y narrativo. Mitry recuerda los paisajes desérticos de los *westerns* por su capacidad de propagar sentimientos y convertirse en un vector estructurante de la narración. Mitry entiende que ahilando las coordenadas, un primer plano de un objeto o rasgo del paisaje puede poseer un intenso significado. Son detalles aislados del campo vacío como signo de una realidad concreta. El objeto o porción espacial sustituye al acontecimiento, expresando la capacidad sugestiva del campo vacío.

Hasta ahora, los autores revisados entienden la dimensión del campo vacío en tanto potencia de significación, relacionada con el contenido de la película. Pier Paolo Pasolini dirige su reflexión hacia el aspecto formal. Pasolini sostiene que al dejar “el encuadre en su pura y absoluta significación de cuadro” (Pasolini, 1972:180) se expresa el formalismo poético como significante en sí mismo. El encuadre que queda vacío es un “pedazo de belleza figurativa autónoma” (Pasolini, 1972:181). Pasolini estudia otra cuestión relevante con respecto a estos encuadres: en ellos se manifiesta la autoría. Cuando el campo vacío no se estructura en torno al contracampo de mirada o a las entradas y salidas de personajes se presenta la realidad vista por el autor. Es, para Pasolini, una aparición de la forma subjetiva, autónoma y sugerente de contar. De este modo encontramos que el campo vacío es un rastro de una mirada.

#### 2.2.4. El montaje como generador de campos vacíos

Aumont y Marie en *Análisis del film* (1990) analizan los códigos analíticos y encuentran que el montaje como código de significación construye campos vacíos. A través de este mecanismo, entre una salida y entrada de campo puede quedar sin cesura el espacio intermedio desalojado. Otros códigos visuales basados en el movimiento se suman para suscitar una “*temática de la espera y el vacío*”, pero es en el código de

montaje donde está implícito el concepto de campo vacío (Aumont y Marie, 1990:104). Aumont entiende que la escena es la representación del espacio y afirma que sin acción la unidad dramática que sustenta la escena desaparece. Por tanto, no hay escena cuando la acción desaparece (Aumont, 1992:241). Entonces, el campo vacío como espacio representado no podría denominarse escena, dado que la acción se despliega en otro lugar. Este planteamiento puede ser cuestionado si entendemos la propagación imaginaria de la acción por el campo vacío. Aumont apunta también que cuando lo significativo se desarrolla al otro lado del encuadre, la expresividad contagia el campo. De ahí que entendamos que existe una disonancia en su argumentación en torno a la escena y el campo vacío.

Podemos concluir que el campo vacío es uno de los mecanismos significantes que el montaje ha construido. Sánchez-Biosca se interroga sobre la operación de montaje en el análisis de *M. El vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931), uno de los ámbitos que explora es el vacío. Las secuencias que se construyen a partir de campos vacíos, expresan el peligro y la incertidumbre. El campo vacío parte de instrumentos como la metonimia, la metáfora, la composición y el sonido asincrónico. El primer campo vacío que aparece en la película se ubica al principio. Unas niñas juegan en corro mientras cantan. Una mujer entra campo y las manda callar. La entrada de esa mujer es precedida por un campo vacío. La cámara se desplaza abandonando a las niñas y generando un campo vacío mientras busca una acción a la que adherirse y a su vez esperando la llegada de alguien. La continuidad entre los extremos del movimiento la proporciona el elemento sonoro, la voz de la niña. Para Sánchez-Biosca, la utilización del campo vacío se sustenta en la contraposición de lugares: uno el infantil y otro el adulto. La cámara asimila estos conceptos a través de su posición picado/contrapicado, que juega con la noción de los niños vistos desde la mirada de los adultos/los adultos vistos desde la mirada de los niños.

Otro campo vacío se produce cuando sobre un cartel callejero rebota la pelota de la niña y aparece la sombra de un adulto. La cámara deja vacío el espacio a través de un *travelling*, quedándose fija al cartel que anuncia la búsqueda de un asesino: “el vampiro”. En el vacío se representa la ausencia a partir de mecanismos metafóricos y metonímicos. En el campo no hay figuras humanas, pero sus huellas les sitúan en un lugar cercano, fuera de campo. El nudo dramático se desarrolla a partir de la sombra y un objeto que está en lugar de la niña. La metonimia se usa como figura retórica en la disposición visual de la secuencia. La película avanza y la sucesión de campos vacíos se hace inexorable. La presencia humana sólo se expresa a partir de la voz en *off* de una madre llamando a su pequeña. Lang compone tres campos vacíos como contraposición sonora del grito de la madre: el hueco de la escalera, el desván y el plato. El fuera de campo está desconectado en estos campos vacíos, no hay personajes más allá del encuadre. Los objetos que están en “lugar de” densifican la ausencia porque reclaman la presencia de la niña. La siguiente secuencia dispuesta sobre campos vacíos nos lleva a la muerte de la niña. El acontecimiento se sugiere en campo a partir del *off* donde tiene lugar. El balón se desliza desde los matorrales asumiendo un valor metafórico. Representa la muerte que ocurre en el umbral del campo. Otro plano subraya este hecho, el globo de la niña asciende quedando atrapado en los hilos del telégrafo, hasta que se libera y desaparece definitivamente de cuadro (Fig.2.30). Es el último plano, el vacío es definitivo (Sánchez-Biosca, 1996: 270-275).

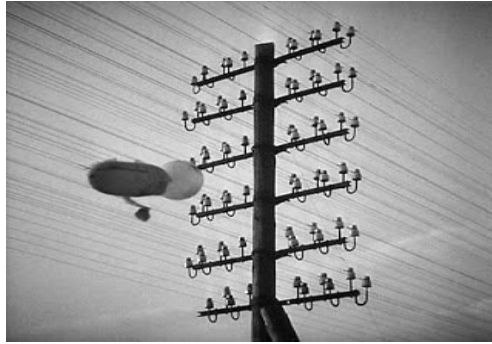


Fig.2.30.

### 2.2.5. Campo vacío y el paso del tiempo

El campo vacío también puede actuar como magnitud física con la que medir el paso del tiempo. Un espacio vacío que opera en la quietud constata el transcurso del tiempo. Cada instante discurre posibilitando la contemplación del paso del tiempo. En el campo vacío se percibe la duración al quedar suspendido el acontecer. “El gesto en el tiempo, que se eterniza, se convierte en una materia, de instante en instante, gracias a la acumulación visual y mental de instantes” (Bellour, 2009:45). Aumont apunta que la noción musical de intervalo puede entenderse en la imagen. El intervalo configuraría una pausa en la construcción de la película, “podríamos ir más lejos, buscar otros casos, otras figuras del intervalo: todos aquellos en que el filme consigue suspender, turbar la mirada, haciendo del tiempo un material plástico” (Aumont, 1989:76). El campo vacío podría asimilarse a las figuras del intervalo porque supone una pausa en el devenir, un vacío en el ritmo de montaje y en la sucesión de acontecimientos. El campo vacío asume más funciones temporales. Es un conector espaciotemporal. La debilidad narrativa del campo vacío permite avanzar en el relato sin que se perciba el salto temporal. El campo vacío se

relaciona con la elipsis; en el espacio neutro se produce la desconexión temporal (Rodríguez Tranche, 2015: 147-148).

Ozu utiliza el campo vacío como detonador temporal. En *Había un padre* (*Chichi ariki*, Yasuhiro Ozu, 1942) despliega un entramado de campos vacíos para omitir segmentos temporales. La secuencia recoge un viaje del padre con sus alumnos a Hakone. Se inscriben fragmentos del paisaje, que se retomarán en la pieza. La imagen de inicio registra la marcha de los alumnos por un camino pedregoso y escarpado. La cámara fija situada a nivel del suelo, capta el paso de los jóvenes, que se ayudan de paraguas negros para ascender por el accidente topográfico. Una breve elipsis nos dirige a otra localización y otro tiempo: el albergue tras la excursión; el salto temporal es deducido por el contexto. Primero se recupera la composición paisajística del monte Fuji sobre el lago Ashi, que es una variación del vacío. Las ramas del árbol en primer término son recortes sobre el cielo. Un campo vacío es depositario del tiempo elidido, los paraguas se amontonan en un interior. En otro interior cercano, la cotidianidad se desarrolla. A partir del *raccord* de mirada, pero sin una traza geográfica clara, se pone en comunicación el albergue con el lago. Los maestros se dan cuenta de que unos muchachos pasean en una barca por el lago. Uno de los alumnos irrumpe para avisar de que se ha producido un accidente. El grupo marcha apresurado, tras su salida de campo, permanece vacío el lugar. Un eco de la urgencia es la caída de uno de los paraguas. El siguiente plano es exterior y sitúa a los personajes en el embarcadero. Un nuevo plano acerca la imagen al grupo de jóvenes buscando a sus compañeros. En otro plano hay un desplazamiento espacial, hacia un lugar ignoto sin relación precisa con el embarcadero. Es un campo vacío significado con un objeto: una estela funeraria que ocupa la totalidad de la imagen (Fig.2.31). Sobrevuela un elemento sonoro que permite establecer la cercanía de los espacios representados. Es un sonido que se propaga desde el primer plano hasta éste último. Otra imagen, la barca

volcada confirma elípticamente lo que ha sucedido. La ambigüedad de los espacios y la falta de conectores permite el desplazamiento temporal (Fig.2.32).



Fig.2.31; fig.2.32.

Para Gilles Deleuze en estas imágenes de Ozu, en estos campos vacíos o en las "*naturalezas muertas*" tenemos tanto cambio, pasaje o devenir como "un poco de tiempo en estado puro". Porque como el filósofo francés explica a continuación, "la forma de lo que cambia no cambia, pasa". De hecho las imágenes de Ozu pertenecen de lleno al campo de la imagen-tiempo (Deleuze, 1985: 26-31).

#### 2.2.6. El campo vacío y lo inasible

En el campo vacío titila la existencia de personajes, sus emociones y sus acciones, ingredientes de la trama que no se muestran al espectador, del que solicita una labor de exploración hacia los márgenes. El campo vacío funciona como un campo difuminado, pero que en igual medida pertenece al universo diegético. Por ello, en el campo vacío sobrevive lo que desapareció entre los márgenes del encuadre.

Se convierte en el lugar de la ausencia y la presencia, donde se reconstruye los acontecimientos a partir de marcas o huellas. "Vacío-insistimos en esta idea-sólo en relación a lo humano, más no yermo de información visual y narrativa, pues justamente el interrogante que plantea encarna el punto de cruce, de intersección, entre los dos motivos

que se sitúan en los márgenes del cuadro”. (Sánchez-Biosca, 1996: 269). El sentido del campo vacío se encuentra en el campo imaginario de la película, que puede ser el contracampo, el fuera de campo o el propio campo imaginario directamente. Es una transmisión indirecta de la acción y a la vez un espacio de potencialidad emotiva.

Podemos ilustrar esta serie de ideas acerca de la vacuidad con un ejemplo: los campos vacíos en *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997). Guerín en *Tren de sombras* teje una secuencia a partir de campos vacíos del interior y del exterior de la casa de los Fleury. Guerín genera una narración sin ficción aparente, sin personajes, construida exclusivamente con los planos generales, cada vez más cortos: el pueblo, el río, las afueras, los campos... poco a poco los planos van acercándose a la mansión, lentamente, perfilando la distancia temporal a través del espacio narrativo. Los planos traspasan la verja de la mansión. El proceso discursivo nos lleva desde el exterior, hacia el exterior de la casa. De ahí al interior, a través de las ventanas donde se refleja el exterior. Por último desde el interior, vemos el interior y el paso del tiempo. En el exterior, los alrededores son un paisaje vacío, donde los árboles y los fósiles de hojas permiten censar el abandono. Guerín juega con la idea de reflejo para comunicar el afuera y la intimidad. Sobre los cristales de las ventanas, los árboles se reflejan. El exterior se atisba en una superficie que establece el perímetro del hogar. El plano permanece fijo ante la variación del reflejo. Para inscribir el interior contornos y umbrales son retratados: puertas, ventanas, espejos,... Una serie se vehicula a partir de la temática del tiempo: relojes captados en su quietud. La cámara en movimiento recorre las paredes. Los fundidos encadenados adhieren las distintas texturas. Las sombras dotan de movimiento a las distintas superficies. Plano a plano nos adentramos en el mundo cinematográfico de Fleury a partir de sus objetos: la cámara, las películas, los latones donde éstas se guardan; hay graffias acerca de los lugares e instantes que contienen. La cámara inicia el movimiento y en esa fluctuación se



desfiguran las marcas del tiempo y las coordenadas de lugares. En la siguiente serie, son las fotografías el eco de las vidas desalojadas. Los planos detalle fijos fraccionan y rozan la imagen a la búsqueda de un rostro. En el exterior la luz toma valor de vacío al entramarse en las ramas de los árboles. Es una luz espesa que como una pátina manifiesta la premura del tiempo. En el interior, la luz se encuentra en el preciso instante de la desaparición. La sombra comparece en cuadro. Los efectos ópticos que despliega el reflejo permiten invocar el paso del tiempo en la imagen detenida de las fotografías. El reflejo del péndulo de un reloj sobre el cristal de un marco de foto testimonia este efecto. Las imágenes persisten y se repiten en este recorrido interno, lo que provoca una deformación temporal. La cobertura de la oscuridad sobre el espejo desgastado constata el paso del tiempo. El interior se apaga. La noche hace incierto el paisaje externo, el viento agita el ramaje y sobre el cielo las nubes vibran. Las ráfagas de viento mueven las hojas. El cielo truena y se inicia la tormenta. Los rastros lumínicos de los coches que transitan veloces irradian el paraje y el interior de la casa. La oscuridad es oscilante por estas guías de luz. Una urdimbre de sombras reescribe de manera distorsionada las proporciones de los objetos que las proyectan. Los objetos inanimados asimilan el movimiento imposible de la ilusión de luz. Las entradas y salidas de luz en la casa, dotan de una sensación de aparición y desaparición. En estos planos se expresa la magia de los objetos, de las cosas en cuyo seno anida el aliento de sus propietarios. Y es la luz quien les hace cobrar vida, la luz como quintaesencia de la imagen filmica: luz de tormenta (naturaleza) y luz de artificio (los vehículos).



Fig.2.33. Collage casa Fleury día.





Fig.2.34. Collage casa Fleury entorno a la noche.



## 2.3. ¿Qué es la elipsis?

### 2.3.1. La elipsis como omisión o supresión

Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del 30 de abril de 1882 y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etcétera. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entre sueños.

Jorge Luis Borges (*Funes el memorioso, Ficciones*, 1942).

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie.

Julio Cortázar (*Instrucciones para subir una escalera, Historias de cronopios y de famas*, 1962).

Proponemos un juego: formulemos con imágenes estos cuentos de Borges y Cortázar. Pensemos como materia audiovisual estos dos textos literarios. Para que el espectador habite estos textos hay que resolver la temporalidad depositada en el cine. El tiempo de lectura, la aprehensión del tiempo de la realidad ausente, la temporalidad psicológica,...“el tiempo es materia de la expresión cinematográfica” (Bettetini, 1984:30), aunque la afección a distintos artefactos formales del tiempo (orden, frecuencia y duración) es una sistemática que se conjuga en todos los relatos, no sólo el cinematográfico.

El cine tiene una temporalidad propia, materialmente rígida no disgregable. Una temporalidad artificiosa que se dispone en el significante filmico de forma estructurada. El tiempo es sustancia de expresión, una sustancia que produce la forma de su tiempo. “El cine es un aparato que produce tiempo, además de sentido; no se limita a producir una temporalidad simbólica, sino que significa y expresa a través de una temporalidad concreta” (Bettetini, 1984:30). El tiempo que componen los relatos de Borges y Cortázar, es un “tiempo incómodo”, pues es aquel que dilata acciones que en la jerarquía narrativa serían elididas. Si Funes conserva en su memoria cada sensibilidad y si el acto de subir una escalera es una consecución de mínimos estratos mecánicos... sólo habría recuerdo, sólo habría acciones sin fin. Si pensáramos cine abriríamos una oquedad para arrojar “las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho” o “Las formas de las nubes australes del 30 de abril de 1882”. Saltaríamos de dos en dos los peldaños de las escaleras.

Es la lógica del relato cinematográfico clásico, un discurso hegemónico que creó un inventario de elementos compositivos altamente codificados para la inteligibilidad del texto audiovisual. Este paradigma estable utiliza la elipsis como un mecanismo que permite afectar a la duración del relato. “La elipsis es un proceso lógico de narración y,

por tanto, abstracto; supone análisis y elección y organiza los hechos de acuerdo con el sentido dramático al que deben someterse” (Bazin, 1999: 368-369). La estructura de la composición quedaría dinamizada al marcar estas fisuras porque se elimina parte de la acción, que en la economía diegética del film, no tiene peso. La operación elíptica permitiría la sucesión de fragmentos. El tiempo cinematográfico del relato clásico adquiere una continuidad ficticia porque se eclipsan las fracturas temporales que han marcado su producción significativa (Bettetini, 1984:54).

El término elipsis se toma de la literatura. Nos situamos en el ámbito de la retórica para definirla como la “eliminación de algunos elementos de una frase (...) La elipsis puede ser situacional, cuando los términos suprimidos están integrados en la situación o gramatical” (Marchese y Forradellas, 1994:116). Desde el análisis del relato, “la elipsis es un movimiento narrativo gracias al cual, al “saltarse” el narrador algunas partes de la historia, el tiempo del relato se sincopa o es infinitamente inferior al de la historia” (Marchese y Forradellas, 1994:116). Las elipsis son “fallas en la continuidad temporal” (Genette, 1989:106). La elipsis es un proceso de desactivación de ciertos pasajes y un proceso de incitación a la recomposición de éstos. La elipsis es un elemento compositivo para la construcción de una temporalidad nueva.

Estas descripciones pueden comprenderse dentro del texto cinematográfico, pues esta intervención de quebranto sobre la temporalidad les es común. Pero lo más interesante de esta transgresión temporal es su vinculación con el contexto, que permite una reconstrucción imaginaria de lo elidido por los datos explícitos que el relato suministra o a través mecanismos de sugerencia. Es una “narración supresiva” (Bordwell, 1996:90).

Este sugestivo paisaje permite ubicar la reflexión en otras líneas de construcción del texto cinematográfico no adheridas al paradigma clásico. La articulación del tejido temporal es perturbada por la elipsis, que ya no es una simple omisión selectiva de acontecimientos. La elipsis es el “índice” de lo que ha sido sustraído. Aquellos materiales de extrema evanescencia visual, pues en el acaecer del film no son ni tan siquiera sombras, poseen una potencia narrativa.

(...) es una aplicación que especula con los fragmentos elididos para otorgarles una competencia narrativa equivalente, o incluso superior a lo mostrado y con el efecto producido al confrontar el último eslabón de un tiempo y el primero de otro. De algún modo podría afirmarse que esta clase de elipsis es al tiempo narrativo lo que el fuera de campo al espacio. La elipsis entendida como “escena oculta”, como tiempo “fuera de campo”, en vez de supresión de lo accesorio (Rodríguez Tranche, 2015:147).

Robert Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo* propone “poner atención en lo que ocurre en la junturas, evitar lo superfluo, comunicar por la inmovilidad y el silencio, la poesía penetra a través de las junturas”. Sigamos jugando, ahora con otra propuesta visual sobre los cuentos de Borges y Cortázar. Tal vez aquel que se mantiene de pie, “con los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto...” sienta su respiración en tiempo lento ante la escalera. Tal vez el tiempo se quiebre y la siguiente imagen sea aquel con una respiración agitada. O puede ser que todos los entresueños sean la vida.

### 2.3.2. La temporalidad cinematográfica

Para abordar esta competencia de la elipsis, un mecanismo de violencia pues supone horadar el texto y convulsionar el tiempo, debemos interrogarnos sobre la temporalidad cinematográfica. El análisis del tiempo cinematográfico requiere distintas aproximaciones. Como dispositivo el cine produce tiempo a partir de signos que se



articulan en una dimensión temporal (Bettetini, 1984:36). La forma temporal de la imagen cinematográfica es la secuenciación de bloques de espacio duración. El mecanismo de montaje procura un tiempo sintético conformado por la yuxtaposición de instantes. El discurrir de las imágenes es un efecto construido, un *collage* de momentos distintos del mismo acontecimiento. Para su lectura tendremos en cuenta la diferenciación de dos tiempos: el tiempo de lo filmado y el tiempo de exhibición. El tiempo del cine se conjuga en duraciones y articulaciones determinadas (Bettetini, 1984:17). El tiempo de lectura coincide con el tiempo de la representación. El espectador descodifica la imagen en un tiempo diseñado por la estancia enunciativa y asimila el flujo temporal construido por la sucesión de imágenes. Cada instante se acompaña al desarrollo diacrónico de la película. La proyección actualiza la imagen, incitando una experiencia temporal determinada por el autor. El aparato cinematográfico renueva la imagen y al mostrar el proceso narrativo mientras éste tiene lugar, el espectador tiene la sensación de que las cosas ocurren en el mismo tiempo que la imagen cinematográfica les va ofreciendo: cada proyección actualiza un material filmado en el pasado y lo restituye en el presente a ojos del espectador.

Otra doble temporalidad se crea a partir de las relaciones entre tiempo de la historia y tiempo del relato. Los acontecimientos de la historia se prenden en el relato desde ciertas relaciones temporales condicionadas por la necesidad de selección del tiempo de la representación. En el relato se traza una temporalidad específica que se define por los, ya aludidos, parámetros de orden, duración y frecuencia. Gerard Genette realiza un análisis de las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, asumiendo estos parámetros.

- El “orden” hace referencia a la disposición de los sucesos de la historia en el discurso. La ubicación de los hechos no tiene por qué ser cronológica en el relato, pero sí debe ser

discernible. Genette distingue entre las secuencias donde la linealidad temporal traza el discurso como reflejo de la historia, y las secuencias anacrónicas. La transgresión del orden cronológico pueden ser presentada a través del relato de los personajes o puede ser escenificada. Para analizar el orden hay que tener un punto de referencia un “hilo de la historia”, que puede tener distintos centros gravitacionales a partir del cual la narración se organiza y se entienden los desplazamientos temporales (Chatman, 1990: 69). Es el presente del relato. Las relaciones anacrónicas del relato se despliegan desde este punto. Las anacronías son mensurables en términos de alcance o distancia y amplitud. El alcance remite al tiempo del relato, es decir, a la medida de la anacronía en el contexto de la narración. La amplitud hace referencia al tiempo de la historia porque mide la duración de la anacronía. (Gaudreault y Jost, 1995: 115). La anacronía puede ser retrospectiva/ analepsis/ *flashback* donde el discurso quiebra el flujo cronológico de la historia para recordar sucesos anteriores. Las escenas prospectivas pueden tener un carácter expositivo, aportando información situacional o información con respecto a los personajes. El *flashback* se materializa por rótulos, diálogos o voz en *off* y una serie de transformaciones visuales y sonoras que dan cuenta de ese salto temporal. La imbricación de imagen y sonido complejiza el orden temporal. El tiempo de la imagen y el del sonido pueden ser distintos y convivir en la representación. La amplitud puede abarcar toda la narración o bien la estructura temporal puede estar organizada a base de proposiciones retrospectivas de mayor o menor amplitud, tras las cuales se vuelve al presente del relato (Gaudreault y Jost, 1995:117). Además, pueden establecerse dos modos de *flashback*. Uno interno, cuyas posiciones retrospectivas no exceden el eje temporal del relato, mostrando segmentos de tiempo ya recorridos por la narración. Por el contrario, el *flashback* externo recurre a situaciones anteriores de la historia que no son convocadas en el eje temporal del relato (Gaudreault y Jost, 1995:121).

La anacronía prospectiva/ prolepsis/ *flash-forward* implica un avance del discurso con respecto a la historia, los sucesos intermedios quedan suspendidos. Pero deberán ser narrados con posterioridad, porque si no el salto constituiría una elipsis. Las funciones que desempeña este tipo de transgresión son, por un lado, la anticipación de información; por otro, suspender el relato y, por último, su inserción puede generar interés. Esta anacronía puede conformarse visualmente como breves anticipaciones, pero también se genera desde recurso verbales. Se establece una distinción entre un *flash-forward* interno y un *flash forward* externo. El interno alude a una prospección que no desborda el eje temporal del relato, anticipando lo que luego será narrado. El *flash-forward* externo comprende situaciones de la historia que escapan a la temporalidad del relato (Gaudreault y Jost, 1995:121).

Genette indica otra posibilidad; la *acronía*, donde no existe relación cronológica entre historia y discurso, donde el azar u otros principios de organización vinculan ambos componentes.

Bordwell subraya que las manipulaciones del orden de la historia procuran una serie de posibilidades narrativas. Respetar la cronología de la historia centra la atención en los acontecimientos futuros, creando el efecto suspense. El espectador puede generar hipótesis sobre el futuro. Se refuerza, a su vez, el efecto de primacía. Por el contrario, operar sobre el orden de la historia puede utilizarse para romper o calificar el efecto primario, forzando al espectador a evaluar el material primitivo a la luz de información nueva sobre los acontecimientos previos. Posponer la representación de algunos acontecimientos despierta curiosidad. Reorganizar los acontecimientos de la historia puede generar lagunas narrativas. Éstas se dividen en temporales o permanentes; enfocadas o difusas; indicadas o suprimidas. Las manipulaciones de orden pueden servir

como dilación y responder a requerimientos del conocimiento narrativo. O bien, un cambio de orden se justifica para dotar de mayor subjetividad al relato.

- La “frecuencia” supone una relación entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia basado en el número de veces que se evoca un acontecimiento en el relato comparado con la ocurrencia del acontecimiento en la historia. Gennete distingue cuatro formas posibles del relato: *Frecuencia singulativa*, donde se da una representación discursiva de un único momento de la historia. *Frecuencia múltiple*, donde se muestra el acontecimiento varias veces en el discurso porque así sucede en la historia. *Frecuencia repetitiva*, cuando se realizan varias representaciones discursivas de lo que sólo ha ocurrido una vez en la historia. *Frecuencia iterativa* implica mostrar una sola vez en el relato lo que ocurre muchas veces en la diégesis. El efecto iterativo requiere la comprensión del texto por parte del lector/espectador (Chatman, 1990: 83). Es un relato que solo puede construirse en la fase de montaje. Para manifestar una sensación de asiduidad diegética distintos planos se encadenan sin lógica espacial ni temporal.

- La “duración” se expresa en tres variables. El *tiempo de la pantalla* (Souriau, 1953) es el tiempo de proyección. El tiempo que el observador entiende que la acción requiere es la *duración de la historia*. Por último, el tiempo o *duración del argumento* consiste en los espacios de tiempo que la película dramatiza.

Estos tres tipos de duración pertenecen a la totalidad de la narración, al tiempo total transcurrido. Así mismo, la duración se ejecuta a un nivel mínimo: las partes del argumento y los segmentos del tiempo en pantalla. El espectador espera que la duración de la historia sea mayor que la duración del argumento. Por otro lado, entiende que el argumento es mayor que el tiempo de proyección. Es así porque muy pocas narraciones representan la totalidad de la acción. En el nivel de las partes los factores estilísticos

intervienen decisivamente. La acción de un plano es concebida como equivalente a la duración de la acción que representa. En resumen, la naturaleza de las partes afecta a la construcción de la duración de la historia que hace el espectador. Estas asunciones narrativas se basan en convenciones del cine narrativo tradicional (Bordwell, 1996:86).

Chatman (Chatman, 1990:71), siguiendo a Gennete, propone para la exploración de la duración cinematográfica distintos ritmos narrativos: resumen o sumario, elipsis, escena, alargamiento y pausa.

- El resumen o sumario. El discurso compone un tiempo más breve que el que desarrolla el tiempo de la historia. La función que cumple es sintetizar un tiempo diegético que se supone más largo. Esta configuración temporal puede tomar la forma de secuencia de montaje, un inventario de planos (normalmente con el mismo fondo sonoro) que trata determinados aspectos de un suceso o secuencia. De manera sincopada se aportan los elementos necesarios para la comprensión de la narración, omitiendo detalles accesorios.

- La escena. Es un caso de isocronía donde la historia y el discurso tienen una duración idéntica. La cronometría de los acontecimientos se acompasa al tiempo de la diégesis y de la historia. El plano y el plano secuencia son las formulaciones cinematográficas de esta identidad temporal. Es una especie de mímica temporal donde los hechos se sincronizan.

- Alargamiento o dilatación. El tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia. El relato puede detenerse en los componentes de la acción, dilatándose en la descripción. Hay distintas formas de generar este tiempo extenso. El ritmo temporal puede crearse a partir de un montaje repetitivo o cabalgado, al que Noël Burch denominó en *Praxis del cine* (1969) “*retour en arrière*”.

- La pausa. El tiempo de la historia se inmoviliza y el discurso continúa. Genette indica que esta formulación narrativa se cumple en los pasajes descriptivos. En el relato cinematográfico la imagen puede establecer una relación de simultaneidad entre distintos componentes. Para Chatman la descripción es imposible en películas narrativas porque se sugiere la continuidad del relato aunque la imagen se detenga en la descripción. El procedimiento que logra componer la pausa es la imagen congelada, donde el fotograma se detiene bloqueando la acción.

- Elipsis. Es una supresión temporal donde el relato omite ciertos acontecimientos que tienen lugar en la historia. La elipsis supone una discontinuidad narrativa entre la historia y el discurso. El corte es la manifestación técnica de este proceso porque la elipsis se practica en la transición entre dos planos.

Gaudreault y Jost (Gaudreault y Jost, 1995: 125-130) han retomado la clasificación de Genette y han observado relaciones de igualdad o desigualdad que pueden encontrarse en la secuencia o en toda la película. La visualización de su propuesta es a través de fórmulas, en las que el tiempo de la representación es TR y el de la historia, TH. En la secuencia se tejen este tipo de articulaciones temporales:

- La Pausa ( $TR=n$   $TH=0$ ). El relato tiene una duración determinada que no se refleja en la historia, no hay duración diegética. El tiempo del relato es más importante que el de la historia. En el cine se utilizan una serie de mecanismos técnicos, procedimientos y configuraciones semióticas que posibilitan este tipo de relación; por ejemplo, el movimiento de cámara descriptivo del espacio en el seno del cual no transcurre ninguna acción.

- La escena ( $TR=TH$ ) expresa isocronía. La duración diegética es idéntica a la duración narrativa. El tiempo del relato identifica su duración con el tiempo del acontecimiento

en la historia. En el cine existe una unidad, según la cual el tiempo del relato equivale al tiempo de la historia, el plano, que salvo en caso de aceleración o disminución del ritmo, respeta siempre la coherencia cronométrica de las acciones que muestra.

- El sumario ( $TR < TH$ ) conlleva una disminución del tiempo del relato con respecto a la historia.

-La elipsis ( $TR=0$   $TH=n$ ) es un “silencio textual” y, en consecuencia, narrativo acerca de ciertos acontecimientos que, según la diégesis, han tenido lugar. El tiempo del relato equivale a cero, mientras el tiempo de la historia es igual a  $n$ , duración indeterminada, con lo cual el tiempo del relato es menos relevante que el tiempo de la historia. La elipsis es una supresión temporal que interviene entre dos acciones distintas, entre dos secuencias.

- La dilatación ( $TR > TH$ ) se utiliza para que el relato densifique los componentes de la acción en su desarrollo vectorial e inscriba en el texto narrativo segmentos descriptivos o comentarios cuyo efecto consiste en extender el tiempo del relato. El tiempo del relato es ampliado con respecto al tiempo de la historia.

Por su parte, la duración puede afectar a la globalidad de la película, a través de las siguientes relaciones:

-  $TR=n$   $TH=0$ . Son aquellas piezas cinematográficas en las que la historia se reduce a cero. Es el caso de las obras documentales. También es concebible en las diégesis que se desmarcan de los códigos del realismo.

-  $TR=TH$ . Esta fórmula se da en películas donde la historia transcurre al mismo tiempo que la proyección.

-  $TR$  es menor  $TH$ .

- $TR=0$   $TH=n$ . La elipsis a escala de película es una contradicción, pues no habría película.
- $TR$  es mayor  $TH$ . La historia se cuenta en un tiempo mayor del que tarda en desarrollarse.

Hemos transitado la temporalidad cinematográfica para pensar la elipsis, diferenciando la duración de la narración y la duración de la cosa narrada. David Bordwell realiza una reflexión cercana a los autores señalados. El teórico propone distintas relaciones durativas basadas en procesos de equivalencia, extracción y expansión (Bordwell, 1996:81). La relación de equivalencia surge cuando la duración de la historia se refleja en el relato y es igual a la duración de la proyección. La reducción implica narrar la historia de forma abreviada. Finalmente, la expansión aumenta la historia narrada. Este entramado de relaciones se da a nivel global y a nivel local. Las relaciones de equivalencia en la globalidad suponen el desarrollo de una acción. En el nivel de la parte determinada es posible esta relación de equivalencia.

La narración fílmica puede operar disminuyendo el tiempo de la historia. Este procedimiento es común a nivel global y local. El mecanismo elíptico se asienta sobre estos criterios. Pero hay dos formas diferentes de reducir la duración de la historia. La elipsis se da cuando el argumento omite segmentos discretos del tiempo de la historia. Es una mecánica de construcción frecuente. Pasando a la escena B, la narración silencia un intervalo de acción de la historia que sigue a la escena A. Las elipsis pueden ponderarse en función del grado de indeterminación del tiempo elidido. Las elipsis generan lagunas que pueden ser permanentes o temporales, enfocadas o difusas, destacadas o suprimidas. La manipulación del orden, a través de la presentación de *flashback* y *flashforward*, puede colmar la carencia procurada por la elipsis. Las elipsis funcionan frecuentemente en contra de la dilación. Una narración altamente elíptica



podría requerir complicadas líneas temporales para retrasar la acción. Si el período omitido contiene información significativa, la elipsis puede crear una “*narración supresiva*” que configure nuestra actividad de formación de hipótesis (Bordwell, 1996:81). Además, se puede reducir el tiempo de la historia a través de la comprensión-condensación. La duración del argumento y la historia pueden ser más amplios que el tiempo en pantalla, el tiempo en pantalla muestra acciones que soslayan la sustracción. En la presentación del tiempo no se percibe omisión de parte de la historia. El tiempo queda comprimido.

En el nivel global de las películas o parcial de las películas la narración puede expandir la duración de la historia. Hay dos tipos de expansión: por inserción, donde el tiempo de la historia aumenta acumulando material visual o sonoro. El segundo tipo de expansión es la dilación, es un mecanismo que permite extender una acción presentada de forma continua. La duración de la historia y argumento son coherentes, se alarga el tiempo en pantalla. En la puesta en escena y la banda sonora se ubican indicadores.

### 2.3.3. (Dis)continuidad temporal

El parámetro temporal en la imagen cinematográfica se constituye desde la fragmentación. El término *découpage* descrito por Burch entiende la condición fragmentaria del tiempo (y también del espacio) cinematográfico; entre las duraciones sucesivas debe establecerse una vinculación (Burch, 2017:9-10). Las fracciones de tiempo se recomponen y suturan a partir de mecanismos de *raccord* para asegurar la continuidad sintáctica. La elipsis se relaciona con este carácter de continuidad, incluso en los niveles más ínfimos que obedecen a la mecánica del aparato que filma; es decir, el espacio entre fotogramas. Además, la elipsis es una figura esencial en la operación de montaje, dado que la conexión entre fragmentos permite la continuidad. La sucesión de

los planos es una mecánica de puesta en relación, donde las quiebras temporales no desestabilizan la coherencia del relato (a no ser que haya una voluntad de convulsionar estos parámetros por parte del ente enunciador).

Los diferentes tipos de relaciones que pueden existir entre las secciones de tiempo permiten trazar una clasificación. Burch distingue cinco tipos de relaciones temporales entre un plano A y un plano B. Hay una relación entre planos que implica retroceso: una fracción de la acción reitera entre un plano y otro, es una manera artificiosa de procurar continuidad. El retroceso puede conformarse como un *flashback* para llevar al relato a un tiempo del pasado. Los planos pueden ser continuos, la cercanía establecida en la cadena temporal debe fijarse en la continuidad de la acción. El cambio de plano permite proseguir la acción en el enclave que el plano anterior la haya dejado. En el punto de ruptura entre dos planos puede haber un hiato. La elipsis se ubica en los intersticios, el cambio de plano indica “una relación cronológica entre dos planos sucesivos y también –y por cualquier medio- se sugiere un lapso de tiempo entre el fin de un plano y el principio del siguiente” (Burch, 1985:66). En esa supresión de una parte de la acción, la mecánica de la continuidad intenta hacer imperceptible la asincronía. Por el contrario, existen poéticas que intervienen en la estructuración y trabajan con la forma para incidir en la existencia de una mirada que soporta la construcción filmica. En este sentido la elipsis permuta en distintas variaciones. La irrupción de esta figura retórica en el texto audiovisual y su extensión evidencian la quiebra en la continuidad sonora o visual, que debe ser completada por el espectador. Los distintos indicios pueden definir la amplitud de la elipsis. En este caso nos encontramos con una elipsis definida. Cuando no existe ningún tipo de ligación en la imagen o la acción que permita mensurar el salto temporal, estamos ante una elipsis indefinida. Los distintos tipos de *raccords* temporales se combinan con los *raccords* espaciales, estableciendo un flujo espacio-temporal entre

planos. Las unidades silenciadas pueden recomponerse a partir de componentes explícitos del discurso. En el texto cinematográfico se inscriben distintas huellas o marcas que permiten la restitución del fragmento omitido. Esta cuestión evidencia el carácter sugestivo de la elipsis y la dimensión participativa del espectador.

La elipsis se activa entre secuencias a nivel de puesta en escena. La construcción formal del discurso sutura las oquedades elípticas. La elipsis hiere el texto cinematográfico. Pero el autor puede restañar estos vacíos mediante la utilización de diversos métodos.

Un punto de partida para establecer las marcas de la elipsis son los dispositivos de transición y enlace entre secuencias. Estos mecanismos separarán dos segmentos narrativos bastante complejos, cada uno de los cuales es susceptible de incluir varios planos. Los enlaces y transiciones plásticos y psicológicos pueden ser visuales y sonoros, y están destinados a constituir las articulaciones del relato. Metz asimila este tipo de marcas a los signos de puntuación. Metz erige una argumentación entorno al carácter demarcativo de los motivos visuales que suponen enlaces y transiciones. Estas articulaciones son para Metz significantes de puntuación, estableciendo una analogía con la tipografía. La puntuación escrita se interpreta como un movimiento directo del pensamiento (impresión de disponer las cuestiones de forma seriada en el caso de un punto y aparte, un sentimiento de un vínculo transitivo...). De igual manera, en el cine el espectador experimenta la puntuación clásica como un movimiento de la mirada, según la fórmula de Marcel Martin. Metz lo piensa como un movimiento de la percepción o de la imaginación visuales, es una cuasi percepción que reposa antes de seguir adelante. Los códigos cinematográficos, que son icónicos, son menos arbitrarios que los de la lengua y los significados no se pueden identificar con éxito sin tomar en consideración, entre otras cosas, las características propias del significante. No es que

las marcaciones de transición sean signos analógicos, pues consisten en efectos ópticos y no en fotografías, y no representan objeto alguno. Sin embargo, en el filme narrativo nunca actúan del todo como marcas de enunciación distintas de lo que se enuncia y el espectador siempre las siente como parte de la diégesis. En este sentido, participan indirectamente de ese tipo de funcionamiento semiológico que es la representación analógica.

La demarcación materializada, si la hay, separará dos segmentos narrativos bastante complejos, cada uno de los cuales es susceptible de incluir varios planos: dos secuencias o dos “segmentos autónomos”. Por consiguiente la señal de articulación no corresponde a coma, dos puntos sino a un punto y a parte o al fin de página, que en el orden de lo escrito, no son verdaderas puntuaciones sino articulaciones de la composición literaria o retórica, y por lo tanto mucho más libres. No es exacto oponer la puntuación escrita a la puntuación filmica, facultativa, ya que sólo puede compararse con la articulación literaria. La puntuación filmica es una macro puntuación (Metz, 2002:128).

Marcel Martin critica esta visión por ser una analogía “puramente formal” (Martin, 2005: 94). Las transiciones son un repertorio de manifestaciones cinematográficas de la elipsis, pero no son parte del discurso narrativo, no tienen significados narrativos en sí mismas, sólo el contexto aportará los indicios que permitan trazar el tiempo sustraído. Marcel Martin establece distintos procedimientos de encadenamiento:

-El cambio de plano por “corte seco” es una sustitución brusca de una imagen por otra. Es la transición más primaria y elemental que supone la reunión de los fragmentos. El corte seco se ejecuta cuando la transición no tiene valor significativo por sí misma y además se asimila a un cambio de punto de vista o sucesión en la percepción. El tiempo transcurrido y el espacio transitado no se indican y no hay interrupción en la banda sonora.

*El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924) es un ejemplo de cambio de plano por corte. En la secuencia donde el proyccionista sueña y se introduce en el interior de la pantalla de cine, las distintas escenas se relacionan por corte. El choque entre el funcionamiento del mundo real, al que pertenece el proyccionista, y el del cinematógrafo es de gran comicidad y ternura.



Fig.2.35. y Fig.2.36.

- La apertura en fundido y el cierre en fundido (fundido a negro) sirve para separar unas secuencias de otras. Marcan un cambio de acción o el transcurso del tiempo, o bien indican una coordenada distinta. El fundido a negro supone una pausa en el relato, lo que tiene sus efectos en la banda sonora que queda detenida. Tras esta transición se redefinen las coordenadas temporales y espaciales de la secuencia que comienza.

*Cleo de 5 a 7* (Agnès Varda, 1962) es un precioso ejercicio de elaboración del tiempo filmico. Varda se adhiere al itinerario de Cleo en un tiempo mensurado. Los fragmentos existenciales tienen una duración real, delimitada por las marcaciones temporales. Los letreros dan cuenta del paso del tiempo inexorable, son datos objetivos con una doble función. Informan del lapso de tiempo que queda para que la protagonista conozca los resultados médicos. También constatan la fugacidad. Pero el tiempo se imbrica con la subjetividad y el acontecer es variable. La película está dividida en dos partes con una cesura que tiene la plasticidad del fundido a negro. La primera parte es una proyección de la frivolidad de Cleo; la segunda se genera desde una exploración

de la realidad, al introducir el personaje de ficción trazando el devenir en el entramado urbano.



Fig.2.37., Fig.2.38. y Fig.2.39.

- El fundido encadenado supone el paso de un plano a otro por sobreimpresión momentánea de una imagen que aparece sobre la anterior, que se desvanece. Esta opción compositiva significa un transcurso temporal. El tránsito se da de forma gradual entre dos aspectos temporales diferentes (en el sentido de futuro o pasado según el contexto) de un mismo personaje o un mismo objeto. Puede indicar un desplazamiento espacial, pero su función primordial es señalar el paso de tiempo.

*La Morte Rouge. Soliloquio* (Víctor Erice, 2006). Erice utiliza el fundido encadenado para pasar de una imagen a otra a través de un deslizamiento en el tiempo, mediante la puesta en pie de una auténtica estética de la desaparición. Las resonancias poéticas de la utilización del fundido encadenado, que hace convivir imágenes en un mismo instante, llenan de sensibilidad la composición de *La Morte Rouge* (Fig.2.40.). Además, el uso de la elipsis no está destinado a hacer avanzar la acción, sino a potenciar dramáticamente lo que se muestra; no pretende aligerar la narración: es una ausencia que sigue presionando la imagen.



Fig.2.40.

- El barrido es un fundido encadenado que consiste en pasar de una imagen a otra por medio de una panorámica rápida, efectuada ante un fondo neutro que en la pantalla aparece borroso.

En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) hay una serie de escenas enlazadas a través de barridos que se corresponden a la ruptura del matrimonio del magnate. Con este recurso se muestra la evolución de la relación amorosa hasta la desaparición.



Fig.2.41.

- Las cortinas y los iris reemplazan una imagen por otra que se moviliza delante de la anterior. Puede darse una sustitución de la imagen en forma de iris, una apertura circular que se agranda o disminuye.

En *Time and tide* (Peter Hutton, 2000) el cineasta experimental toma uno de los recursos del cine mudo, el *iris shot*, para explorar su potencialidad. Asimila la fisicidad del ojo de buey de un barco a la técnica del iris. A partir de ese sobreenmarcado la cámara lentamente recorre la superficie acuosa, desvaneciéndose en negro en el tránsito entre imágenes.



Fig.2.42.

En *Guest* (José Luis Guerín, 2010) se utilizan las aperturas y cierres de iris como variación de las formas de transición del cine mudo, remarcando el gesto de los personajes retratados. El uso de los cierres en iris en *Al final de la escapada* (*A bout de souffle*, Jean Luc Godard, 1959) conectan con el cine de los orígenes.

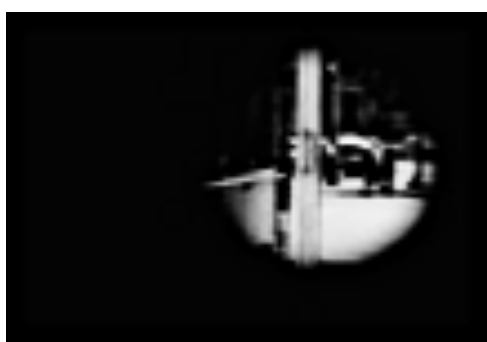


Fig.2.43.

Los enlaces que se establecen entre planos se basan en una analogía plástica o en una analogía psicológica. Estos dos polos contienen variaciones en su interior. Martin así genera una clasificación de formas de relación entre planos.



- Enlaces de orden plástico. La tipología de enlaces de orden plástico señalada por Martin es la siguiente (Martin, 2005: 96-97):

- a. Analogía de contenido material, donde la transición se determina por identidad, homología o semejanza.
- b. Analogía de contenido estructural, similitud en la composición interna de la imagen concebida en un sentido más bien estático.
- c. Analogía de contenido dinámico basada en movimientos análogos de personajes u objetos; son los enlaces en el movimiento, la relación entre los movimientos idénticos de dos móviles diferentes o del mismo móvil en dos momentos sucesivos de desplazamiento.

- Enlaces de orden psicológico. El espectador relaciona las imágenes al entender una semejanza entre ellas. La analogía no se desprende del contenido de la imagen, el espectador opera a nivel cognitivo para urdir la ligazón. A esta clase pertenecen las transiciones más fundamentales: los cambios de plano basados en la mirada. Aquello que fundamenta el enlace es la lógica del personaje.

- a. Analogía de contenido intelectual: el contenido mental del personaje está materializado de manera visual.
- b. El plano de pausa marca una detención momentánea del flujo dramático con la inserción de una imagen fija, neutra, que tiene como fin evitar un cambio brusco de imagen entre dos movimientos.

Otras inscripciones en el texto cinematográfico indican la activación de la elipsis. El propio *raccord* puede señalar el desplazamiento espaciotemporal entre secuencias, creando un efecto retórico entre los distintos bloques. El sonido puede cumplir en este caso distintas funciones que comprometen al vector temporal. Noël Burch (Burch,

1985:71) denomina a estos desplazamientos con continuidad visual *rima*, que pueden ser aprehendidos de forma retrospectiva.

Por otro lado, encontramos marcas directas, ya sean visuales como los rótulos o subtítulos, o sonoras como el ruido, los diálogos... Estos ingredientes permiten entender que se ha producido un salto temporal. La puesta en escena puede igualmente activar la elipsis, que posee un gran poder sugestivo (Durand, 1993:47). La elipsis se expresa en los componentes de la imagen, en la banda de sonido, a nivel de figuras de estilo, retóricas o elementos en el fuera de campo (Durand, 1993:162). Todas estas señalizaciones piden un trabajo hermenéutico al espectador sobre lo no mostrado. La referencia a lo ausente desde la imagen permite la construcción del imaginario.

*Les Amants réguliers* (Philippe Garrel, 2005) ejemplifica el funcionamiento elusivo del *raccord*. Las piezas amorosas se formulan desde la evanescencia, nada queda explícito. La relación entre Lilie y François se compone de miradas, paseos y palabras. Como fondo sonoro pueden inscribirse unas anotaciones musicales extradiegéticas o el silencio; ambos componentes potencian la levedad. La sensualidad queda velada y fugaces detalles revelan los acontecimientos pasados. La historia de amor se consume a través de elipsis. Cabe citar una escena que emplea de forma expresiva y narrativa el *raccord* para desvanecer el tiempo sustraído. Lilie baja por las escaleras del taller de escultura donde trabaja. Es de noche y la penumbra hace torpes sus pasos, lo que provoca ruido (Fig.2.44.). El estruendo despierta a François en el otro extremo de la ciudad (Fig.2.45.). No ha habido que trazar aquella parte de la historia que habla de la tentación del escultor, de las dudas de Lilie, la infidelidad... Las elipsis se llevan todo para no dejar más que rastros de la desaparición. En la secuencia sucesiva, la ruptura entre los dos amantes es un juego de dilataciones y velocidades. El primer plano de Lilie recuerda a las imágenes del cine silente; de hecho, sus palabras nacen insonoras

(Fig.2.46.). La música extradiegética acompaña las imágenes. En un plano medio de los dos amantes puede intuirse un rumor de despedida. La imagen se compone de fotonazos de luz y lágrimas. Con esos ingredientes se reconstruye el desamor (Fig.2.47.).



Fig.2.44., Fig.2.45., Fig.2.46. y Fig.2.47.

#### 2.3.4. Tipologías de la elipsis cinematográfica

Marcel Martin establece una distinción entre tipos de elipsis. Las elipsis pueden silenciar tiempos débiles, acontecimientos que no tienen peso narrativo. Por otro lado, encontramos las elipsis expresivas que se basan en la sugerencia y en la actividad hermenéutica del espectador. Las elipsis expresivas se clasifican en: elipsis de estructura y elipsis de contenido (Martin, 2005: 83-93). Esta clasificación liga la representación del tiempo sustraído con el espacio. La elipsis es un fragmento del espacio- tiempo y dado que el tiempo es un concepto sin consonancia física será en el espacio donde se signe el fragmento no visible.

- Elipsis de estructura. Este tipo de elipsis deriva de la construcción del relato, su base es dramática, en el sentido etimológico del término. La función primordial de este tipo de elipsis es la sugerencia y la alusión. La sustracción de determinados acontecimientos del relato genera en el espectador diversas emociones e intensifica la evocación. Por ejemplo, pueden omitirse aspectos relevantes de una acción generando suspense. Otro uso de la elipsis permite homogenizar la tonalidad de la unidad dramática. Esto conlleva que ciertos motivos que provocan ruptura en la coherencia de la escena se omiten para garantizar la intensidad. Las elipsis que funcionan así son objetivas porque se sustentan en la ocultación. Existen también elipsis subjetivas, dado que se presenta el punto de escucha de un personaje anulando el ambiente sonoro. Están además las elipsis simbólicas. Los ejercicios de omisión y velado de acontecimientos expresan un sentido profundo, donde cualquier objeto puede ser referente de la supresión de tiempo.

- Elipsis de contenido. La censura social guía este tipo de omisiones. La violencia, la sexualidad y todo tipo de transgresiones pueden ser objeto de ocultamiento. Las fórmulas empleadas para este propósito son varias. Las acciones pueden ser veladas en su totalidad o de forma parcial por objetos de la escena. El acontecimiento puede reemplazarse por primeros planos, sombras o reflejos, por lo que se representan de modo indirecto los hechos. Los planos detalle de diversas materialidades pueden contener una dimensión simbólica, asumiendo un carácter evocativo. Igualmente, la sonoridad puede ser objeto de elipsis, se puede recurrir a la música para la creación de efectos líricos.

El estudio de la elipsis plantea cuestiones acerca de la amplitud del tiempo omitido y si puede colmarse lo que ha sido sustraído. En el epígrafe anterior, señalábamos la diferencia que Noël Burch establecía entre elipsis definidas e indefinidas. En las elipsis definidas puede inferirse una cronometría del tiempo sustraído. En las indefinidas los

perímetros temporales son inciertos. La definición de Casetti (Casetti, 1981:97) de la elipsis es similar a la de Burch. Entiende el salto temporal como una ocultación de la acción representada en la convergencia de dos planos. Desde una posición narratológica esta omisión puede restituirse (Casetti, 1981: 99). Frente a las opciones propuestas por Burch (elipsis definida y elipsis indefinida), Casetti evidencia una serie de mecanismos para reestablecer lo que ha sido silenciado de modo pragmático:

a) Las omisiones pueden restituirse, pero al ser mínimas y consustanciales a la discontinuidad de todo el discurso, esta operación carece de influencia.

b) Las omisiones son identificadas y la restitución es una opción que se puede dar de forma parcial o total.

c) Las omisiones sustraen elementos esenciales que pueden ser restituidos, pero su función a nivel de la hipótesis es más sugestiva.

Las diferentes maneras de formalizar la elipsis expresan que las supresiones temporales, más allá de las restricciones de la materialidad del aparato cinematográfico, contribuyen a la construcción del relato. Al inscribir carencias temporales en el significante, se realiza una elección entre los hechos susceptibles de ser representados y ocultados. La funcionalidad que se otorgue a los fragmentos elididos despliega una gradación de sugerencias o clausura la coherencia del relato.

#### 2.3.5. Tiempo desaparecido

La elipsis es una falla, un salto, una grieta, una incisión... en el devenir del relato cinematográfico. Un tiempo latente que no es formalizado en la imagen. Aun así, se presiente porque su valor radica en la potencia de llegar a ser. El contexto que envuelve la oquedad permite edificar un imaginario de lo ausente. Los tiempos sustraídos, los acontecimientos insabidos, gravitan por lo representado que es el espacio. El tiempo es un

concepto invisible, que se imbrica en el espacio. Los tiempos elididos son fragmentos del espacio-tiempo que son reelaborados a partir de datos explícitos o por mecanismos de sugerencia. El espectador adquiere una dimensión participativa a la hora de reconstruir la historia, dado que la imagen tiene un carácter bidireccional y polisémico. La elipsis obedece al sistema mecánico del aparato filmico, apuntando su existencia en los espacios en negro entre fotogramas, donde el espectador reconstruye el movimiento. Pero lo interesante de esta figura es el carácter intencional de su articulación en el discurso cinematográfico. La elipsis, como señala Bazin (Bazin, 1999:368), supone una selección de lo que ha de representarse. Al elegir lo que se muestra, también se opera con lo que se oculta.

Como señalábamos en el epígrafe acerca de la continuidad temporal, el montaje es esencial en la configuración de la elipsis. La elipsis es un hiato cuya ubicación primaria es el punto de ruptura entre dos planos, supone “el tránsito de un estado temporal a otro en dos imágenes consecutivas” (Aumont, 1992:251). Todo corte no implica elipsis, simplemente puede ser un núcleo de continuidad, pero este lugar de engarce comprende los quebrantos temporales. A otro nivel, la elipsis entre secuencias formaliza la vinculación narrativa entre los momentos mostrados y elididos. Las elipsis pueden componerse a partir de cortes, transiciones o *raccords* donde la continuidad del movimiento o la mirada permite un desplazamiento espacio-temporal.

Las dos concepciones discursivas, la transparencia o la sugerencia, se comprometen en el uso de mecanismos elípticos. El discurso del borrado enunciativo constituido en el M.R.I. utiliza la elipsis para atenuar la discontinuidad que supone la fragmentación cinematográfica. Este modelo participa de una operación sustractiva, que permite abreviar la duración omitiendo lo insustancial. El relato lineal se constituye sobre las relaciones causa-efecto y la utilización de la elipsis se sedimenta en la economía

narrativa. El discurso del desvelamiento implica al espectador en la construcción formal del discurso, comprometiendo las asunciones del M.R.I.. La elipsis posibilita un espacio de sugerencias que funde sobre la imagen aquello que se encuentra en estado de latencia. De este modo, se despliega el universo imaginario de la diégesis en su globalidad.

Veamos, por último, un ejemplo que permite aplicar todas estas conclusiones a partir del análisis de los tiempos elididos en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Los títulos de crédito componen el sumario de lo que ha de acontecer en la película y apuntan los elementos míticos que recorrerán el relato. Los dibujos infantiles presienten la narración y el imaginario: el tren, la granja abandonada, el pozo, la pantalla de cine... Los dibujos tomados en frontalidad asumen la visión infantil del mundo. A su vez, esta disposición inserta en la quietud y el aislamiento los lugares. Los dibujos son las huellas de la aventura interior, del viaje iniciático de Ana. Explorar “El territorio salvaje de la primera infancia” (Erice, 2006) permite configurar un relato abstracto e íntimo<sup>1</sup>. “Érase una vez”, la cláusula alude a las narraciones fundamentales, las letras sobreimpresas nos conducen a una narración intemporal. En la siguiente escena será datada y ubicada: “un lugar de la meseta castellana hacia 1940”. La aparición del yugo y las flechas en la fachada de una casa compone otra anotación temporal. Este anclaje será evanescente, pues la deriva de los acontecimientos quedará en suspenso y será imprecisa. La temporalidad se convierte en una noción incierta, las unidades de tiempo quedan suspendidas porque el tiempo permanece detenido. No hay cauce temporal al que ceñir los acontecimientos. Para Santos Zunzunegui, en *El espíritu de la colmena* el efecto tiempo parece construirse como una “pura detención”, un tiempo dilatado o “tiempo

---

<sup>1</sup> Víctor Erice escribió un texto programático *Al encuentro de los fantasmas. Pórtico a La Morte Rouge*, para la presentación de la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, donde expone su modo de acercarse al pasado y las opciones estéticas que otorgan a la película el carácter de ensayo.

estacionario” en el que las acciones cotidianas se desdibujan con respecto a su lógica realista. La causalidad no es la fórmula que se establece en este devenir dilatado, no existen coordenadas que permitan restituir una duración de la historia de la que se hace cargo el relato filmico. “Las imágenes primordiales” míticas, figuras de fuerte densidad icónica, se combinarán a través de la yuxtaposición. Este fenómeno da lugar a un relato elíptico y la causalidad deja de constituirse en el motor. El tiempo referencial y realista se hace gaseoso a lo largo de la película, sólo a través de la proyección de *El doctor Frankenstein* podremos establecer esos parámetros. Porque será al cine al que se le conceda el “poder de crear la sensación de realidad cronológica”. Cuando Ana se entregue en brazos de la criatura surgida de la película de Whale, se constatará este hecho “no existe más tiempo que el del cine, que el del relato fundador” (Zunzunegui, 1992: 42-70).

“Érase una vez” y “un lugar de la meseta castellana hacia 1940” son textos que se confrontan, pues uno pertenece al mundo de lo imaginario, al de las narraciones iniciáticas y otro está solidificado en la realidad. Estos territorios alejados parecen conjugarse:

Se trata, en apariencia de proponer la fusión, la combinación de ese mundo del mito, ubicado más allá, o más acá de toda concreción espacio-temporal precisa con el de nuestra experiencia si no cotidiana, sí histórica. En apariencia, porque de hecho desde las primeras imágenes, el segundo es subordinado al primero, como afirma ese movimiento de cámara que coloca el dibujo infantil bajo el poder inapelable del cine. Cine llamado a configurarse como auténtico operador mítico, capaz de suspender toda una serie de oposiciones que en el mundo del «sentido común» se presentan como irreconciliables (Zunzunegui, 1994: 42-70).

Aunque los años de posguerra circundan el relato, la acción principal será la confrontación de una niña con la realidad, eligiendo las experiencias de un monstruo de



celuloide como signo vital. Ana proyectará su imaginación sobre el fugitivo, “el recorrido narrativo de la película se va a articular siguiendo el camino que transforma al monstruo de la película en un espíritu; trayectoria que nos lleva de lo exterior a lo interiorizado, núcleo semántico que articula todo el filme” (Arocena, 1996:127). Sus acciones consistirán en encontrar a ese ser vivo, a ese otro monstruo de Frankenstein, que ella ha creado en su imaginación y a la vez a enfrentarse a los primeros enigmas de la vida. El monstruo es la certeza de que existen otros mundos. A partir del aprendizaje que realiza mediante el cine, a través de los símbolos usados en la pantalla, Ana accede a lo imaginario, a otro sentido de las cosas y del mundo. Con la llegada del fugitivo se unifican el espacio real y el imaginado. La aventura interior de la niña se inicia con el haz de luz del cinematógrafo y finaliza con una estela de luz sobre su rostro, la luna. Una luna enfocada en sus ojos. Realidad y ficción se entretajan en el relato, los personajes se sitúan en los distintos puntos de su intersección. (Arocena, 1996:87).

Isabel pertenece a la realidad y el espíritu a la ficción; el fugitivo entra en la categoría de la no ficción y los padres, Fernando y Teresa, en la de la no realidad. Isabel vive dentro del ámbito de la realidad. Sus juegos y sus relaciones con la ficción se encuadrarán dentro de este ámbito, rechazando en las últimas imágenes del film la posibilidad de aceptar la ficción, cerrando los ojos ante una posible presencia del espíritu. Del ámbito de la ficción, del sueño, surge el espíritu, que se prolongará en el fugitivo, ya en el terreno de la no ficción. Teresa pertenece a la categoría de la no realidad pues su vida se funda en las cartas que envía a un personaje que nunca sabremos si existe o no, a un personaje imaginario en el que ella proyecta sus ilusiones y desencantos. Por su parte, Fernando, niega todo contacto con el exterior, con la realidad. Ana parte de confrontar las experiencias de un ser imaginario hasta hacerlas suyas, hasta integrarlas en la cotidianidad. Ana es el personaje que integrará la ficción en la realidad (Arocena, 1996:87).

La colmena es una metáfora de la sociedad opresiva de posguerra, donde el silencio y la mirada interior son las únicas vías de escape. Cada uno de los cuatro personajes compone un cuento propio; plegados sobre sí mismos, todo es aislamiento.

Los lugares donde se desarrolla el relato están desconectados. Un camino que atraviesa los campos es el único vínculo de Hoyuelos con el exterior. El lugar del relato está suspendido en el aislamiento. Desconexión entre las partes del pueblo, de la casa, ausencia de transiciones entre geografías sin anotar lejanía o cercanía. La casa es otra colmena, un lugar que acoge, pero a la vez encierra a los personajes, observadores de lo que acontece a su alrededor. El ambiente cromático cálido envuelve y oprime a los personajes. La luz densa está en proceso de consumición, amortigua los sentimientos de los personajes. Personajes en cautividad, fosilizados en un atmósfera lumínica entre lo cotidiano y lo mágico. La luz del exterior se filtra ajena por los hexágonos de las vidrieras. Los exteriores diurnos tienen una tonalidad grisácea, fría, de luz atenuada. El cielo plomizo cobra tal densidad que pesa sobre las mínimas figuras humanas.

Los puntos de fuga se encuentran en el exterior de la colmena “en la direccionalidad que señalan las vías del tren, que en todas las escenas se dirigen al infinito” (Arocena, 1996:99); y también en la ficción: la radio galena, la vida de las abejas, las cartas al exiliado, el monstruo...

El tiempo anterior que condiciona las acciones de los personajes se silencia, es un pasado que tan solo se presiente, puesto que nunca se restituye a ojos del espectador. El presente es una oquedad donde ni tan siquiera se aprehenden los personajes. El ahora es el tiempo de la nostalgia y la destrucción, un tiempo donde las huellas borran las huellas. El cine es el elemento que hará que todos los personajes se posicionen ante la realidad que les circunda. Todo surge de una pantalla que refleja luces y sombras. Todo surge de la ficción. La fragmentación se toma como operación sinecdótica para poetizar la estructura de la película. Las imágenes son de gran fuerza icónica y se enlazan en una combinatoria abstracta. Estas piezas yuxtapuestas crean una geografía incierta y un tiempo sin coordenadas. El tiempo permanece inmóvil y no hay causalidad

a la que aferrarse, las asociaciones se dan por contacto. Los fundidos encadenados hacen posible el desplazamiento temporal, pero es un trayecto incierto, la referencialidad es un parámetro anulado. Los fundidos encadenados muestran las transformaciones a las que el espacio es sometido a lo largo del tiempo. Las escenas no se clausuran, se difuminan en los fundidos, el tiempo se desvanece en la sucesión de encadenados que unen figuras y espacios de diferentes procedencias. La elipsis es un principio de incertidumbre que evoca un tiempo enigmático y estacionario.

El espacio en el que vive el espíritu es un lugar golpeado por el viento, desierto de caminos, antropomorfizado por dos grandes vanos oscuros: las puertas. Los elementos son presentados frontalmente, reforzando la estela mágica de su existencia a los ojos de Ana. Es un lugar vacío por prohibido y, por ello, el refugio para la imaginación de la niña. También de su rebeldía ante las imposiciones de la colmena social (Arocena, 1996: 132). La primera vez que acuden al corral las niñas, Isabel deletrea el juego de iniciación. En la escena de la vuelta de Ana se señala el paso del tiempo por medio de elipsis. Las variaciones de luz “alumbran” la desfiguración temporal del espacio. El fundido encadenado sobre la casa abandonada y la luz que muda, sugieren un cambio de tiempo. El plano es simétrico al que cierra la secuencia anterior. El paso del tiempo sin cambio de plano acontece gracias al cambio de luz (Fig.2.48. y Fig.2.49.). Este tipo de retórica para la elipsis se repite a lo largo de la película, uniendo la expresión pictórica a la filmica. El cambio en la indumentaria de Ana también incita a pensar en una nueva visita.



Fig. 2.48. y Fig.2.49.

Ana se prepara para ir al encuentro del monstruo de Frankenstein. De noche sale de su alcoba, entre la penumbra, solo vulnerada por el filo de luz del claro de luna. Ana llega al jardín y la noche aloja todos los misterios y el temor. La niña llama al espíritu, cerrando los ojos, tal y como le indicó su hermana Isabel. Su rostro en primer plano, donde la luna titila, se funde con las vías del tren. La elipsis permite un desplazamiento espacio-temporal, el paso del oscuridad nocturna al albor. De la niña al fugitivo. El rostro de Ana se desvanece en las traviesas del tren (Fig.2.50. y fig.2.51.). Una parte del relato queda omitido, se sustrae a partir de la disolución del primen plano de Ana confundido por el feroz ruido del tren. Por corte, se muestra un plano general contrapicado del tren veloz, que cubre con el humo de su propulsión el paraje. Un hombre salta desde uno de los vagones. Desorientado, dirige su camino al horizonte del campo arado, hacia la casa abandonada. La sobreimpresión ha afectado a la diégesis, introduciendo al personaje del fugitivo, tras la evocación de la niña al espíritu. De este modo, el fugitivo se asimila al monstruo. La proximidad de las imágenes, inicia un relato subjetivo.

Un nuevo fundido encadenado sobre el plano del fugitivo refuerza el vínculo subjetivo y nos adentra en el dormitorio de las niñas. El tiempo se recompone a partir de una estructura imaginaria. El espacio real, el refugio del fugitivo, se unifica con el

imaginario, el refugio del espíritu. El tiempo real y el tiempo de la ficción se funden en los ojos cerrados de Ana (Arocena, 1996: 166).



Fig. 2.50. y Fig.2.51.

En la muerte del fugitivo se activa la elipsis para presentar de forma indirecta y metafórica el hecho. La muerte son heridas de fuego en una noche oscura, un rastro luminoso que cesa permaneciendo la intemperie (Fig.2.52. y fig.2.53.). “La muerte que representa Erice en *El espíritu de la colmena* sólo son destellos de fognazos y ruidos de disparos en un anochecer en la meseta castellana. Sólo es el vacío de una casa abandonada” (Arocena, 1996: 169). La cámara persiste en el campo vacío, aletargando su posición en el enclave, denominando el silencio.

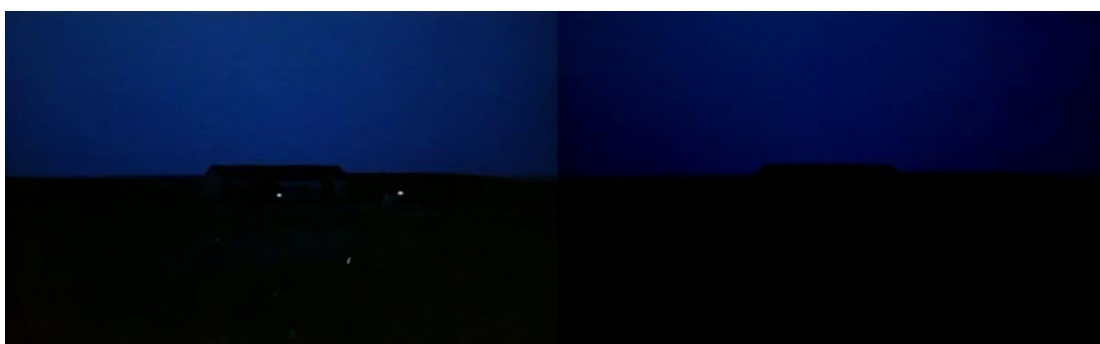


Fig.2.52. y fig.2.53.

El reloj de bolsillo de Fernando, que Ana entregó al fugitivo en su encuentro, es el código narrativo que permite trazar el vínculo entre los espacios filmicos que han sido alterados temporalmente. El cuerpo del fugitivo aparece frente a la pantalla de proyección confirmando, mediante la repetición del encuadre y el lugar, al cine como metáfora del pasado (Arquero, 2012: 516).

La escena del desayuno se compromete con la utilización del reloj como depósito temporal y narrativo. En el comedor, los miembros de la familia no son englobados con un plano general. El espacio se descifra a partir de los ejes de mirada porque cada plano acoge de forma aislada a las hijas o a los padres, como piélagos. La fragmentación espacial reitera la separación de los espacios habitados por cada uno de los personajes. El resuello cotidiano unifica la localización y expresa el silencio entre los personajes. El sonido de la música del reloj pone en relación a Fernando con el fugitivo y es lo que hace descubrir a Ana que algo ha pasado. Ana regresa al corral, las marcas son evidencias de la escena omitida. Fernando ha seguido a la niña y ella emprende la ruptura definitiva con las normas al huir por el campo arado (Fig.2.54.). Desdibuja los surcos en su trayecto como acto de rebelión (Fig.2.55.) (Arocena, 1996: 173).



Fig.2.54. y fig.2.55.

Ana huye de noche hacia al bosque, imperceptible por la densa oscuridad. Encuentra una seta, se agacha y la toca (Fig.2.56. y fig.2.57.). La seta es una metáfora de lo prohibido (Arocena, 1996: 177). Ana puede aplastarla siguiendo las enseñanzas de su padre en el paseo diurno o transgredir la prohibición. La acción queda suspendida al insertarse una imagen, la de Teresa ante las llamas de la chimenea (Fig.2.58., fig.2.59. y fig.2.60.). De este modo, la información se sustrae y tiene que ser reconstruida por el espectador.



Fig.2.56. y Fig.2.57.



Fig.5.58., Fig.2.59. y fig.2.60.







3.

## CAPÍTULO 3. ESPACIOS DE PASO EN EL CINE DE ROBERT BRESSON Y CHANTAL AKERMAN

En Cloe, gran ciudad, las personas que pasan por las calles no se conocen. Al verse imaginan mil cosas las unas de las otras, los encuentros que podrían ocurrir entre ellas, las conversaciones, las sorpresas, las caricias, los mordiscos. Pero nadie saluda a nadie, las miradas se cruzan un segundo y después huyen, buscan otras miradas, no se deciden.

*Las ciudades Invisibles* (Italo Calvino, 1972).

### 3.1 *No lugares*

Lugares de paso cuya esencia es el tránsito y el cambio constante. Lugares incapaces de hospedar una acción porque en ellos todo es un incesante movimiento. Un tejido de lugares volubles, sin impronta, que son exhaustivamente atravesados. Estaciones de tren, medios de transporte, autopistas, superficies cuya magnitud se asocia al consumo impertérrito. Lugares que toman la escala doméstica: pasillos, escaleras o umbrales, suponen un catálogo de lugares transitivos que borran su legibilidad al sostenerse en la fugacidad.

Los lugares ya no se interpretan como recipientes existenciales permanentes sino que son entendidos como intensos focos de acontecimientos, como concentraciones de dinamicidad, como caudales de flujos de circulación, como escenarios de hechos efímeros, como cruces de caminos, como momentos energéticos (Solá-Morales i Rubio, 1995:115).

La transitoriedad genera *no lugares*. Marc Augé desarrolló este concepto para los lugares de la sobremodernidad. Augé contrapone *los no lugares* al lugar antropológico. En el lugar antropológico, la organización y constitución del espacio conforma la

identidad compartida e individual en un grupo social. El inventario de signos visibles construye de forma simbólica y concreta el espacio. Al inscribir acontecimientos y relatos, el espacio se carga de sentido. En la modernidad el espacio fija las distintas temporalidades, se integran los lugares de la memoria en el continuo pasar. En la modernidad es posible la coexistencia de mundos diferentes.

Marc Augé encuentra que la sobremodernidad gesta *no lugares*. Éstos no son en sí lugares antropológicos ni tampoco contienen lugares antiguos. Los *no lugares* son composiciones efímeras del espacio, donde todo es discurrir y pasar. Son pasajes, es decir, lugares de tránsito que vulneran estados perennes y que componen cuerpos solitarios e individualidades aisladas; o por lo menos son promesa de ello.

Distinguir lugar y *no lugar* supone una operación más compleja que la simple polaridad. Es necesario introducir la noción de espacio en esta serie de conceptos o mejor dicho “palimpsestos donde se reinscribe constantemente el juego de la identidad y la relación” (Augé, 1992:84). Para Augé el espacio es un término abstracto, de gran plasticidad dado su falta de caracterización. El espacio se asimilaría a las superficies no simbolizadas. Mientras que el lugar antropológico “incluye en él la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que los caracteriza” (Augé, 1992:87). El espacio del viajero es el arquetipo del *no lugar*. Es el espacio como práctica de lugares, conformado por el desplazamiento del viajero y de los paisajes, de los que solo se aprecian vistas parciales.

La aparición de los *no lugares* reclama una nueva forma de soledad, sistematiza los movimientos, que vacían de todo contenido y sentido el paisaje, y aquella mirada que lo cautivaba para sí. Los *no lugares* designan tanto los espacios que cumplen determinados fines, como la interacción de los individuos con esos espacios. Mientras “los lugares

antropológicos componen lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria” (Augé, 1992:98).

Las palabras facilitan la mediación con los *no lugares*, porque las palabras “crean las imágenes, producen el mito y lo hacen funcionar” (Augé, 1992: 99). Los *no lugares* también se configuran por aquellos textos que proponen su modo de empleo y que son propuestos por las personas morales o instituciones. Son textos que expresan el paisaje, un paisaje al que ya no se acude, basta la proximidad de su belleza expresada en el texto.

El recorrido por la autopista es doblemente notable: por necesidad funcional, evita todos los lugares importantes a los que nos aproxima; pero los comenta. Las estaciones de servicio agregan algo a esta información. Ese lugar se convierte en un espacio abstracto que los individuos leen en vez de mirar (Augé, 1992:100).

El texto anega los espacios, apunta a cada individuo, pero a su vez lo inmaterializa porque genera usuarios del sistema. La identidad constituía el lugar antropológico a través del lenguaje, en cambio el *no lugar* crea la identidad compartida de los pasajeros. La relación que mantienen los usuarios con el *no lugar* es contractual, pueden diluirse tras aportar su prueba de identidad. Al penetrar en el *no lugar* las determinaciones individuales se desvanecen. El *no lugar* crea soledad y similitud. La Historia no tiene cabida, se transforma en “elemento de espectáculo” (Augé, 1992:101) en los textos diseminados por enunciadores no tangibles. El tiempo se integra en coordenadas fijadas por itinerarios y horarios, pero es el presente, continua circulación sin asideros, la única temporalidad.

Las imágenes que difunden las instituciones y los aparatos publicitarios exceden toda medida, su eco sobrevuela a cada instante estos *no lugares*. Se conforma un mundo de consumo, que puede llegar a pertenecer a cada individuo y que produce efectos de

reconocimiento. Los lugares y los espacios, los *no lugares* y los lugares, orbitan y se penetran. Las palabras que los describen, también los oponen. Los *no lugares* se escriben con vocablos como tránsito, intersección, pasajero, complejo o comunicación; frente a las palabras del lugar: residencia, cruces, viajero, monumento o lengua. La palabra es, por tanto, esencial porque edifica la mirada, expresa el paisaje y delinea las costumbres. “La sobremodernidad (que produce la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias) encuentra su expresión completa en los no lugares” (Augé, 1992:112). En los no lugares pueden inscribirse palabras e imágenes nacidas de los lugares, porque coexisten, se impregnan. Es así como podemos entender qué diferencia la modernidad de la supermodernidad. La modernidad mezcla lo antiguo y lo nuevo, pero en la supermodernidad todo se convierte en espectáculo (lo antiguo, la historia, lo exótico). Lo *no lugares* conmutan la identidad en un estado de evanescencia, de interludio en la complejidad de la supermodernidad.

Una vez definido el concepto de *no lugar* y explicadas sus características, podemos reflexionar sobre la representación de éstos en el cine. Las potencialidades como vector formal y narrativo del *no lugar* son múltiples. Las nociones que irradia con respecto al flujo constante de acciones, la desaparición de la identidad individual y la experiencia de la soledad permiten trabajar sobre el espacio y el tiempo cinematográfico. Al invocar *los no lugares* en el análisis del espacio cinematográfico, pensamos también los espacios virtuales, no visibles, que se entretajan por las comisuras de la movilidad incesante.

### 3.1.1. Pickpocket (Robert Bresson, 1959)

La obra de Robert Bresson puede analizarse a la luz de esta perspectiva teórica. *Pickpocket* es una obra cinematográfica donde el espacio posee una contextura sensorial, que se establece por la percepción de un personaje. El tacto se convierte en un sistema de medición del espacio. En *Pickpocket* hay un inventario de *no lugares* que Bresson cartografía para generar espacios sugeridos.

La secuencia transcurre en un *no lugar*, una estación de tren, espacio con caducidad atravesado por itinerarios que apenas pueden aprehenderse de tan fugaces. Michel se introduce en la estación. El personaje abandona el plano y el tiempo de espera se deposita en un plano general. La desaparición del personaje da pie al anonimato. La intensa sonoridad de los pasos y los ruidos lleva a calcular la demora de una acción a la que adherirse. La dimensión sonora se compone de estratos de ruido: traqueteo de los vagones sobre la vía férrea, pitidos metálicos, sonoridad háptica del roce de los cuerpos y objetos,...los sonidos dotan de ritmo a la escena. Este entramado articula la acción porque modula los momentos de mayor intensidad y descontrol. También opera con lo no visible, puesto que las acciones se reconstruyen a partir de estos ingredientes sonoros. El plano muestra acciones simultáneas, que se enlazan por movimientos de cámara para ir reduciendo cotas en el tamaño del plano. Es un objeto el que abocará a la cercanía. Este tejido inicial es una especie de introducción pedagógica que centra la mirada en el mundo de los objetos. Michel penetra de nuevo en campo y es su mirada la unidad de medida del espacio porque los ejes de miradas funcionan como conectores (Fig.3.1.). Bresson explicita la percepción para articular las relaciones espaciales.

Bresson construye un espacio fragmentario. Las distintas fracciones espaciales tienen un valor sensorial. La mano es en *Pickpocket* el rostro, “puro material del afecto” (Deleuze, 1984: 153). A través de la fragmentación, Bresson genera un espacio

delineado y limitado que, sin embargo, reclama extensión. De ahí, la utilización de desencuadres o los precisos *raccords* dotados de valores rítmicos. La extrema fragmentación sugiere vínculos no visibles y un espacio contenedor. En la estación de tren el espacio se transforma por la circulación de los objetos derivada de la operación manual de los ladrones. En ese juego de “prestidigitadores”, donde las manos desorientan cualquier métrica, el espacio se vuelve táctil (Deleuze, 1984: 160).

El espacio es un *espacio cualesquiera* (Pascal Augé):

un *espacio cualesquiera* no es un universal abstracto, en todo tiempo, en todo lugar. Es un espacio perfectamente singular, sólo que ha perdido su homogeneidad, es decir, el principio de sus relaciones métricas o la conexión de sus propias partes, hasta el punto de que los *raccords* pueden obtenerse de infinidad de maneras. Es un espacio de conjunción virtual, captado como puro lugar de lo posible (Deleuze, 1984:161).

Ese espacio heterogéneo es potencia y en él es posible la actualización. Este tipo de espacios se comprenden dentro de la noción *imagen-afección* de Deleuze, que compone un sistema de emociones. Los planos operan confinados en el detalle. La suma de movimientos imprime ritmo e hipnotiza, crea una continuidad visual sin relación con la continuidad espacio-tiempo. Partimos de un objeto concreto, la cartera, que se desplaza a través de una red de carteristas (Fig.3.2.). La reducción a escala de la acción concentra en el objeto toda la línea de acción. Este indicio que aparece y desaparece, toma presencia mágica entre las manos de los ladrones. La cartera es el sistema de conducción por las distintas porciones espaciales. La imagen se entrega a un íntimo juego de apariciones/ desapariciones de los objetos. Los planos, en principio inconexos, se vinculan por el itinerario de los objetos.





Fig.3.1. y Fig.3.2.

La circulación de los objetos vertebrará distintos episodios en un tiempo anónimo. No es posible calibrar el tiempo entre acontecimientos. La operación elíptica sustrae los momentos de enlace, tomando la temporalidad una indefinición casi abstracta. El espacio se constituye por piezas funcionales que el acontecer desdibuja. “(...) El espacio múltiple de los lugares diseminado, fragmentado y desconectado, muestra temporalidades diversas, desde el dominio más primitivo de los ritmos naturales hasta la más estricta tiranía del reloj “ (Castells, 2001:545). No existe una topografía precisa, a no ser que se sostenga por la circulación de objetos y el eje de miradas. La continuidad espacial se sugiere, pero no se explicita, dado que los planos se cierran cada vez más sobre los objetos y no se aclara el conjunto espacial. La función del montaje es reconvertir la fórmulas visuales para enlazar un tiempo y un espacio que no son rigurosamente continuos. El tratamiento espacial se basa en la extrema fragmentación. El espacio se disecciona, tomando como medida piezas mínimas, los marcos generales se desvanecen en este planteamiento fragmentario. Estos fragmentos operan de forma sinecdóquica (Rodríguez Tranche, 2015: 233) Los fragmentos no reconstruyen la globalidad, sino que sirven para facilitar la emergencia de un espacio cinematográfico que sólo brota por las relaciones que esas imágenes insignificantes son capaces de mantener entre sí, sin la necesidad de un espacio englobante. Al descomponer el espacio se crea un universo donde los fragmentos se contaminan y están abiertos a nuevas

formas por el rozamiento que impone el montaje. Esta “*poética de la fragmentación*” mantiene un vínculo primordial con una “*poética de la repetición*” (Zunzunegui, 2001:58), esta sistemática de recurrencia es esencial para trazar el mapa imaginario de un espacio fragmentado. “Es indispensable si no se quiere caer en la representación. Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Hacerlas independientes para darles una nueva dependencia” (Bresson, 1997: 88). La fragmentación se opone a la representación, que es circunscrita al territorio de la reproducción banal de la realidad. El ritmo se establece a partir de estas premisas: fragmentación, repetición y proliferación de campos vacíos; cada plano se entiende como elemento esencial en la construcción rítmica. La repetición colma este sistema. Al duplicar, trazar un ciclo perenne de movimientos y situaciones, Bresson nos lleva a la pura abstracción y a convocar lo irrepresentable. El retorno de lo idéntico hace pervivir lo que está latente. Los incesantes desplazamientos de los objetos articulan la dimensión espacial y temporal de forma flexible. Las manos de los cómplices conectan los fragmentos de espacio a través del roce, de la tactilidad y de la manipulación al imprimirles movimiento y dirección.

La mano duplica su función prensiva (de objeto) con una función conectiva (de espacio); pero ahora es el ojo entero el que duplica su función óptica con una función propiamente “háptica”, según la fórmula que empleó Riegl para designar un tocamiento propio de la mirada (Deleuze, 1985: 26).



Fig.3.3. y Fig.3.4.

En el interior del tren las acciones se desatan, todo es una mecánica anatómica destinada al desplazamiento de los objetos. Los cuerpos que acuden a los distintos compartimentos son vórtice cinético para la desaparición de carteras (Fig.3.3. y Fig.3.4.). La coreografía pauta un trasvase invisible del objeto. La identidad del objeto se desvanece. Los tiempos pierden su magnitud física porque no se puede ordenar secuencialmente los acontecimientos. El itinerario es inverosímil porque supone la adición de los desplazamientos invisibles de los objetos. Es un proceso de abstracción, en el que la cartera se convierte en un objeto simbólico. La premisa es sustraer y desplazar objetos, hacerlos desaparecer (Fig.3.5.).



Fig.3.5.

Este *no lugar*, tiene como parámetro el desplazamiento de ahí la sinuosidad de las acciones. El movimiento vacía de contenido y sentido el espacio. La superabundancia de acontecimientos e imágenes en los *no lugares* produce una erosión temporal. Se vive en un presente perpetuo. En el *no lugar* se produce el vaciamiento de la individualidad, no

hay rostros sólo manualidad. El *no lugar* da anonimato porque se toma una identidad provisional. Se genera la soledad, similitud y, por tanto, la abstracción.

### 3.1.2. *Les rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1978)

*Les rendez-vous d'Anna* se inscribe en el paisaje urbano. Chantal Akerman expresa que Anna es una heroína de ciencia ficción. Como si fuera un cuerpo artificial y desconcertante, atraviesa los *no lugares*, los espacios de tránsito, de una ciudad prospectiva.

González Requena y Téllez, en su artículo *Objetos, cuerpos, silencios. Yo también amaría a esa mujer. Diálogo epistolar sobre Les rendez vous d'Anna* (1981), establecen el perímetro funcional de estos lugares “deshabitados” por la protagonista: dinámicos, en los que se registra un movimiento o que son en sí mismos móviles (trenes, corredores, taxis, automóviles); estáticos que permanecen quietos o son receptáculos de reposo. Por último encontramos los lugares transitivos, que aun siendo estáticos, en ellos se inscriben numerosos itinerarios, que recíprocamente se desarticulan. El personaje protagonista siempre está en tránsito, por esto neutraliza estas funciones. Los lugares de referencia en su materialización cinematográfica se subvierten, dado que son lugares de paso hacia ningún sitio.

*Les rendez-vous d'Anna* se abre con una superficie a la intemperie: los andenes de una estación de tren. El campo vacío se encuentra obsesivamente simétrico (Fig.3.6. y Fig.3.7.). Poco a poco irá poblándose de máquinas y pasajeros, entre ellos Anna (Fig.3.8.). La cámara permanece estática durante cuatro minutos. Intervalo definido por la llegada y partida del tren. Esa ubicación fija e inamovible convierte a la cámara en un ojo inerte y fascinado que compromete el acontecer del tiempo. El sólido encuadre

expresa un núcleo gráfico pensado desde un estatismo insondable. La quietud atestigua el tiempo y su pasar. Nada acontece. El plano es largo e insistente. Akerman investiga la conciencia del tiempo en la imagen. Hay, en su registro visual, una intensa sensibilidad de la duración, del tiempo vivido. A través de este largo plano estático construye una cadencia del tiempo verosímil con el discurrir real.

El vector temporal se densifica y es alimentado por unidades de tiempo que se suman en el plano detenido. La cámara se demora en el *no lugar* para que la acumulación de tiempo en el espacio pese. El tratamiento del tiempo se vincula de este modo a la fijeza de la unidad espacial. Al dilatar el tiempo en un plano desprovisto de acción compromete la materia concreta de la imagen. Propone un ejercicio de contemplación, de observar con detenimiento, creando un contorno temporal hondo.



Fig.3.6.; Fig.3.7.; Fig.3.8. y Fig.3.9.

Akerman articula el espacio a partir de la combinación de varios términos simultáneos y sucesivos. En la profundidad de campo se despliegan distintas distancias donde aguardan espacios *off* en el interior del campo. En primer término encontramos la

boca de un pasaje subterráneo. Cuando aparezcan los personajes desde detrás de la cámara<sup>1</sup>, se integrarán en este espacio ignoto. De ellos no sabremos nada, ni tan siquiera conoceremos sus rostros (Fig.3.8.). Anna sale de esta corporeidad múltiple y anónima, desplazándose hacia la profundidad trazada. Se introduce en una cabina de teléfonos situada en un término que casi roza el punto de fuga, horizonte efímero de trenes en marcha. La cabina hermética no deja conocer lo que ocurre en su interior, máxima expresión de la incomunicación. Anna es la encarnación del aislamiento en estado puro (Fig.3.9.). El paso subterráneo no es visible en el interior de campo, pero lo horada con esa gran boca y devora la acción esperada. La cabina de teléfonos es visible en campo, pero en cambio no es audible. Su geometría es inalcanzable, muta en un frágil fuera de campo. Estos espacios *off* construidos en campo van de lo profundo a lo volátil. Anna desaparecerá en ambos.

Podemos concluir que mientras el tratamiento del espacio en *Pickpocket* se basa en la fragmentación, Akerman trabaja con el estatismo de un plano que demora su extinción. En *Pickpocket* la mecánica de rotación de los objetos genera itinerarios en un espacio altamente fragmentado. Los planos se cosifican y toman la medida de las carteras que desaparecen, o bien se fijan en la anatomía de unas manos. El espacio se construye pedazo a pedazo, el área total se aprehende conforme a unos *raccords* sugeridos, en ausencia de un plano situación. Se establece una continuidad visual, pero el espacio global no se da a conocer. Los trayectos imaginarios activan las coordenadas temporales, porque las elipsis entre los planos suturan un tiempo carente de cronometría, abstracto (Rodríguez Tranche, 2015:236).

*Les rendez-vous d'Anna* construye el espacio desde la quietud, el plano fijo. Un espacio concebido meticulosamente, ordenado con rigor geométrico. Prevalece su

---

<sup>1</sup> Quinto segmento designado por Noël Burch.

naturaleza de campo vacío, aunque sea atravesado por los pasajeros y Anna. Y esto es así porque en el interior del campo se esconden puntos de ignición del espacio no visible. La boca y la cabina amenazan con la disolución de cualquier acontecer. Es la esencia desnuda del relato. La atenuación narrativa permite demorarse en el plano. El plano sostenido hace flexible el tiempo, desconecta los nudos temporales y, al igual que en *Pickpocket*, acentúa la dimensión abstracta del tiempo.

### **3.2. *No lugares de la intimidad***

La cartografía doméstica contiene *no lugares*, espacios que se definen por su naturaleza de tránsito y que posibilitan el desplazamiento y el contacto. En el paisaje íntimo se articula todo un catálogo de *no lugares*: umbrales, puertas, pasillos, escaleras... ubicaciones provisionales donde el movimiento crea itinerarios. Los pasillos, los corredores, los cruces, las escaleras o los portales son magníficos entornos en los que la cámara parece suspender el flujo narrativo. La cámara se demora en el espacio y la representación no culmina porque rompe con la causalidad y la linealidad narrativa. Además, los umbrales pueden ser elementos que redefinan los límites de lo que se ve en imagen. Aumont entiende un sobreenmarcado como un redoblamiento reflexivo del marco o duplicación simultánea del marco-ventana y del marco límite: “un marco en el marco sería la definición mínima: una ventana, una puerta, en general una arquitectura cuadrada” (Aumont, 1989:93). Noël Burch fija como uno de los límites del campo visible los elementos del decorado, entonces, el fuera de campo o el campo vacío puede generarse a partir de marcos.

### 3.2.1. Pickpocket (Robert Bresson, 1959)

La estructura espacial de *Pickpocket* se configura por una proliferación de lugares de paso (pasillos, escaleras, puertas entreabiertas, estaciones, bares), lugares de “trashumancia”, lugares hacia otra parte o lugares caducos que establecen el perímetro funcional de una narración penetrada por el vacío. Los campos vacíos se conjugan de forma sistemática. Las imágenes nos muestran un espacio vacío que sólo será ocupado por algún personaje y sus acciones con el paso del tiempo. Este itinerario de vacuidad, también se dará cuando el personaje desaparezca de campo y el lugar deshabitado perdure (Fig.3.10.; Fig.3.11. y Fig.3.12.). Los lugares de paso poseen especial pregnancia en las imágenes de *Pickpocket*. Ámbitos de soledad por donde los cuerpos circulan sin dejar huella tras ellos.

En el cine de Bresson proliferan los espacios intermedios, esos lugares de paso (puertas, ventanas, pasillos, escaleras forman las “especies de espacios” privilegiados) en los que los cuerpos aparecen y desaparecen, se inscriben para borrarse a continuación, sin dejar otra huella de sus pasos que el vacío, que el lugar mismo en su brutal opacidad (Zunzunegui, 2001:63).

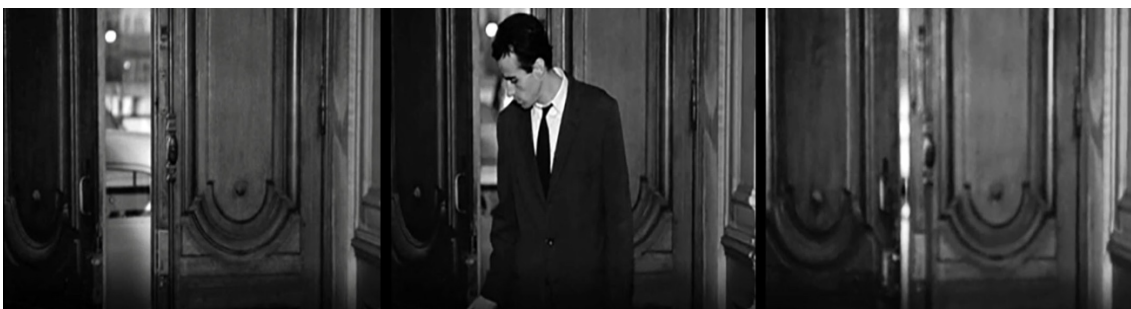


Fig.3.10.; Fig.3.11. yFig.3.12.

Pasillos, escaleras, puertas entreabiertas, hendiduras funcionalmente dinámicas que por fragmentación y vaciamiento se sostienen en la quietud. Pasajes vacíos donde se concentra un mundo inmóvil porque no son depósitos narrativos (Fig.3.13.). Los efectos compositivos de la utilización de estos lugares son varios: El vector temporal y el



espacial deben reelaborarse. Por otro lado, se construyen imágenes lejos de la convención. A su vez, el uso de esta figura retórica deslinda las imágenes de “la inmediatez narrativa” (Zunzunegui, 2001:64):

Duplicando la dramaturgia, desbordándola antes y después, Bresson busca señalar que las imágenes del cinematógrafo no deben ser evaluadas por un contenido intrínseco de tipo narrativo/representativo que aquí se encuentra cuestionado mediante el simple procedimiento de ubicar el meollo de la acción entre dos momentos de vacuidad ( Zunzunegui, 2001: 62-64).



Fig.3.13. Collage de umbrales.

Lo interesante de estos planos vacíos es que denotan la presencia de un espacio en la periferia de sus límites. Un espacio latente que contiene rasgos vivenciales. Espacio *off* que, frente al estatismo, es potencia cinética. El espacio no visible es un elemento decisivo para la unidad conceptual de la película. Varios son los mecanismos para sugerirlo, gracias a la explicitación de la mirada y de la percepción, tanto táctil como auditiva, de Michel. Los planos vacíos enlazan lugares sin romper la continuidad de las acciones y pensamientos del personaje de Michel (García Roig, 2007:48). La acentuación del espacio fuera de campo se expresa en el uso estructural del sonido. En el campo vacío penetra el sonido y se puede trazar la acción alojada en lo no visible. Lo

sonoro supera la imposibilidad física del perímetro y delinea la extensión de ese espacio no conocido. Noël Burch señala en *Pickpocket* la labor de Bresson con el campo vacío. El espacio vaciado es una composición incierta que se distribuye a lo largo del relato con desigual duración y carga sonora:

La simple duración de un campo vacío antes o después de una entrada o salida puede determinar, con independencia del sonido, la extensión del segmento de espacio que interviene en tal caso o en otro, incluso si éste es imaginario... Y cuando el sonido interviene solo, se puede decir que pone en juego el conjunto del espacio ambiente, sin distinción de segmentos... Pero incluso cuando no hay indicación de dirección, el sonido implica siempre un parámetro de distancia (Burch, 2008:35-36).

La estructura se articula por una serie de mínimas porciones espaciales compuesta por tres planos distintos y desencuadrados: una puerta entreabierta, un fragmento de escalera y el umbral de una habitación (Zunzunegui, 2001:139). Los centros y perspectivas de los lugares deshabitados son explorados de forma recurrente. Los lazos entre figuras visuales o recurrencias son una opción estilística esencial para la depuración formal que lleva a cabo Bresson. Lo que da a ver la repetición es un proceso continuado de descubrimiento de la riqueza de la imagen y, al mismo tiempo, una transfiguración de nuestra mirada. La representación basada en la repetición muestra un mundo de imágenes no finito o infinito, sino acabado e ilimitado.

Cada caso, cada secuencia objetiva AB es independiente de la otra. La repetición (pero precisamente no puede hablarse todavía de repetición) no cambia nada en el objeto, en el estado de cosas AB. Por el contrario, se produce un cambio en el espíritu que contempla: una diferencia, algo nuevo en el espíritu (Deleuze, 1968: 119).

La tendencia a la repetición expresa la precisión de la operación de montaje para generar relaciones entre los planos. Los planos montados alcanzan un sentido pleno en esta conjunción. La recurrencia a los umbrales es una de las claves del sistema estético *bressoniano*. Bresson da una naturaleza abstracta a estos planos, cuya localización no es asignable con precisión a ninguno de los personajes. Porque lo que hace Bresson es reflexionar sobre el lugar que un cuerpo ocupa en un espacio y sobre su ausencia (Zunzunegui, 2001:140).

El vector temporal se ve afectado por la intensa fragmentación. Las elipsis temporales se activan para trazar el espacio no contado. El espacio puede reconstruirse por elementos perceptivos, por una mirada o un fragmento de un cuerpo, un trozo de puerta o la visión parcial de una escalera. La serie de planos cerrados prefigura un espacio interplanos inaccesible y, por tanto, imaginario. El plano vacío avoca la acción fuera de campo. Ese acontecer que se demora en acudir involucra al tiempo en la dimensión espacial.

Las formas de afectar al espacio y al tiempo para que se conviertan en vehículos de continuidad de la narración se visualiza en la escena del parque de atracciones. El segmento se compone de distintos planos en los que se utiliza el espacio *off* por medio de todo tipo de recursos, por ejemplo, el plano vacío y el fundido encadenado a partir de los mismos objetos presentes en dos campos vacíos consecutivos. La mecánica compositiva que presenta como campo vacío lugares de paso aparece en la secuencia. Michel, Jeanne y Jacques pasan el domingo en una feria. La cámara encuadra a Michel y Jeanne sentados juntos (Fig.3.14.). Su diálogo se planifica a través del plano contraplano (Fig.3.15.). Jacques aparece en plano e invita a ambos a que le acompañen a una de las atracciones (Fig.3.16.). Jeanne sale de cuadro junto a Jacques. Michel permanece sentado y su mirada se proyecta hacia lo que sucede fuera de campo. Un

breve plano muestra un reloj en una muñeca. La persona que lo porta es tan solo presentada en un espacio que pronto abandona, dejándolo vacío (Fig.3.17.). Retorno al encuadre anterior, Michel se levanta, sale y deja otro campo vacío formado por dos copas casi llenas que reposan sobre la mesa (Fig.3.18.). La cámara se demora en el espacio vacío. Bresson mediante un fundido encadenado inicia otro plano. A partir de la imagen del campo vacío vemos entrar en campo a Jacques y Jeanne, que se sientan. Michel se ha marchado (Fig.3.19.). Es un complejo juego con las relaciones espaciotemporales. Un encadenado muestra otro plano vacío: la escalera de la casa de Michel, un fragmento con la barandilla y una ventana al fondo. Michel aparece en cuadro y asciende para llegar a la puerta de su habitación. Penetra en la habitación. La habitación de Michel es un espacio desolado, la superficie de las paredes es un sumatorio de otras vidas, tantas como capas de pintura. La pared está mellada. Sobre la imagen de Michel curándose, la voz en *off* informa sobre ese tiempo no contado. El sonido de unos pasos fuera de campo hace que Michel levante la mirada. Jacques entra en la habitación. Hay un intercambio de palabras sobre Jeanne que enojan a Michel. Jacques sale al pasillo, tras él Michel. La cámara, después de la marcha de Jacques, recoge el plano detalle de la mano de Michel introduciéndose en el bolsillo de la chaqueta. Extrae un reloj de pulsera y lo acerca a su rostro. De nuevo, su voz en *off* habla de la belleza del objeto. Cuando Michel se vuelve hacia su habitación, comienza a sonar la música de Lully.



Fig.3.14.; Fig.3.15.; Fig.3.16.; Fig.3.17.; Fig.3.18.; Fig.3.19.

Bresson malea los parámetros causa-efecto, rompe con su cronología. Utiliza la elipsis como figura estilística conformadora de la articulación espacial. La secuencia se construye sobre el campo vacío. Los lugares de paso componen alguno de estos campos vacíos y a través de la dilatación expresan también la distancia. Pero, a su vez, estos lugares de paso acogen acontecimientos narrativos vitales. La elección de un espacio dinámico para depositar una confidencia subvierte esta naturaleza cinética.

La escala de los objetos es la medida del plano. El sistema estilístico se sustenta en el despiece de lugares y personajes. Bresson propone diseccionar el espacio global para inscribir *imágenes insignificantes* (Zunzunegui, 2001:66) en continuo contacto y cambio. A través de la fragmentación violenta la jerarquía de los planos:

cualquier plano funciona como un primer plano, deja de ser operativo el juego de la escala de planos que hacía girar los de menor tamaño en torno al solo del plano general real o potencial. Destrucción de la jerarquía de los planos sustituida por imágenes que no dependen ya de un eje central que cumplirá la función de unificarlos en cada secuencia bajo la égida de la narrativa, y que, en el sistema Bresson sólo cobran sentido por las relaciones que pueden establecer entre sí (Zunzunegui, 2001:67-68).

En otra secuencia una nota arrojada por la comisura de la puerta permanece en plano, perdurando (Fig.3.20.). El plano se mantiene, haciendo perceptible los pasos y la sombra de Michel. El paso del tiempo se elide por fundido encadenado sobre el objeto (Fig.3.21.) Bresson utiliza el fundido encadenado como *raccord* de transición espacial y temporal. La larguísima duración de estos fundidos hace posible trazar un trayecto, articulado imaginariamente entre dos espacios distantes y ajenos, a partir del primer plano de un objeto (Fig.3.22.). El mismo objeto permanece tras el fundido en primer plano, hasta precipitarse al siguiente. Cuando Michel descubre la nota, un nuevo fundido provoca la sucesión de dos planos vacíos: la puerta de la habitación de Michel y la puerta del portal de la madre. (Fig.3.23. y Fig.3.24.) La vinculación de estos *no lugares* genera un espacio ficticio, en el que debe encontrarse Jeanne, quien escribió la nota.

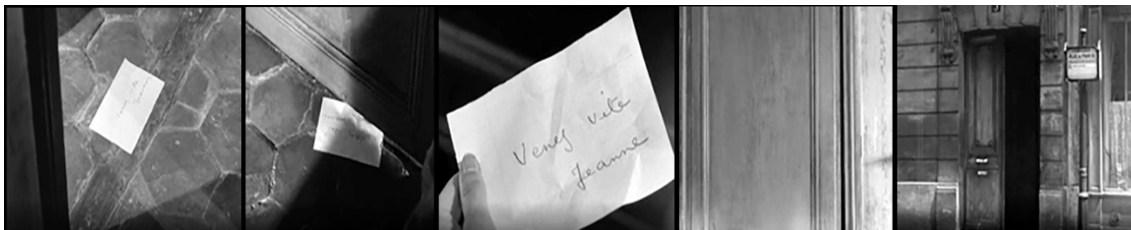


Fig.3.20.; Fig.3.21.; Fig.3.22.; Fig.3.23. y Fig.3.24.

Estas travesías componen un tejido serial que acentúa las pausas. El sentido de la espera se hace visible. Los prolongados planos vacíos son dispositivos estéticos del

retraso. El espacio y tiempo se imbrican. A su vez, estos planos sugieren la distancia espacial al convocar los trayectos imaginarios que deben recorrer los personajes.

Los espacios desnudos se contagian de similitud, desubican. La depuración de la forma hace que los espacios sean intercambiables y, por tanto, los lugares que contactan impenetrables. Los *no lugares*, formulados a través del vacío, expresan la inaccesibilidad a los habitáculos íntimos, a la experiencia emocional.

Otra secuencia pone de manifiesto esta inaccesibilidad. Tras la visita del comisario, la incertidumbre se cierne sobre Michel. Detenido en el pasillo, calibra la caída de sentido de sus acciones (Fig.3.25.). Abandona este lugar de tránsito y su ausencia activa el campo vacío (Fig.3.26.). La duración de este plano se extiende y se asimila al periplo del personaje. Un fundido encadenado sirve de *raccord* de transición temporal y espacial. Sobre la puerta que Jeanne entreabre quedan vestigios del pasillo. La imagen trasciende dos temporalidades (Fig.3.27.).



Fig.3.25.; Fig.3.26.; Fig.3.27.

En el interior, la figura de Michel queda eclipsada por la solidez sensible de Jeanne (Fig.3.28). Las puertas definen el centro del encuadre y los marcos establecen la distancia emocional entre los personajes. Jeanne compone gestos de emoción, Michel los detiene en una frialdad frágil. El abrazo de Jeanne es el contacto sensible que termina por desestabilizarle (Fig.3.29). Cuando Jeanne le pregunta por una posible huida, la voz en *off* se activa y contradice lo que expresa Michel. La aparición de la

música de Lully surge como posible respuesta (Zunzunegui, 2001: 137). La música se no es un mero soporte. Aparece de forma no pautada e imprevisible, contrastando con la imagen. La música en Bresson se dirige hacia lo profundo y se desvía de la inmediatez de la iconicidad. Extraña la realidad y la emoción discurre a través de ella.



Fig.3.28.; Fig.3.29. y Fig.3.30.

La puerta que convoca el exterior determina el destino del personaje (Fig.3.30.). El plano permanece en el umbral. Este campo vacío se funde con otro plano deshabitado: las escaleras del apartamento de Michel (Fig.3.31.). Michel asciende por ellas y tras su paso el lugar vuelve a quedar vacío. La imagen se funde con otro plano vacío: la puerta del cuarto por el reverso interior (Fig.3.32.). La suma de acciones y planos vacíos contrasta con la emergencia de la huida. Esta estructura genera intriga con respecto a su éxito.



Fig.3.31. y Fig.3.32.



3.2.2. Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles (Chantal Akerman, 1975)

Jeanne Dielman es la mujer máquina, la precisa autómatas que ejecuta letanías. Jeanne cauteriza las heridas a través de rutinas, realiza un gesto tras otro para que no emerja la angustia. Habita el paisaje doméstico, un apartamento insonorizado del mundo exterior. Los objetos son dóciles, la mujer autómatas los ha domesticado en su quehacer; representan el dominio de Jeanne sobre la realidad y son su única relación con la exterioridad. Su circuito diario está hecho de sombras y de luz. Jeanne apaga cada habitación tras sí, produce negrura entorno suyo. Sólo se hace la luz para iluminar el ritual de las tareas del hogar. Los gestos insignificantes (el botón que no abrocha, las patatas que se queman...) son los que van a traducir la línea de fuga, la descodificación de la realidad. La cadencia del neón sobre su rostro es la rima visual de la rutina, de las acciones sobreaprendidas. Akerman nos habla de la extraña belleza de la cotidianidad, centrándose exclusivamente en un aspecto de la vida que el arte elide. El texto audiovisual es hiperrealista, la cineasta depura tanto la realidad para que nada la parasite. Mostrar a una mujer fregando remueve la jerarquía de la imagen, muestra las imágenes desvalorizadas, arrojadas a la elipsis. A su vez, reflexiona sobre la jerarquía social, donde la mujer es invisible.

La teoría filmica feminista y los estudios de género son una perspectiva teórica interesante para hilar la reflexión en torno a la figura de Chantal Akerman. Este marco teórico nos servirá no sólo como archivo, una manera de censar a Akerman como mujer cineasta. También nos permitirá pensar en la política cultural y en los modos de producir y leer imágenes. La teoría feminista de la imagen es una teoría del discurso, una reflexión teórica sobre el sujeto como un significante y el cine como práctica

semiótica, como modo de representación y un espejo que refracta imágenes y produce nuestro imaginario social (Colaizzi, 2007: 48). De este modo, el género se vislumbra como uno de los factores determinantes en la producción de lo social y del sujeto. Teresa de Lauretis —siguiendo a Foucault— se aproxima a la noción de género como una tecnología en tanto construcción socio-cultural y aparato semiótico, un sistema representacional que atribuye significado a los individuos en la sociedad. Butler, en una línea similar, entiende el género como un acto performativo, como construcción, representación y a la vez dispositivo de construcción cultural que produce la aparente naturalidad y primacía del sexo. Por tanto, bajo este marco teórico el sexo estará tan culturalmente construido como el género.

En relación a la teoría filmica feminista, y desde una perspectiva general, se ha señalado que la mujer en el cine ha sido construida como el significante de la ausencia y la pasividad (De Lauretis, 1992: 29 y 174). Algo que ha impulsado, a su vez, estrategias para conceptualizar un cine de mujeres:

Un contra-cine, un cine que establezca una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la historia, la teoría y la práctica filmicas, cuestione los modelos hegemónicos de representación y que se proponga desnaturalizar la imagen filmica [...]. Esto quiere decir descifrar la imagen, ver los códigos que la constituyen, cuestionar su carácter aparentemente referencial (Colaizzi, 2007:69).

Akerman habitará en este espacio. Su obra desafía los estamentos del cine clásico y desnuda sus fórmulas. Akerman re-escibe, re-codifica los dispositivos tradicionales del cuerpo, del género y de la mirada. Los personajes/ mujeres que crea son una asimetría poética de los patrones de género. Akerman transgrede una de las prohibiciones esenciales del discurso tradicional occidental “la prohibición de la representación de la mujer como sujeto y rara vez, como objeto de la representación” (Owens, 2002: 98). Pero este quebrantamiento de una norma básica del sistema patriarcal es, si cabe, aún

mayor porque no son estereotipos de mujeres lo que se filma, sino mujeres en fuga. Siguiendo a Teresa de Lauretis podemos entender que Akerman, como mujer cineasta, puede golpear el discurso hegemónico de tal modo que “crea las condiciones de visibilidad de un sujeto social diferente” (De Lauretis, 1992: 17). Los personajes femeninos del cine narrativo clásico se conciben como significantes de pasividad, Akerman hará saltar por los aires esta noción, ya en su primera obra *Saute ma ville* (1968), donde la protagonista origina el caos en el espacio doméstico. *Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080, Bruxelles*, un nombre de mujer y unas coordenadas domésticas que revelan la intensa exploración fílmica de un universo alienante y una mujer en proceso de desintegración. Akerman filma de forma integral las acciones. A través de los largos planos, casi de forma hipnótica, explora la noción espacio-tiempo. Akerman acentúa estos sentimientos de una continuidad sin acontecimientos, desprovista de peripecias, prohibiéndose el menor recurso a los procedimientos de la narración cinematográfica clásica. Las imágenes son neutras porque todo es insignificante. La cámara estática y distanciada sobreencuadra la imagen a través de umbrales. Esta formulación inmóvil protege un espacio que se compartimenta por los marcos y molduras de los referentes arquitectónicos. Los perímetros geométricos parcelan el interior del cuadro y estas segmentaciones internas llevan a observar el quehacer de la protagonista. Jeanne orbita entorno a ese plano insistentemente fijo, imprimiendo su ausencia en las entradas y salidas de campo. La acción no queda confinada al marco interior, se sugiere más allá del límite. El plano vacío y el encuadre interno son un signo radical de la extrañeza e inaccesibilidad a los parámetros emocionales del personaje. Del espacio doméstico solo conocemos pedazos vinculados por las rutinas.

Akerman se detiene en el campo vacío exponiendo el tiempo real y la intimidad. Este tiempo lento impulsa al espectador a observar las imágenes y pensarlas. El espectador, así, siente el tiempo y escudriña las imágenes.

Otra forma de afectar al vector temporal es a través de la repetición. El plano se configura como espacio de almacenamiento de un itinerario mnemotécnico. Akerman construye un archivo de la vida cotidiana. Las acciones se reiteran simétricas y sucesivas. Las sucesiones y las repeticiones de esas imágenes propiciarán una reflexión sobre las formas de experimentar momentos de tiempo y cómo recuperarlos en la memoria. El detenimiento y la recurrencia provocan una atención contemplativa y magnética. Akerman cataloga las rutinas y encadena las imágenes de forma subjetiva y a la vez automática. Es una acumulación de sedimentos visuales y narrativos suturados por relaciones métricas. La formulación visual es un tejido de tiempos, espacios y perspectivas que se entrecruzan, distancian y vuelven a encontrarse. A este respecto, la secuencia inicial resulta determinante para comprender una geografía interior y un tiempo coagulado. Accedemos a un interior en el que las acciones del personaje ya se han iniciado. Una coreografía de gestos mínimos componen el sumario visual. El plano es estático, lo que provoca una estabilización del espacio. Se anulan puntos de vista y encuadres, así como la sucesión de planos. El espacio es una pieza, cercada por el marco de la puerta. El perímetro del encuadre no es trasvasado y el fuera de campo es inaccesible visualmente. Los sonidos y el eje de acción del personaje provocan la coalescencia de campo y fuera de campo (Fig.3.33.).

Las imágenes son sometidas a un alto grado de depuración para mostrar lo aparentemente banal. Una señal sonora llega desde fuera de campo. Jeanne transgrede el marco. El campo queda vacío (Fig.3.34.). La sonoridad expresa las acciones articuladas en un fuera de campo, cercano ya que corresponde a la misma localización referencial:

la cocina. Jeanne apaga la luz y abandona el lugar (Fig.3.35.). El campo queda vacío y tenue. La imagen vacía permanece en este punto espacial. El sonido “acusmático” anega el campo invocando ese otro espacio. Sentido espacial lleno de reverberaciones.



Fig.3.33.; Fig.3.34. y Fig.335.

Por corte, se pone en relación los dos ámbitos físicos e intercambian su naturaleza: campo y fuera de campo. La estancia que se materializa en plano es una hendidura dinámica. El pasillo conector es invocado como *no lugar* de este paisaje interior. El movimiento de los personajes crea el itinerario y el *no lugar*. Tiene un modo de uso prescriptivo, unas condiciones de circulación del cliente en el espacio de Jeanne. El espacio del *no lugar* no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud. De ahí el anonimato de los clientes, que se evidencia en el uso del desencuadre. La inmovilidad de la cámara provoca el desencuadre del cuerpo de Jeanne, composición desplazada que choca con la frontera formal de la imagen. Esta formulación genera una tensión suspendida entre dos espacios: el campo/limitado y el fuera de campo/inacabado (Fig.3.36.). Es una experiencia suspendida en el límite. Aumont describe la experiencia del desencuadre como una anomalía que es irritante para el espectador, ya que se opone directamente a tantos años de costumbre visual jerarquizada en un centro (Aumont, 1989:95). El cerco del encuadre es desbordado por la anatomía. Las acciones son cercenadas de este modo y los objetos que intercambian parecen circular mágicamente.



Fig.3.36. y Fig.3.37.

Jeanne es acompañada por el cliente a otra estancia, la puerta se cierra y la cámara permanece en el pasillo (Fig.3.37.). El campo vuelve a vaciarse, perdura constatando el devenir. No se muestra esa parte de la historia. La escena se reduce a la imagen de una puerta cerrada. Detrás de la puerta, queda lo que nunca será visto. Una puerta cerrada en campo, centrando el plano, sería como la negación de la imagen misma porque implica no ver (Bonitzer, 2007:36-51). El campo vacío se dilata y, de repente, se produce una desviación temporal (Fig.3.38). La elipsis abrupta provoca la compresión del tiempo. La figura estilística se materializa en el uso del mismo plano con una luz distinta (Fig.3.39.). La caída de la luz hace tangible el paso del tiempo. El cambio es veloz, no hay gradación.



Fig.3.38. y Fig.3.39.

Jeanne traza un nuevo itinerario de luz. Al ubicarse en el mismo emplazamiento que ocupaba tras el corte, convierte en simétricas las acciones. El patrón espacio temporal se repetirá en los distintos encuentros. Esta estrategia visual que sondea el espacio vacío como agente temporizador, sirve para explorar el paisaje exterior.

En la conjunción de tiempos detenidos y campos vacíos las formas de la urbe se resuelven dentro de la más absoluta soledad. El segmento conector entre paisaje íntimo y paisaje exterior (el portal y el ascensor) es tratado según estos principios. Las relaciones topológicas y geométricas que detenta el estatismo del plano son la expresión máxima del discurrir temporal. Cuando Jeanne atraviese el portal, el trayecto será aprehendido en toda su extensión desde el mismo punto fijo de la cámara. Se imprime un tiempo real, de recorridos inocuos. La ausencia de Jeanne deja el campo vacío (Fig.3.40.). Toma el ascensor, contenedor móvil, *no lugar* de desplazamiento vertical. Es de nuevo un campo vacío porque en él solo se inscribe el cuerpo virtual reflejado en el espejo. El recorrido es total, planta por planta asciende y las sombras de los espacios estables se reflejan en el elemento móvil (Fig.3.41.).

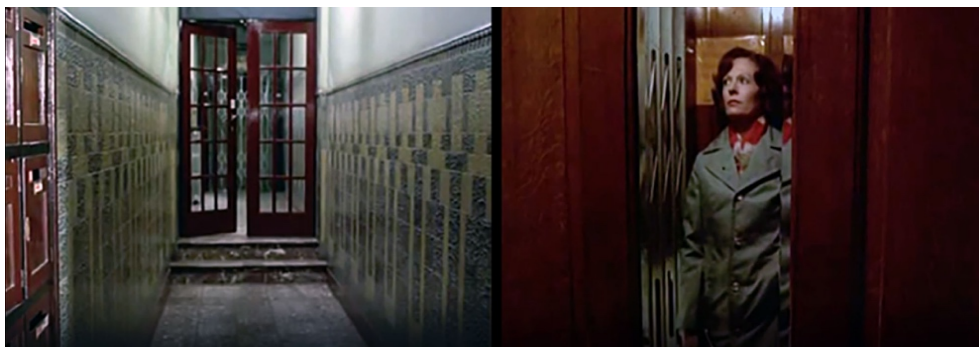


Fig.3.40. y Fig.3.41.

La incomunicación entre madre e hijo se materializa en estos lugares de paso (Fig.3.42.; Fig.3.43; Fig.3.44. y Fig.3.45.). La composición estática donde el espacio se acota por umbrales atomiza los ámbitos relacionales. El pasillo conecta el espacio pero

no a los personajes. Jeanne y su hijo circularán por el *no lugar*, pero nunca al mismo tiempo. Jeanne lo atraviesa en la oscuridad, su hijo acciona la fuente de luz. En los intersticios de sus trayectos, el campo quedará vacío ampliando la distancia entre ambos.

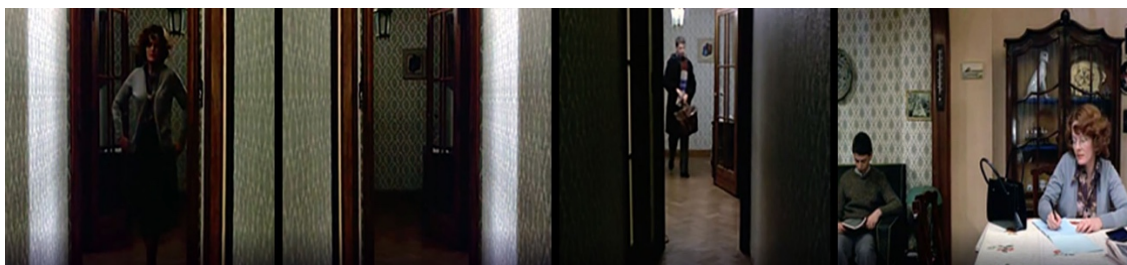


Fig.3.42.; Fig.3.43; Fig.3.44. y Fig.3.45.

La secuencia del último encuentro sexual supone una ruptura del patrón visual. Las imágenes elididas en otro tiempo del relato, ahora se explicitan. Las elipsis se depositan en distintos momentos de la secuencia. Jeanne se encuentra en el habitáculo más íntimo del espacio doméstico, su habitación. El sonido del timbre anuncia la visita. Jeanne sale de campo y la habitación queda vacía. Se articula una elipsis. El espejo es el motivo geométrico que sobreencuadra la acción. En el espejo se muestran las apariencias visibles: una imagen de una imagen, vértice de reflexión y lugar sin espacio. El umbral virtual sostiene la imagen de Jeanne. Jeanne se desnuda fuera de campo porque es la imagen especular la que se encuadra. Una nueva elipsis como falla temporal convoca una imagen de cuerpos ajenos, hendidos. Otra elipsis. El espejo captura a los personajes y se articula el vínculo campo fuera de campo, en la imagen especular. Y es en ese espacio virtual donde se inscribe el final de la secuencia. El acto de violencia es una honda reverberación en la superficie inestable (Fig.3.46.).





Fig.3.46.

### 3.3. Lugares al margen/intersticios

Michel Foucault en *Des espaces autres* propone la heterotopología como una nueva forma de análisis espacial. La heterotopía constituye una crítica pero desde la creación de espacios diferentes al margen y por fuera de espacios de poder, como formas locales de transgresión posible a los ordenes hegemónicos. Las heterotopías, a diferencia de las utopías, son lugares reales perfectamente localizables, dado que son creadas por la misma sociedad. Las heterotopías pertenecen a ciertos emplazamientos, "espacios otros", cuya característica es: "estar en relación con todos los demás emplazamientos, pero de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que, a través suyo, se encuentran designadas, reflejadas o pensadas". Se trata de espacios del afuera, "lugares privilegiados, sagrados o prohibidos, reservados a los individuos que se encuentran en estado de crisis (...) o cuyo comportamiento se desvía en relación con la media o la norma exigidas" (Foucault, 1999:434). A partir de este concepto podemos desplegar un análisis de los territorios intersticiales. Las heterotopías son espacios diferentes, permiten penetrar y excluyen a la vez. Son lugares de yuxtaposición, de capas superpuestas, lugares de oposición.

3.3.1. Un condenado a muerte se ha escapado (Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent soufflé où il vent, Bresson, 1956)

*Un condenado a muerte se ha escapado* es un relato de evasión de una prisión (heterotopía de desviación). Bresson calibra el espacio tomando como referencia el fragmento, el pedazo. El plano detalle es la escala para lo mínimo y lo preciso. Las operaciones sinecdóticas constituyen un espacio basado en la relación de porciones mínimas. El momento de la fuga se concibe desde la opacidad de una noche oscura y desde la extrema fragmentación. El espacio queda así desdibujado y abstracto. Fontaine y Jost se integran en la noche a través de una claraboya (Fig.3.47.). Las acciones son mínimas y precisas. Los planos las acogen cercando los cuerpos casi rozándolos. La estrategia visual es la fragmentación. Se muestra cada gesto, cada pulso físico. Es una intensa concentración en la materialidad. Los desplazamientos ínfimos y lentos, diagraman la extensión de un lugar intensamente fragmentado. Surgen intersticios, hendiduras entre los planos, que se tragan el espacio de enlace (Fig.3.48.). Así, debe convocarse gran parte del espacio a través de la imaginación. Nunca se accede a una visión integral del espacio. El espacio no visible es imprescindible, ya que en él se depositan momentáneamente las acciones. El campo que queda vacío transmuta en un lugar de espera de la acción y de los personajes. El espacio es extenso por la adición de lo visible y lo no visible. En ese espacio intangible se articula el tiempo. La fragmentación y la continuidad inaprensible activan el mecanismo elíptico. Esta mecánica vulnera las coordenadas temporales.



Fig.3.47.; Fig.3.48. y Fig.3.49.

Por su parte, el entramado sonoro tiene distintas capas. El sonido de los cuerpos, la grava y los ingredientes periféricos: la fricción de la velocidad del tren, el chirrido de la bicicleta del centinela o el sonido del campanario. La valoración del componente sonoro para invocar el territorio no visible es una constante. El sonido como elemento de exterioridad es una opción estilística decisiva. El espacio visible se complementa con la sonoridad de aquello que solo se evoca. El sonido concreto permite modular los campos, superponiéndose los ruidos coexisten las acciones. La voz en *off* de Fontaine hace notar los efectos de acciones que permanecen ignotas. La música del “Kyrie” de la *Misa en do menor* de Mozart “teje una red de correspondencias secretas” (Zunzunegui, 2001: 129). Se perpetúa un tiempo de espera, en un motivo geométrico: una cornisa (Fig.3.50.). El tiempo perdido es consonante a un accidente narrativo. La presencia del centinela dificulta la huida (Fig.3.51.). La negrura que vierte la noche en el espacio presagia la violencia. El lugar es ilegible, solo el trazo de la mirada del protagonista y el sonido pueden activarlo. Los dos puntos del espacio que se encienden corresponden a la mirada y a lo mirado. No hay un un marco general en el que situar estos puntos. La acción se atomiza. La voz en *off* vehicula el paso del tiempo. Espacio y tiempo se imbrican y soslayan (Rodríguez Tranche, 2015: 237). La fragmentación se extrema y el fuera de campo se vivifica.



Fig.3.50.; Fig.3.51. y Fig.3.52.

Fontaine desciende por la fachada (Fig.3.52.). El espacio es delineado por trazos de luz y sombra verticales. El plano es más abierto, pero enseguida vuelve a la condensación, a una talla mínima que recoja las acciones y el rostro de Fontaine. La voz interior toma el relato y expresa las acciones; la palabra es la imagen. La acción opera ahora en el espacio fuera de campo (Rodríguez Tranche, 2015: 238-239). Fontaine sale por la derecha del encuadre. La imagen queda vacía (Fig.3.53.). La piel estriada de la esquina entre la luz y la sombra es un paisaje mínimo. El campo vacío perdura:

Un campo vacío que no contiene ningún ingrediente de la acción principal... No obstante, estamos en disposición de (re)construirla gracias al modo en que la secuencia nos ha instruido previamente. (...)La transposición sonora y visual es elocuente: el tren enmascara la lucha, un espacio *off* anega al otro. Varios espacios ausentes (el lugar donde aguarda Jost, el tren en marcha, la zona de vigilancia donde se dirime el desenlace...) pugnan entre sí. Nada, literalmente, sostiene el campo, todo está fuera de él (Rodríguez Tranche, 2015: 239-240).

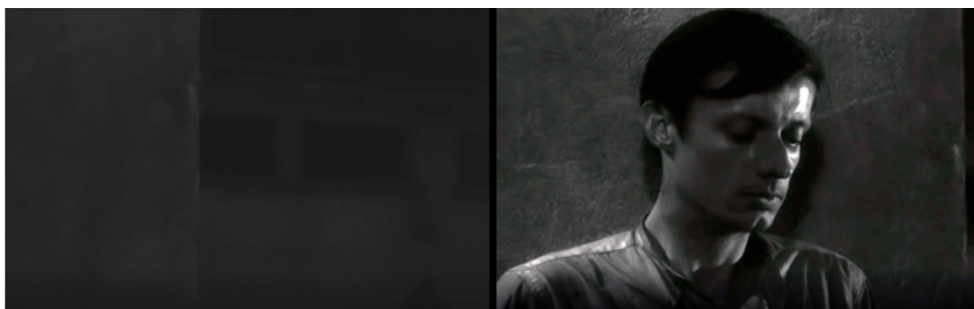


Fig.3.53. y Fig.3.54.

### 3.3.2. La cautiva (La captive, Chantal Akerman, 2000)

El espacio doméstico puede entenderse como heterotopía si se constituye como un lugar suspendido paralelo a los demás emplazamientos. Puede ser un lugar que suma capas de significado, para aislar a los individuos fuera de la normalidad. *La cautiva* compone esta fisicidad. Una mujer es capturada entre paredes y pasillos laberínticos. Es un lugar sin lugar, que está cerrado sobre sí mismo. Un lugar que acumula tiempo por tanto una heterocronía. La casa donde queda cautiva Ariane es una heterotopía del tiempo, que contiene objetos de distinta datación. Es a la vez una prisión franqueada por el cuerpo del otro. Es un lugar ritualizado porque sólo es accesible bajo cláusula.

La secuencia de la bañera es un ejemplo de la interpenetración entre campo y fuera de campo. El plano fijo contiene a Simon, anegado en el agua de la bañera (Fig.3.55.). Dialoga con Ariane, ausente en campo. Ariane describe acciones aprehendidas al ritual del lavado, la higiene. Sus palabras tienen un contenido corporal: describe su anatomía, sus aromas, las acciones que ha de llevar a cabo para cumplir las disposiciones de Simon. Por tanto, sus palabras son consustanciales al espacio en el que se encuentra Simon, pero ¿dónde está la imagen de Ariane? La epidermis vítrea es la superficie en la que se despliega la sensualidad. Un fragmento corporal permite ubicar a Ariane (Fig.3.56.). El fuera de campo traspira en campo.



Fig.3.55. y Fig.3.56.

La frágil colisión de los cuerpos es a través de esta superficie de contención. El erotismo anuda el campo y el fuera de campo (Fig.3.57). La posible impregnación de un cuerpo con el otro, es una llamada al espacio inaccesible en el que se encuentra Ariane.



Fig.3.57.

### 3.4. Interioridad/exterioridad

Las imágenes persisten en los umbrales. Podemos rastrear estos motivos geométricos en la exploración artística de Akerman. Cada umbral hace a la cámara oscilar entre la interioridad y la exterioridad. Componen fronteras que estrían ámbitos metafóricos del afuera/del adentro, identidad/alteridad, ficción/autobiografía. Entre estas coordenadas de la intimidad y la periferia, desarrolla su obra. Porque la sensibilidad volátil y provocativa de Akerman se teje en un proyecto de autobiografía visual. La forma audiovisual posibilita a Akerman la invención identitaria, la (re)creación del pasado. Akerman se inscribe en el texto como una subjetividad ausente. Su presencia es inmanente, su huella, su sombra, su reflejo atraviesan su filmografía. Akerman se explora, mutando en el texto de diversas formas, en sus inicios se desdobra en cineasta y actriz en obras ficcionales: *Saute ma ville* (1968), *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (1971), *La chambre* (1972), *Je, tu, il, elle* (1974).

A principios de los ochenta muestra su presencia en tanto que directora de la obra documental en curso: *Dis-moi* (1980), *Un jour Pina a demandé* (1984), *Les années 80* (1983). Dialéctica actriz/cineasta que se explora también mediante el distanciamiento y la ironía de la autoficción en *L'homme à la valise* (1983), *Lettre d'un cinéaste* (1984) y *Portrait d'une paresseuse* (1986). En *Les rendez-vous d'Anna* (1978), encontramos el reverso de ficción de Akerman, una cineasta en perenne tránsito. El autorretrato existencial, la propia identidad como materia filmica, se expresa en tres obras que atraviesan su filmografía: *News from Home* (1977), *Là-bas* (2006), *No home movie* (2015) (Monterrubio, 2016: 67). Akerman hace pervivir los aconteceres íntimos y las memorias inventadas, para buscarse, encontrarse, inventarse, desnudarse... Akerman compone imágenes que solidifican la ficción en lo autobiográfico, desbrozando los caminos entre la representación artística y la vivencia.

Jean-François Chevrier en la exposición *Formas biográficas. Construcción y mitología individual* (organizada por el Museo Reina Sofía entre el 27 de noviembre de 2013 y el 31 de marzo de 2014) revisa las diversas formas utilizadas por los artistas para construir su identidad y biografía personal. Describe dos conceptos: la *mitología individual*, que surge cuando el creador conforma su propia historia, su biografía a medida y crea su personaje; y la *construcción* que consistente en buscar los elementos básicos y esenciales de la obra de arte con el fin de articular la biografía del artista. Esta propuesta guía la reflexión sobre la escritura autobiográfica en el cine de Akerman. Siguiendo las palabras de Chantal Akerman: “la generación de mis padres se contó a sí misma: vamos a ocultarles la historia de lo que nos ocurrió. Y como no nos transmitieron sus historias, busqué una memoria falsa, una especie de memoria imaginaria, reconstruida antes que la verdad” (Pollock, 2010:20). De Diego relaciona el “auge de la autobiografía (la visual incluida), al interés que las minorías (de género, raza

u opción sexual) han despertado al intentar escribir su historia negada pues al tener sólo pequeñas historias, al estar fuera de la Historia, no escriben sino autobiografía” (De Diego, 2011: 107). La voracidad de Akerman hacia la creación audiovisual nace de la historia personal y política silenciada. Paul de Man en *La autobiografía como desfiguración* (1979) se refiere a la autobiografía no como un género que proporciona conocimientos sobre un sujeto que cuenta su vida, sino como una estructura del lenguaje, “la autobiografía como escritura”, en la que dos sujetos (un yo pasado y un yo presente, el yo autobiográfico y el yo real) se reflejan mutuamente y se constituyen a través de esta reflexión. Y de las tres fases correspondientes a las tres órdenes de las que se compone la palabra autobiografía( el *bios*, el *auto* y el *grafé*) Man apuesta por el *grafé*, por la escritura, como un conjunto de tropos y metáforas y por una organización textual de este impulso, acto o espacio autobiográfico basado en la conjunción de memoria, metáfora y lenguaje. La autobiografía es tanto construcción como desfiguración (Guasch, 2009: 18). El autor sería un productor de significados, que no tendría sentido fuera del texto y el texto como lenguaje consiste en una multiplicidad de significados. Ya no hay una identidad coherente, sino una secuencia momentánea de representaciones simbólicas (Guasch, 2009: 20).

En *Maniac Shadow*<sup>2</sup> Akerman despliega un imaginario de espacios domésticos y de paisajes urbanos sincronizados en una presentación de canales múltiples: el vídeo, la fotografía y la voz. Es una pieza que consiste en una instalación multicanal con material grabado en los distintos lugares de residencia de Akerman y en una serie de viajes. Compone la muestra otra materia, la fotografía, una colección de 100 imágenes procedentes de la serie *Maniac Summer #2*. Por último, un vídeo en el que Akerman lee

---

<sup>2</sup> *Maniac Shadow* ha sido objeto de análisis en el artículo “Atlas fotográfico Akerman: una aproximación a *Maniac Shadows* de Chantal Akerman como proyecto de autobiografía visual”, publicado en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*.



un fragmento de su texto autobiográfico *Ma mère rit*. La pieza se muestra en dos espacios contiguos, cuya fisicidad es envolvente e íntima.

En un primer lugar, la utilería audiovisual es un “formato expandido” en sí mismo, dado que se despliega en un vídeo multicanal presentado en un muro de pantalla. En este tipo de instalaciones se distribuye las imágenes sobre un plano, manteniendo la frontalidad de la pantalla única solo que multiplicada en los polípticos, mosaicos, muros de imágenes o por pantallas diseminadas en el espacio entero de la instalación (Bonet, 2014:309-310). Akerman vierte en tres pantallas frontales y dos laterales las imágenes videográficas tomadas desde las ventanas de su hogar: sus apartamentos en Nueva York y en París. La geografía interior está llena de accidentes, es caótica y oscura. La calle es una convulsión cinemática y un turbulento paisaje sonoro. Las imágenes son una transcripción videográfica de la vida urbana desde la interioridad materializada por umbrales. A este registro se suman imágenes tomadas en los distintos viajes, que no son únicamente la exploración de un lugar específico sino de la interioridad: el componente de extranjería y por ello de distancia. Operar con técnicas videográficas es una estrategia estética. Uno de los principios de su cartografía visual es el sentido íntimo del tiempo. La concepción de una mirada dilatada le permite construir una temporalidad propia. La inscripción del tiempo físico en la imagen, capturada por medio del vídeo, posibilita una rica articulación de distintas capas temporales. Los bucles de tiempo se expanden, repiten y toman continuidad con imágenes ajenas. Es una exposición del tiempo real y la intimidad. Este tiempo lento impulsa al espectador a observar las imágenes y pensarlas.

El otro perímetro espacial en el que se materializa la pieza contiene un panel de cien fotografías. En ese mismo espacio habita la proyección de Chantal Akerman leyendo su texto autobiográfico *Ma mère rit*. La disposición de estos ingredientes genera una

contaminación evanescente. El paisaje sonoro es frágil, las palabras están destinadas a la vulnerabilidad de aquello que ha de ser entorno. Son las fotografías el nutriente para el espectador.

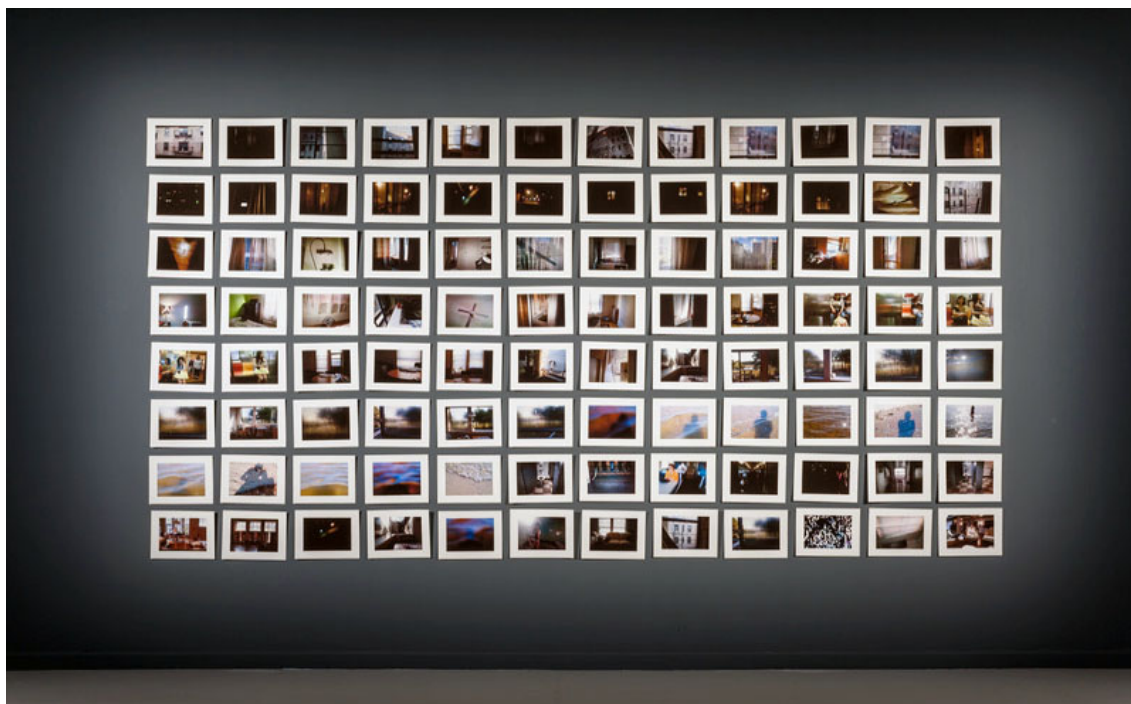


Fig.3.58. Chantal Akerman, 2013: *Maniac Shadow*, serie de 100 fotografías.

La continuidad espacial entre las fotografías recompone una imagen única, hecha de fragmentos, de módulos de interioridad/exterioridad. Este encadenamiento subjetivo, y a la vez automático, de imágenes conforma un *collage* visual, una multiplicación geométrica. Es una acumulación de sedimentos discursivos suturados por relaciones métricas. Es un tejido de tiempos, espacios y perspectivas que se entrecruzan, distancian y vuelven a encontrarse. Las fotografías son capturas de los bucles videográficos proyectados en la pieza y de otra de sus videoinstalaciones, *Maniac Summer #2*. La poética visual y las “instrucciones de uso” de *Maniac Summer #2* y *Maniac Shadow*, tienen las mismas constantes. Akerman teje un delicado límite físico entre el interior y el exterior. Sitúa su cámara en los umbrales donde convergen el paisaje íntimo, la

habitación y el paisaje urbano: la ciudad. Una cámara en duermevela toma imágenes de una continuidad sin acontecimientos. Luego en la proyección, las sucesiones y las repeticiones de esas imágenes propiciarán una reflexión sobre las formas de experimentar momentos de tiempo y cómo recuperarlos en la memoria. La memoria como proceso creativo y destructivo.

La coagulación de estos instantes es la propuesta estética. Cataloga su casa, registra fotográficamente el mundo que le envolvía. La presencia de Akerman se manifiesta a través de sus propios objetos, de la estructura parcial de los objetos ordinarios fijados en la cuadrícula. Las imágenes cuadradas, perfectamente yuxtapuestas en la cuadrícula, se sostienen por unas zonas blancas que refuerzan su fijación y ritmo secuencial del conjunto. Cada fotografía, cada detalle opera como un conjunto pero a la vez mantiene su autonomía en tanto unidades que se separan de un todo. La conexión entre las imágenes en cuadrícula manifiesta la multiplicidad en la que se esconde la artista. Las imágenes de detalles son modestas tanto en su realización como en su presentación. Parecen instantáneas sencillas, muchas de ellas desenfocadas, sobre o subexpuestas y mal enfocadas. No se trata de fotografías que contengan una elaboración técnica perfecta sino más bien fotografías que se basan en las cualidades formales, geométricas y estructurales de un sistema que ordena y solidifica la materia. La calidad no representa la esencia de la obra, la técnica no figura como parte de la búsqueda estética. Una epidermis primitiva cubre las imágenes. Las fotografías recogen la extraña belleza de la cotidianidad, de los objetos domesticados y del exterior que se ahíla a través de la ventana de Akerman. Ciudad en contraluz, ingrátidos objetos como las aspas del ventilador, frágiles perímetros,... imágenes que son utopía de cinetismo en siluetas difuminadas. Cada unidad fotográfica se enmarca en las bandas blancas que delimitan su territorio y subrayan su forma geométrica. Es un mapa de visualizaciones, que ofrece

la unidad de la imagen singular y la multiplicidad de partes concretas y locales, dispuestas a construir y reconstruir una unidad que no llega a concluirse. El formato cuadrado de las imágenes y la cuadrícula serán los que harán posible la articulación de una narrativa. Las interrupciones de las bandas blancas junto a sutiles yuxtaposiciones, descubren una serie de capítulos con cierta estructura narrativa cuyos elementos en su conjunto no forman una narración canónica -principio y fin- sino un ritmo que supone una reconstrucción sin fin.

En cada fotografía según Barthes coexisten dos mensajes, el informativo, el *studium*, y el afectivo el *punctum*. Esta antología de objetos, lugares, rostros fugaces, ¿es mera información? Distintos detalles que habitan cada espacio (siluetas, objetos, mujeres evanescentes en el metro, sombras, reflejos...), la selección y la secuencia revelan vulnerabilidad, humor o tristeza; así como la vida de la artista como persona concreta que vive en un tiempo y lugar determinados. El espectador, al fijarse en una infinidad de detalles y de asociaciones, se integra en el discurso de Akerman trazado en esa retícula. Emerge un espacio tridimensional en el sistema diagramático. El espectador puede experimentar desde todos los ángulos y dimensiones esta vida tangible que arrojan las imágenes siguiendo los caminos que dibuja la secuencia de las partes del sistema cuadrado. En fin, parece haber construido un espacio familiar a partir de objetos cotidianos, sombras, ventanas y perímetros.

El sumario visual se compone de un mundo de siluetas y perímetros, que en algunas imágenes llega a polarizarse en forma de monocromas. Se desvanece toda forma conocida y la imagen se sitúa en el límite de la formación corpórea. Es una búsqueda de lo invisible, de la huella; ese residuo de lo fotografiado que se plantea François Soulages en su *Estética de la fotografía* (1998). Por las fisuras de la imagen aparece los procesos y actitudes de quién realizó el acto fotográfico.



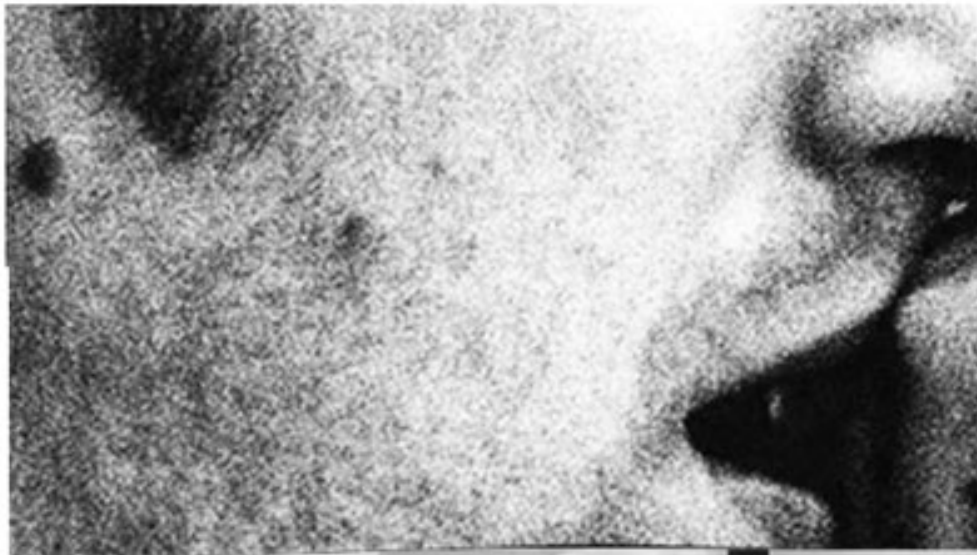
Fig.3.59. y Fig.3.60.

Akerman entreteteje lo poético y lo mundano. Convulsiona el paisaje íntimo con el rugir urbano, arroja su sensibilidad a la solidez de la intemperie. Sus imágenes tienen un sentido transitorio. En *Là-Bas* (2006), la cámara fija registra el exterior a través de las ventanas de un apartamento en Tel-Aviv. Akerman se convierte en un habitante del fuera de campo; es en él donde imprime sus acciones y su voz. Las texturas sonoras en *off* palpitan en campo. Su voz, sus palabras se entregan al exilio interior. Da forma frágil a un exterior que se vuelve otredad e incluso se torna evanescente. Akerman permanece inmóvil, escindiéndose, sólo aparecen fragmentos de sí en campo. Es un autorretrato entre la presencia y la ausencia. El único plano en el que figura la cineasta la muestra de espaldas desconectada del dispositivo, sin la envoltura de la palabra. Akerman es un sedimento más en la arena de una playa, que cerca el mar.



Fig.3.61.; Fig.3.62. y Fig.3.63.





4.



## CAPÍTULO 4. VACÍO COMO PAISAJE Y LA CONSUMICIÓN DEL TIEMPO

Ha pasado algún tiempo. El tiempo pasa y no deja nada. Lleva, arrastra muchas cosas consigo. El vacío, deja el vacío. Dejarse vaciar por el tiempo como se dejan vaciar los pequeños crustáceos y moluscos por el mar. El tiempo es como el mar. Nos va gastando hasta que somos transparentes. Nos da la transparencia para que el mundo pueda verse a través de nosotros o pueda oírse como oímos el sempiterno rumor del mar en la concavidad de una caracola. El mar, el tiempo, alrededores de lo que no podemos medir y nos contiene.

*(Desde el otro costado, José Ángel Valente, 2000)*

### 4.1. Fenomenología del campo vacío

El vacío en la imagen en movimiento remite a la ausencia de personaje y acciones en cuadro. De este modo, un campo vacío es un lugar deshabitado, un espacio que parece desactivado para la narración porque en él no acontece nada. Y sin embargo, como indicábamos en el capítulo 2, es tal su potencia expresiva que evoca lo no visible. Los campos vacíos poseen gran capacidad de sugestión. Esta forma fílmica se relaciona intensamente con el fuera de campo porque hace notar la presencia de lo que se sitúa en los márgenes del campo. Rudolf Arnheim subraya que el campo vacío supone la apertura a la inspiración (Arnheim, 1986: 82). El campo vacío se estremece por indicios de aquello que se aloja tras los márgenes. Béla Balázs encuentra en las sombras impresas en campo una capacidad emotiva superior. La traza como algo más conmovedor que la materia. Aumont y Marie determinan que la espera es un hecho consustancial al vaciado del campo, porque el espectador intuye que algo está por pasar (Aumont y Marie, 1990:104).

Por otro lado, el campo vacío puede tomar autonomía con respecto a los bordes del encuadre. Como señala Gilles Deleuze con respecto a Ozu:

(...) espacios vacíos, sin personajes ni movimientos, son interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la naturaleza. En Ozu cobran una autonomía que no tienen directamente (...). Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario (Deleuze, 1985:30).

Bazin encuentra que no son necesarios los personajes para que el campo vacío tenga “potencia dramática”. Ese lugar remite por sí solo a la sensibilidad de los personajes en ausencia (Bazin, 1999:179). Los campos vacíos pueden dibujarse como contenedores de objetos o simiente vegetal. El primer plano de un objeto puede ser entendido como metáfora o metonimia del personaje, tal y como señala Eisenstein a través del concepto *pars pro toto* (Eisenstein, 1986: 186-189). Jean Mitry ahonda en la idea de la carga emocional de los campos vacíos. Los campos vacíos son capaces de aportar de forma indirecta parte de la narración.

La suspensión de la figura humana y la ausencia de movimiento en un plano implican detención y, por tanto, la representación del tiempo. Es así, porque convocan la idea de duración o paso del tiempo. La ausencia de movimiento amplifica el devenir (Mussico, 2007:290). Deleuze establece una diferencia entre campo vacío, construido a partir de la ausencia de la figura humana y

naturaleza muerta que se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente. La naturaleza muerta es el tiempo (...). Las naturalezas muertas de Ozu duran, tienen una duración (...) la duración es lo que permanece, a través de la sucesión de estados cambiantes (Deleuze, 1985: 32-33).

El tiempo se entrelaza con el paisaje. “En otras palabras, la ambientación espacio-temporal comienza a hablar por sí misma, comienza a sugerir los momentos principales del relato, sin que éste se deba desarrollar completamente por medio de personajes” (Eco y Calabrese, 1987:17). El paisaje detenido produce “metáforas de la temporalidad” (Eco y Calabrese, 1987:27). Ozu opera con esta clase de planos vacíos para afectar al contenido espacio-temporal, interrumpiendo el discurrir del relato. Las imágenes cumplen distintas funciones. Pueden servir como transición, haciendo posible el transcurso espacio temporal entre secuencias. Por otro lado, la intercalación de planos con valor disruptivo en el interior de una secuencia posee distintos significados. Por último estos planos pueden operar en una dimensión metafórica asumiendo un valor de transfiguración. De este modo, los conflictos dramáticos del género cinematográfico japonés *shomin-geki*, que Ozu explora en sus obras, pueden universalizarse (Rodríguez Tranche, 2015:223). La finalidad de estas imágenes es proporcionar espacios para la construcción de significados alternativos. Los planos vacíos de Ozu se insertan en un flujo diegético regular para conmoverlo. Zunzunegui señala que es “la apariencia de arbitrariedad”, junto con su “contigüidad” con los elementos más notoriamente narrativos, la que confiere a estas imágenes su valor central: su sentido no es otro que el que de ellas no pueda predicarse otro sentido que el no tenerlo unívoco” (Zunzunegui, 1993:31). Estos módulos visuales vinculan lo sensible con lo inteligible, articulando un vector simbólico que expandirá la imagen, “un mismo horizonte enlaza lo cósmico y lo cotidiano, lo duradero y lo cambiante, un solo y mismo tiempo como forma inmutable de lo que cambia” (Deleuze, 1985: 26-32). Hou Hsiao Hsien, al igual que Ozu, utiliza este recurso cinematográfico para detonar el transcurrir del relato y complejizar las imágenes, desvistiéndolas de cualquier significado literal.

La significación icónica del vacío en las obras de Ozu y Hsiao Hsien, está vinculada a la poética Zen y al concepto de vacío (*mu*). El silencio y el vacío son ingredientes activos en estas cinematografías. Las oquedades apuntan hacia una interpretación ambigua, donde la imagen en blanco trasciende al individuo.

La obra de Ozu ha sido analizada desde diversos puntos de vista. Autores como Paul Schrader o Donald Richie subrayan el peso de la cultura japonesa en su cinematografía. Para Schrader, el concepto “transcendental” se adecúa a la escritura filmica de este cineasta. Define el estilo trascendente de Ozu en tres niveles: el tratamiento de lo cotidiano; la disparidad como una quiebra entre la persona y su entorno, lo que provoca densidad humana; y por último, el éxtasis como una visión congelada de la vida que no resuelve la disparidad sino que la trasciende. Richie estableció dos ideas importantes acerca de Ozu: su *japonesidad* (como ejemplo de perduración de la cultura tradicional japonesa en el cine) y su esencialismo (es decir, el reducido elenco de técnicas cinematográficas que usaba). Por tanto, la función de los campos vacíos en Ozu es simbólica. Otros autores, ven en la obra de Ozu formulaciones que intentan cuestionar el estilo del cine clásico de Hollywood. Bordwell sitúa la figura de Ozu en el cine paramétrico porque rehúsa utilizar las opciones narrativas ortodoxas y construye mecanismos para la autorrepresentación de una mirada. Bajo esta idea, las transiciones en Ozu tienen significaciones abiertas en parte porque proceden de una narración omnisciente. En este sentido, la enunciación rechaza confinar al espectador en un marco de referencia que pertenecería a un solo personaje (Bordwell, 2005: 102-104). Burch, por su parte, oscilaría entre ambas posiciones, reconociendo la raíz oriental en la obra de Ozu y, a su vez, resaltando el valor de ruptura de su obra. Así designa el campo vacío con el término *pillow shot* que toma prestado de una figura retórica empleada en la

poesía clásica japonesa (*makurako- bota*) y que hace referencia a un epíteto situado al final de un verso que modifica la primera palabra del siguiente. Aquel plano “que representa todavía una duración narrativa, pero la mide desde el exterior del relato propiamente dicho, y desde la periferia del espacio tiempo diegético que la contiene” (Burch, 1995: 256-257). Algunos de estos *pillows shots* no están claros en cuanto a su significado, pero aquellos que sí lo están funcionarían retóricamente para elevar el tono y, en cierto modo, también funcionan como *imágenes* (Burch, 1979: 160).

En conclusión, el campo vacío en Ozu alcanza una significación muy compleja, dentro de la extrema depuración de su sistema formal. En sus planos vacíos se percibe el discurrir del tiempo en el espacio representado. Las visiones estáticas de objetos, a modo de naturalezas muertas o las imágenes de interiores vacíos de personajes, se insertan en el flujo narrativo y actúan como receptáculos de los sentimientos que la película provoca. El plano vacío dura, dejando que el tiempo discurra lentamente por un espacio pleno de sentido; sentido que hay que descifrar. El tiempo así experimentado, nos lleva a otra dimensión no sólo temporal sino también espacial. El campo vacío en su lento discurrir propicia una interacción de espacios en *off* y en campo para conformar el universo unitario de la historia. Por ello, pasaremos a analizar de forma integral los campos vacíos de una de sus obras.

#### **4.2. *Primavera tardía* (Bashun, Yasuhiro Ozu, 1959)**

La película se inicia con un campo vacío de la estación de trenes de Kamakura, ciudad de alto entramado espiritual, plena de templos budistas. El cartel que designa el lugar tiene una especial visualidad en la composición. Es una composición geométrica con distintos pesos visuales. El campo vacío expresa una gradación del espacio a partir de términos lumínicos. En el centro hay un poste de teléfonos. La barandilla escala de forma diagonal por la imagen enmarcando las escaleras que están dotadas de luz. El punto de fuga es trazado por el inicio de la escalera, un lugar también vacío. Un viento leve mueve la arboleda, otorgando dinamismo al plano. El punto de vista está en contrapicado. La distribución de las múltiples líneas y geometrías es asimétrica. El plano fijo se demora para que pueda recorrerse siguiendo la disposición de líneas verticales y diagonales, por lo que dentro del estatismo de conjunto, hay puntos oscilantes (Fig.4.1.). Es una imagen dotada de equilibrio por la conjunción de diagonales y verticales, así como por la gradación de luz. En este campo vacío el tiempo se dilata, con lo que espacio y tiempo se imbrican. El espacio se refleja en el tiempo y el tiempo se expresa en el espacio. El plano detenido y vacío conforma un escenario donde se siente la duración. El campo vacío genera discontinuidad en el transcurrir, porque supone una pausa: espacio y tiempo quedan suspendidos.

La relación con los planos siguientes es débil, derivada de la estructura compositiva y el sonido prolongado de la campana (Fig.4.1.). En el plano 2 aparecen las vías vacías de la estación de tren, el punto de fuga va de derecha a izquierda y finaliza en un punto vacío (Fig.4.2.). En el 3, se vuelve sobre parte del espacio del plano 1, pero esta vez, resaltando la textura arbórea (Fig.4.3). Estos planos vacíos reflejan una de las

características del sistema estético de Ozu: la articulación del espacio en 360°, una fórmula asentada en la concepción del espacio de la cultura japonesa.



Fig.4.1, fig.4.2, fig.4.3.

La dilatación provoca la disolución del encuadre. La escalera es el objeto que estaba enmarcado por las líneas de composición, pero en una posición descentrada. Al demorarse en el plano estático, Ozu rompe el perímetro facilitando el espacio en 360° de forma independiente a la construcción del *raccord*. Por corte, aparece un nuevo campo vacío, cuya estructura compositiva perpetúa las directrices de los anteriores planos: el tejado está incompleto por la superposición de una gran masa arbórea. Pero en cambio, el elemento central no aparece descentrado.

El paisaje sonoro es depurado hasta la extrema sencillez. La apertura de la película, tras los títulos de crédito, nace en la opacidad y en el silencio. El sonido se corporiza de manera delicada a través de apuntes orgánicos de la naturaleza, como el mecer del viento por las ramas. Se combina con repiqueteos de telégrafo y las campanadas de aviso de llegada del tren. Las campanadas se prolongan en el segundo plano, fundiéndose en la música extradiegética y conviviendo ya en el plano 3, con el trinar de los pájaros. El canto se encabalga con el siguiente plano, la techumbre de un templo. Los sonidos están inscritos en primer término. Por ello, aunque son sonidos de potencia naturalista, deshacen la verosimilitud. En esta serie de planos el sonido debería

inscribirse en un término más lejano. La fuente de sonido tampoco se localiza en plano. El sonido, entonces, refuerza el sentido dilatado del campo vacío.

El plano del templo de Kenchoji, es seguido por el plano de una estancia interior. El pabellón de té está construido en profundidad a partir de las geometrías que confecciona la arquitectura japonesa. En el término medio hay un pasillo anegado por la oscuridad que sobreenmarca un fondo dotado de luminosidad. En él encontramos a unas mujeres vestidas con kimonos y sentadas sobre sus rodillas (Fig.4.4.). La disposición visual establece distancia con respecto a la acción contenida en plano. Irrumpe un nuevo personaje, Noriko (la hija), su cuerpo ni llega a integrarse en el encuadre (Fig.4.5. y Fig.4.6.). Por tanto la primera vez que vemos a Noriko está impregnada por el vacío y las sombras.



Fig.4.4., fig.4.5., fig.4.6.

En la secuencia de la ceremonia del té se intercalan una serie de planos vacíos, una pausa visual que de forma disruptiva se intercala en el acontecer. El espacio vuelve a desarrollarse en 360° a partir de estos campos vacíos. Los planos se vinculan por una pequeña construcción. Se trata del pabellón de té, dónde se está celebrando la tradicional ceremonia del té o *cha-no-yu* a la que asiste Noriko (Fig.4.7., 4.8 4.9. y 4.10).

Son planos cuya debilidad narrativa orienta su función hacia parámetros espacio-temporales. Estos elementos visuales están protegidos por la música evocadora, que se



integrará en distintos puntos de la película. El espacio-tiempo queda suspendido. El tiempo se dilata y el espacio se contempla con detenimiento. De este modo, el ritual que se desarrolla en el interior radia estos campos vacíos, lo que lleva a sumergirse en un tiempo pausado, lento. Los campos vacíos se construyen estructuralmente de forma similar a los del inicio. El complejo de líneas verticales y las gradaciones de luz y de sombra son la contextura visual. Los motivos vegetales se ven afectados por una brisa que imprime un leve movimiento en los tallos de los lirios y en el ramaje. Quietud y movimiento se conjugan.



Fig.4.7, fig.4.8, fig.4.9, fig.4.10.

El segmento que sigue contiene dos campos vacíos, planos de transición, que nos desplazan espacio-temporalmente entre secuencias (Rodríguez Tranche, 2015:223). El primero corresponde a la coda de la escena de la ceremonia del té (Fig.4.11). El otro es un paisaje vegetal, una imagen orgánica en la que sobresalen los troncos frágiles y desnudos que apuntan a la verticalidad. Es un espacio que no puede asignarse a una

ubicación precisa (Fig.4.12). El siguiente plano recoge una escenografía interior. Los elementos de la puesta en escena son transformados por Ozu a partir de unos recursos estéticos sofisticados. El espacio doméstico es diseñado desde la austeridad, unas pocas estancias que establecen la conducción de las acciones de forma nítida. La organización del espacio representado articula las posiciones de los personajes, sus distancias y movimientos. El espacio determina el tiempo, dado que las dimensiones de la estancia principal se coordinan con los movimientos de los personajes, haciendo sentir la duración. Ozu despieza el espacio escenográfico en mínimas unidades geométricas dibujadas por los elementos arquitectónicos propios de la casa japonesa: los *fusuma* (puertas deslizantes) que forman las paredes de cierre de la casa japonesa y de los *shoji* (correderas de madera enteladas con papel de arroz) que funcionan como divisor de habitaciones y los *tatami* (esteras) que recubren el suelo. El trazado ortogonal del campo visual dispone a los personajes en habitáculos delineados o mallas reticulares. Los planos se resuelven en profundidad por la sucesión de términos espaciales y por la toma frontal. La disposición de los objetos cotidianos también contribuye a ello. El dispositivo de acotación geométrica de la escenografía y el estatismo de la cámara generan un montaje interno. La disposición visual queda compartimentada por cuadros dentro del cuadro. Los marcos desplazados de los *fusumas* erigen un estricto geometrismo y conforman, de este modo, encuadres internos. Las mamparas deslizantes nunca están cerradas, lo que produce una contigüidad entre las estancias creando una sucesión de “parcelas reticulares” (Santos, 2005: 75). Los personajes, Soyima, el padre y su ayudante Hattori están contenidos en este espacio doméstico. Además, Ozu crea un espacio de 360°, al mostrar el campo y el contracampo (Fig.4.13 y 4.14). Las posiciones de cámara se asientan en una concepción circular del espacio. Cada cambio de plano

puede suponer un desplazamiento en su posición de forma lateral o alrededor de los personajes en ángulos de 45° y 90°. El espacio escénico así pensado es de 360°, parcelado en cuadrantes de 45°, o sus múltiplos (Santos, 2005:88). Por corte, la cámara se sitúa en el exterior de la casa y se visualiza el camino de regreso de Noriko (Fig.4.15). Cuando se introduce en el hogar, el campo queda vacío (Fig.4.16). El plano posterior es un nuevo campo vacío del interior, pero esta vez a la espera de ser habitado por el personaje (Fig.4.17). El itinerario de Noriko desembocará en el espacio geometrizado donde se encuentran el padre y Hattori (Fig.4.18).



Fig.4.11, fig.4.12, fig.4.13, fig.4.14.

Fig.4.15, fig.4.16, fig.4.17, fig.4.18.

La secuencia siguiente recoge el viaje a Tokio de padre e hija. La serie de planos vacíos que se intercalan en la secuencia son una especie de sinfonía urbana, donde se contrasta el dinamismo del tren y el estatismo de los edificios.

La secuencia de la playa se abre con un plano estático del mar, oleando contra la orilla, que recoge el eco de la conversación entre Somiya y el señor Onodera. Es un plano de transición que transporta la secuencia espacial y temporalmente (Fig.4.18.). El gesto cinético de las olas en el plano fijo rima con el movimiento de cámara que Ozu inicia en los planos siguientes. Es un momento expansivo con el que se quiebra el estatismo utilizando el *travelling* en un campo vacío (Fig.4.19.). Por corte, un plano medio de Noriko y luego otro de Hattori (Fig.4.20 y 4.21.). Por tanto, existe un efecto de concatenación entre el desplazamiento de los personajes sobre la bicicleta y el movimiento de cámara. Éste se articula en distintos *travellings* de avance y retroceso, y panorámicas. El movimiento de cámara se asimila al desplazamiento de los personajes, por tanto se anula el carácter cinético del plano.



Fig.4.18 y fig.4.19.



Fig.4.19 y fig.4.20.

En uno de los puntos del trayecto se ubica el cartel de Coca-cola, signo del acontecer histórico (la reciente ocupación estadounidense), incrustando en el poste un reclamo direccional. Los personajes atraviesan el lugar, pero el plano permanece tras ellos. El plano que le sigue, es de nuevo, un campo vacío. Las dos bicicletas se disponen una junto a la otra. Las trazas, que ha dejado su tracción sobre la arena, son caminos paralelos (Fig.4.22). Durante el trayecto ya apareció esta composición impresa en el asfalto de distinta tonalidad que seguían cada uno de los personajes (Fig.4.21). Ozu diseña esta metáfora para sugerir la cercanía imposible entre los personajes. Este campo vacío enlaza con un plano que construye distintos términos; las ruedas de las bicicletas, que están en primer término, rozan la periferia de los márgenes. El resto del cuerpo del velocípedo, está fuera de campo. En un segundo término vemos a Noriko y Hattori avanzar por el paraje. Tras una conversación entre ambos, la secuencia concluye de manera simétrica mediante idénticos planos en los que se ven las bicicletas en primer término y las dos figuras alejándose hacia la orilla. El episodio crea una falsa expectativa sobre el posible romance entre ambos pero nada se produce. Hattori está comprometido y Noriko no desea casarse.



Fig.4.21 y fig.4.22.

La secuencia que cierra el flirteo entre los personajes, es un nuevo campo vacío. En la cafetería Balboa, cuya estética es occidental, Hattori propone a Noriko asistir a un concierto de violín. Por corte, un tiempo queda elidido. El plano ubica la acción en un interior, espacio indefinido visualmente. Desde fuera de campo reverbera una música diegética. El lugar se conforma entonces como el espacio de la cita. La inferencia se confirma con el afiche que anuncia el concierto de violín en el teatro Tokio. Ozu se detiene en este lugar, convocando la espera (Fig.4.23.). Por corte, un plano del interior de la sala, espacio en el que se encuentra Hattori (Fig.4.24.). El asiento que queda junto a él, está vacío. Un plano detalle del asiento evidencia la ausencia de Noriko a partir de objetos: el sombrero y la cartera de Hattori (Fig.4.25). Un nuevo corte, muestra la cámara en movimiento que sigue a Noriko en el exterior del teatro. Noriko, de espaldas a la cámara camina sola, envuelta en un gran vacío (Fig.4.26.). Por corte, vemos su rostro que refleja la tristeza causada por la renuncia a Hattori (Fig.4.27.). El *travelling* cesa y la cámara queda anclada en el tronco de un árbol. La cámara se asienta en un punto bajo (Fig.4.28). Esta disposición hace del tronco un obstáculo visual y oquedad que hará desaparecer a Noriko (Fig.4.29.). Se genera un breve campo vacío, que se hará perenne tras la salida del personaje por uno de los cruces arquitectónicos (Fig.4.30.). El

campo vacío perdurará unos instantes. A partir de mecanismos elípticos y de una figura retórica como la sinécdoque se revela el tejido dramático.



Fig.4.23, fig.4.24, fig.4.25, fig.4.26, fig.4.27, fig.4.27, fig.4.8, fig.4.29, fig.4.30.

Una serie de campos vacíos ejecutan un desplazamiento temporal y narrativo. Noriko conoce, a través de su tía Masa, la posibilidad de que su padre contraiga matrimonio con la señora Miwa. Este hecho desfigura el vínculo entre padre e hija. Cuando Noriko regresa a casa se muestra contrariada. Así lo expresa en la actitud hacia el padre. Con su gesto de abandonar el hogar genera un campo vacío. El conflicto del relato queda planteado. El entorno doméstico está a punto de desintegrarse, el pacto de confianza y amistad indeleble se quiebra.

Se recupera un plano, otro campo vacío, inscrito en el inicio de la película. La masa arbórea que conducía hacia el hogar. Un nuevo plano aparece. Aunque hay una figura humana puede entenderse como campo vacío, ya que su acción no es consustancial al desarrollo dramático. En este plano reverbera una grafía de la estética de Ozu. Es un plano de ropa tendida que se seca al sol. Estos apuntes visuales dan a entender el paso del tiempo y la cotidianidad asida a ese devenir. Distintos acontecimientos o escenas han sido omitidas por mecanismos elípticos. El tiempo se expresa en el espacio vacío. Tales suposiciones se confirman con la llegada de Hattori para mostrar sus fotos de boda a Noroki y a su padre. Ambos no se encuentran en casa porque están asistiendo a una representación de teatro *Nō*.

El episodio del teatro *Nō* es planificado con gran sofisticación. En la escena se establece un correlato entre la esfera de la representación y el drama interno de Noriko. La primera parte desarrolla el contenido de la pieza *Nō* y su formalización escénica a través de planos de conjunto y planos enteros. En la segunda parte la acción se centra en la ficción imaginaria que teje Noriko, configurada por el cruce de miradas entre ella, su padre y la señora Miwa. La intensa escena desemboca en un campo vacío. Un árbol cuya contextura se fija en el cielo, creando un juego de vacíos a través de los ramajes. Es una solución de continuidad orgánica. La función ha concluido pero la salmodia del coro resuena en el espacio ocupado por el árbol y se mezcla con la música evocativa (Fig.4.31.). El siguiente plano es en movimiento y muestra a Noriko y al padre a su regreso de la función. La disposición visual crea distintas líneas que convierten el pasaje en una especie de túnel. Ozu establece una gradación de luces y sombras para seccionar el paso y crear dos áreas: la que ocupan los personajes y el camino de grava. El



equilibrio de la imagen se consigue a través de zonas de sombra y luz delimitadas por diagonales. El cielo es una oquedad (Fig.4.32.).



Fig.4.31, fig.4.32, fig.4.33

Padre e hija caminan en paralelo y el quebranto entre ellos se hace sólido cuando Noriko cruza al otro lado, al camino de grava (Fig.4.33.). A continuación, Noriko visita a su amiga Aya y después regresa a casa. El padre le comunica que su tía Masa vendrá a buscarla en dos días para el *miai*<sup>1</sup>. Noriko sigue enfadada y sube a su dormitorio. El lugar se muestra antes de la llegada del personaje. El campo vacío contiene un elemento de gran potencia visual: un vestido blanco de corte occidental que se encuentra sobre un maniquí. El vestido puede ser para la cita. Esta inferencia nunca será resuelta porque el universo que alude al pretendiente no será mostrado, permanecerá en *off* en el relato. El campo vuelve a quedar vacío, con el vestido blanco y yerto, tras la salida de Noriko de la habitación (Fig.4.34.).

---

<sup>1</sup> *Miai* ("mirándose uno al otro") es una costumbre donde se concierta una cita para que dos personas solteras puedan conocerse con vistas a un posible matrimonio. Para un estudio más amplio de las tradiciones japonesas, véase Benedict, R. (2005). *El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza.



Fig.4.34.

Padre e hija inician un último viaje a Kioto antes de la boda. La secuencia comienza con unos planos de exteriores de la ciudad. Enseguida les vemos compartiendo algunos momentos de cotidianidad en un *ryokan* (hotel tradicional japonés). Pasan tiempo con Onodera, su mujer y su hija. Ya en el albergue, padre e hija se disponen a dormir. La secuencia se divide en dos partes a nivel narrativo y visual. Primero ambos tienen una breve conversación acerca de los acontecimientos del día (Fig.4.35). Entonces, deciden descansar, Noriko apaga la luz. Paso de la luz a la oscuridad que marcará la cesura. En el tiempo de duermevela, Noriko intenta sincerarse con su padre, conteniéndose en cada gesto. La disposición visual construye el espacio en 360 ° a partir de un salto de eje que muestra el contracampo. En el segundo plano aparece tras los personajes un jarrón (Fig.4.36.). El plano general cartografía el espacio y ubica el objeto, que cobrará un intenso valor en la secuencia. El *fusuma* por su condición translúcida enmarca la figura del padre. Noriko se encuentra paralela a éste. Detrás de ella está el jarrón, que no corresponde a un punto de vista diegético. Está ubicado en la parte inferior izquierda, en un espacio en penumbra junto a la ventana circular del fondo. Es un motivo visual ajeno a la vista de los personajes, que a través del montaje se constituye en un plano de potencia temporal. Noriko vulnera la luz y la oscuridad toma la habitación (Fig.4.37):

Al contemplar las tinieblas ocultas tras la viga superior, en torno a un jarrón de flores, bajo un anaquel, y aun sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire en esos lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable (Tanizaki, 1998: 49).

Como se desprende de las palabras de Tanizaki, la penumbra genera una atmósfera especial, cercana a lo onírico. En la estancia el vuelco de iluminación densifica la intimidad. Las palabras de Noriko ambulan alrededor del tema de las segundas nupcias de Onodera. La articulación de plano/contraplano es discordante con el estilo de continuidad, en la sistemática de Ozu “el eje de cámara se dispone entorno al eje de acción/mirada de los personajes, lo que crea una peculiar sugestión de inmersión espacial, aunque distinta al punto de vista subjetivo” (Rodríguez Tranche, 2015:218).



Fig.4.35, fig.4.36, fig.4.37

El jarrón, imagen atenuada narrativamente, se intercala con el plano del rostro de Noriko, que sonríe (Fig.4.38 y Fig.4.39.). El padre duerme, y en este momento es depositado en el espacio *off*. El objeto irrumpe filtrándose en la densidad dramática que se va formando en la secuencia. El siguiente plano de Noriko nos la muestra por primera vez sin sonreír, su gesto parece indicar nostalgia (Fig.4.40.). El plano del jarrón se vuelve a insertar (Fig.4.41). Aunque con el jarrón vemos intercalada la mirada de Noriko, es inverosímil que sea ella la que sostenga el punto de vista del objeto. La secuencia ha sido analizada por diversos autores. Schrader encuentra en el jarrón “una

forma que expresa algo más profundo que la cosa en sí” (Schrader, 1972:49-51). Donald Richie ve en la inserción del objeto un mecanismo elíptico para la omisión de una situación emocional (Richie, 1963:19). Kristin Thompson lo califica como “objeto hipersituado, objetos dentro del cuadro que dirigen nuestra atención más allá de su función narrativa” (Thompson, 1988: 338-339). El campo vacío que genera el plano del jarrón para Thompson procura espacio para la contemplación. Este concepto recuerda de alguna manera a lo que Deleuze llama el *opsigno*, imagen puramente visual. La interpretación que hace de este segmento es la siguiente:

El jarrón de *Banshun* se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacientes. Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, “un poco de tiempo en estado puro”: una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce. La noche que se muda en día, o a la inversa, remiten a una naturaleza muerta sobre la que cae la luz debilitando o intensificando (Sono yotsuma, Dekigokoro). La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito. El punto en que la imagen cinematográfica se confronta más estrechamente con la fotografía es aquel en que más radicalmente se distingue de ella. Las naturalezas muertas de Ozu duran, tienen una duración, los diez segundos del jarrón: esta duración del jarrón es precisamente la representación de lo que permanece, a través de la sucesión de los estados cambiantes. Una bicicleta también puede durar, es decir, representar la forma inmutable de lo que se mueve, a condición de permanecer, de quedarse inmóvil, apoyada contra la pared (Ukigusa). La bicicleta, el jarrón, las naturalezas muertas son las imágenes puras y directas del tiempo. Cada una es el tiempo, cada vez, bajo tales o cuales condiciones de lo que cambia en el tiempo. El tiempo es lo lleno, es decir, la forma inalterable llenada por el cambio (Deleuze, 1985:31-32).

Estas palabras de Deleuze nos hacen pensar sobre la imagen del jarrón. Ozu trata el tiempo como una materia esencial. El jarrón sugiere la inmutabilidad, el hecho fósil de

los objetos que perduran. Este tiempo envuelve a los personajes, posibilitando una suspensión del transcurso temporal. Ozu actúa sobre la graduación de los tiempos y la repetición de planos para generar esta temporalidad. Por tanto, podemos concluir que los insertos del jarrón procuran una especie de textura temporal lenta. El campo vacío que compone el jarrón posee la turbiedad de la sombra que envuelve el espacio. El estatismo del objeto y la inmovilidad del plano contrastan con el motivo cinético de las siluetas de la vegetación que se proyectan en el *fusuma*. El jarrón es un objeto que se va diluyendo hacia el fondo luminoso del jardín que hay tras la ventana, por ello tiene un sentido contemplativo. Existe una rima visual entre el jarrón y el rostro de Noriko: su posición, la fragilidad y la sombra que anega a ambos. La progresión emocional de Noriko se elide y el campo vacío se inserta. La secuencia está construida sobre el vacío y el silencio. El plano del objeto tiene una duración mantenida, que permite digerir la intensidad dramática. No posee en sí una dimensión simbólica, sino que ésta se ha ido dosificando a lo largo de la estructura de la película. Ozu va construyendo plenamente un sentido en el relato.



Fig.4.38, fig4.39, Fig.4. 40 y fig.4.41.

El segundo plano que se ofrece del jarrón clausura el episodio y permite transitar entre secuencias. De la cerámica se pasa al jardín zen, que se ofrece en dos planos. La continuidad la proporciona la banda de sonido con la música extradiegética que se alarga de un plano al siguiente. La piel diurna de la secuencia recoge el jardín Ryoanji (Fig.4.42 y fig. 4.43). Somiya y Onereda están sentados juntos frente a un paisaje compuesto por arena y unas grávidas rocas (Fig.4.44.). Los cuerpos sólidos asimilan la función que tenía el jarrón en la secuencia anterior (Fig.4.45). Son el correlato de los personajes y su densidad íntima.



Fig.4.42, fig.4.43, fig.4.44, fig.4.45.

El final sitúa el relato en el día de la boda. La ilación entre secuencias se da por el componente sonoro. La música permanece en la superficie de la imagen y se va transformando en marcha nupcial. El plano acoge a unos niños que curiosean en el exterior de la casa. En el interior se forja la despedida. Noriko es vestida con el kimono tradicional de novia. Frente a ella queda un delimitado espacio en *off* por la puerta corredera. En este espacio se encuentra un espejo. Somiya y la tía Masa contemplan a Noriko. Un juego de miradas entre padre e hija es tejido a partir de la superficie virtual del espejo. Noriko mantendrá la vista baja, es decir, no habrá contacto visual con el padre sino a través del espejo. El paisaje íntimo del dormitorio de Noriko es construido por la geometría ortogonal de los elementos arquitectónicos, manteniendo las figuras sobreencuadradas. Los personajes abandonan el lugar, vaciando el campo. La cámara persiste en el espacio vacío, situada en el contracampo (Fig.4.46.). Al seguir la estela de los personajes hay “un desfase de los acontecimientos, los tres planos siguientes

muestran el exterior de la casa desde un punto de vista en el que no podemos verlos” (Rodríguez Tranche, 2015: 228) por la gente que pulula alrededor. “Este desplazamiento afecta al tiempo porque, suponemos sin verlo, se alejan al fondo de la imagen camino de la ceremonia” (Rodríguez Tranche, 2015: 229). El relato se compromete entonces con otro espacio y otro tiempo. Regresa al dormitorio de Noriko, a los lugares carentes de personajes y acción (Fig.4.47 y Fig.4.48). Los campos vacíos perduran asumiendo el tiempo del acontecimiento que se elide. Es más, la temporalidad se densifica porque acoge distintas dimensiones “sustituye la acción inmediata (la boda), remite a la despedida que se acaba de producir y evoca un tiempo de felicidad paterno filial que ya no volverá” (Rodríguez Tranche, 2015: 229).



Fig.4.46, fig.4.47, fig.4.48.

*Primavera tardía* se clausura con Somiya regresando a casa por el mismo lugar que Noriko solía hacer. El padre toma una manzana, un plano detalle recoge el movimiento ondulante que imprime en el fruto al mondarla (Fig.4.49.). El acto cotidiano se deforma poéticamente, la soledad reverbera. El plano que sigue es el mar.



Fig.4.49.



### **4.3. *Tiempos de amor, juventud y libertad (Zui hao de shi guang, Hou Hsiao-Hsien, 2005)***

La obra de Hou Hsiao Hsien presenta, desde una perspectiva formal y narrativa, paralelismos con la obra de Ozu: la depuración estilística, el tratamiento de temáticas comunes y la desdramatización argumental. La expresión del vacío se da en un espacio a medio definir y en los tiempos imprecisos.

*Tiempos de amor, juventud y libertad* compone tres relatos acerca del mismo sentimiento y se materializan a partir de distintos recursos formales. El tratamiento visual de la primera historia se caracteriza por el plano general, donde se registra a los personajes desde la distancia y apenas hay primeros planos. La cámara adquiere movilidad en distintos puntos del relato. Para retratar a los dos personajes fluctúa de él a ella sin detenerse. Cuando se reencuentran, hacia el final, un mismo plano les acoge. La tonalidad que define el episodio se basa en la calidez y en la iluminación natural. El plano sonoro se caracteriza por la inclusión de canciones populares estadounidenses de los años 60: *Rain and tears* (Demis Roussos) y *Smoke gets in your eyes* (The Platters), componiendo un tono melancólico. El silencio y la fragilidad sonora del cuerpo y sus movimientos serán las constantes auditivas (Fig.4.50.). La segunda pieza toma como eje temporal el Taiwan de principios del siglo XX. El episodio se concibe como una película muda, donde los diálogos son inscritos en los intertítulos. Sin embargo, no hay silencio en todo el trayecto, la música del piano o de la pipa que toca la cortesana tejen el universo sonoro. El registro mediante planos medios confina al personaje femenino en el espacio concreto. La contención del color y los tonos sepias y apagados determina el tratamiento cromático (Fig.4.51). El episodio que se ubica en un tiempo cercano a la actualidad tiene recursos formales propios. La planificación se fija por primeros planos,

que son metáfora de la actividad del personaje masculino: un fotógrafo que capta el cuerpo de la mujer protagonista asiéndose a su materialidad. La cercanía física contrasta con la distancia emocional. La cámara les registra de forma alternativa para subrayar su soledad. Finalmente los deja ir. El tono es azul, frío y nublado en los exteriores y neón en los espacio íntimos. La música está atomizada por la superposición de estímulos que se anulan y generan silencio (Fig.4.52.).



Fig.4.50. Fig.4.51. y Fig.4.52.

1966, Kaohsiung. El primer relato queda fijado temporalmente en los años 60, con lo que se sugiere un mundo invadido por la nostalgia. El tiempo es inestable por la ambigüedad narrativa y el espacio filmado en encuadres amplios, se somete a la compartimentación de los motivos arquitectónico. La acumulación de elipsis y la atenuación narrativa suspenden el sentido e invitan a trazar vínculos con los tiempos sustraídos. Desde el silencio y el residuo sonoro se abre el primero de los tres relatos: *La época del amor*. El espacio vacío es un signo anulado como la luz no prendida en la lámpara (Fig.4.52.). El campo vacío es un lugar de detención con una extensa luminosidad como fondo paisajístico y grafías de vegetación. Suenan las primeras notas de *Smoke gets in your eyes* de The Platters y la cámara inicia un leve movimiento para encontrarse con otros cuerpos: dos jóvenes que juegan al billar (Fig.4.53 y Fig.4.54.). La cámara fluctúa atrapando la dinámica lúdica de las bolas en rotación (Fig.4.55.). La

disposición lumínica del espacio hace que algunos puntos no sean visibles. La música se apaga y la imagen va fundiendo a negro, opacidad como campo vacío. Hsiao Hsien crea desubicación espacio temporal en estas primeras imágenes y por tanto ambigüedad.



Fig.4.52, fig.4.53, Fig.4.54 y fig.4.55

La siguiente escena se inicia en movimiento con una sombra cinética de una bicicleta. Es un nuevo campo vacío en el que se juega con la presencia del personaje cerca del margen y la dinámica del desplazamiento para que el campo sea ocupado. El plano vaciado perdura un tiempo, subrayando el paso del tiempo (Fig.4.56.). Luego la cámara reencuadra en el personaje (Chen). La idea de movimiento, periplo, viaje va unida al personaje del joven. Hou Hsiao Hsien filmará en largos planos de *travelling* los desplazamientos por el magma líquido de la ciudad. Este motivo es usado como campo vacío, pues el personaje se pierde en su condición móvil y la cámara permanece oscilando en la textura líquida (Fig.4.57.).



Fig.4.56, fig.4.57.

El personaje de la joven (May) se integra en un espacio concreto: la sala de billar. La fisicidad de su cuerpo se expresa en la banalidad de los gestos y movimientos cotidianos que Hou Hsiao Hsien capta con detenimiento. La imagen no posee más información que la letanía de gestos sobreaprendidos. El espacio se sostiene desde la distancia, por ello los marcos de las puertas o las paredes se pronuncian como obstáculos visuales para el seguimiento de la acción. Se generan dentro de campo espacios *off* y puntos ilegibles por la oscuridad. Cuando el personaje desaparece por alguno de los perímetros, el espacio permanece vacío. Se intuye al personaje por la sonoridad de las acciones inanes (Fig.4.58).



Fig.4.58.

La acotación de los acontecimientos por el mecanismo elíptico perturba cualquier sentido argumental. Por ello, hay inestabilidad en la traza dramática. El mecanismo del tiempo se desmonta para establecer un presente reminiscente. En determinado punto del

relato, Chen inicia la búsqueda de May al no encontrarla en el billar. La travesía está ligada a la figura desconocida, a una May borrada por el tiempo. Chen rastrea esa imagen y ahonda en un itinerario de localizaciones vacías. La señalización de lugares a partir del texto inscrito en las marcas viales crea una red de campos vacíos, umbrales de la ausencia (Fig.4.59.).



Fig.4.59.

Dadaocheng 1911. El motivo del elemento lumínico se repite como inicio del relato. La segmentación interna del lugar en función de los módulos arquitectónicos y la penumbra definen el espacio. El campo está vacío hasta que una breve silueta enciende la lámpara (Fig.4.60. y Fig.4.61). Funde a negro. Una panorámica que parte de campo vacío va al encuentro del personaje, la cortesana (Fig.4.62. y Fig.4.63.).

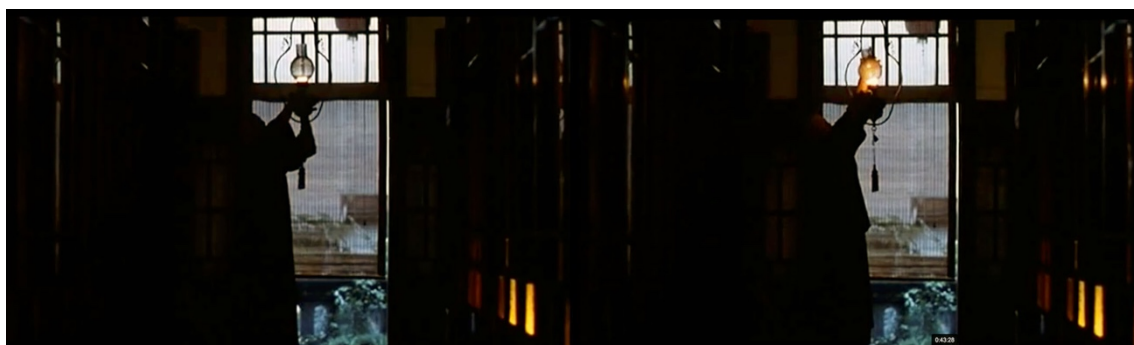


Fig.4.60, fig.4.61.





Fig.4.62, fig.4.63.

La pieza muda se secciona por intertítulos, caligrafía vertical que compone un plano cuyo contenido no es la acción o los personajes, sino la palabra (Fig.4.64.).



Fig.4.64,fig.4.65.

Se desarrollan dos escenas y tras ellas se da título al episodio: *Tiempo de libertad*. Éste se inscribe sobre un campo vacío determinado por líneas horizontales y verticales características de la arquitectura ortogonal oriental. El objeto central de la composición es un arreglo floral. Es una imagen en penumbra (Fig.4.65). Funde a negro y la cámara de nuevo en movimiento parte de unas flores de largos tallos y recorre distintos objetos para encontrarse con la cortesana, que se observa en un pequeño espejo.

La escena donde se negocia la compra de una de las cortesanas, está tejida sobre el espacio *off*. La disposición visual de los motivos arquitectónicos compartimenta el espacio. La cámara se sitúa en el pasillo, fluyendo entre las puertas entreabiertas. Las

particiones generan espacios no accesibles, pero que emiten su contenido narrativo partir de una visibilidad escindida (Fig.4.66 y Fig.4.67).



Fig.4.66, fig.4.67.

La marcha del personaje masculino se dibuja sobre una bella composición del plano que opera de forma liminal. La cortesana observa su ida desde el interior de la casa, él baja por las escaleras. La cámara adopta el punto de vista de la cortesana, captando con una angulación en picado el lugar de la desaparición del personaje. Los distintos tramos de escaleras y la oquedad, así dispuestos, forman una urdimbre de claroscuros y espacios *off*. Se genera una dinámica de vacíos derivados del desplazamiento del personaje, cuya presencia está latente en el espacio oculto, no visible. Funde a negro (Fig.4.68).

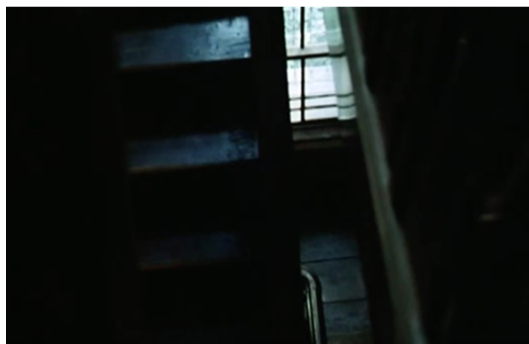


Fig.4.68.

Cada transcurso temporal se indica y recoge en un plano vacío. Un motivo persiste: la lámpara apagada que, tras un tiempo detenido, es encendida por un personaje. Es una imagen que itera a lo largo del episodio.



Fig.4.69.

En un campo vacío, hay una indicación temporal del tiempo transcurrido. El plano cumple la función de establecer un signo de puntuación para separar las escenas. Es un campo vacío que no corresponde al punto de vista de ningún personaje. La estructura visual posee distintos términos. El fondo luminoso es una desfiguración del mundo externo. Desenfocado contiene rasgos de vegetación, una techumbre, distintos perímetros asimilables a la forma de una casa. El primer término también está desenfocado y el material queda desdibujado. En el término medio se deposita el objeto principal: una tetera humeante. El cuerpo inanimado está tratado con minuciosidad, captando su forma a partir del contraluz del fondo. La tetera está descentrada, introduciendo en el lado derecho aire y la posición de la cámara es baja. El vapor traza una curva gaseosa, discurre lento como una anotación temporal. La imagen permite detenerse en lo efímero y revela en lo cotidiano una densidad dramática (Fig.4.69.). El objeto adquiere una importancia mayor que la que le corresponde en la trama, tomando una preeminencia visual que le da autonomía con respecto a la acción. El plano que le



sucede es un plano detalle de un pergamino donde los sinogramas ocupan la banda de imagen.

La secuencia que recoge la llegada de la niña que va a ser instruida como cortesana toma como fórmula espacial lo no visible. El pasillo es el lugar articulador que tejerá las distintas posiciones espaciales, velando parte de las situaciones desarrolladas en las estancias. La niña aparecerá ante los ojos de la cortesana reflejada en el espejo. En el reflejo, la niña está desenfocada (Fig.4.70.). Poco a poco, cambia esta cualidad ilegible de la imagen, dentro del plano, cuando el foco pasa a la niña y es la cortesana la desenfocada (Fig.4.71.). La relación entre la cortesana y la niña se constituye a partir del campo y el fuera de campo en una sucesión armónica. No están en el mismo plano, pero la presencia se siente en el espacio que ocupa la otra. Así se finaliza el episodio: con el canto de la niña, como un eco en la estancia de la cortesana.



Fig. 4.70, fig.4.71.

En la representación de este universo cerrado sobre sí mismo, Hou Hsiao Hsien usa detalles ornamentales, colores y texturas que contribuyen a crear el sentido de los códigos internos de la relación social. La formalización de la mirada se da partir de un ejercicio de encuadres y reencuadres, de juegos semánticos entre el campo y el fuera de campo. La atmósfera que envuelve las imágenes se sitúa al borde del onirismo.

2005 Taipei. Los episodios anteriores acogían tiempos pasados, tratados desde una

posición detenida y serena. *El tiempo de la juventud* asume la convulsión, el incesante movimiento y la incandescencia para retratar el presente. La pieza se abre con otro campo vacío, pero no es quietud, sino la velocidad de una vía de circunvalación con distintos trazos direccionales. Los personajes en sus desplazamientos se integran en el tráfico y el ruido, la cámara jamás les sigue, se perpetúa en el vacío cinético (Fig.4.72).



Fig.4.72.

En la siguiente escena la cámara se desplaza por un pasillo hasta encontrar al personaje de Jing, la recorre, cuando ella se aleja la espera. Hay dos registros: uno cercano y otro que posibilita una distancia. Jing observa las fotografías acumuladas contra la pared, ayudada de un foco incandescente. Los planos detalle de las distintas imágenes componen un espacio alternativo a un escenario verosímil (Fig.4.73.). Esta cercanía al elemento fotoquímico se repite en distintas escenas. El fotógrafo retoca las fotografías en un ordenador. Un plano detalle oprime las imágenes editadas, desfigurándolas (Fig.4.73 y Fig.4.74.). Estas deformaciones se traducen en espacios vacíos.

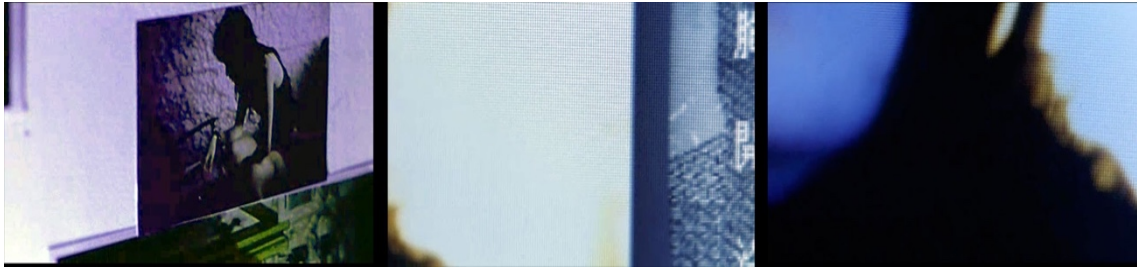


Fig.4.72, fig.4.73, fig.4.74.

La grafía, la escritura que aparece sobre distintos soportes, también se registra en planos detalle. Las palpitaciones del acto de escritura y el cambio de formas componen la historia en su variante escrita, eliminada la presencia física de los personajes. La palabra escrita es una especie de microescena, en ausencia de figura humana (Fig.4.75 y Fig.4.76). La tipografía, la inserción de palabras y textos que se superponen a la imagen es característico de la cultura oriental. Según Peggy Chiao, "este tipo de estética corresponde más a la poesía china y a un desplazamiento de las emociones. Desde la dinastía Sung del sur es costumbre dejar un espacio vacío para palabras escritas en las obras pictóricas" (Amieva e Idazabal, 1995:92).

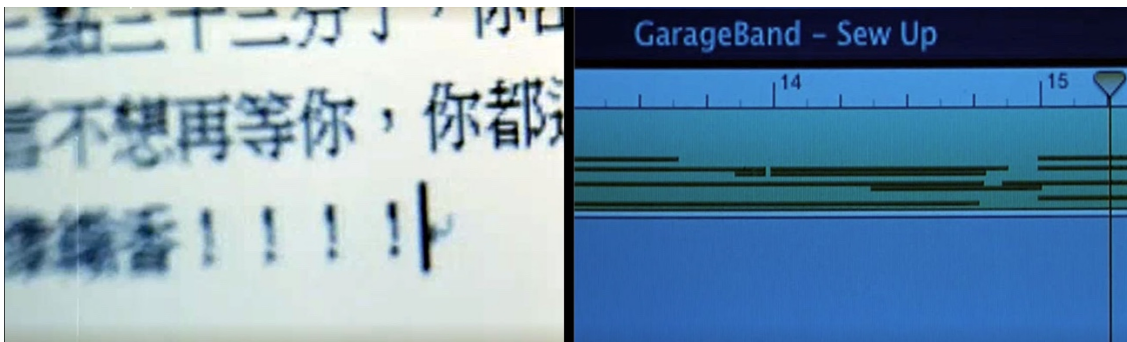


Fig.4.75 y fig.4.76.

La inclusión de imágenes de actos de escritura o palabra formulada de forma material persiste a lo largo de los distintos episodios (cartas, señales viales, intertítulos y textos). La alusión escrita permite concebir acciones inaprensibles. Son espacios en ausencia de figuras donde lo visible queda reducido a una traducción gráfica, configurándose una

especie de grado cero icónico. Puede entenderse como un campo vacío donde los caracteres sugieren la acción y los personajes. Las palabras en su forma escrita sustituyen a aquello que se deposita en el *off*.





5.

## CAPÍTULO 5. AMOR HECHO FRAGMENTOS. HENDIDURA ENTRE INSTANTES, EL DESPLAZAMIENTO ELÍPTICO

Los enamorados, en un solo instante, los dos mundos pierden.

En un breve lapso de tiempo, cien años eternos pierden.

Mil estaciones recorren por el olor de un aliento.

Por seguir un corazón, mil vidas pierden.

Rubayat de Yalal ud-Din Rumi

### 5.1. Fragmentos

En *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977) Roland Barthes aborda la latitud del amor. Describe una serie de etapas que secuencian este vínculo y subraya la ausencia como inexorable fin. Esa clausura se va tejiendo desde el deseo. En el inicio el amante está atrapado por la imagen del amado, luego se produce el encuentro, para abocar todo en la intangibilidad del amado. Las fases pasionales son una sentimentalidad de contornos y turbulencias: el sentimiento de irrealidad, los celos o el abandono. La secuenciación cinematográfica del encuentro amoroso requiere de mecanismos formales que hagan posible que la representación progrese. La elipsis es el procedimiento que da respuesta a esta compleja cuestión de cómo conducir la trama a través de etapas definidas. La elipsis permite desplazarse, otorga movimiento, porque se avanza en el relato. El mecanismo elíptico puede asimilar la segmentación del amor. La elipsis genera movimiento donde sólo hay vacío (Durand, 1993:40) y garantiza el flujo discursivo. A partir de la elipsis se traza una estructura fragmentaria porque introduce saltos temporales. La fragmentación genera una dialéctica entre lo que está inscrito en la



imagen y lo elidido. El recurso a la división evoca lo sustraído y da pie a preguntarse por la desaparición. La elipsis es un mecanismo que perfora la serie y sustrae tiempos que quedan ocultos. El concepto amor es el marco de referencia para indagar en una estética de la ausencia. La estructura de la travesía amorosa se articula sobre el modo de aquello que solo se hace presente por su falta. De este modo, la ausencia cobra importancia porque determina el relato, pese a su aparente invisibilidad. La elipsis no consiste en una simple omisión de acontecimientos, sino que apunta a un mundo sugerido. Los pasajes desactivados se resisten a desaparecer porque tienen potencia narrativa. La elipsis es el hueco que ha dejado lo sustraído e invita a su reconstrucción.

## **5.2. Habitar el melodrama**

La temática amorosa puede inscribirse en el melodrama. La escritura melodramática constituye una suerte de matriz textual, cuya ambivalencia y ambigüedad estructurales impregnan la práctica totalidad de las prácticas significantes. El melodrama es transversal, una categoría estética que irisa todos los géneros. El melodrama afecta a vectores temporales, espaciales, narrativos, actanciales e iconográficos, en la representación cinematográfica. Una afección caracterizada por el exceso. En el *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales* (Gómez-Tarín y Marzal Felici, 2015) se exponen estos “aspectos melodramáticos”:

la presencia de un personaje melancólico mientras el espectador cobra plena conciencia de la herida del tiempo, metafórica mediante un objeto simbólico; lo gestual se antepone a lo verbal y la catálisis adquiere un mayor relieve en el curso de la narración, en la que el espectador obtiene un saber (focalización) superior respecto al que poseen los personajes (Gómez Tarín y Marzal Felici 2015:41).

La superioridad informativa del espectador es posible gracias al reconocimiento de determinados símbolos y situaciones narrativas con las que el espectador está familiarizado. Son “estructuras de reconocimiento” como señala Marzal Felici. El melodrama se caracteriza por el realismo de la puesta en escena. Los personajes se enfrentan a grandes dificultades. Generalmente el protagonismo recae en la mujer. Por ello, la teoría feminista reivindicó el interés y la intensidad del género melodramático.

El universo familiar y doméstico es un territorio común para el desarrollo del melodrama. La familia es el núcleo de los conflictos. Existe una secuencialidad narrativa, un trayecto marcado por la causalidad y una cierta linealidad. Los personajes sufren las acciones de los antagonistas de forma pasiva. El relato sigue una estructura lógica: un punto de arranque en el que el equilibrio se rompe por la aparición de un elemento extraño y desencadena la formulación de expectativas para la resolución y el restablecimiento del equilibrio inicial perdido. Este esquema se funda en el núcleo del relato mitológico. La simplicidad estructural se refleja a nivel de contenidos, donde subyace una ontología dualista, a través de una línea argumental basada en el contraste. Hay, a su vez, manierismo expresado en la acumulación; éste aporta densidad dramática y espectacularidad en la puesta en escena. La narración se dilata en la descripción de objetos, espacios y personajes. El desenlace va posponiéndose. El texto melodramático establece mecanismos de borrado de las huellas enunciativas para favorecer el efecto de identificación. Y sin embargo tensa el clasicismo. El relato melodramático acude a mecanismos de retardo, opera con los objetos a nivel metafórico y convoca el exceso dotando de espesor a la escritura melodramática.

El exceso afecta también al vector temporal. La repetición o recurrencia a las mismas estructuras aporta densidad. El final se retrasa y las expectativas se multiplican, lo que conlleva una dilatación temporal. El melodrama pone en escena la devastación del paso

del tiempo. El exceso toca otras esferas. La iconografía se basa en la espectacularidad de la puesta en escena y en la exteriorización de la “herida” del personaje. Un ingrediente iconográfico esencial es el primer plano de un rostro. Por ello, los sentimientos se revelan en plano con gran intensidad, sobre todo la melancolía y su expresión líquida, la lágrima. Los personajes se arrebatan y mantienen unas relaciones inverosímiles. A nivel espacial, el lugar está simbolizado. El tratamiento del tiempo se vincula a la estructura narrativa porque se privilegia la catálisis, la metáfora y la condensación sobre la progresión narrativa. El drama se intensifica por la acumulación de elementos sorprendidos que sobrepasan la linealidad del desarrollo del relato. El objeto se compone bajo parámetros simbólicos, es uno de los principales registros de significación. El objeto se asienta en la permanencia, es una manera de hacer tangible la restitución de aquello que se ha perdido. La música también supone acúmulo y superposición de significados. El relato melodramático es “herida abierta” la existencia de esa herida convoca el vacío, sus comisuras componen un principio y un fin. La herida horada, la herida es grieta que articula el espacio y el tiempo: “su significante oculta fragmentos de espacio y de tiempo para mejor acceder a los sentimientos de los personajes y a nuestra percepción de ello” (Gómez Tarín, 2018:42). En el melodrama las emociones se relacionan con la imagen, la composición visual es inestable y densa porque refleja emociones (Catalá, 2018:16).

### **5.3. *Cold war* (Pawel Pawlikowski, 2018)**

La trama básica del melodrama se presiente en el contacto de estos cuerpos nómadas. Hay herida, deseo frustrado, desamor y desgarró. Pero la sintaxis nos reenvía a la ausencia y a lo inacabado. En el melodrama la imagen supone acumulación y se intensifica el tiempo, privilegiando las catálisis. El espacio codificado del melodrama y sus fórmulas arquetípicas son desfigurados en *Cold War*. El esquema preformado es

perforado por elipsis, generando una estructura segmentada en distintos instantes. La estructura de la película es un entrelazamiento de consecuencias, prolongaciones y efectos temporales que emanan de acontecimientos que han sido sustraídos del flujo narrativo. *Cold War* no es un melodrama aunque utilice dispositivos melodramáticos, es una historia de amor. *Cold War* subvierte y reelabora las formulaciones del melodrama. La elipsis opera en esta historia trazando un universo que se sustenta en las acciones mostradas y en el peso narrativo de lo elidido.

En *Cold war* el relato atiende a la continuidad temporal de la historia, de hecho hay un elevado índice de linealidad. La relación de amor se expresa en un período de tiempo muy amplio, cuya acción se ve sincopada por los efectos de la elipsis. El relato avanza a fuerza de abruptas elipsis temporales que eluden varios años de la vida de los personajes. La acción de este modo compendiada se limita a los breves pero sumamente intensos encuentros, que a lo largo de los años se producen entre los dos amantes condenados a la separación. El relato avanza por cortes netos entre planos, sosteniendo por elipsis, una temporalidad fragmentada. Las transiciones temporales y espaciales se deducen por el contexto de las escenas y las marcaciones de los rótulos. De este modo, podemos articular una geografía a partir de territorios o paisajes afectivos; la cartografía emocional se superpone a los territorios geográficos. La Polonia de posguerra es el punto de ignición de su amor furtivo. Berlín supone el exilio de Wiktor y la separación. París es el lugar del encuentro y la toma de conciencia de la desolada y hermosa condición de su amor. El reencuentro sucede en Polonia con unos personajes ya devastados. El principio y el fin se unen geográficamente, el conflicto dramático es una crisis del espacio. En la materialidad no hay cabida para su amor y el dispositivo trágico se formaliza en la elipsis. Este amor se desarrolla entre 1949 y 1964, a saltos, a desgarros. Estos bloques son los puntos de referencia que indican el consumo

inequívoco de instantes de vida. El tránsito emocional está estructurado por el uso sistemático de elipsis. La dimensión temporal se fija por elipsis que suponen la omisión de tiempos sustanciales de la historia. La elipsis posee la capacidad de efectuar evoluciones en el tiempo. La delicada temporalidad se construye sobre la carencia y los saltos temporales. Los segmentos son evanescentes, ráfagas de pasión, visiones fugaces de sosiego y más que nada son ausencia. Los tiempos de enlace se suprimen, hay una dispersión de imágenes cuya base narrativa es la proyección de momentos relevantes y sentimientos.

*Cold War* se organiza a partir de bloques de tiempo. Los fragmentos eliminados son tan importantes como los visualizados. El paso del tiempo es el elemento esencial del mecanismo representacional. La historia de amor se acota a una línea cronológica, perforada por mecanismos elípticos. Por tanto, la escritura se apoya en la erosión, en un dispositivo formal que genera fragmentación. El tiempo es fijado físicamente, la marca del tiempo es permanente, es decir, el tiempo se define. Es así, porque el relato penetra en un tiempo concreto y en un espacio material donde habitan unos personajes heridos. Porque la premisa es la transmisión de sensaciones y no de acciones. El melodrama es desmontado porque se opera por sustracción y no por exacerbación emotiva.

En este punto, desarrollaremos el análisis de algunas secuencias, rastros de los tiempos no contados. Las escenas se completan con codas, que expresan el final alegórico de cada célula narrativa. Son imágenes que permiten trazar una conclusión sobre dicha escena. Además, conceden un respiro contemplativo al espectador, invitándole a que recapacite y reflexione entorno a lo que ha sido expuesto. Estas piezas son un desenlace metafórico, las imágenes insertas nada aportan sobre la acción, pero despiertan emoción y sugieren ideas, asociaciones y estados de ánimo. La transición

entre escenas se da por corte, se eliden fragmentos que poseen competencia narrativa. Al omitirlos, se despliegan sugerencias temporales y narrativas.

### **En el espejo**

Una composición en profundidad; en primer plano Wiktor e Ilena conversan. A sus espaldas, en lo que parece ser el *hall* del teatro, se distribuyen infinidad de personajes y se multiplican los puntos de incandescencia (Fig.5.1.). Wiktor e Ilena son desvelados como observadores tras la irrupción del antagonista, Kaczmarek (Fig.5.2.). Al llegar desde fuera de campo duplica su imagen en el espejo ubicado tras Wiktor e Ilena.

El espejo reformula el espacio y confina el fuera de campo en el arco visible. Es un dispositivo de puesta en escena que afecta al fuera de campo y lo inscribe en el interior de la imagen encuadrada. Esta composición nos descubre el espacio contiguo, mediante una imagen en profundidad, extendiendo la dimensión espacial. La frontalidad y el aire por encima de los personajes hace que el fuera de campo se filtre por los perímetros de lo visible.



Fig. 5.1

Fig. 5.2

La tipología del espacio se vulnera porque penetra la virtualidad: el reflejo en el orden físico. El espejo revela el carácter mismo de representación de la escena porque es una nueva mediación que produce extrañamiento y duplica la corporeidad.

La inclusión de espejos es una estrategia metadiscursiva. Los elementos especulares dan pie a una reflexión sobre la representación. La superficie del espejo desdobra los cuerpos, los convierte en personajes y actantes. Consustancial a la representación que invoca el relato, los personajes actúan, son contemplados como elementos coreográficos. Zula y Wiktor son intérpretes de danza y música. La imagen del espectador se fija como invisibilidad de rostros o sombras que se confunden en la oscuridad (Fig.5.3. y Fig.5.4.). El público es desvelado en las piezas musicales, haciendo elocuente el desdoblamiento de los personajes que juegan distintos roles. El acto de contemplar se expresa en los espectadores en una especie de “regard sur le regard” (Jean Louis Comolli). Se reflexiona, pues, sobre la duplicidad, la vinculación de distintas sensibilidades en el actante y la detentación de la mirada como parámetros de virtualidad. Wiktor y Zula son seres evanescentes, gastados por la mirada del espejo, por la mirada del espectador.



Fig. 5.3

Fig.5.4

Volvamos a la secuencia del espejo. El sonido se “espacializa”. El fondo sonoro está atenuado, componiendo una textura informe. Esta sonoridad amortiguada corresponde al lugar especular, mientras el diálogo entre los tres personajes es legible e intenso. El foco forma nítida la imagen del primer término, en la fisicidad. El segmento virtual es impreciso poblado de formas corpóreas imperfectas. La naturaleza de la imagen especular se distancia de la física. Es un lugar atomizado e inmaterial.

El espejo refleja el fuera de campo. Entre los habitantes del espejo se encuentra Zula, cuya mirada es incesante y se sostiene en el erotismo (Fig.5.5.). Wiktor observa a Zula lleno de deseo. La persistencia se intensifica e incluso provoca la desaparición de Ilena y Kaczmarek (Fig.5.6.). Zula y Wiktor quedan unidos por una línea imaginaria. Los ejes de mirada permutan en la estancia física y en la virtual, en el espejo los elementos están cambiados en su lugar opuesto, así se explicita en el contraplano de Zula (Fig.5.7. y Fig.5.8.).



Fig. 5.5; fig.5.6; fig. 5.7y fig. 5.8.

Las miradas rebasan la distancia como un pronunciamiento de todo lo que es bello y sensual. Por corte, la escena del encuentro, la cámara se sitúa cerca de los cuerpos. Esta formulación expresa la unión de los cuerpos, su carnalidad y sus hondos movimientos.



## **La superficie del agua**

El plano toma la cercanía como medida, acoge los rostros de los personajes pero articulados en un primer y un segundo término. Wiktor y Zula están adormilados en la hierba, el viento pasa apacible entre sus cabellos (Fig.5.9.). La brisa mece la fronda, espigada por la estación cálida. El ambiente sonoro se puebla del rumor del viento y del zumbido de insectos; se hace notar el canto de los pájaros. Por un momento todo es quietud, Zula murmulla y hay en sus palabras de amor un inicio de combustión. Zula confiesa que le está delatando. Wiktor se incorpora y su imagen se esfuma por los límites del cuadro (Fig.5.10.). Acto de desaparecer del campo de visión. Quedan vestigios de su corporalidad, su camisa blanca soplada por el viento entra en campo, es una resistencia interior entre no llegar a consumarse y no llegar a desaparecer. Es una figura seccionada que reserva la potencialidad de completarse. El encuadre es fijo, se crea tensión porque se constata un cerco visible.

La cuestión del encuadre en el cine recupera el debate sobre los límites que los filósofos ya habían planteado, oscilando entre dos concepciones, a saber, esquemáticamente, la concepción platónica según la cual los seres, los cuerpos, las cosas se definen por sus límites, y la concepción estoica según la cual los límites dependen del ser, los límites van hasta donde el cuerpo, el ser, el personaje puede (Villain, 1997: 12).



Fig. 5.9



Fig. 5.10

Zula se yergue, se produce un reencuadre, para que la cámara permanezca en ella. Es una experiencia liminar para desarticular el plano contraplano. Pawlikowski se propone cuestionar los hábitos de la mirada, a través de una formulación que desactiva las funciones habituales y es por tanto, una operación para la “contemplación” (Agamben, 2014)<sup>1</sup> de lo que es propiamente el lenguaje cinematográfico, el lenguaje desprovisto de útil, historia, hábito. Las palabras de Zula van tomando gravedad, pero nunca se ofrece la huella que producen en Wiktor que desde fuera de campo despieza la información.

Wiktor se levanta, atraviesa el plano formulado para el rostro de Zula. Wiktor apenas es una figura reconocible, sólo movimiento. Cuando Zula se levanta, la cámara describe su trayectoria mediante una panorámica (Fig. 5.11.). El dinamismo de la cámara se ejecuta para retener a Zula en el paralelogramo, la construcción dramática del espacio se da a partir de ella. Es el cuerpo de Zula quien determina las constantes espaciales. El movimiento de cámara transmite la sensación de conducción gradual hacia el encuentro de los personajes. Cuando el campo acoja a ambos, la distancia gravitará sobre ellos. El encuadre los relaciona en el límite impreciso en donde comienzan a estar lejanos y próximos. Lo que se visualiza es el reverso de sus rostros, cuerpos que se alejan (Fig. 5.12.).

---

<sup>1</sup> Agamben, G. (2014). Resistance in Art, en The European Graduate School Video Lectures. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c](http://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c).



Fig. 5.11



Fig.5.12

Zula al girarse crea un nuevo itinerario, opuesto al anterior; el movimiento de la cámara describe el desplazamiento. Se arroja al agua y el espacio queda vacío. El ruido del choque contra la superficie del agua, es la llamada a Wiktor que se vuelve. Wiktor está inscrito en un plano general, entre el cielo raso y el bosque.

La inversión de escala del plano designa un ámbito emotivo, la conexión inasible entre ambos. Zula en el tornasol del agua canta, flotando hacia el límite del encuadre y desaparece (Fig.13. y Fig.5.14.).



Fig. 5.13



Fig.5.14

Por corte, la noche da a luz a los amantes. El cielo constelado y el leve viento dan cuenta de un tiempo pasado, de una acción suprimida. Ahora se activa el plano contraplano, que articula la pregnancia de sus cuerpos. Son planos con duración que se detienen en los rostros silentes. El ruido de brasas dormidas, es la rubrica sonora de los elementos no visibles.

## Astros eléctricos

El espacio se construye en profundidad, en primer término Zula embriagada es custodiada por el cartel luminoso del club *l'eclipse*. Su cuerpo obstaculiza la visión de Wiktor, situado tras ella. Al fondo el ambiente del club de jazz (Fig.5.15.). El espacio se explora a partir de estos términos. Una música prende en Zula, *Rock around the clock* de Bill Haley y empieza a bailar, integrándose en la masa. La cámara acompaña su movimiento, acercándose a ella. Lo visible es lo que designa su cuerpo y las órbitas que traza su movimiento. El alrededor está desactivado, solo aparece cuando el personaje lo invoca. El fondo queda informe casi abstracto, es solo trayectorias fugaces de cuerpos. La presencia plena del cuerpo de Zula es el grado cero espacial (Fig.5.16.).



Fig. 5.15

Fig. 5.16

Por corte, la noche extendiéndose por la habitación abuhardillada. Wiktor lleva en sus brazos a Zula. La oscuridad es una pátina de opacidad. Los personajes se ubican entre regiones de sombra y de luz, lo que afecta a su visibilidad.

## El aliento del viento

La apertura de la secuencia es un campo vacío que recoge una geografía de ruinas. Las ruinas de una iglesia son muros gastados y dentelladas en el techo. El campo está seco. Los árboles, cuyos troncos seccionan el espacio visible al ubicarse en primer término, pueblan el lugar (Fig.5.1.7.). Es un agrupamiento significativo, donde la

naturaleza devora el peso del hombre. Es un retorno a imágenes pretéritas, recogidas en el inicio del relato, cuando la nieve se acumulaba en los muros. La ruina facilita entrelazar las diversas etapas, hace aparecer ante nosotros:

(...)la perspectiva del tiempo, de un tiempo concreto, vivido, que se prolonga hasta nosotros y aún prosigue. (...) Tiempo de un pasado que lo sigue siendo, que se actualiza como pasado y que muestra, a la par, un futuro que nunca fue; caído en el ayer y que lo trasciende, que sólo puede hacerse sensible haciéndonos padecer (Zambrano, 1993: 250-251).

La representación de la herida construye el final de *Cold war*. Zula y Wiktor se integran en campo. El derrumbe material es un reflejo de sus cuerpos cansados. Imágenes que pertenecen a otro tiempo del relato se recuperan como campos vacíos: la gran oquedad del techo dibuja un cráter en el cielo, los ojos cuarteados en la pared, capas de pintura desconchada (Fig.5.18. y Fig.5.19.). Estos campos vacíos complejizan la relación entre el espacio y el tiempo. Las imágenes expresan el insondable paso del tiempo a distintos niveles: el que convoca la ruina como vestigio del pasado, el que configura el relato cíclico de la herida y el que transporta el tiempo.



Fig. 5.17



Fig. 5.18



Fig.5.19

Zula y Wiktor son retratados de forma frontal. En el interior del templo, erosionado por el devenir, despliegan un ritual de unión. Han decidido suicidarse, cicatrizarse el uno en el otro. Toman las pastillas y se funden en un beso.

Por corte, un plano general inscribe la lejanía del paisaje. El crepúsculo constata el paso del tiempo. En la vera del camino junto a un árbol Zula y Wiktor esperan. Los vemos de espaldas experimentado la consumición del tiempo. El plano perdura, ajeno a cualquier acción (Fig.5.19.). Por corte, el contracampo se visualiza a partir de un plano medio de los protagonistas. La imagen se detiene, denotando la sensibilidad de un tiempo ínfimo que quiere persistir. El silencio contribuye a situar este momento en otra dimensión (Fig.5.20.). Zula guía a Wiktor hacia los límites del campo diciéndole que las vistas son mejores al otro lado (Fig.5.21.). Asimilarán en este exilio del interior del cuadro su mirada a la mirada del espectador. El campo queda vacío, el aliento del viento agitará la maleza. La ausencia es el verdadero desenlace (Fig.5.22.).



Fig.5.19



Fig.5.20



Fig. 5.21



Fig.5.22

#### 5.4. *Elogio del amor (Éloge de l'amour, Jean-Luc Godard, 2001)*

*Cold War* describe la linealidad en su quehacer narrativo. El relato está organizado de forma horizontal, con distintas cláusulas que se desarrollan hacia la ausencia. El desplazamiento por el tiempo es a través de la elipsis.

*Elogio del amor* es una obra conformada por capas, superposiciones, subseries y fracciones solapadas. Afrontar el texto es un trabajo hacia la profundidad. Entre los estratos, entre las imágenes hay intersticios. El espaciamiento hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a él (Deleuze, 1985:240). Godard práctica una acumulación de imágenes que no siguen una cadena, ya que hay fisuras entre imágenes y sonidos, entre campo y fuera de campo, entre la imagen y su ausencia. Los intersticios separan y generan vacío. La configuración está basada en el fragmento y en una continuidad atravesada por abruptos cortes. Los mecanismos de unión se desarmen y se produce una ruptura de la estructura. La fragmentación afecta a distintos niveles: la banda de imagen y la banda de sonido, el discurso y la narración.

La operación de montaje compone las imágenes a modo de *collage* que es un mecanismo de fragmentación plástica (Rodríguez Tranche, 2015:257). David Bordwell identifica a nivel metafórico el modo de creación de Godard con esta técnica, “aquí la metáfora del *collage* parece más adecuada, puesto que el término tradicionalmente implica el corte de un corpus de material preexistente” (Bordwell, 1996:330). Antonio Weinrichter concibe el *collage* como entramado de materiales de diversa procedencia; la técnica del *found footage* define el rasgo esencial del *collage* cinematográfico. Para Weinrichter lo radical del *collage* es que se basa en la parataxis, la ruptura de las conexiones sintácticas y narrativas (Weinrichter, 2009: 50- 52). Bordwell, al igual que

Weinrichter, comprende el *collage* desde la heterogeneidad de las imágenes y sonidos que yuxtapone, pero amplía su planteamiento ya que no lo reduce a la práctica del *found footage*.

Para Bordwell, el montaje es el campo de operación de Godard porque pueden confluír distintas texturas e imágenes inconexas para crear una sintaxis contradictoria. Godard pretende poner en evidencia el proceso de escritura al manipular el profílmico. Bordwell identifica una serie de mecanismos que Godard utiliza en el montaje: las secuencias de montaje libre, los cambios de acción, los cortes bruscos que rompen la continuidad dramática, la utilización ambivalente de la puntuación, las transiciones equívocas, la utilización de elementos añadidos en la fase de montaje o la manipulación de las tonalidades de la banda fílmica. El sonido será otro de los ingredientes que Godard manipula (Bordwell, 1996:330).

Bordwell también subraya los mecanismos de transtextualidad e hipertextualidad y la coalescencia de diferentes modelos narrativos. Las referencias autodiscursivas a través de un narrador son huellas narrativas. La captación de la imagen y posterior puesta en escena, se basa en la movilidad de la cámara y en la yuxtaposición de elementos dispersos. Susan Sotang amplía el ámbito de experimentación de Godard, y habla de:

“técnicas sensoriales de fragmentación narrativa: cortes rápidos, empleo de tomas inconexas y tomas relámpago, alternancia de tomas soleadas y grises, contrapunto de imágenes prefabricadas (seriales, pinturas, carteles, tarjetas postales, pósteres), la música discontinua” (Sotang, 1981: 177).

Otros autores, como Santos Zunzúngui relacionan la obra de Godard con los planteamientos de Levi-Strauss acerca del bricolaje:



Conviene tomar nota, de paso, de que en *À bout de souffle* hace su aparición (aunque sea de forma embrionaria) uno de los procedimientos que, de forma progresiva, acabarán convirtiéndose en una de las marcas de estilo del cineasta: el ejercicio del *bricolage* entendido en el sentido que Claude Levi-Strauss daba a esta operación y que consiste en la utilización por parte del artista, no de materias, sino de materiales previamente elaborados, trabajando con restos, sobras, fragmentos de obras preexistentes, dando lugar a lo que el antropólogo francés denominó obras heteróclitas (Zunzunegui, 2008:77).

Godard construye su obra en profundidad a partir de la superposición de materiales heterogéneos, tanto preexistentes como propios. Sus obras tienen “una naturaleza geológica” al estar hechas de fragmentos. Las aberturas separan, disuelven y funden las distintas partes. Los intervalos entre imágenes e imágenes, entre imágenes y sonidos o entre sonido y sonidos generan un relato fragmentario.

El cúmulo de materiales, se da a nivel de la historia con la articulación fragmentada de diferentes relatos. También opera a nivel visual, en la forma, con la superposición de fragmentos materiales de distinta naturaleza: filmica, documental, formato vídeo. Hay superposición sonora: *voice over*, diálogo, música, ruido, asincronías. Estos materiales penetran a nivel dramático quebrando la linealidad del discurso. Es reseñable, el gesto visceral que implica el uso del color como inmanencia de la memoria, frente al blanco y negro. Por último, el texto filmico muta con cada fragmento, convocando la reflexión, el sentimiento o la memoria.

Las fisuras producen torsión en la convención basada en la unidad de la mirada y la progresión narrativa. Godard opera por abrasión, proceso destructor de índole mecánica, es decir por montaje.

*Elogio del amor* es una sucesión estratigráfica, adición de material bajo el concepto del amor. El amor como creación es la cobertura de las distintas series que se activan. Las edades del amor: encuentro, pasión física, separación y reconciliación se asimilan al

ciclo vital del ser humano. El amor es un proceso de fabulación y de construcción como el que despliega la película: un cineasta en busca de una historia. La tenue trama es fricciónada por elementos reflexivos que se yuxtaponen: búsqueda de un lenguaje, de un discurso, de una historia, de la identidad. Las capas se adicionan, pero entre ellas hay intersticios. Godard sustituye el encadenamiento narrativo por una selección de momentos sensibles privilegiados que hablan por sí solos o que deben mostrar directamente la fuerza de eso de lo que hablan. Los distintos bloques no trazan un planteamiento, un nudo y un desenlace, porque esto supone una condena a la desaparición: un fin.

### **La noche evanescente y el fuego del mago**

El formato en blanco y negro designa París. La ciudad nocturna es un bestiario de animales lumínicos: coches de faros encendidos, carteles luminosos, un mago foco del fuego, habitantes sombra,... rasgos imprevisiblemente numerosos de un día que se apaga. Edgar inicia un itinerario noctámbulo en busca de la fugitiva Berthe. La relación entre ellos es lábil, tejida alrededor de un intercambio de palabras e ideas en un tiempo pasado.

El trayecto se compone de fragmentos y soledades definitivas, irrumpiendo en un tiempo impreciso: noche de galerías comerciales, la última sesión del cine, el cartel de *Pickpocket* como nido de siluetas (Fig.5.24.) y espectadores que citan a Bresson, librerías a punto de cerrar. El paisaje sonoro tiene esa naturaleza fraccionada: conversaciones fugaces, pasos o sonidos rutinarios. El bar *Le favorite* es un preámbulo de fuego donde el mago hace desaparecer objetos y Edgar indaga sobre el rostro del pasado (fig.5.25. y Fig.5.26.). Un corte *jump cut*, opacidad que deja la pantalla en negro, disuelve ya sin remedio el vector temporal. Se inscribe una tipografía intermitente: *De*

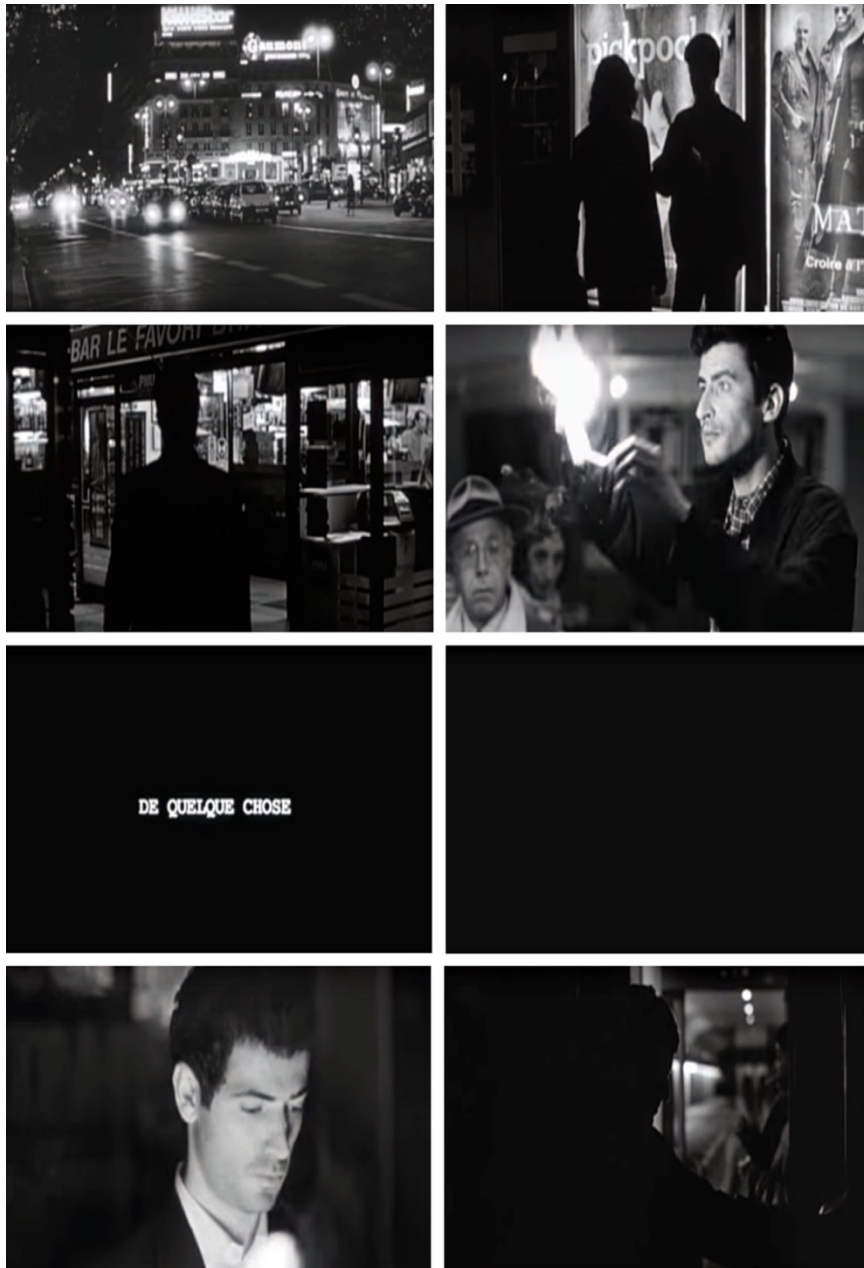
*Quelque chose* (Fig.5.27. y Fig.5.28), uno de los enunciados de la serie disruptiva. El rostro de Edgar es iluminado por un halo de fuego, huella de la presencia del mago que se encuentra en el espacio no visible (Fig.5.29.). En este punto, se articula una reflexión de Edgar sobre la imagen como materia en bruto: “Las cosas están delante de nosotros, ¿por qué inventarlas?”

Se activa una nueva serie, cadencia de imágenes entrelazadas con una sonoridad compleja: dos cuerpos nómadas amándose, trenes varados en el depósito, andenes desolados, una pieza musical, ruido fulminante, voces incorpóreas...

La banda de sonido y la banda de imagen se relacionan de forma asincrónica. La conversación está en *off* desarticulada con respecto a la imagen, es decir, audio e imagen están intencionadamente desincronizados. El sonido anticipa la acción, Berthe en el interior del tren ejerce su rutina, sobre esta imagen se superpone la conversación con Edgar, antes de su encuentro. La imagen y el sonido, son signos de comunicación interconectados bajo una lógica fragmentada.

En el pasillo del tren, el espacio es comprimido por motivos geométricos inherentes al lugar. Es una cavidad cuyos límites físicos se complementan con la sombra. La falta de luz cercena el espacio visible. Edgar es tan solo una silueta absorbida por la oscuridad. Berthe, situada en segundo término, se diluye por la falta de foco (Fig.5.30.). La precariedad de la imagen no atenúa el peso de las palabras. Se retoma la pieza musical. Un nuevo corte y se introduce el intertítulo *De Quelque chose, L'amour*. El eco sonoro de las palabras de Edgar y la tos de Berthe se imprimen en el intersticio opaco.

Una nueva ruptura, entre la banda de imagen y sonido se articula en el fuera de campo. En el plano del andén de espera reverbera la conversación que tiene lugar en el interior del tren. Opera otro quiebro, cuando el sonido demora la acción. Tras salir Edgar del tren, el sonido expresa el final de la conversación. La pantalla en negro cierra este fragmento y establece una relación entre la imagen y su ausencia.



Collage secuencia: fig. 5.23,5.24,5.25,5.26,5.27,5.28,5.29, 5.30

## La periferia

Sobre el río y en la noche, la imagen se sostiene por el sonido que llega desde fuera de campo. El sonido sincopado de la tos de Berthe y las reflexiones de Edgar, nos harán presentir a los personajes. Por corte, la ciudad detenida en la nocturnidad; otro plano muestra una placa conmemorativa. Las calles de París en blanco y negro se acumulan. Las voces de Edgar y Berthe sobrevuelan las imágenes. Tras un nuevo corte, el plano recoge a los dos personajes, sentados en un puente. El ruido es intenso y convive con sus palabras. Deciden caminar. La noche no cesa y se vierte en las imágenes. Se contiene la visión de los personajes, pero sus palabras toman la voz en *off*. Una elipsis sustrae la ruta nocturna. La conversación de los personajes se superpone a las imágenes, ligando el tránsito. Los fragmentos sonoros se diseminan por la escena.

Bajo la luz del día, una arquitectura limítrofe y unos árboles componen un paisaje periférico. Es una mañana de suburbio en la Île Seguin, donde se ubica la fábrica Renault. La voz en *off* conserva la palabra. El corte, provoca un intersticio, la pantalla queda en negro y se integra un intertítulo *de quelque Chose*. La palabra física se acompaña de la palabra dicha y la música. Estos ingredientes sonoros están desligados de su imagen. Otra toma del lugar muestra el río urbano, el cuerpo de hormigón y unas chimeneas que exhalan humo. Los recuerdos de Berthe anegan la imagen en forma de voz en *off*. Un nuevo corte, introduce una pantalla en negro y otro intertítulo se anexiona *L'amour*. Berthe y Edgar se ubican en la orilla, el ruido del tráfico es intenso y ellos hablan del silencio. Una imagen del río se inserta como plano de transición. Edgar y Berthe están ahora sobre el puente y observan la fábrica abandonada. Una cuadrilla de trabajadores atraviesa el lugar, mientras Edgar reflexiona acerca de la lucha obrera. Cambio a plano frontal, los personajes de espaldas son seres intransitivos, no ejercen acción sobre nada. La conversación en *off*, perenne a lo largo de la escena, permanece

sin vínculo a los personajes (Fig.5.31.). Desfase entre lo que se ve y lo que se dice. Topográficamente el sonido se encuentra en primer término, los personajes están distanciados. El ruido de los vehículos que atraviesan el puente amortigua en algunos momentos las palabras. Las palabras pueden situarse en cualquier tiempo porque la estructura enunciativa disocia la imagen y el sonido. El audio se construye como elemento narrativo que deambula por las diferentes capas temporales que se proponen a nivel visual. A través de la asincronía visual y sonora se fragmenta el significante diegético, se produce una grieta en el signo; el significado ha de buscarse en la forma. La asincronía se utiliza con efecto de anticipación y demora también.

Cuando son accesibles los labios de los personajes, fuente del habla, la voz cesa y la canción ocupa todo el paisaje sonoro. Berthe vuelca su voz en el oído de Edgar, salvando la distancia que cabe entre dos cuerpos (Fig.5.32.). La acción se disocia de su signo sonoro.



Fig.5.31



Fig.5.32

### **Surco del agua**

La escena transcurre en un paisaje urbano, casi submarino por la pátina de agua que recubre cada superficie. Al lugar acuden Eglantine, el coleccionista, Philippe, ... personajes apenas esbozados en los distintos fragmentos, por ello en proceso de

abstracción. Acceden al interior de un edificio donde espera Edgar. La identidad del lugar es confusa, tal vez un albergue. Podemos ver una hilera de camas con hombres que no sueñan; Edgar busca entre los cuerpos a un hombre que: “trabaja en la noche del día”, que se pregunta “si mi aliento llegará hasta la semana que viene”. En este punto se recupera un personaje apenas apuntado en una de las secuencias iniciales, un vagabundo que se presenta al *casting* para interpretar la vejez. Edgar da con él e insta a que le siga. En el siguiente plano aparecen el coleccionista y Philippe, que lee un texto, hay un juego de citas, de intertextualidad. No existe una clara vinculación espacial con el lugar en el que se encuentra Edgar, el uso del locativo aquí da a entender su cercanía. Las imágenes patentan el realismo, pero son aliento poético. El agua, que refleja y refracta la luz, saca a los elementos de su cotidianidad.

La atmósfera es húmeda y un hilo de agua recorre las escaleras. Un hombre baja torpemente. Tras él, otro cuerpo veloz. Son el vagabundo y Edgar, aunque no se ofrecen sus rostros, ninguna imagen facilita su identidad. La segmentación de los cuerpos de los actores y la dificultad para ensamblar lo que se ve y lo que se oye son recursos formales que beben del cine de Bresson. El siguiente plano nos sitúa en un nuevo escenario, otra estancia de uso común, donde se infringe la intimidad: una serie de duchas compartimentadas. Eglantine se recoge el pelo mientras atraviesa el pasillo. Edgar en el espacio *off*, pide al vagabundo que aparezca en campo. Eglantine le desviste. Es entonces, cuando Edgar llama a Percival para que acuda al interior del cuadro. La mecánica de gestos y acciones sugiere como entidad de la escena un rodaje, pero el espacio de producción se encuentra no visible, doblemente cesado. Es la quiebra del universo diegético y el universo profilmico. El dispositivo ficcional pasa a primer término. La estancia que enuncia persiste por la constatación de esa doble ausencia. La pantalla se funde a negro, frases sustraídas, fragmentos hablados se superponen como

componente sonoro “así que Eglantine y Perceval se encontraron de nuevo”. El sonido del agua al caer anega el intersticio. Sobre la negrura, el intertítulo de *l'Amour*. El plano que sigue a la grafía de la palabra amor, es un primer plano que toma la epidermis como materia. La imagen es acuosa, posee un lirismo desbordado. Los rostros de ambos están de perfil, ella le eclipsa con la solidez de su cuerpo. Eglantine baña al vagabundo. La mano de Percival se desliza por los pliegues de la piel avejentada, tentando el tejido como una orografía desconocida. Y encuentra la mano de Eglantine, ella le mira (Fig.5.33.). Es la reconciliación, la escenificación de la última etapa del amor. Los tiempos se corporizan y conviven. Pantalla a negro.

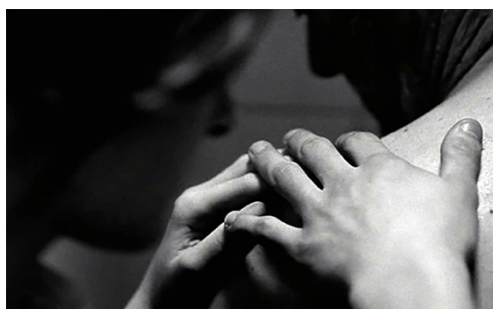


Fig. 5.3

La pantalla en negro expresa la imagen y su ausencia. Este intersticio no corresponde a ninguna de las dos imágenes entre las que se ubica, porque remite al vacío. Deleuze plantea que esta mecánica de corte “irracional” en Godard es intersticial y supone “Toda una nueva rítmica, un cine serial y atonal, una nueva concepción del montaje” (Deleuze, 1985:284). Para Deleuze, Godard encadena imágenes-tiempo separadas por intersticios que remiten al vacío. Es un método de disociación que constata la fisura, fracciona el discurso generando imágenes independientes, “en lugar de una imagen después de otra, hay una imagen más otra” (Deleuze, 1985:283). Este mecanismo implica introducir la reflexión en la imagen, conjugando la abstracción y la concreción.

Tras el tiempo sustraído por la pantalla en negro, sigue un plano de Edgar caminando cerca de las vías del tren. La máquina en su determinación feroz atraviesa el campo



visible y desaparece por los bordes de la imagen. Edgar lee ajeno y el plano perdura, hasta que un destello, reporta a otro lugar: las calles de París de noche. Imagen parpadeo, que tan solo se inscribe un instante. El siguiente plano diurno, es un *travelling* luminoso por *Notre dame*. Las imágenes son pasajes del tiempo. La pantalla muta a negro. La oscuridad se vulnera por la mecánica que ejerce la apertura de un cine, con el afiche de la película *La pomme* (Samira Makhmalbaf,1998). La luz y el París diurno aparecen. La imagen está sobreencuadrada por la geometría de la boca del cine. Aparece Edgar transitando por la calle y se encuentra con Phillippe, por sus palabras se deduce el tiempo sustraído. Inserto acuoso, el agua emana y corre por la fuente monumental. La pantalla va a negro y se introduce el enunciado que parpadea, *Le quelque chose*. Edgar acude a *La favourite*, a una cita en ausencia. Los objetos de Berthe acumulados en una maleta componen el plano detalle. Las manos recorren los objetos y establecen el lenguaje de búsqueda. Las manos pasan las hojas de un cuaderno en blanco. Esta imagen se repite numerosas veces en la primera parte de la película, aquélla que corresponde al proceso de elaboración de la película de Edgar. Se produce un corte visual en plano, *jump cut*, mientras se mantiene la pista de sonido. El cuaderno aparece cerrado, el tiempo elidido es ínfimo. Este procedimiento sitúa una vez más la enunciación por encima del enunciado.

El itinerario por los objetos es evocativo, las manos envejecidas los protegen, las de Edgar imprimen la búsqueda. La música converge con las palabras, dota de nostalgia a la imagen. Se introduce de nuevo el corte. La intertextualidad de los objetos llama al pensamiento. Otra pequeña sustracción de tiempo, otro corte visual. El plano que le sigue es el del rostro del interlocutor de Edgar. De nuevo a negro, la textura de la música cambia. La siguiente imagen es un plano detalle de los objetos. Luego aparece la negrura visual, aun más extendida, pero la conversación prosigue. Con esta operación

imagen y sonido se desarticulan. El plano detalle de un objeto es la última visualización: el libro *Los viajes de Edgar*. Es el fin del blanco y negro. Aparece un mar saturado de color.

La película se compone de dos bloques vehiculados por la transición al color. Los soportes también asimilan el cambio, pasando del formato cinematográfico al formato digital. Esta transición es una herramienta narrativa, que establece una diferencia entre el tiempo presente en blanco y negro y el pasado en color. La transición narrativa es propiciada por una transición enunciativa. El color como punto de emisión de los recuerdos. El bloque en color sitúa la narración en un tiempo pasado, hace dos años en algún lugar de Bretaña. Es en el viaje a Bretaña donde Edgar conoce a Berthe y a la pareja “más vieja del mundo”. El último estadio del amor es el punto de ignición del relato. El final es el principio.

La efusión de color dota de plasticidad a la imagen, la violencia de la saturación proporciona textura (Fig.5.34.). El color así imantado supone una resistencia a lo real. Su distorsión afecta a los rasgos de reconocimiento de la imagen. Godard examina las propiedades de unas imágenes en constante cambio; propone un juego de experimentación donde se debilitan las coordenadas espaciotemporales. Tiempo y espacio están descontextualizados y se expresa en la distorsión de la imagen.



Fig.5.34

Transcurre por estas imágenes una mínima intuición del tiempo, se imprime el devenir sin orden. Cada instante se impregna de otros tiempos mínimos por los intersticios. El desplazamiento temporal se da por hendiduras pero sin una estructura concreta. No hay nexo entre los espacios y tiempos, por lo que hay múltiples elipsis de mayor o menor brevedad que no son suavizadas. El flujo de imágenes quiebra la continuidad.

Hay ironía y una vida posiblemente hermosa en estos *Archives* (palabra que se inscribe en la pantalla en negro). En las imágenes en color se encuentra el núcleo central, el amor. El amor inesperado es lo que activa el proceso de creación. La búsqueda de una fisonomía compone el periplo por el París en blanco y negro. La forma sensible del amor se expresa en el color en ebullición. Berthe irradia la calidez del color cuando aparece ante Edgar (Fig.5.35.).



Fig.5.35

La estela que Berthe deja tras de sí se asocia a la imagen del mar (Fig.5.36 y Fig.5.37.). El oleaje es una materia visual que se repite. El mar se sobreimpresiona en Edgar. El golpe de agua parece anegarlo. En esta fusión se data el amor como origen y final (Fig.5.38.).



Fig.5.36



Fig.5.37



Fig.5.38

Antes de partir en tren a París, la silueta de Edgar combustiona en el mar. La sobreimpresión funda un entramado poético de Edgar y Berthe. El fragmento de cielo atardeciendo contiene una evanescencia que se integra en la cabeza de Edgar. En Edgar, en lo más íntimo de su pensamiento penetra la luminosidad de una mujer fugaz. La imagen se demora, moviéndose lentamente, en una cadencia sedante (Fig. 5.38, 5.39, 5.40, 5.42, 5.42,5.43).



*Collage secuencia: Fig. 5.38, 5.39, 5.40, 5.42, 5.42,5.43*

### 5.5. *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959)

Nevers e Hiroshima son regiones lejanas, así como puntos del espacio y capas de memoria que componen un mapa en continua transformación. La frontera entre presente y pasado es permeable. Las voces invisibles de ella y él, narradores secundarios junto a la presencia de un meganarrador crean una trama narrativa compleja. Las voces en *off* se dividen y multiplican. La voz sobrevuela las imágenes de forma incesante, modulando sus coordenadas espaciales en función de la trama argumental. La narración asume dos historias. Cada personaje tiene su propia memoria y los recuerdos se transforman de forma probabilística (Deleuze, 1985:163). Los tiempos coexisten en un continuo maleable. Los acontecimientos no se suceden cronológicamente, sino que se reestructuran sin cesar. La fragmentación entre las capas del pasado es inevitable.

Se concibe un tiempo suspendido en el que convergen las historias, el tiempo no queda fijado, es incierto. El espacio y el tiempo se transgreden una y otra vez por mecanismos de fragmentación. Las imágenes se insertan como alimento alegórico, aunque su base sea documental. Cuando las voces en *off* van al encuentro de las imágenes, no existe constante espacial ni temporal que las acoja. Las voces operan por encima del significante. Esta articulación se ofrece desde el principio de la película. La fusión inicial de los cuerpos queda atravesada por imágenes primitivas de lo real que son documentos de desolación. Resnais presenta fracciones de imágenes en una serie metafórica, arrastradas por la voz en *off*.

Los cuerpos amándose son detallados en primer plano, por ello están desubicados, no tienen referencias espaciales. El único terreno es la carne entrelazada e inasignable. En esos cuerpos se desliza por sobreimpresión una capa de ceniza radiactiva, conformando una imagen alegórica. Sobre la anatomía se imprime el paso del tiempo, hay distintos

estados de la piel que así lo atestiguan. La elipsis nos desplaza por el tiempo epidérmico. El fundido encadenado es el soporte del proceso de transfiguración. Las imágenes conviven por un instante, duplicándose las formas corporales y conteniendo hálito poético cada fricción (Fig.5.44., Fig.5.45. y Fig.5.46.).



Fig.5.44

Fig.5.45

Fig. 5.46

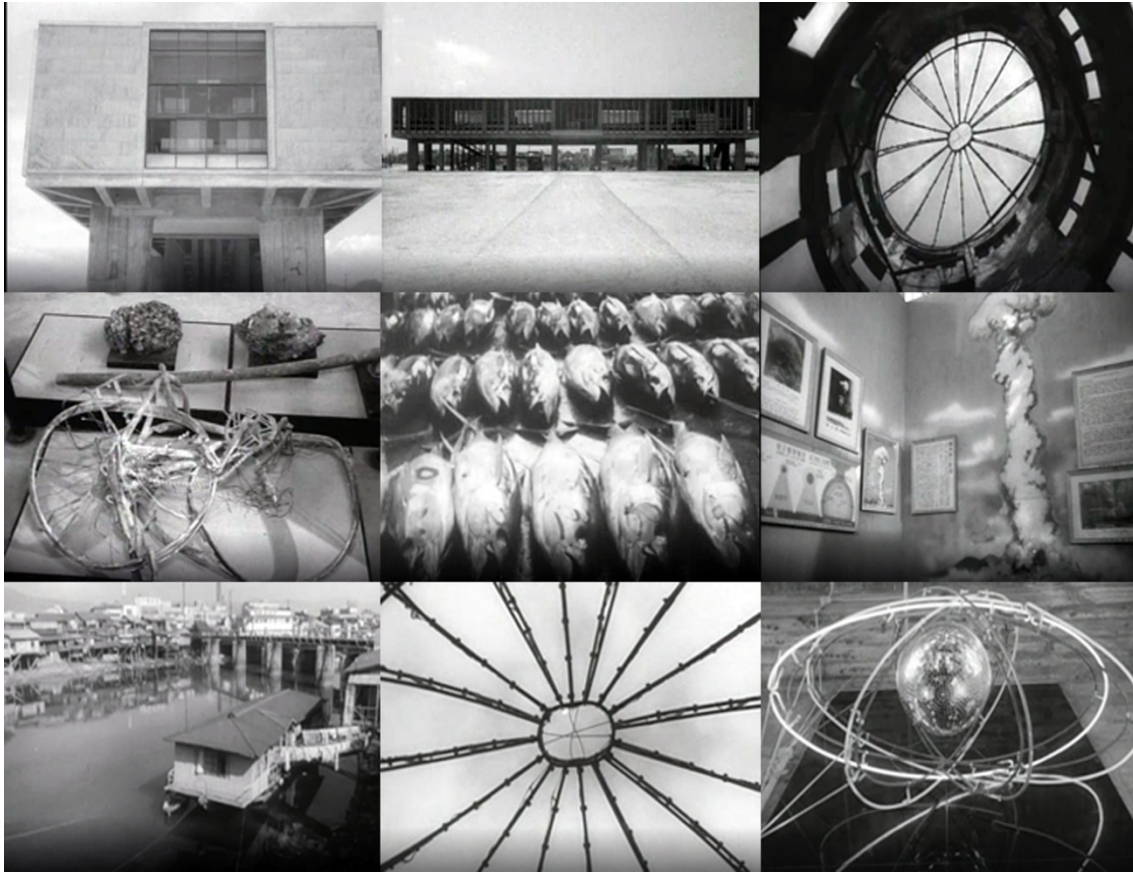
Ella, su voz inasible en cuadro, convoca las imágenes. Tras los cuerpos fundidos en deseo opera un corte. Esa oquedad posibilita traer imágenes ligadas a una región geográfica y de la memoria. La voz en *off* designa Hiroshima y se abre un cúmulo de imágenes devastadas. Pero las imágenes no corresponden a la voz, no son su consecuencia. Resnais establece una relación de disonancia entre imágenes y voz en *off*.

El plano fijo de un edificio es la primera de las imágenes. El plano que sigue nos ubica en un interior y mediante *travelling* traza el espacio. Las estancias se atraviesan, dejando atrás otros cuerpos heridos que se giran a cámara para luego negar la mirada. La voz en *off* de él acude para construir el relato opuesto “no has visto nada de Hiroshima”. La voz en *off* de ella empieza a contar, a numerar: “cuatro veces en el museo de Hiroshima”. Se suceden distintas arquitecturas como campos vacíos. “ A falta de otra cosa” un inventario de objetos, huellas y sombras reconstruye el instante atómico. La cámara es móvil, el *travelling* construye la continuidad. Se introducen piezas documentales, fotografías que la cámara examina desde la cercanía. Desde esa distancia cada cicatriz, cada efecto abrasivo es marca de una cartografía doliente. La

voz en *off* contiene palabras de resonancia poética. La plaza de la Paz aparece como otro campo vacío. Los cuerpos desnudos son recordados a través de insertos. Esta inscripción abre nuevas series conceptuales y formales. Las imágenes que se ofrecen son ficciones filmadas del horror atómico, tienen valor documental como los objetos almacenados en el museo. Son fragmentos de distintos cuerpos filmicos recompuestos. La voz en *off* se pregunta por los observadores y las lágrimas. Luego siguen planos de naturaleza yerma y una vida insectívora casi mutante que se constriñe en el plano detalle. A este proceso acumulativo se suman imágenes documentales. La voz habla de belleza y amor, superponiéndose a la crudeza.

Tras una nueva inserción de los cuerpos desnudos, una imagen con gran fuerza onírica: el humo atómico que es una masa gaseosa y lumínica. Aparecen imágenes de rutinas confrontadas con la voz que habla de lo cotidiano y su amenaza. Son imágenes de archivo superpuestas en forma de *collage*. Suceden a éstas, rastros de objetos, espacios carentes de vida y paredes con huellas. Las voces en *off* se entrelazan y hablan del olvido como constatación de la memoria. Vestigios y ruinas componen la siguiente serie. La voz en *off* enumera de forma prospectiva anunciando destinos. Las imágenes componen un estado previo a la destrucción. Las tierras cenagosas se funden en los cuerpos por sobreimpresión. De este modo, se formula un itinerario por la ciudad y un itinerario por los dos cuerpos.





Collage secuencia: Fig. 5.47,5.48,5.49,5.50,5.,51,5.52,5.53,5.54,5.5.

Nevers es la otra dimensión espacial, que reclama el recuerdo y que la voz de ella como narrador secundario traerá al relato. El relato es fragmentario y fluye impreciso porque teje momentos íntimos. Ella, su fisicidad se imprime en esta rememoración en el presente y apenas se escenifica en el pasado. El personaje masculino es presente y puede asumir las dos representaciones del amante (el japonés y el soldado alemán). Esto permite que parte del relato pueda ser construido por la acumulación de las voces de ambos.

Al regresar al hotel, ella asume otro nivel de narrador, expresa un monólogo interno en tercera persona. Ella describe una serie de acciones que ejercerá el cuerpo de él sobre ella. Las palabras contradicen la imagen. Los relatos se vinculan, en este punto (imágenes en *travelling* con idéntica cadencia de Hiroshima y Nevers alternativamente) y la voz en *off* sigue superponiéndose a las imágenes.

Las elipsis agujerean los relatos sin imprimir causalidad en su ocurrir. El tiempo es etéreo por obedecer a la inestabilidad de lo emotivo, más que a la mecánica estructuradora. Puede establecerse la comisura temporal: 24 horas. Incluso hay marcaciones temporales. Pero se desintegran al elaborarse un tiempo cíclico, en el que se enlazan el principio y el fin. Las discontinuidades temporales y espaciales expresan la relación entre fuera de campo y elipsis. Ambos relatos se recorren el uno al otro, como los cuerpos en el ejercicio del amor, se imbrican entre sí, sin jerarquías.





6.

## CAPÍTULO 6. TIEMPO SUBJETIVO Y CRONOTOPOS EN LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA DEL RECUERDO Y EL ENSUEÑO

El soñar, es la manifestación primaria de la vida humana, los sueños son una especie de prehistoria de la vigilia. Por ello los sueños muestran la contextura metafísica de la vida humana en una forma rudimentaria, y aún monstruosa en privación y en exceso.

*Los sueños y el tiempo*, María Zambrano (1960).

En el cine es posible encontrarse con lo imperceptible, aquello tan inapresable como la conciencia, el movimiento, la duración del tiempo o la memoria. Sugerir imaginaciones, recuerdos, sueños o todo tipo de contenido interior en imágenes cinematográficas supone sintetizar lo quimérico en lo visible. La textura temporal y espacial refleja complejas redes simbólicas para hablar de la inquietante ambigüedad y los múltiples significados de lo contingente. La captación de lo esencial y de las vivencias inasibles en un lenguaje visual soslaya lo racional para dar primacía a la emoción y la pasión. Deleuze encuentra en la subjetividad un medio para que el cine resquebraje los límites de la *“imagen acción”* y pueda desestabilizar el tiempo. Al tomar como material la memoria o el sueño, se deshace el *“prolongamiento motor”* porque estos estados son una envoltura sensible que deja al personaje sin posibilidad de acción. Conllevan, también, una movilización caótica del pasado y por lo tanto expresan la libertad del tiempo (Deleuze, 1985:67-97).

De este modo entendemos que en la memoria y en el sueño las imágenes se contagian, recubriendo cada vivencia mínima con espesor temporal. Los tiempos se eclipsan: el presente es un continuo pasar, un preciso instante hacia el pasado y una

recolección de experiencias para el futuro. Las coordenadas espaciales se deforman en las imágenes sin fin, son *situaciones ópticas y sonoras puras* (Deleuze, 1985: 361), espacios desconectados y vacíos donde no es posible la acción.

Esta maleabilidad temporal y espacial tiene su correlato en la imagen filmica. Encontramos una serie de operaciones y combinaciones que afectan a la escena cinematográfica como marco espacial y temporal. La línea temporal se desarrolla en múltiples dimensiones, ya no se ofrece de forma sucesiva sino simultánea. El tiempo afecta al espacio. La estructura espacial, siguiendo las palabras de Tarkovski está siendo “esculpida en el tiempo”. La utilización del campo vacío permite desplegar la temporalidad en el espacio. Los *opsignos* (Deleuze, 1985:362) conciben la naturaleza yerta como “formas de representación directa del tiempo” (Deleuze, 1985:362). El espacio sonoro se filtra en la escena facilitando que la metáfora sea el modo de vinculación de las imágenes. En este contexto, los mecanismos para la ausencia, es decir, el fuera de campo y la elipsis, hacen permeable el espacio para que enlace con el tiempo. Son hendiduras en la construcción sintagmática que posibilitan la ruptura de los contornos temporales. De este modo, los tiempos se contagian y se despliegan en el espacio. Las películas que son objeto de nuestro análisis reflejan estos conceptos en la representación del sueño y el recuerdo.

### 6.1. *El espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1975)

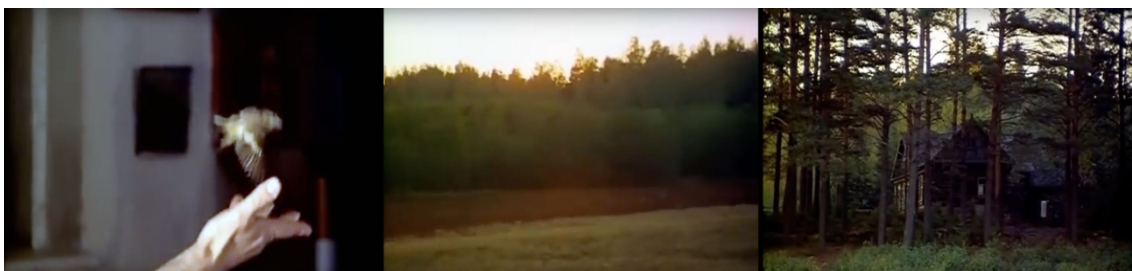


Fig.6.1, Fig.6.2 y Fig.6.3

En *El espejo* el tiempo es un fósil, porque un recuerdo se reproduce de forma incesante. Nada avanza, un sueño asedia. El tiempo se materializa y detiene en determinados acontecimientos y lugares. Las imágenes discurren con una cadencia lenta, así como de forma transitiva y reiterativa. El tiempo circula a la deriva, todo se suelda en un eterno retorno. La estructura temporal recoge bloques de tiempo que se relacionan de forma incierta. La causalidad no es la lógica que subyace a este relato íntimo, es más, las asociaciones entre imágenes responden a una construcción poética y subjetiva. El marco espacial teje distintos universos narrativos y localizaciones afectadas por los estados emocionales. Las fórmulas visuales son complejas y contienen distintas materias. Los diversos ámbitos espaciales no son simples escenarios, ni paisajes geográficos. Los acontecimientos que allí suceden no pueden darse en ninguna otra parte, son vestigios de un sueño. La secuencia escogida para el análisis sintetiza el devenir y lirismo de este relato. Los tiempos conviven y se funden en la arteria espacial. Las operaciones de sustracción agujeran el relato para que distintos tiempos converjan en un mismo espacio. Tarkovski utiliza como recurso expresivo la movilidad de la cámara y crea un “*sistema de conducción de la mirada*” que genera relaciones



dinámicas en el espacio y densifica la relación entre los personajes (Rodríguez Tranche, 2015:207).

La inestabilidad temporal caracteriza esta secuencia onírica. El tiempo pasa lento y sus contornos son ingravidos. Los acontecimientos quedan neutralizados, los vínculos causales se han disuelto. El razonamiento poético mantiene la cohesión del material, las imágenes se articulan por asociaciones. El vínculo con la escena anterior se expresa en la forma visual. El pájaro aletargado entre las manos del personaje logra retomar el vuelo. El inicio de la secuencia asume con un *travelling* sobreelevado (Fig.6.2.) el desplazamiento. Tarkovski compone un *raccord* de dirección alegórico: el pájaro se pierde en el horizonte. Una extensión geográfica se conforma en espacio, un paisaje (Zunzunegui, 1994: 143) asimilado al punto de vista del narrador. Sobre el campo, el cielo está manchado de un arrebol casi cegador. El canto de una bandada de pájaros sonoriza la imagen. Poco a poco este elemento sonoro se funde con la música de Bach, *La pasión según San Juan*. La dacha entre la voracidad arbórea, es un elemento inerte, una imagen subjetiva y obsesiva. La cámara se detiene en ella (Fig.6.6.). Un nuevo movimiento de cámara conecta la narración con un tiempo anterior: el estado de gravidez de la madre. La cámara desciende y aprehende la valla de madera (Fig.6.4.). La composición espacial es un elemento reiterativo, la valla es el mismo lugar donde María-madre fuma mientras espera al inicio del relato (Fig.6.8. y 6.9.). Principio y final se sueldan en este tiempo subjetivo. María sentada de costado mira a cámara, la transparencia de su rostro desvela emociones contradictorias (Fig.6.6.). Una utilización del *raccord* de forma expresiva y narrativa activa la elipsis. María gira su rostro e integra su mirada en la naturaleza (Fig.6.7.).



Fig.6.4, Fig.6.5, Fig.6.6, Fig.6.7, Fig.6.8, Fig. 6.9.

El contraplano a esa mirada conduce a otro tiempo. Es entonces, cuando la cámara teje un *travelling* lento que compondrá el plano secuencia. No es un desplazamiento por el espacio, sino el hundimiento en un tiempo cíclico, sin salida. Entre la maleza y los jarales, asedia la figura de la madre anciana, en un espacio latente. Sale de lo ignoto y la cámara la sigue. Sus pequeños hijos la acompañan y juntos caminan (Fig.6.10.). La continuidad espacial es desestabilizada por coordenadas temporales maleables: en el presente continuo onírico sobrevive el pasado. Los hijos atrapados en la infancia conviven con la madre anciana. El salto temporal se corporiza en estas figuras.

La cámara abandona a los personajes y rasa una naturaleza hendida por materia ajena y artificial (Fig.6.11.). Un inventario de campos vacíos, en los que la tierra enverdecida y voraz, se alimenta de vestigios: objetos que se quiebran y deterioran. Los objetos que aparecieron en otros puntos del relato intactos ahora son detritus (Fig.6.12 y 6.13). María Zambrano habla así de la ruina:

Bajo los sueños alienta siempre la esperanza. La esperanza motora de la historia. Y así en las ruinas lo que vemos y sentimos es una esperanza aprisionada, que cuando estuvo intacto lo que ahora vemos deshecho quizás no era tan presente; no había alcanzado con su presencia lo que logra con su ausencia. Y esto: que la ausencia sobrepase en intensidad y en fuerza a la presencia, es el signo equívoco de que algo haya alcanzado categoría de ruina (Zambrano, 1996: 139).

El recuerdo reverbera, es una huella de aquello vivido. Pero pierde la forma es, por tanto, una ruina que en su lucha por reintegrarse en la naturaleza, debilita la coherencia de sentido y ahíla el relato. La cámara recorre los desechos y la materia silvestre, los objetos domésticos y naturales. Los residuos de acontecimientos se integran en la naturaleza desbocada. La composición es de gran plasticidad y da a entender la fundición de las distintas capas de tiempo en un espacio concreto. Es una *imagen-tiempo*, en la que se da “la preexistencia de un pasado en general, la coexistencia de todas las capas del pasado, la existencia de un presente que es el grado más contraído del pasado” (Deleuze, 1985: 137).

Esta articulación temporal y espacial nos remite también al concepto de *cronotopo*, que Mijaíl Bajtín desarrolló en *Teoría y estética de la novela* (1935). A través de este término, tomado de la teoría de la relatividad, Bajtín expresa la relación entre el espacio y el tiempo. En el cronotopo los elementos espaciales y temporales se funden en un todo.

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico, y el espacio a su vez se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1991: 235).



Fig.6.10, Fig.6.11., Fig.6.12, Fig.6.13.

En *El espejo* (1975) la dacha y el campo son los lugares donde se da la supervivencia del tiempo de la infancia. La madre, su corporalidad que se densifica en esa casa y en la poderosa naturaleza, es el elemento espacial. La dimensión temporal está definida por un recuerdo sin fin; el tiempo tiene así un valor cíclico. La relación entre el espacio y el tiempo conlleva una sujeción orgánica: la vida queda fijada a un cierto lugar. Estos ingredientes son consonantes a los cronotopos idílicos que fundamentara Bajtín. En *El espejo* al igual que en el idilio:

(...) lo que es cotidiano se relaciona con acontecimientos biográficos e históricos esenciales e irrepitibles, constituye aquí lo fundamental de la vida. Se da una combinación de la vida humana con la naturaleza. Existe unidad de sus ritmos, hay un lenguaje común para los fenómenos de la naturaleza y los acontecimientos de la vida humana (Bajtín, 1991:376).

*El espejo* desarrolla un cronotopo en el que el pasado percute en el presente, un sueño de la infancia nunca se sacia, la voz del narrador y el poema recitado conforman la conciencia y los episodios componen un ciclo onírico. El tiempo no avanza, regresa y queda atrapado en el recuerdo y en el sueño. La cámara autónoma, se desliza por estos campos vacíos, *collage* de desperdicios y malas hierbas. Se detiene y acerca mediante *zoom in*, a una oquedad donde el agua estancada, oculta como un ataraxia objetos que perdieron su forma.

La imagen toma, por corte, la medida de los árboles. Desde la fronda, la madre anciana aparece; la niña espera y cuando la toma de la mano, continúan su interminable periplo. El niño les sigue (Fig.6.14 y Fig.6.15). El campo queda vacío y la ruina testimonia el paso destructivo del tiempo. El calco de la acción consolida la idea de ciclo. El tiempo sustraído quiebra la continuidad haciendo gaseoso este espacio.

La secuencia vuelve a la imagen de la madre joven, María dirige su rostro a la naturaleza. La imagen se repite, demora y fragmenta el relato (Fig.6.16). No es un *flashback*, puesto que en él “el pasado está bajo control, dócil, amaestrado, aislado”(Carrera, 2008: 61). Funciona el encadenamiento lírico de imágenes para capturar la nostalgia. De nuevo, el contraplano a la mirada de María es la madre anciana que avanza por la sementera, entre tallos espigados. Tras su estela los dos niños (Fig.6.17.). La cámara se demora con Alexéi.





Fig.6.14, Fig.6.15, Fig.6.16, Fig.6.17.

Alexéi atraviesa el encuadre de derecha a izquierda, al fondo aparece un poste de luz, un árbol artificial lejos de las leyes de la naturaleza. En su tesis *La mirada espejeante. Análisis textual del film El espejo de Andrei Tarkovski*, Goyes Narváez, señala la ambivalencia que testimonia este objeto cuya forma de cruz es consustancial a la iconografía de Tarkovski, aunque el cineasta defendía comunicar el contenido emocional directamente, no de forma simbólica o cifrada. La cruz formula una intensa emoción, el sacrificio. *El espejo*, en palabras del cineasta, está dedicado a la madre:

(...) a sus alegrías, a sus dolores, a sus esperanzas, a los sacrificios y humillaciones que ha padecido por sus hijos y que han pasado inadvertidos a los ojos del todo el mundo. A su fe y a su heroicidad. Mi film está dedicado a su destino y a su inmortalidad (citado por Llano, 2006:398).



Fig.6.18.

Este plano guarda una nueva asincronía: la silueta de la madre joven. El tiempo se pliega y se enlazan distintos estratos temporales. El marco espacial retorna a la reminiscencia o a la ensoñación. El espacio se fisura y emanan otros tiempos. El espacio-tiempo es una ilusión porque se impone un velo de irrealidad. Las distintas edades de la madre coexisten en un mismo plano temporal y espacial (Fig.6.18).

Podemos leer esta secuencia remitiéndonos de nuevo a la *imagen tiempo*, pero tal vez haciendo valer el conjunto del tiempo en el presente. ¿Es esta una reminiscencia? o ¿un presente sin fin, desactualizado? El presente es un tiempo inapresable porque nada permanece, los instantes se suceden uno tras otro. Pero si profundizamos en un acontecimiento aislado podemos entender que el tiempo y el espacio no desdibujan su identidad. Los presentes de ese hecho se superponen, creando un tiempo propio en el que se ligan distintos presentes: presente del presente, presente del pasado, presente del futuro. La narración distribuye los presentes por los diversos personajes. Nos encontramos con una simultaneidad de presentes: la madre joven, la madre vieja, los niños eternos; todos enlazados en un único acontecimiento. Los presentes se sustituyen, recrean, se bifurcan y vuelven, hay una “simultaneidad de presentes en diferentes mundos” (Deleuze, 1985: 139-141).

El niño se diluye por los márgenes del cuadro, la madre joven queda en la soledad del paisaje. El agua turbia como elemento y rastro de acontecimientos naturales,

circunda el camino. La cámara sigue ejecutando su movimiento; antes de alcanzar a Alexéi, éste extiende su grito por la llanura. Desde fuera de campo su voz estalla. La sonoridad primitiva es una esquirla que desgarrar el final de la *Pasión según San Juan* de Bach y el sonido toma como refugio la naturaleza: el canto de los pájaros, el ramaje acompasado por el viento...



Fig.6.19, Fig.6.20, Fig.6.21., Fig.6.22, Fig.6.23.

Alexéi detenido grita para luego correr detrás de su madre, anciana y joven al mismo tiempo (Fig.5.20) “El viento tenue del inicio de la secuencia apenas si es una huella casi borrada del padre; por el contrario, el cuerpo de la madre cruzando por todo el lugar es la omnipresencia” (Goyes Narváez, 2014:378). El tiempo desintegra los perímetros generacionales y acoge a los eternos niños y a la madre anciana/ la madre joven. El pasado y el futuro se unen y el presente es potencia poética.

El *travelling* final esfumina a la madre y los hijos, el prado a cielo abierto se hace tenue. La cámara sella el relato abandonando a los personajes y confinando su mirada a la intimidad del tejido arbóreo, hasta disolverse en la oscuridad (Fig.5.22 y Fig.5.23.).



## **6.2. Una página de locura (Kurutta Ippēiji, Teinosuke Kinugasa, 1926)**

*Una página de locura* es una pieza insólita en el cine silente japonés. Las vanguardias occidentales fueron acogidas por los cineastas japoneses. Entre ellas, el expresionismo se adoptó como forma de oposición al realismo extremo que representaba parte de la cinematografía del país oriental. En esta sugerente formulación estética muchos cineastas encontraron un modo de crítica social. Kinugasa compuso su película bajo los procedimientos expresionistas: la iluminación nocturna, la lluvia que erosiona la legibilidad de la imagen o la proliferación de las sombras. En cambio otorga a las imágenes un ritmo fulgurante. Su objetivo era ofrecer una representación subjetiva de la locura y el caos mental (Richie, 2004: 84-88). La forma sensible de este texto mudo es vertiginosa. El montaje se toma como principio de construcción, existe un régimen de acumulación, de brevedad y choque entre imágenes. El montaje es rítmico, rozando la musicalidad. Los fragmentos poseen una alta carga simbólica; su carácter es sensorial, dado que los efectos visuales y estilísticos operan para transmitir el caos imaginario de los pacientes. “Lo que queda de la narración es ambiental y adopta una relevancia alegórica” (Richie, 2004:87), todo está al servicio de la textura de la imagen. El tratamiento del espacio y el tiempo es subjetivo. El espacio es opacidad y contiene lo irrepresentable: la ausencia. Por ello, proliferan los campos vacíos y el fuera de campo es una amenaza con forma de sombras. El tiempo es veloz y se confecciona por corte y elipsis. La escena inicial refleja esta fórmula: la articulación de planos es desenfrenada y se basa en la lógica de choque entre fragmentos. La fuerza plástica de las imágenes nos hace experimentar una dimensión simbólica inherente al estado de locura o a los estados del sueño explícitos; aquéllos donde la *imagen óptica y sonora* se prolonga en “movimiento mundo” y el movimiento queda despersonalizado porque es atribuido a la naturaleza (Deleuze, 1985:110). El estruendo interior imanta la imagen.



Fig.6.24, Fig.6.25, Fig.6.26.

Contra las leyes de la física, la lluvia nace desde lo hondo, un suelo asfaltado. Como única presencia lumínica en una noche oscura, el haz de luz que arroja una farola. El elemento líquido se hace abstracto junto al halo lumínico, la extraña imagen reverbera en otro espacio, un habitáculo (Fig.5.24). Agua interior, llueve en la habitación, el agua inunda todo y tiene un poder translúcido. El uso metafórico y metonímico de la sobreimpresión y el fundido encadenado es constante en la escena inicial (Fig.5.25). La reiteración plástica de este recurso posee resonancias poéticas: “(...) El fundido hace coexistir por un breve instante dos imágenes diferentes que pierden la transparencia a la vez que su encuentro suscita asociaciones figurativas o conceptuales de diverso significado” (Peña Ardid, 2016: 380).

La ceguera del agua, provocada por la luz que la atraviesa y quiebra la superficie, deforma un primer ingrediente narrativo: la llegada de un coche a cualquier punto del espacio, todavía desconocido. Por corte, nos introducimos en un interior. Un campo vacío sumido en la oscuridad. La fosforescencia de la luz que irradia el exterior forma sombras que aluden al fuera de campo, así, el exterior queda expresado en un interior ignoto. Los trazos de sombra abrasan la solidez de la oscuridad y hablan de aquello que acecha desde fuera de campo: la tormenta desatada (Fig.6.26.).

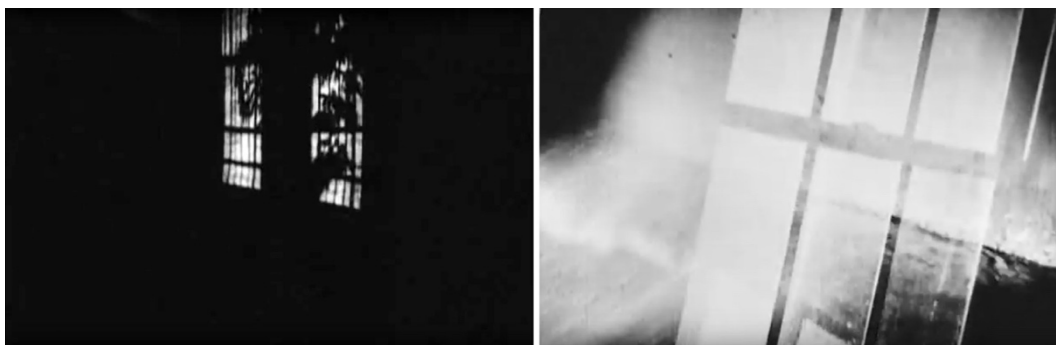


Fig.6.26 y Fig.6.27.

Existe una temática líquida entre los planos, que dota de un potente onirismo la secuencia. El agua brota a torrentes, lo líquido se convierte en un abstracto sísmico, que corrompe un espacio interior, a pesar de la solidez del umbral (Fig.6.27.). A través de la técnica de sobreimpresión se encuentra dos imágenes: los barrotes sirven como perímetro de contención del agua salvaje. Y ese agua que no cesa se precipita por una escalera, campo vacío, que asume la primera presencia humana. Atraviesa el lugar sin dejar nada tras de sí. Agua desatada en cada plano. Estrías luminosas de relámpagos que forman sombras en el interior. Los planos componen una experimentación plástica con los dos estados sólido y líquido. La forma sensible posee una poderosa evocación simbólica.

La cascada de significantes funciona por adición. El montaje acelerado densifica la idea de temblor. El ritmo visual *in crescendo* expresa una cinética violenta. Es un enjambre de imágenes, caracterizado por la brevedad y el movimiento, también vibra el interior del plano. El montaje se guía por la fragmentación a través de una amalgama de materiales y una lógica de choque. Los planos se repiten, existe una reiteración plástica. A través de este mecanismo se genera un universo delirante. Campos vacíos anegados. El agua erosiona, el agua arde, el agua degrada y emana de cualquier parte, el agua a raudales, indómita y sin cauce.

El registro de lo imaginario se desborda, como el agua. Agua que se funde en la espiral obsesiva del sueño a través del movimiento centrípeto de elementos circulares giratorios: una bola rayada y una bailarina (Fig.6.28 y Fig.6.29). Este tratamiento volumétrico y rítmico resalta el papel de la visión. Todo provoca estados de desorientación, acentuados por la ausencia de cronometría, los tiempos se solapan y eliden sin criterio.

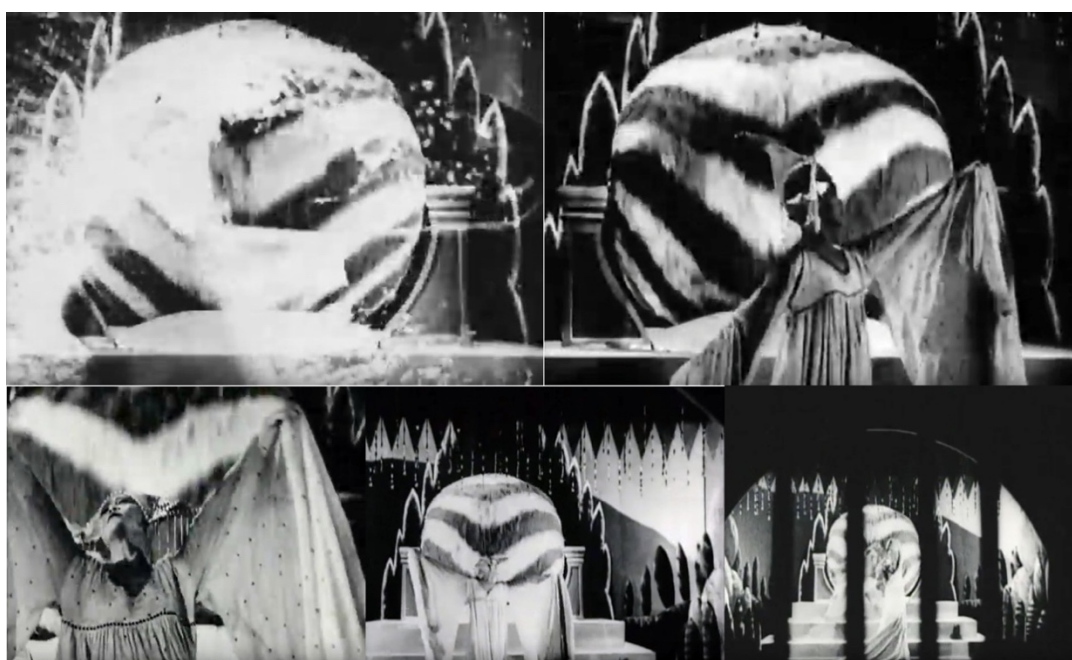


Fig.6.28, Fig.6.29, Fig.6.30., Fig.6.31, Fig.6.32.

Las imágenes de la alucinación poseen una gran fuerza plástica: exuberancia, tonalidad blanca y cadencia envolvente de los movimientos de la bailarina (Fig.6.30 y Fig.6.31). El sueño se enjaula, el contorno de un ocelo es la geometría que va cerrando la alucinación. Los barrotes constriñen la imagen(Fig.6.32.)

La sombra de la bailarina abandona la fantasía y se ubica en un espacio vacío. El fuera de campo es alucinatorio e imanta el campo. De nuevo la figura volátil está contenida por barrotes, que toman la naturaleza de las tinieblas. La distribución de luces y sombras hace inestable el espacio. Los significantes de la escena se definen por

relación de contraste: la opacidad del mundo de las sombras, frente al estado sensitivo y luminoso de la locura (Fig.6.33.).

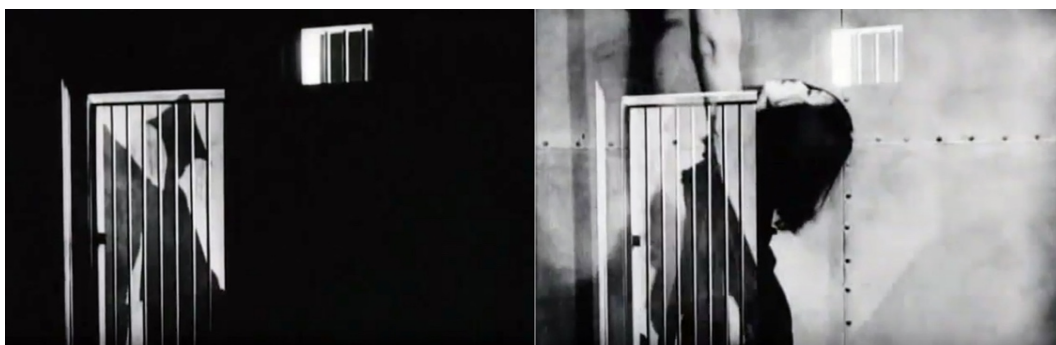


Fig.6.33 y Fig.6.34.

Un nuevo fundido de imágenes permite el encuentro de la sombra y un cuerpo ajeno: la bailarina y la mujer en danza (Fig.6.34.). El desgarro del imaginario introduce los elementos que formarán parte de la trama: mujeres y hombres enajenados y enjaulados.

La experiencia del espacio tiempo es subjetiva. Se imprime en el plano un criterio de datación del paso del tiempo. La numeración de las estancias de los enfermos, no sólo sirve para presentar los personajes, sino que también articula el orden temporal. Es un mecanismo elíptico que denota un tiempo simétrico (Fig.5.35, Fig.5.36 y Fig.5.37.).



Fig.6.35, Fig.6.36 y Fig.6.37.

Los umbrales del delirio toman forma. Las barras de las celdas expresan la periferia de la cordura y separan a los internos de la fuente de estimulación. Los personajes son reducidos a receptores sensoriales, una anatomía sensible sin racionalidad, en constante

agitación y primitivismo. Tendencia salvaje y trágica de las formulaciones visuales (Fig.6.38, Fig.6.39, Fig.6.40, Fig.6.41.).



Fig.6.38, Fig.6.39, Fig.6.40, Fig.6.41.

El montaje interviene segmentando la formación espacial, no aparecen coordenadas que relacionen los espacios. Hay una serie de espacios simultáneos, opacos y restringidos. La sobreimpresión es el mecanismo que hace posible transitar entre escenas. Los espacios se interfieren plásticamente pero no se puede experimentar continuidad entre ellos. El pasillo es desestabilizado como hilo distribuidor, es un lugar incierto y atenazado por los espacios incomunicados que quedan fuera de campo (Fig.6.38, Fig.6.39, Fig.6.40, Fig.6.41.).

Las geometrías del espacio disuelven el cuerpo humano, se vulnera la frontera entre lo mecánico y lo humano. Las técnicas visuales transmiten las experiencias sensoriales de los internos. Hay una atención constante a la mirada a partir de efectos ópticos, distorsiones de lentes, luces incongruentes, exposición y composiciones angulosas e invertidas. La construcción del espacio de representación acusa el contraste de iluminación y la interlocución de los reflejos de lluvias y sombras potencia esta impresión (Gardner, 2004:65-71).

Los gestos de la mujer que danza dotan al movimiento de un tono poético y feroz. El cuerpo coreografía los efectos físicos atmosféricos. La cinética del cuerpo y la tormenta es convulsa y se transmite a la operación de montaje, que va acelerando provocando una deformación en el mecanismo que se despliega de forma rítmica (Fig.6.42, Fig.6.43, Fig.6.44., Fig.6.45). La actividad eléctrica del cuerpo de la mujer y del cuerpo líquido se extrema hasta inscribir dibujos de centellas en el plano (Fig.6.46.). Los planos se precipitan uno tras otro. Los objetos y significantes de la escena se definen por la relación de contraste, compenetración y choque.



Fig.6.42, Fig.6.43, Fig.6.44., Fig.6.45, Fig.6.46., Fig.6.47.

El montaje adquiere un ritmo casi musical y en plano se evoca visualmente el sonido, sobrepresionando instrumentos de latón o un tambor a la imagen de la lluvia torrencial (Fig.6.42, Fig.6.43, Fig.6.44., Fig.6.45) (Richie, 2004:84-88).



Fig.6.48, Fig.6.49, Fig.6.50.



El cuerpo es el vórtice que desestabiliza la imagen. El cuerpo desencadenado de toda lógica gira emocionalmente, hasta que, no pudiendo más, yace. El plano se funde hacia un campo vacío que va apagándose, evanescente y fugitivo con la luz exterior, tal vez la que irradiaba la farola que iniciaba la secuencia (Fig.6.51, Fig.6.52, Fig.6.53.).



Fig.6.51, Fig.6.52, Fig.6.53.

### **6.3. *La mirada de Ulises (To Vlemma tou Odyssea, Theo Angelopoulos, 1995)***

El tiempo reminiscente se articula en el espacio a partir del movimiento de cámara. Los desplazamientos temporales se solucionan desde la continuidad espacial y de acción. La elipsis opera dentro de la unidad espacial por lo que se conjugan distintas capas temporales en un mismo espacio. La secuencia anida en el recuerdo. El reencuentro familiar se inscribe en un lugar, la casa de la infancia. Se establece un sistema de conducción nemotécnico para recordar el tiempo que fue. Un tiempo cosificado en el espacio ya que la estructura espacial facilitará la vinculación de distintos estratos temporales. El plano secuencia es el depósito visual de este engranaje espaciotemporal. El silencio y la pausa existen en el interior del plano, los acontecimientos se interrumpen y se ralentiza el ritmo de las escenas para que el espectador de vía libre a su imaginación.



La combinación en Angelopoulos de largas tomas con un tiempo no cronológico obliga al espectador a implicarse activamente en el proceso de *lectura* de las imágenes que pasan ante él, tanto por la importancia narrativa como por la relevancia histórica. Angelopoulos presenta unas narraciones que ponen en primer plano la política, las guerras y los conflictos de cada período. (Horton, 2001: 59).

El personaje de Ulises accede a un espacio físico, pero también evocador acompañado por el movimiento de la cámara. La cámara creará la articulación espacial en torno a un núcleo, el recibidor de la casa. Este lugar interpelará a distintos habitáculos a través de las dinámicas campo y fuera de campo. Un espacio *off* primigenio será el salón, que tras el acceso del protagonista, no volverá mostrarse, quedando como “*reserva narrativa*” (Rodríguez Tranche, R. 2015: 272). Este punto espacial alimentará el tiempo, de él emanan las asincronías temporales. El tiempo se desestabiliza con el acceso de los distintos personajes al recibidor (Fig.6.54 y Fig.6.55). Se activa la elipsis en el espacio y el acontecer, una elipsis “cuyo punto de anclaje sería la constante espacial” (Rodríguez Tranche, 2015: 272).

La secuencia esta sostenida por el simbolismo, la ternura y la ironía, un ejemplo es el baile de los agentes y el detenido, que anuncia la desaparición del tío Vangelis (Fig.6.56) (Rodríguez Tranche, 2015: 272). El final de la secuencia dota de mayor espesor al tiempo, “*duplicando*” a Ulises, que desaparece de cuadro y cuando se integra de nuevo regresa como el niño que fue (Fig. 6.57 y 6.58):

Esta duplicidad del protagonista activa un desdoblamiento, hasta ese momento latente, del punto de vista: Los personajes miran a cámara como si fuese el objetivo fotográfico. A la vez esa mirada parece sostenerla el propio Ulises adulto al otro lado. De hecho, como si su punto de vista explorara ese momento detenido, hay una aproximación de cámara final que termina en un primer plano del Ulises niño. Un desplazamiento que ya no tiene nada de exploración del lugar, sino de

traslación temporal: el retorno a la infancia, al instante en que fue capturado el tiempo (Rodríguez Tranche, 2015: 273).



Fig.6.54., Fig.6.55., Fig.6.56, Fig.6.57, Fig.6.58

#### 6.4. *La eternidad y un día (Mia aioniotita kai mia mera, Theo Angelopoulos, 1998)*

En la secuencia Angelopoulos combina diferentes capas de tiempo y esferas de la realidad, que van desde lo material a lo imaginario. Angelopoulos escenifica el conflicto del exilio como sentimiento de pérdida. El exilio no es sólo físico sino también un estado emocional de desarmonía, donde se pone de manifiesto la quiebra entre el mundo interior y exterior. Utiliza el plano secuencia diseminado por mecanismos disruptivos como la elipsis y el campo vacío. Las imágenes se unen de manera alegórica en una continuidad visual donde se recupera el pasado y se sedimenta la ensoñación. El tiempo narrativo se vincula al espacio de forma compleja.

A lo lejos no hay más que noche. En una calle recién llovida, Alexándros se dirige hacia ningún lugar. Su soledad hace laxo el espacio, parece que nunca termina de ser recorrido (Fig.6.59). La voz del pequeño refugiado le busca para la despedida. Y en el

encuentro de ambos personajes empieza a atenuarse los tensores de la realidad (Fig.6.60 y Fig.6.61). La llegada de algo tan cotidiano como un autobús de línea parece ceder el sueño a tanta vida. Alexandros y el niño deciden emprender un último viaje, mínimo y caduco con el que puedan inundar el presente con los recuerdos (Fig.6.62). El presente se sostiene y suspende en la espera. El autobús deja tras de sí una estela de individuos con chubasqueros amarillos montados en bicicletas (Fig.6.64). El efecto de esta imagen onírica descompensa ya sin remedio el ratio de realidad de la secuencia e ilumina un encuadre desabrido por colores apagados. La música se hace táctil en el campo vacío y compondrá distintas conjugaciones entre imagen y sonido a lo largo de la secuencia.



Fig.6.59, Fig.6.60, Fig.6.61, Fig.6.62, Fig.6.63, Fig.6.64.

En ese espacio definido por su movilidad se genera un universo ubicado en una incierta frontera entre un mundo físico posible y un mundo imaginado. Espacio íntimo y tibio. El exterior se desvanece por la turbiedad de los cristales, son abstractas nociones de

luz las que se vierten en el habitáculo. Al abrir la ventana, Alexandros y el pequeño niño desvelan el motivo de su encuentro: la búsqueda del hogar, el barco navega paralelo a ellos (Fig.6.65). De esta manera se activa el espacio no visible y a su vez se afecta el vector temporal. Desvelar el espacio *off* posibilita transitar por el tiempo. El fuera de campo, es descubierto una y otra vez, a través de lentas panorámicas o *travellings*, como constatación de los confines de lo palpable.



Fig.6.65.

Tras la elipsis, se vuelve al interior colmado, durante el tiempo no contado, por otros pasajeros. El componente musical se apaga, es entonces cuando el revisor anuncia la próxima estación.

Reverberan desde fuera de campo voces encendidas. Pasajeros que cambian de destino, mientras unos abandonan el lugar, otros lo toman. Un joven con una bandera roja (inscripción de la Historia) y una pareja, despiertan la curiosidad de Alexandros y el niño albanés (Fig.6.66). La música parpadea con su llegada, el pasaje musical amansa lo que de real y rutinario tiene la escena. En la mínima superficie de realidad se despliega la metáfora en la composición de las imágenes, es una ordenación imaginaria a partir de la poética. El niño, se asoma al exterior y por continuidad se da el objeto de esa mirada: la hilera de personas en bicicleta. Imagen que contrae el eje real, estallido onírico. Las palabras que se superponen a esa imagen llegan del interior del autobús.

Ahora el vehículo se articula como espacio no visible, porque está cambiando su piel para desasirse de lo rutinario. Las palabras, que resuenan sobre la imagen extrañada, son indicios de esa metamorfosis. Ya no han de leerse vinculadas a lo tangible, sino que tiene otra formulación discursiva. La forma narrativa es prosaica situándose entre el *Mythos* y el *Lógos*, entre la mitología y los argumentos racionales. Al regresar al interior del autobús se despliegan los conceptos de amor, desamor y arte corporizados en la joven pareja. La mujer al arrojar las flores clausura el espacio de representación y un movimiento de cámara conecta el campo con el contracampo, donde observan Alexandros y el niño la escena representada. El joven de la bandera roja permanece dormido como la Historia.



Fig.6.66, Fig.6.67, Fig. 6.68, Fig.6.69.

El movimiento de cámara en lento retroceso, se ve acompasado por el ingrediente sonoro. La humedad satura la visión, la imagen se contagia del elemento mágico. A partir de este momento, cada acontecimiento nos adentra en el espacio de la fábula. Todos los componentes serán la proyección de un paisaje interior remendado por

recuerdos. Angelopoulos introduce también un elemento utópico, donde el viaje se regenera y perpetúa por un valor que lo proyecta constantemente hacia el horizonte.

Un grupo de músicos irrumpe en el autobús y toca (Fig.6. 67). La cámara retrocede para encuadrar a los instrumentistas y a Alexandros con el niño, espectadores de esta proyección, tal vez de su imaginación (Fig.6.69). Suspendidos en el tiempo entre un aparente estatismo y quietud, Alexandros y el niño se encuadran entre lo onírico y lo táctil. Angelopoulos juega con los distintos niveles de representación: “ (...) fusión temporal, desnaturalización de la realidad a partir de la ritualización, tránsito entre lo físico y lo mental y un complejo juego de enunciaciones, a partir de algunos personajes que cumplen la función de demiurgo”(Quintana, 1997:4-11).

Sin alterar la continuidad del encuadre, Angelopoulos anuda distintos niveles temporales y universos narrativos, acaeciendo tiempos diversos en un espacio con vocación de permanencia. La evocación del poeta Solomos se integra en el espacio ajeno y activa la fábula (Fig.6.70 y Fig.6.71). El poeta, frente al fatigado militante revolucionario como vestigio de la Historia, dicta a Alexandros el ansiado final de su poema a la resistencia de Misolonghi *Los libres asediados*. La imposibilidad de creación artística del poeta Solomos, al que el exilio privó de la lengua y se vio obligado a comprar palabras, se ve reflejada en Alexandros, que está privado de la sensación tangible de lo real al dedicar su vida a la poesía. El alejamiento final de Solomos constata que el tiempo ya no tiene cabida en el entorno de Alexandros, ya no puede dar respuesta a su pregunta “¿cuánto dura el mañana?”.





Fig.6.70 y Fig.6.71.

La imagen final cierra todos los trayectos: el de la cotidianidad, el del encuentro de dos seres errantes y el del viaje. La circularidad pautada del autobús nos devuelve al punto de partida que es también el final. Alexandros y el pequeño, en un paisaje exhausto de tan oscuro, contemplan cómo los ciclistas con chubasqueros amarillos los dejan tras de sí. Ahonda una triste belleza en la composición y antes si quiera de comprender lo que significa la imagen, se hace presente su fuerza y poder de convulsión. Esto es así porque nos sitúa en los confines de la realidad cotidiana, lacerada por la quimera (Fig.6.72).



Fig.6.72.







7.

## CAPÍTULO 7. RELATO EN *OFF*. LA DESCONEXIÓN NARRATIVA DEL ESPACIO

Un trayecto siempre está entre dos puntos,  
pero el entre-dos ha adquirido toda la consistencia  
[...] La vida del nómada es *intermezzo*.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas*.  
*Capitalismo y esquizofrenia*

### 7.1. La desconexión narrativa del espacio

La secuencia final de *El eclipse* (*l'eclisse*, Antonioni, 1962) es una progresión hacia el vacío, una “desconexión narrativa” del espacio (Rodríguez Tranche, 2015: 265). Los protagonistas no comparecen y, por tanto, su historia no acaba. En este proceso, el lugar que habitaron queda despiezado más allá de cualquier descripción geofísica. Deleuze expresa que estos paisajes quedan abonados tan solo por *situaciones ópticas y sonoras*, ya que cualquier nexo narrativo con lo que allí pasó ha desaparecido. Este espacio desconectado y vacío es un inventario de lugares cicatrizados. La barrera epitelial sotierra lo que ocurrió en esos lugares. En los márgenes se disuelve el componente narrativo que puede acontecer en un espacio no visto o en un tiempo no contado. El “final narrativo” (Rodríguez Tranche, 2015:269) ha migrado. Por tanto, en imagen no hay elementos narrativos y el espacio es abocado a una superficie blanca, al temblor de la luz solar.

Antonioni lacera la forma narrativa, desmembrando el esquema causa-efecto que hila los acontecimientos, desde el interior. En el espacio, el conflicto dramático que estaba siendo narrado queda desactivado. No hay un eje de acción fuerte, pero aparecen acciones, figuras y objetos que a través de la cadencia que establece el montaje vibran como posibles ficciones. El tiempo progresa entre imágenes que discurren unas tras otras. Una perpetua transformación que complejiza un espacio al que ya nada acude.

Esta pieza transgrede la forma narrativa y utiliza técnicas metafóricas de composición. La acción de deslindar los territorios narrativos y no narrativos es problemática en este tipo de material. La narración como sistema formal tiene una serie de elementos interrelacionados que se rigen por distintas motivaciones y poseen un principio de desarrollo. La forma narrativa contiene una serie de acontecimientos que, convencionalmente, se vinculan a través de la causalidad y se desarrollan en el tiempo y en el espacio (Bordwell, y Thompson, 1995:65-72). Por el contrario, los sistemas formales no narrativos son otro tipo de forma filmica que no tiene historia. Siguiendo a Bordwell y Thompson podemos encontrar distintas formas no narrativas: la forma categórica corresponde a películas que seccionan un tema en partes para hilar la información que transmite la película; la forma retórica desarrolla un argumento persuasivo que sugiera al espectador “una nueva convicción intelectual, actitud política o acción directa” (Bordwell, y Thompson, 1995:113). En la forma abstracta la materia que compone el plano es ambigua, las cualidades perceptivas se organizan en torno a variaciones de un tema o bien a través de contrapuntos. La forma asociativa opera con materiales yuxtapuestos que destilan cualidades expresivas y conceptos (Bordwell y Thompson, 1995:103-138).

Pero toda representación es potencia de narración porque significa el objeto que registra. El cine no-narrativo conserva rasgos del cine narrativo porque en la imagen representada hay transformación, progresión y “se reconocen relaciones de tiempo, de sucesión, de causa o de consecuencia entre los elementos o planos” (Aumont, Bergala, Michel y Vernet, 2012:93) y en estas relaciones se deposita la idea de una instancia narrativa que regula la “evolución ficcional” (Aumont, Bergala, Michel y Vernet, 2012:93). Además, el espectador busca “indicios de ficción” (Aumont, Bergala, Michel y Vernet, 2012: 90-95). Por su parte, el cine narrativo utiliza materiales cuya base es no representativa.

En la genealogía de *El eclipse*, no aparece una concepción basada en la esencia exacta, en el origen; más habría que pensarla como procedencia “procedencia conjunto de pliegues-fisuras de fisuras, de capas heterogéneas que lo hacen inestable y, desde el interior o por debajo, amenazan al frágil heredero” (Foucault, 1988:17). Su procedencia es la forma narrativa, pero esta coda es un agente de sismicidad que hace convulsionar desde su centro la narración. El texto narrativo perforado, la descomposición narrativa, la ausencia que deforma la imagen,... abren un espacio de sugerencias, de latidos extraterritoriales para otras mínimas historias.

El eco de *El eclipse* se refleja en otras obras como *Toute une nuit* (1982) de Chantal Akerman o *En la ciudad de Sylvia* (2007) de José Luis Guerín. Estos ejemplos violentan los principios de la forma narrativa desde su interior, porque suponen una reflexión crítica acerca del sistema de narración del cine clásico y una vulneración de la textura fílmica. El núcleo dramático de la acción se sitúa fuera de la película, en un fuera de campo o se vincula a un tiempo omitido. Son propuestas en las que la tenue narración depositada

incita al espectador a buscar acciones que inicien la historia. Películas que conmueven a partir de un simple esbozo o un pequeño trazo la imaginación. Vertebran un mecanismo de proyección de posibles vidas e historias apuntadas o sugeridas en los planos. Las obras que vamos a analizar se comprometen con esta mecánica. Por ejemplo, Akerman desintegra el desarrollo narrativo, no hay unas coordenadas que orienten, el clímax y los acontecimientos desabridos se entretajan a través del montaje. Deleuze en *La imagen-tiempo* (Deleuze, G. 1985:260) ubica a Akerman en el “cine cuerpo”, donde el personaje se reduce a sus actitudes corporales. El espacio se construye por el encadenamiento de actitudes (el *gestus* que señalara Brecht), que son *imagen-tiempo* porque introducen el antes y después en la corporeidad. Las actitudes corporales en su cine son signo de estados del cuerpo vinculados a los personajes femeninos, mientras los masculinos corporizan el entorno:

(...)el cuerpo de una mujer conquista un extraño nomadismo que la hace atravesar las edades, las situaciones, los lugares. Los estados del cuerpo segregan la lenta ceremonia que enlaza las actitudes correspondientes y desarrollan un *gestus* femenino que capta la historia de los hombres y la crisis del mundo. Este *gestus* reacciona sobre el cuerpo confiriéndole un hieratismo que es como una austera teatralización, o más bien estilización (Deleuze, 1985:260).

En *Toute une nuit* los personajes apenas tienen nombre, son solo formas nómadas que atraviesan la pantalla. Los movimientos mecánicos de estos cuerpos son cautivados por el lirismo. En un escenario inmóvil la coreografía cotidiana, los gestos y el movimiento son potencia de relato. La materialidad de los personajes es visible y sonora, su representación posee una cualidad estilizada. Hay una minuciosidad de los gestos y los motivos anatómicos se multiplican. La cámara persigue sus sombras en las paredes y en el suelo, y sus reflejos en espejos y cristales. Por su parte, Guerín sedimenta *En la ciudad*

*de Sylvia* un proyecto de memoria imposible; el protagonista busca un rostro del pasado en una ciudad. En este quehacer, el espacio toma una dimensión anatómica y el deambular es el hilo conductor por acciones que no terminan de prenderse.

Las ficciones posibles laten virtualmente en estos textos narrativos. “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco, 1987: 73). El espectador que afronta estas películas tiene que buscar una historia. Las marcas y simulacros depositados en el plano son potencia de relato, pero su naturaleza es la ausencia. El relato vive en los tiempos y espacios no contados, es decir en el fuera de campo y en el tiempo elidido. En las fallas, fracturas temporales, se desarrollan esos acontecimientos. En el espacio que transgrede el perímetro del encuadre se imprimen las acciones ausentes. En el tiempo suprimido tienen cabida todas las historias. Estas películas no son algo exactamente narrativo, sino que operan desde una profunda expresión lírica del cine. La palabra apenas acompaña a unas imágenes que se enlazan bajo la musicalidad y el ritmo como auténtico valor formal.

## 7.2. *El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)*

Como adelantábamos, la secuencia final supone una “desconexión narrativa” (Rodríguez Tranche, 2015: 265) donde se pierde la huella del relato. En los planos no hay víveres narrativos como consecuencia de la desaparición de los protagonistas. Mientras, la materia filmica se hace elástica. El espacio posee todavía un valor aparente con respecto a su importancia en el relato y la acción descrita. Existe, a su vez, una remanencia de objetos y situaciones. Los planos van desvestiéndose del componente narrativo, los lugares que habían sido recorridos por los personajes son revisados y corregidos por el vacío. Es un ejercicio de variación y permutación. Antonioni actúa a través de un mecanismo que crea exclusas, que rompe, separa y lleva hasta la oquedad el espacio, que ya no es un simple contenedor de historias. Los personajes se extravían, así como las historias. En su lugar emergen breves acotaciones, mínimas *situaciones ópticas y sonoras* (Deleuze, 2004:17) por las que transitan criaturas errantes abandonadas a la cotidianidad. En los planos apenas hay rastros visibles de la presencia humana. El plano se vacía y queda acentuada esta dimensión por la tendencia al plano fijo. El campo vacío o la suspensión de la figura humana muestran la indeterminación del relato. No hay clausura, ni límite al flujo visual.

Antonioni deposita residuos o restos de acontecimientos en los planos, creando obstáculos visuales a partir de los objetos y extraviando a las figuras humanas en un lugar inexistente o pequeño del encuadre. La secuencia es una coda, una pieza final en la que se recurre a situaciones ya contadas, que en este punto del relato se encuentran en proceso de disolución. Una panorámica bosqueja el lugar porque lo que está por mostrar es un simulacro de lo acontecido. El plano de situación retrata una calle larga en la que la grama



y los árboles son vestigios de lo salvaje (Fig.7.1.). Un sonido se filtra entre los bloques de viviendas en hilera, la dimensión sonora del fuera de campo anega el espacio visible con un flujo líquido. El discurrir del movimiento de cámara supondrá una clarificación del conjunto espacial: es el lugar del encuentro donde el edificio en construcción y la torre dell'Eur son las marcas de otras secuencias. Las trayectorias trazadas han arado el lugar, ya siempre aprehendido a Piero y Vittoria. El espacio cauteriza la ausencia de los protagonistas. El paisaje es tratado como elemento compositivo, una materia que preexiste antes de lo que ha de inscribirse en él, que dura y perdura tras la estela de los personajes. El cuerpo es precario en el interior del plano y acude a disolverse a los márgenes. Los personajes son sustituidos por imágenes que se desdoblan entre la percepción y el recuerdo. Los personajes quedan desconectados, a la deriva en los espacios y tiempos no contados.



Fig.7.1.

Los planos iniciales de la secuencia están cimentados sobre la posibilidad del encuentro. Esta sensación se intensifica por imágenes pasadas que asedian: el galope del caballo, el bidón de agua o la niñera. Antonioni no sacia estas expectativas, al movilizar los restos narrativos inicia un proceso de convulsión. Cada plano sirve para desintegrar el espacio y ahilar la conexión con lo ya narrado (Rodríguez Tranche, 2015: 266). La ficción se emancipa de cualquier vínculo narrativo planteado a lo largo del relato, todo es incierto



Fig.7.2.

y si algo acaece es de forma intermitente. Retrata el espacio despiezándolo a través de planos detalle o a partir de planos generales que duplican la imagen ofreciendo distintas perspectivas de un mismo punto. Este trascurrir por el espacio mediante operaciones mínimas, entrañadas o reverberantes afecta al devenir, a un tiempo que se distiende. Se privilegian situaciones contemplativas, momentos resonantes, gestos suspendidos y movimientos insignificantes que son atmósferas que verifican una temporalidad dilatada e incluso una detención del tiempo. El peso del silencio densifica estos momentos como una forma de respiración del tiempo. Otras veces la sonoridad urbana invade la banda sonora, creando un lenguaje de los objetos. En el interior del plano se propaga una música atonal que desorienta.

Las figuras humanas cobran una existencia imprecisa y fugaz. Los objetos sí están deformados por la huella de otros tiempos, por el peso de esos cuerpos que no acuden al lugar que ya habitaron. La formulación sinecdótica opera sobre el espacio y el tiempo, haciendo perenne el vacío. Antonioni crea un *collage* de acciones que nacen para saciar la mirada: la niñera, la mujer que espera el autobús, los niños entre la bruma del agua,... En otros puntos todavía procura unir acontecimientos, articularlos para que pueda operar la continuidad como en los planos que son descripción epidérmica del hombre con gafas o los planos que captan unas figuras en la azotea señalando la estela del avión en el cielo (Rodríguez Tranche, 2015: 268). Otros planos:

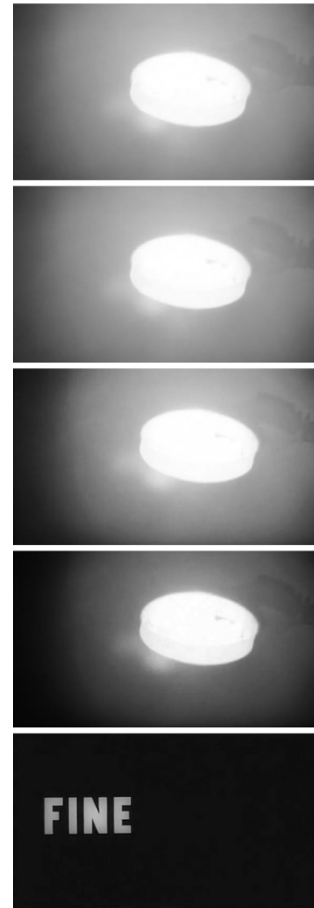


Fig.7.3.

(...)mantienen una relación lógico causal precisa por asociación espacial: desde el plano de la chica esperando junto a la curva hasta el plano de hojas mojadas por el aspersor, que acaba de cerrarse en el plano anterior. Aunque los personajes cambian, la acción se va relevando plano a plano, hasta crear una cadena de “sentido transitorio” en torno al punto de cita. Son acciones que significan más por el lugar donde se inscriben y su función sustitutoria que por su entidad narrativa. Porque en ausencia de ejes de acción fuertes que vertebran todos estos ámbitos, el espacio queda a merced de la cadencia y ritmo que establece el montaje (Rodríguez Tranche, 2015: 268).

Los objetos y cuerpos inanimados adquieren protagonismo. El edificio en construcción es material sedimentario, un residuo de lo narrado. La sucesión de planos propone un discurrir lento por imágenes al borde de la abstracción, como el plano de un aparejo caótico de ladrillos en testa o canto, las grietas en el asfalto, el imán del agua, el naufragio de las hojas, la piel decrépita del árbol, las torres eléctricas o los cilindros de acero seccionando el cielo. El universo de las cosas posee gran fuerza expresiva. En cambio, las figuras o siluetas que habitan los planos tienen la soledad encallecida en el rostro, o acechando sus espaldas y los labios silenciosos. Cada plano corrompe el tejido del relato y el espacio queda desconectado de esta función, carente de contingencias. La luz lúbrica del eclipse perfora un espacio que ya es solo fin.

### **7.3. *Toute une nuit* (Chantal Akerman, 1982)**

*Toute une nuit* (Chantal Akerman, 1982) se desarrolla en una noche en la ciudad de Bruselas. La unidad temporal y espacial es seccionada en instantes e intersticios. *Toute une nuit* compone un inventario del amor y del desamor, de cuerpos que se acercan y alejan, de cuerpos que colisionan en abrazos. Akerman dibuja en el paisaje urbano

distintas zonas de espera: las calles oscuras que retienen el calor del día, las luces almacenadas que brotan de interiores y los bares a punto de cerrar. El devenir hacia el amanecer es el progreso del relato. La noche de eco tormentoso acoge a cuerpos en duermevela que se arrojan a un territorio en penumbra. En los fragmentos tiembla la luz primitiva de la sexualidad. Estalla la tormenta, se detiene en las casas. El amanecer de luz dañada es el momento de reposo. El día es la coda, la actividad se reemprende con el despertar .

La banda de sonido es minuciosa, cada acontecimiento sonoro es un sistema de conducción hacia representaciones hápticas: el sonido del cuerpo y su movimiento, sonidos de pasos que percutan en la imagen, la cadencia de abrazos, el roce de pieles ajenas. El sonido urbano interacciona con estos sonidos íntimos; son sonidos rugientes de motores o de rutinas que se extinguen, también voces furtivas. Hay un registro sonoro de la intemperie y los aconteceres climáticos: los truenos se propagan. Las palabras se articulan en susurros, apenas hay diálogo y el silencio imanta las distintas secuencias. El elemento musical aparece de forma diegética a través de la reminiscencia de una canción de amor italiana. El sonido sugiere el fuera de campo, es un faro en esta noche sin luz, su quehacer es transmitir información sobre la acción en escenas oscuras.

Las secuencias están desprovistas de contenido narrativo y se encadenan por fricción. La adhesión de instantes es una poética en la que la narración no es el motivo central, sino crear un ritmo formal. Los encadenamientos son azarosos, el vínculo entre imágenes afirma el peso del azar y la ausencia. La estructura aditiva de la película posee un diseño cinematográfico porque los personajes son movimiento. Las historias se suspenden, los personajes pueden reaparecer y no hay clausuras. Akerman recoge restos de

acontecimientos que son agregados por cortes abruptos y construye escenas en las que no acontece nada. Sin embargo, hay otras piezas intoxicadas con acciones extremas, de corporalidad violentada por el deseo. El relato se vuelve inmóvil a cada uno de sus momentos, en el que es imposible la clasificación en núcleos y catálisis, pues todo en él se resuelve en transitividad, se fragmenta en unidades intercambiables: las escenas y los planos.

La composición poética que despliega Akerman, le facilita el uso de figuras retóricas. Los planos perduran unos instantes antes y después de que la acción que se desarrolla en el interior haya comenzado o terminado, o de que algún personaje sea encuadrado. Esta mecánica genera campos vacíos. Contemplar, detenerse en un espacio vacío enfatiza la dimensión formal y la valorización rítmica de los planos. Además, las escenas están veladas, la penumbra impide ver la totalidad de la imagen. Hay repetición: recurrencia de movimientos y comportamientos; regreso a situaciones y lugares. La proliferación de espacios intermedios, de lugares de paso en los que los cuerpos aparecen y desaparecen hace posible la construcción de una cadencia visual. Son planos abstractos con una estructura visual mínima. Por estos espacios circulan los personajes sin dejar huella. Los planos son estáticos y los encuadres obsesivamente simétricos. Los personajes son el elemento cinemático que atraviesa esos lugares inertes. Los espacios íntimos y públicos se contaminan de forma metafórica a través de elementos arquitectónicos: puertas, ventanas,... es un mundo de siluetas y de perímetros.

El flujo temporal en su cine es un devenir (véase cap.3), un proceso mediante el cual algo llega a ser. A través del proceso de dilatación del tiempo, la materia concreta de lo vivido se restituye de forma casi abstracta. En un plano en el que apenas hay acción,

alargar la duración, hacer durar, perdurar, produce una especie de mutación que otorga a la imagen un valor vivencial insólito. Pasa el tiempo y eso abre el plano a otra noción del tiempo. En este dispositivo la operación de montaje es el momento de sutura, de recomposición y enlace. La combinatoria de imágenes transformará, mediante la lógica de la yuxtaposición, imágenes inicialmente planas en otras. Los cortes son abruptos, Akerman delimita la escena y elide cualquier lógica causal. Se diluye la narración en los márgenes temporales y espaciales.

*Toute une nuit* se compone de distintos módulos que contienen acciones, movimientos, gestualidades y grafías corporales que no llegan a convertirse en unidades narrativas. Este hecho se refuerza porque las situaciones se presentan en una especie de *in media res* narrativo. A partir de la asociación de imágenes, Akerman introduce una idea honda: la ciudad es el territorio de la incomunicación. Por ello, teje esbozos de acontecimientos. La corporeidad expresa distintos estados con lo que se introduce la noción de tiempo. El espacio sólo puede reconstruirse a partir de las asociaciones entre los movimientos de los personajes. Akerman vertebrata las distintas piezas partiendo de las localizaciones donde se desarrollan. Establece una tipología espacial para ubicar las acciones: el espacio urbano, el espacio doméstico y espacios entre la privacidad y la intimidad (bares, portales de edificios, medios de transporte...).

La película arranca en el espacio urbano. La luz quemada del atardecer es un apunte temporal porque la penumbra empieza a depositarse en una ciudad como proyección del tiempo. Pasan lentos los coches por una sinuosa curva como si bailaran, porque los coches saben su camino y van como los animales en querencia. La canción italiana de amor que se insinuará a lo largo de la película empieza a oírse, aunque no pueda ubicarse su fuente,

la reverberación facilita inferir su procedencia diegética. Un sonido pesado y desgastado encadena con el ingrediente musical hasta que lo acalla y transmuta la imagen hacia otra escena. Por corte, la secuencia se ubica en una calle apenas iluminada. El espacio no está narrativamente activo, pues nada ocurre en su interior. Akerman compone un campo vacío donde resuenan unos pasos cuya fuente se encuentra en el espacio *off*. Una mujer atraviesa el campo. Nada pasa en el plano. No podemos contar los pasos que le quedan para detenerse, pues un corte nos desplaza a otro lugar.

Sumida en la oscuridad, la silueta de un hombre se introduce en un paso subterráneo, único punto de luz. Los pasos y la canción de amor son el componente sonoro. Pero la imagen no persigue el itinerario. Un nuevo corte nos lleva a otra escena. El espacio vacío es trazado a través de un *travelling*. La iluminación de la carretera y los faros hacen intuir un leve gesto de amor en un coche. La canción que ha estado sonando de forma intermitente puede ahora situarse en el interior del coche. Esta condición móvil da a entender el elemento sonoro como diegético cuando aparezca en otras escenas.

El relato se trasvasa a otro lugar, de la ciudad al paisaje íntimo, otra vez vacío, a la espera de un cuerpo que lo habite. La mujer de rojo atraviesa el lugar e imprime movimiento en el interior del plano. Traza órbitas alrededor de un punto fijo, entra y sale de plano. Su trayectoria no tiene continuidad en otro plano, queda alojada en el espacio fuera de campo. El tamaño del plano muta, se hace más cercano. La mujer de rojo hace una llamada telefónica. Tras la voz, ella cuelga.



Fig.7.4.

Este fragmento tiene continuidad. El deseo marca un recorrido físico que le lleva de la habitación al paisaje urbano. La mujer de rojo atraviesa las calles y llega a un edificio de viviendas. En una de sus ventanas una silueta dibuja su propia órbita. La mujer de rojo observa desde la calle hasta que desaparece en la noche.

Un nuevo corte nos sitúa en una zona fronteriza entre la cavidad íntima de una habitación y la ciudad a la intemperie: bares nocturnos como ilusión de privacidad. La composición visual en tres términos de la escena contienen acciones irrelevantes que atraen la atención por la mecánica de gestos. La cámara actúa poniendo en cada cuerpo una mirada larga, prolongando el plano en una escena vacía y sin acontecimientos. La cercanía del primer término resguarda a una mujer en espera. El contraplano a esta mirada que presiente es la puerta de la calle que se abre. Un plano inmóvil y vacío será entendido como trayecto tras encontrarse los amantes. No existe un espacio global de referencia que permita entender las relaciones espaciales. La cámara nos muestra indicios y porciones espaciales deshabitadas a la espera de los personajes.

Esta descomposición de la narración se extiende a otra poética y silenciosa secuencia. Un plano frontal retrata a dos personajes: un hombre con aire triste y una mujer vaporosa con un vestido de flores. Una frontera imaginaria los separa, como si se alojaran en habitaciones separadas. El silencio sucio y la canción de amor son los ingredientes



sonoros. El lenguaje táctil es una mecánica aséptica que se duplica como en espejo. De repente, el vocabulario cotidiano se fisura: un abrazo de fuerza desmedida funde a los personajes.

Akerman articula otra pieza mínima a partir de la elipsis entre secuencias. La escena sitúa a tres personajes cuyas actitudes y gestos son mecánicos, no interactúan entre ellos. El tenso silencio parece indicarnos que algo ocurrió en un momento anterior omitido. El plano permanece fijo y los personajes son mostrados desde la frontalidad. Cada plano fijo establece un límite en un espacio global que no puede suturarse. No hay un itinerario que dé cuenta de la existencia material del lugar. Los objetos son señales de la identidad de un espacio unívoco, pero se produce una desestabilización espacial porque no podemos organizar el espacio. La ausencia de un plano general que ordene las coordenadas espaciales crea no solo una fisura espacial, sino también temporal. El vector temporal es ignoto: no sabemos si los personajes conviven en la localización en un mismo tiempo. Hay una desconexión temporal y espacial. La composición visual expresa una sensación de intimidad entre los tres personajes (Fig.7.5.) Hay un desarrollo de la acción en otros tres planos fijos, pero sin que se pueda tejer una narración. Quizá algo se gesta, o parece que termina, pero no es así; es un instante de pasión desierta. Los planos contienen cuerpos estáticos y vidas posibles.



Fig.7.5.

Akerman regresa a los desconocidos asidos en un abrazo. Ahora bailan de forma voraz. La danza de belleza imperfecta parece desgarrar sus cuerpos. La coreografía se entretreje con el flujo temporal. La duración del plano se alarga y el tiempo se perfila como una intuición íntima (Fig.7.6.).



Fig.7.6.

El mapa convencional se sustituye por una poética de asfalto. Las acciones inconclusas asedian en cada recodo de la ciudad. Los instantes están inscritos en una cartografía del deseo, la ciudad es fragmentada, sus rincones acogen súbitos enamoramientos.

Akerman establece una cesura y sitúa otros simulacros de acontecimientos en un nuevo escenario. En el extrarradio, hileras de viviendas contienen hombres y mujeres domesticados en el tedio de los días. Personajes que han de elegir el hogar frente a la primitiva noche. Las anónimas puertas parecen muros de contención de los apetitos. Los personajes, velados por la noche, pierden su fisonomía. Las historias y cuerpos son intercambiables (Fig. 7.7., Fig. 7.8. y Fig.7.9.). Todo es movimiento. Akerman compone un *collage* de descartes, de imágenes desvalorizadas que en otro texto serían arrojadas a la elipsis. Establece un patrón de lectura para los indicios de narración. El ruido se imprime en la imagen y el rumor táctil de los cuerpos es constante. En los interiores, los lugares de referencia son transitivos, lugares de paso hacia ningún sitio: escaleras o pasillos. Espacios penetrados por itinerarios. Afuera, las horas inciertas forman un cielo sin fondo, oscuridad donde se funden los personajes.



Fig. 7.7.; Fig.7.8., Fig.7.9.; Fig.7.10; Fig.7.11. y Fig.7.12.

Entre estas mínimas historias, la mujer fugitiva. Una habitación es el centro gravitacional de un cuerpo que describe trayectos. La mujer entra y sale de campo. El paisaje íntimo siempre en calma queda vacío a su espera. La imprecisión del espacio aumenta por el cúmulo de sombras que acechan. Es una continua alusión a un fuera de campo que el plano se resiste a revelar. Apenas son visibles unos objetos y un cuerpo entregado al sueño (Fig.7.10.; Fig.7.11. y Fig.7.12.). El espacio virtual de un espejo ofrece una imagen suspendida. La mujer doble se pinta los labios. Para su huida ha de atravesar una geometría de perímetros: marcos de puertas, espejo, pasillos y escaleras. La mujer va hacia la noche, el plano perdura y el tiempo pasa.

Akerman imprime un ciclo a las imágenes a través de la repetición de lugares y situaciones. Las fórmulas cinemáticas son recurrentes por lo que se catalogan instantes que carecen de causalidad. La estructura es un bucle de secuencias. Encontramos piezas idénticas donde el plano se puede partir por la mitad, verticalmente, para mostrarnos de un lado a un hombre y del otro lado a una mujer que, tras un tiempo de mirarse de soslayo, de intentar sentirse, se levantan y corren desesperadamente. Es una mecánica recurrente también en diferentes secuencias de la película: aparentemente nada pasa; el erotismo está soterrado hasta que el instinto dispara las acciones. Los instantes se bosquejan iguales: hay danzas a tientas, amores furtivos y soledad (Fig.7.13.). Existe una resonancia entre planos y situaciones.



Fig.7.13.

Los espacios fronterizos entre el interior y el exterior (bares, taxis, portales...) envuelven en una intimidad provisional a los personajes. En una escena la disposición visual oscila entre el interior y el exterior. Una mujer tras el cristal, la figura está aislada por perímetros físicos que fragmentan el espacio. En primer término, un hombre se mueve a partir de un punto fijo (Fig.7.14.). La mujer se levanta y el punto móvil pasa a ella, quedándose él inmóvil hasta que se rozan. Cadencias y estrategias de movimiento se unen, dando lugar a una danza en la que un personaje inicia una acción que es continuada por otro.



Fig.7.14.

Otro escenario relaciona varias escenas. El portal es un umbral vacío que anuncia presencias futuras. Una mujer recorre una escalera. El trayecto está lleno de pequeños paréntesis, breves elipsis. Luego golpea una puerta. Otra mujer apenas vestida corre tras el rastro de esa sonoridad. Esta localización acogerá otros itinerarios fugaces y mínimos acontecimientos. En los espacios domésticos se multiplican los cuerpos amándose o

temiendo. Un plano muestra al edificio con sus ventanas abiertas pobladas por siluetas (Fig.7.16.).



Fig.7.15. y fig.7.16.

El plano que sigue retoma la figura de la mujer fugitiva, ahora atraviesa la calle. Un hotel será su cobijo. Se produce un salto temporal, pues ya amanece. La mujer fugitiva regresa a casa. Nada ha pasado en esta noche sin tiempo. Akerman reanuda otra mínima historia. La mujer de rojo ha desgastado los colores de su vestido y la canción de amor suena frente a la sonoridad amenazante del exterior. Los dos cuerpos bailan hasta fundirse uno en brazos del otro (Fig.7.17.).



Fig.7.17.



#### 7.4. *En la ciudad de Sylvia* (José Luis Guerín, 2007)

La película está puntuada por tres noches y sus jornadas: presagio, encuentro y escenarios vacíos. La estructura se segmenta en estos tres actos:

- **Primera noche.** Un campo vacío. Apenas unos indicios espaciales. La luz artificial que irradia el exterior vulnera la oscuridad de una habitación. Las sombras oscilan como si asumieran una cadencia de olas. El plano sonoro refuerza esta asociación (Fig.7.18.). El espacio carece de coordenadas, es un lugar deshabitado e ilegible por la ausencia de luz. Las sombras evocan al fuera de campo donde están los cuerpos de origen. El campo visible tiene una cualidad virtual por contener un mundo de sombras. Las manchas inciertas difuminan los perímetros del plano. El fuera de campo parece filtrarse por esta red ilusoria.



Fig.7.18.

Los planos detalle componen un inventario, pues la formulación visual funciona por mecanismos sinecdóticos. El resuello de la noche imanta unos objetos: una maleta a medio deshacer, una chaqueta colgada sobre una silla, las llaves de la habitación 307 y un lapicero sobre un cuaderno. Un plano de ciudad y otra cartografía: delineado sobre el posavasos de *Les Aviateurs*, un mapa con anotaciones y dibujos. Estos trazos urbanos candentes de pasado sugieren una historia que encontrar, pero esta película es ajena a cualquier trama dramática. Es un esbozo. A escala reducida, estas geografías serán

iluminadas por el albor y el paso del tiempo se hace táctil (Fig.7.19.). Así aparece la presencia humana que quedó suspendida en el campo vacío. Un personaje depositado en los márgenes del fuera de campo.



Fig.7.19.

El personaje, que no tiene nombre, es captado por un plano fijo. Guerín realiza un ejercicio de inmovilidad y compromete el acontecer. Apenas ocurre nada pero el plano dura dotando a la imagen de sensibilidad temporal. El protagonista está sentado sobre la cama deshecha con un cuaderno abierto sobre las piernas, un lápiz en la mano y con la mirada ausente perdida en el vacío. Hasta que, de pronto, algo activa una idea y comienza a dibujar frenéticamente en el cuaderno. Este plano contemplativo da cuenta de todo un proceso interior de reminiscencia que, de inmediato, dará inicio al periplo del personaje por la ciudad en busca de Sylvia. La duración temporal asignada a la presencia del personaje posibilita observar con detenimiento, contemplar y restituir aquello que quedó latente. Los indicios convocados en los planos detalle tientan a elaborar una subjetividad, pero tan sólo encontramos a un personaje que se define por lo que mira y bosqueja en unas páginas en blanco.

- **Segunda noche.** La secuencia es el relato de la búsqueda de una historia por parte del protagonista. Al mirar y dibujar rastrea las posibles fábulas. El protagonista esboza las



relaciones anatómicas del espacio y realiza apuntes de lo que se encuentra fuera de campo. Aquello que el personaje mira está oculto entre los distintos cuerpos o en el contraplano de su mirada. Guerín propone recomponer el circuito visual a partir de un retrato del espacio en planos fijos. El espacio queda fragmentado en primeros planos y los vínculos deben imaginarse. El encuadre, la mirada y la acción de dibujar generan relaciones de sentido en el espacio. Los primeros planos proponen un recorrido pedagógico que señala cómo leer este espacio en distintos pliegues.

David Bordwell señala el uso del procedimiento del punto de vista en la secuencia del café<sup>1</sup>. Argumenta que su desarrollo desde el punto de vista de un personaje, “el soñador”, supone una dialéctica plano/contraplano compleja. El espacio se distribuye en varios términos y no se especifica un eje de acción principal. Las coordenadas no están claras, porque distintas fisicidades forman un paisaje anatómico. Los personajes transitan, miran, entran y salen de campo, proponiendo una actualización continua del eje de acción. Estas yuxtaposiciones comprometen la caducidad de la imagen y, como en un montaje interno dentro del plano, nuevas lecturas surgen. Guerín confecciona un *collage* de rostros y gestos, une imágenes y establece relaciones entre ellas. Mediante el uso de objetivos largos y el empleo del enfoque, el cineasta crea un montaje en el interior del plano. Genera puntos simultáneos a observar y puede descomponer los más importantes al crear distintos estratos. Los rostros están situados de perfil, frente a frente y en el mismo

---

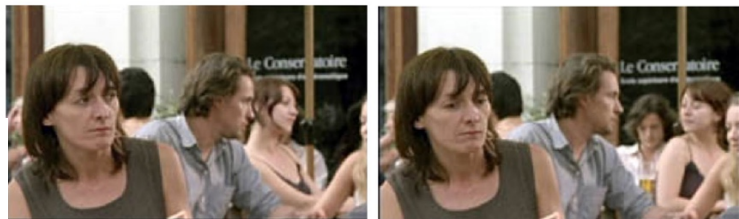
<sup>1</sup> David Bordwell realiza un análisis de *En la ciudad de Sylvia* en el que nombra al personaje como “el soñador”, haciendo referencia a la película de Robert Bresson *Cuatro noches de un soñador* (1971) y *Noches blancas* (1848) de Dostoievski. Bordwell, D. “Las tres noches de un soñador”, 2007. En *Algunos paseos por la ciudad de Sylvia*, Gijón, Festival internacional de Gijón, 2007, pp.67-69. Artículo original: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/11/05/three-nights-of-a-dreamer>.

encuadre, por lo que establecemos de manera involuntaria una relación entre los cuerpos. Por ejemplo, en el plano A un chico y una chica conversan. En el plano B la profundidad de campo permite recomponer la acción entre el primer y segundo término, superponiendo personajes parece vislumbrarse un frágil e íntimo gesto de amor (Fig.7.20.).



Fig.7.20.

Fig.7.21.



Rige esta secuencia una mecánica lúdica, que propone una exploración del espacio y de las acciones mutable. Incluso el observador-personaje de “el soñador”, se descubre anegado en una tectónica de placas sucesivas. En los primeros seis planos no podemos situarle en la escena, luego aparece fuera de foco, depositado entre distintas acciones (Fig.7.21.).

La construcción filmica es un ejercicio reflexivo y creativo porque parte de un trabajo con la mirada. El personaje de “el soñador” genera el itinerario visual y desliza su mirada por los cuerpos ajenos. Pero es también su acción de dibujar la que caligrafía lo que se ha de ver e incluso al tachar un dibujo provoca que un personaje desaparezca. El protagonista

reproduce su contraplano, un material velado por la yuxtaposición de rostros y cuerpos. El protagonista exilia parte del complejo tejido visual y acota su mirada. La acción de dibujar consiste en datar el encuentro con la imagen anhelada. Dibuja para encontrar a Sylvia (Fig.7.22., Fig.7.23. y Fig..24.).

La textura sonora fluye entre las imágenes. Los ingredientes heterogéneos se agolpan y pliegan desde campo o fuera de campo: voces, bicicletas y tranvías, la música de las violinistas.

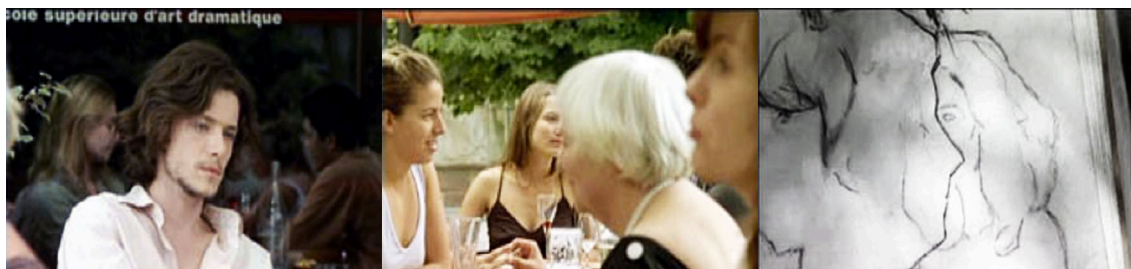


Fig.7.22., Fig.7.23. y Fig.7.24.

Una imagen ausente estructura la acción del protagonista, que mira y aquello que mira es depositado como huellas en el papel. Es un ejercicio de translación de lo visible al dibujo y un proceso de reminiscencia. Al rasgar el papel con otros cuerpos y otros rostros avanza hacia el cenit de la imagen deseada: “reencontrar de nuevo a Sylvia pasa por generar demarcaciones, contornos sobre ese paisaje humano” (Alonso de la Fuente, 2015: 391). Esa progresión es análoga al descubrimiento de una chica que podría ser Sylvia (Fig.7.25.,Fig.7.26. y Fig.7.27.).



Fig.7.25.,Fig.7.26. y Fig.7.27.

Cuando la chica abandona el café, decide seguirla. La secuencia traza un recorrido, una sucesión de etapas dibujadas por la estela de Sylvia. Estrasburgo ya no es una ciudad sólida porque la mirada del soñador la sitúa entre el recuerdo y el deseo. El recorrido físico está vinculado a ese anhelo. El itinerario da cuenta de la existencia material de la ciudad, pero se transforma porque es un trayecto no sólo a un lugar sino a un tiempo pasado que intenta restituir el protagonista. Un plano fijo inaugura la persecución. El plano queda vacío tras salir la chica por el lado izquierdo del encuadre. “El soñador” entra por el lado derecho del encuadre y sale por el izquierdo. El campo vacío constituye un tiempo de espera donde la cadencia de pasos es una elaboración sonora hacia otro tiempo. Una nueva rutina en la enunciación fílmica registra esta secuencia de persecución con la cámara móvil. El personaje masculino es filmado de forma frontal, su rostro anegado por la ensoñación y el deseo es visible. El montaje está ajustado a la mirada de él y al desglose plano/contraplano, aunque el plano se construye con profundidad de campo.



Fig.7.28.

El *travelling* recorre una ciudad cincelada por el deseo de un encuentro. Los perímetros urbanos sugieren otros motivos, a través de la arquitectura el encuadre móvil se fragmenta. Los movimientos de cámara proponen una sucesión de localizaciones que pueden suturarse a partir de un cuerpo reconocible: una mujer de espaldas (Fig.7.28.). Una figura que el soñador hace cautiva de su mirada e incita su periplo. Cuando el protagonista sigue por el lado opuesto de la acera a la chica en la que cree encontrar a Sylvia, el tranvía se interpone entre ellos (Fig.7.29. y Fig.7.30).

La figura femenina es entrecortada por el tranvía. La imagen de la chica, por tanto, es desmontada y cada visión es tomada como un fotograma. Las ventanas recortan la figura y, con su movimiento, introducen lo discontinuo en la mirada. Cada imagen visionada de la figura es como un fotograma. Estas imágenes fragmentadas, parecen animadas por el movimiento del tranvía, como si se tratase de fotogramas vistos en una moviola (Alonso de la Fuente, 2015: 383).

Esta estructuración sugiere la ilusión de la presencia de lo ausente, del contacto con el pasado, de otro tiempo en el ahora. El eco del pasado resquebraja el presente por estas anomalías visuales.



Fig.7.29. y Fig.7.30.

Durante la escena de seguimiento ambos personajes comparten encuadre. El rostro de ella se dilata en el tiempo, mientras él se acerca. El rostro luminoso es rozado por el tiempo, que se acumula en él. Guerín filma las mutaciones del rostro. El espacio entre ellos se ahíla, la distancia es medible por un susurro, el que emite al pronunciar su nombre Sylvia (Fig.7.31.).



Fig.7.31.

Una llamada interrumpe este tiempo suspendido, los residuos del ahora y lo cotidiano se superponen al deseo. Guerín utiliza planos fijos para el tiempo de desvelo de la ensoñación. Para proyectar de nuevo la estela de Sylvia utiliza el movimiento de cámara, combina ambos procedimientos en un juego que parece certificar lo inalcanzable de ese rostro deseado y perdido. Cuando “El soñador” pierde el rastro no hay cartografía posible. La ciudad se descompone en planos fijos que son repetición, desorientación e



intermitencias. El acto de repetición es un proceso de transfiguración que crea un contacto con posibles sentidos de las imágenes. Él busca su rostro en las ventanas vacías de los edificios, explora sedimentos de feminidad en un vestido de flores que se seca contra el viento. Al encontrarla, ella está de nuevo detenida tras un cristal (Fig.7.32. y fig.7.33.).



Fig.7.32. y fig.7.33.

Los elementos que cohabitan en este espacio poco a poco van disolviéndose en los márgenes. Los viandantes, el acordeonista, el vaivén de bicicletas, los lanzadores de agua, el ambulante, los otros rostros que convivían en el café del conservatorio, el vendedor de cerezas, la mujer pétrea, la vagabunda *bricoleur*, el tranvía... componen el entorno azaroso en el que Guerín introduce la ficción. El tejido urbano está repleto de signos como los *grafiti Laura je t'aime*, apuntalados en numerosos muros. Es un referente literario: Laura, la amada de Petrarca, a la que dedicó gran parte de su obra el poeta italiano. Estos signos son el parpadeo temporal porque se inscriben en distintos puntos de la secuencia. Los indicios depositados en los muros contrastan con el vacío psicológico de los personajes. En el final de la secuencia introduce de nuevo el elemento cinemático del tranvía que refleja el rostro de Sylvia, despiezándolo, convocando el devenir. La imagen de Sylvia es ingravida porque no tiene asideros temporales. Es una imagen discontinua e irrecuperable.

Una nueva secuencia lleva al relato a otro escenario. El neón del bar *Les aviateurs* está sostenido en la noche. *Les aviateurs* era una partícula de recuerdo escrita en un posavasos y una nota en los bosquejos de “el soñador” (Fig.7.34. y Fig.7.35.).



Fig.7.34. y Fig.7.35.

La escena distribuye sus ingredientes a través de dos áreas: el espacio físico y el virtual, un espejo que acoge parte del desarrollo de la acción. La secuencia se inicia con el personaje encuadrado en el espejo hablando con una camarera que aparece de espaldas. Otro plano del espejo nos muestra a distintas a mujeres bailando. Por corte, el plano retrata a la camarera, que (Fig.7.34. y Fig.7.35):

(...) posa como si fuese una reconstrucción del cuadro *La barra de Folie-Bergère* de Manet. La toma se alarga hasta que el plano alcanza el paralelismo absoluto con la pintura: ella se coloca una rosa en el vestido y el soñador aparece como un reflejo en un espejo en la parte derecha del encuadre (Alonso de la Fuente, 2015: 301).





Fig.7.36. y Fig.7.37.

El vacío del espejo sitúa en un territorio suspensivo al personaje que es tan solo una imagen “que se genera según la presencia del que mira” (Agamben, 2005:70). Acción gestante que “el soñador” ejercía en la secuencia del café, donde su mirada arrebatava a lo visible lo que anhelaba, depositando en los trazos sobre el papel el rastro del recuerdo de Sylvia. Algunas de las mujeres que componían este tejido visual reaparecen en la escena (Fig.7.37.; Fig.7.38. y Fig.7.39.). Pero su corporeidad está desligada del devenir de “el soñador”. Ya sea reflejadas en la superficie del espejo o en la fisicidad de *Les aviateurs*, se rompe la fidelidad hacia el eje de mirada del personaje de “el soñador”. La belleza de sus cuerpos en danza es expresión de la autonomía. En cambio, la imagen escindida de “el soñador” está apresada en Sylvia.

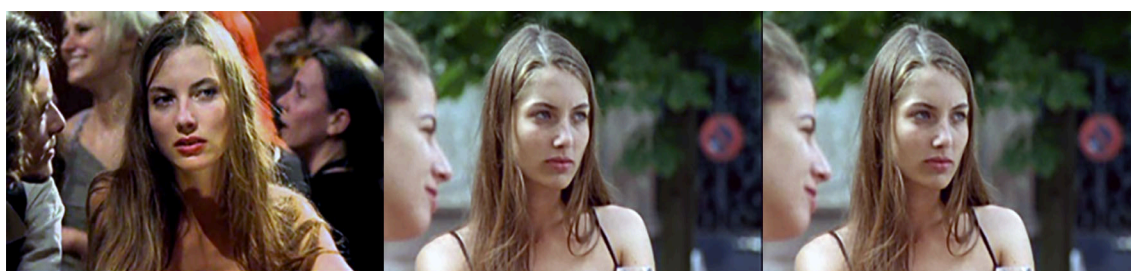


Fig.7.37., Fig.7.38. y Fig.7.39.

- **Tercera noche.** La última secuencia comprende una serie de localizaciones desnudas. Es un retrato de espacios vacíos que son el umbral que anuncia la presencia de figuras y que a su vez son el lugar de su próxima desaparición. El Estrasburgo que Guerín retrata tras el encuentro imposible con el recuerdo, es un lugar desolado por la ausencia irreparable de Sylvia. El protagonista intenta coagular ese cuerpo evanescente y retoma el ejercicio de mirada buscando en otras mujeres superficies donde encarnar el rostro de Sylvia. La secuencia se estructura como doble y variación de lo desplegado en otras imágenes. Guerín vuelve a los mismos escenarios del día anterior e incluso repite los encuadres, pero esta vez pensados desde el vacío. En el interior del café está “el soñador” que vislumbra una figura que puede ser la chica en la que creyó ver a Sylvia. El plano se mantiene y vemos aparecer al soñador por la parte derecha siguiendo la dirección de la figura. No se desarrolla el periplo del protagonista y se pasa a un plano en el tranvía, donde se aloja la figura femenina. El soñador descubre que es otra mujer y decide no entrar. En otros planos aparecen rostros de mujer y se relacionan por la mirada del protagonista.



Fig.7.40.

La secuencia del café desarrollada el día anterior se duplica como en un espejo, pero como imagen especular ha eliminado toda potencia de ternura, es una imagen parcial,

silente y solitaria. El viento y el ruido de la ciudad connotan con hostilidad el lugar de espera (Fig.7.4.0.). La imagen del protagonista es descompuesta por el devenir del tranvía, en cuyo reflejo cree encontrar a la chica descubierta el día anterior. El rostro aparece de modo entrecortado, es una imagen despiezada y dotada de cinética. Entonces, se remonta el material haciendo de lo múltiple uno, fugitivo (Fig.7.41., fig.7.42., fig.7.43 y fig.7.44.).



Fig.7.41., fig.7.42., fig.7.43 y fig.7.44.

El penúltimo plano es la imagen del cuaderno de dibujo abandonado. Sus páginas pasan por la acción del viento. Las formas dibujadas aparecen entrecortadas, mutan de piel (Fig.7.45.).

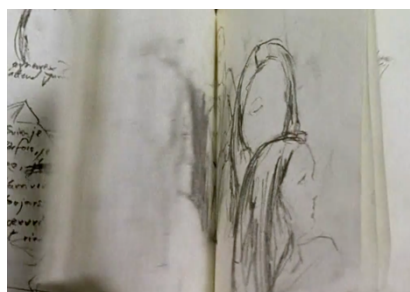
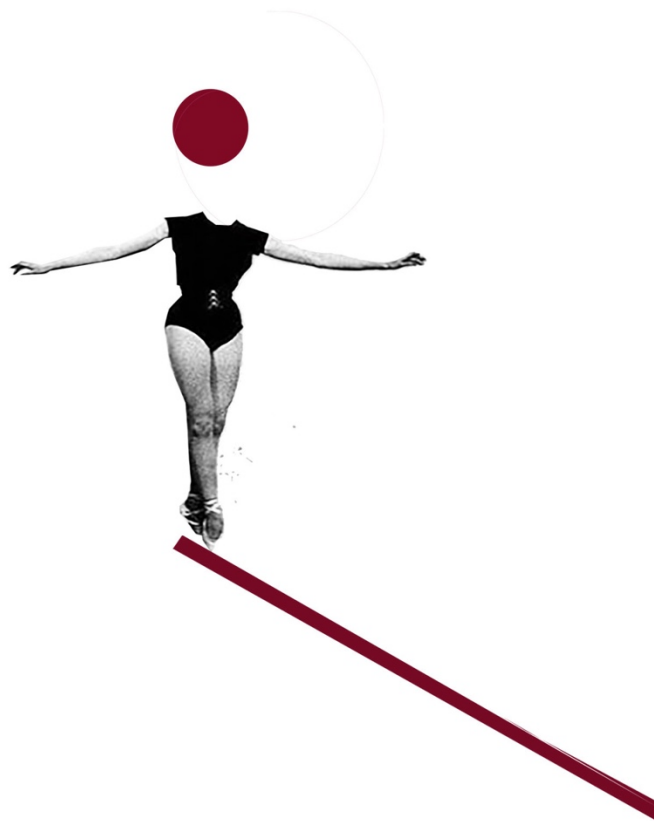


Fig.7.45.





8.

## CAPÍTULO 8. MÁS ALLÁ DEL TIEMPO Y EL ESPACIO EN EL CINE DOCUMENTAL

### 8.1 El tejido documental entre la realidad y la ficción

Verdad dice quien dice sombra.

Paul Celan



Fig.8.1., Fig.8.2. y Fig.8.3.

En *Microscopías* (Isaki Lacuesta, 2003) la realidad se observa de forma cercana a partir de las lentes de un microscopio. Distintos materiales se someten al aparato electrónico. La colisión visual, hace que formas y colores se desvanezcan, perdiendo toda figuración (Fig.8.1., Fig.8.2. y fig.8.3.). Lacuesta se interroga sobre las cualidades de real y verdad (Cerdán, 2005: 166). El mundo referencial siempre queda conmovido cuando es mirado. Josep María Catalá identifica un doble fondo en las imágenes conectado con el imaginario social. La representación visual dota de una contextura alegórica a las “imágenes literales”. La realidad se configura desde una mirada, es un proceso de construcción visual. A veces es tan potente el efecto, que la imagen “se desdobra en un paisaje alegórico superpuesto” (Catalá, 2012:73-74). En el cine documental esta condición se despliega en el carácter observacional pues la alegoría alimenta a la imagen. De este modo se duplica su significado “la imagen representa la realidad pero, a la vez, se representa a sí misma como emblema ideológico de lo real” (Catalá, 2012:75). La realidad pasa por un fase imaginaria para presentarse como tal. Al hilo de esta argumentación, Catalá



recupera los mapas emocionales que tuvieron gran auge en el Barroco. Estas cartografías eran construidas a partir de la representación de un territorio geográfico al que se superpone un territorio sentimental, el significado inscrito transforma el territorio (Fig.8.4.).



Fig.8.4. Carte du Pays de Tendre, Madame d'Escudery, 1654.

Estas primeras ideas, nos ayudan a pensar el documental, como género de lo real, altamente afectado por el imaginario. El género documental es un piélago donde sus formas rozan la ficción, porque son categorías reversibles. Todo “film narrativo documenta una ficción, pero todo film documental ficcionaliza una realidad preexistente” (Zunzunegui, 1996:60). Son taxonomías refractarias. Tanto es así, que en muchos artefactos las características genéricas se vuelven tenues y las formas audiovisuales fluctúan. Esta impureza genérica, permite encontrar en la forma documental piezas que se hibridan desde lo observacional al falso documental. Las películas documentales están hechas a partir de rupturas sutiles más allá de la epidermis de los acontecimientos, son experiencias estéticas subjetivas. Es un trabajo de la mirada sobre el flujo informe de lo real.

En este epígrafe analizaremos un conjunto de propuestas cuyos parámetros oscilan dentro de los “discursos de la sobriedad” (Catalá, 2012:77), imágenes apegadas a lo real que se mueven hacia la ficción. En ellas, los espacios-tiempos no narrados adquieren una dimensión particular como ámbito donde explorar por otras vías lo real.



*El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), es una delicada forma documental sobre modelos de vida en peligro de extinción. Es el retrato de un lugar justo en el preciso instante de desaparecer. A su vez, es un un ejercicio de reflexión acerca de la representación de las imágenes. En ese sentido, en palabras de Weinrichter (2007), es: “una forma que piensa”. Álvarez intenta constituir un mundo, afectado por la mirada primigenia. Los recuerdos del paisaje de su infancia son el núcleo fundador de su prosa lírica.

*Image de sable* (Raoul Ruiz y Nadine Descendre, 1981), es un medimetro documental que registra la construcción de un castillo de arena. La fragilidad es mirada como una repetición infinita, por lo que el registro visual de un acontecimiento se conmueve por la quimera.

*Tras os Montes* (Antonio Reis y Margarida Cordeiro, 1976) puede ser pensado como un falso documental, pero su poética quiebra cualquier límite. Es una experiencia de alto voltaje lírico con el final de unas formas de vida.

*Vidros partidos. Testes para um filme em Portugal (Cristales rotos. Pruebas para una película en Portugal*, Vítor erice 2012), es un dispositivo que capta lo real desde una composición lúdica y nostálgica impresa en la ficción.

En estas obras se habla de lugares apunto de extinguirse, por ello el espacio y el tiempo son tratados como condición atópica de la evanescencia. A partir de esta premisa vamos a pensar los espacios no visibles y los tiempos no contados inscritos en estas películas.

## 8.2. El sonido del paso de las estaciones: *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004)

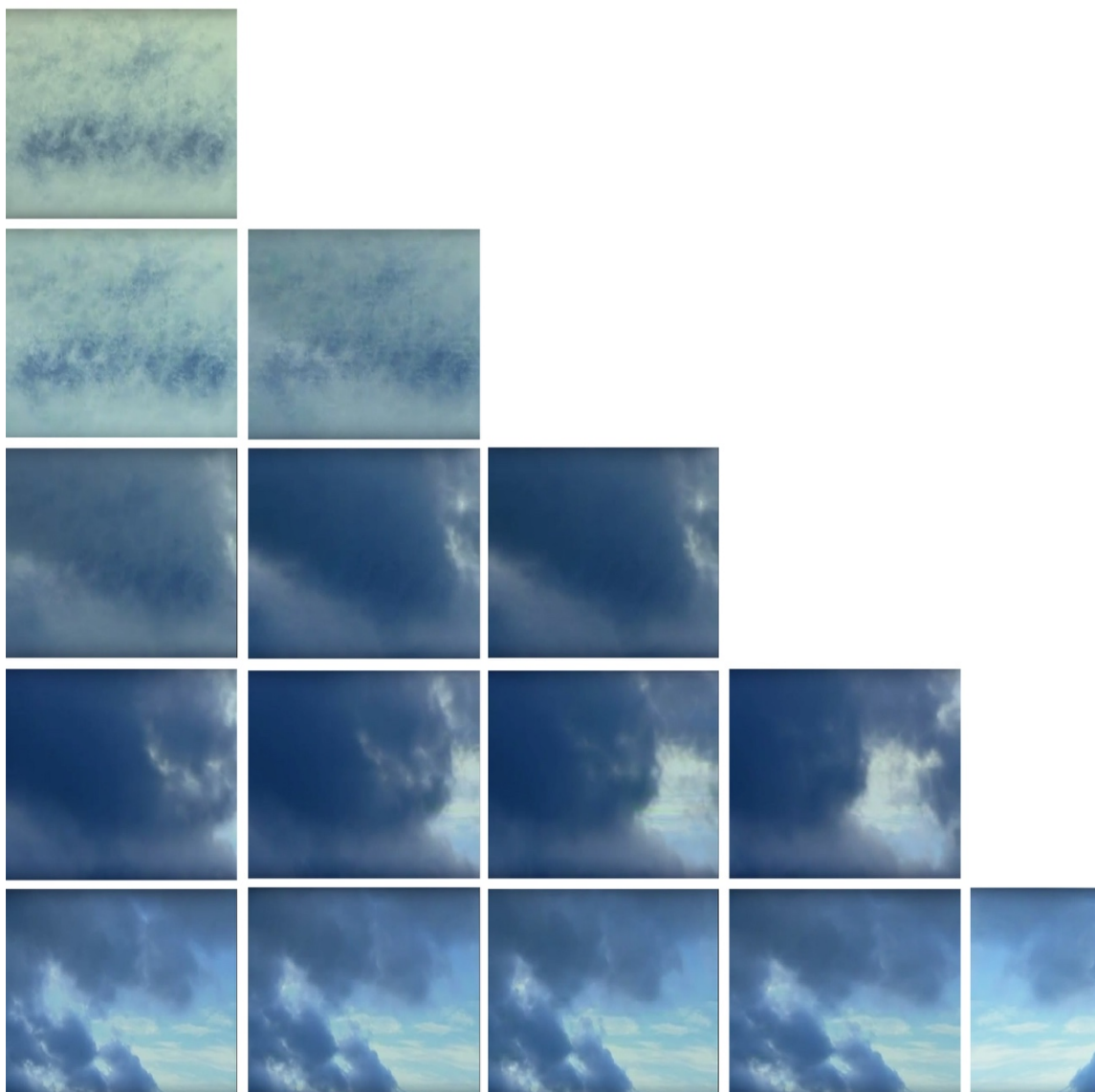


Fig.8.5. Collage cielo.

*El cielo gira*<sup>1</sup>, es una escritura fílmica con constantes documentales. Obra impura, fuera de clasificaciones, *El cielo gira* es una interesante reflexión sobre el uso de la forma

---

<sup>1</sup> Existe una primera aproximación a la película de Mercedes Álvarez, recogida en el capítulo “Paisaje vulnerable: la mirada íntima documental de Mercedes Álvarez” en el libro digital *Al margen. Reflexiones en torno a la imagen*, <http://eprints.ucm.es/41500/1/Al%20margen.pdf>.

cinematográfica en la experiencia documental. Permite el cuestionamiento de la propia condición documental, de las frágiles fronteras entre ficción y documental, de la hipotética capacidad del cine de hablarnos de la realidad.

Siempre bajo el eco de la propuesta de Heisenberg de que “no deberíamos olvidar que lo que observamos no es la naturaleza misma, sino la naturaleza determinada por la índole de nuestras preguntas”, podemos afirmar que el documental cinematográfico al igual que la realidad que aprehende es un campo referencial que en todo caso abarca el mundo empírico, sensible y habitable, pero que también se dilataría hacia los territorios de lo conceptual, simbólico, sentimental e imaginario (Monterde, 2001:16).

Las operaciones efectuadas sobre la realidad, convierten los documentales en verdaderos ensayos filmicos, que recuperan en una dimensión más profunda aquella capacidad que en determinado momento se creyó que el cine debía tener por el simple hecho de ser imagen. Con estas operaciones se cambia una actitud meramente observadora por otra de carácter hermenéutico que pone a nuestra disposición el testimonio de unos mundos reales mucho más complejos y profundos. Con ello se confirma, una vez más, que al margen de su naturaleza, todo conjunto de imágenes y sonidos expuestos a la contemplación de un espectador debe pasar por un proceso que le permita cobrar existencia como escritura cinematográfica. *El cielo gira* es el dispositivo de una mirada poética, frente a la visión técnica de la cámara. En *Lisbon Story*, Win Wender visualiza esta paradoja. El alma de la máquina es un parásito que se pega a la realidad. Wenders recorre Lisboa con una cámara digital colgada a la espalda en perenne funcionamiento, las imágenes sólo son reales si ningún ojo las contempla, la cámara captura sin cesar la realidad, para captarla como es, “incontaminada de la mirada” (Catalá, 2001:44). Ninguna mirada humana construye la visión técnica de la cámara. Son

imágenes para no ser vistas, que conservan impoluta su carga de realidad, porque nadie las verá nunca (Catalá, 2001:44). Sin embargo, las imágenes de Álvarez, conforman tiempo, espacio y memoria; son imágenes que no existen a menos que sean vistas, es la mirada del espectador la que descubre en los restos fijados en el celuloide, una realidad que está desapareciendo. Es así como la materia documental de *El cielo gira* (2004) nace como un relato íntimo. No podría ser de otra manera, al iniciarse con estas palabras que sonorizan el plano estático de una loma con una encina solitaria (Fig.8.6. y fig.8.7.): “Éste es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo. Mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida, este lugar era el mundo”. El comentario en primera persona de Álvarez muestra la densa relación con el lugar que retrata, el pequeño pueblo de Aldeaseñor. Es una historia mínima de la querencia. Querencia, es la tendencia de las personas y de ciertos animales a volver al sitio donde se han criado o tienen costumbre de acudir. Álvarez regresa a un lugar que se extingue en el preciso instante. Acude en el momento de belleza, efímero e inapresable del atardecer de un mundo. Y si querencia es la acción de amar o de querer bien, la cineasta que ama ese mundo que se desvanece quiere fijar su alfabeto extinguido, su memoria.



Fig.8.6. y fig.8.7.

*El cielo gira*, es el retrato de un lugar, antes de convertirse en piel decrépita como así lo hiciera el olmo sedimentado en la plaza de Aldeaseñor. El espectro del tronco adquiere presencia, reclama la visibilidad del pasado y se rebela contra su reducción a trazos y silencio; la *voice over* rememora el lento proceso de desintegración:

Los anillos centrales del árbol, se consumían primero, se abrían al cielo y la luz que caía al interior, perforaba la madera. Comprendía que la del olmo no era una muerte sino un regreso bien organizado, con ajustes pacientes y meticulosos, contra el tiempo. El líquen amarillo hacía su trabajo por dentro, los años se apretaban y regresaban; y en ese tránsito sacaban ojos y oídos al exterior.

Estas palabras desprenden una idea, la imagen sale de dentro; lo que fue del pueblo estaba hasta entonces sólo en la imaginación de la cineasta. Álvarez es una cineasta arbórea: el olmo seco fue el fin y la encina en la desnuda loma el inicio de su relato. El plano de situación que muestra la hermosa loma con una encina descubre el paisaje que vio durante sus primeros tres años de vida. Un paisaje que ahora le resulta extraño. Y es en esa extrañeza donde se gesta el relato. El paisaje será vulnerado por el recuerdo y la imaginación. La mirada de la cineasta convulsiona la imagen, que no es ya sólo documento, sino también reconstrucción. La memoria fabulada y nebulosa es el origen de un relato que tiene carácter de documento (esa voluntad declarada de retratar a sus últimos habitantes y de arrancarles cuatro palabras) y que a la vez participa de cierta ensoñación de una visión interior.

La descomposición cronológica de la narración a través de silenciosas y poéticas etapas estacionales fija la observación de un lugar: la aldea. Un lugar donde las huellas del pasado están a cielo descubierto: los dinosaurios, el dolmen, los astros celtíberos, la torre árabe... dan testimonio de que otros vinieron y desaparecieron del lugar. Para Marc Augé

la visión de una ruina nos remite a un tiempo puro, que podemos experimentar sensorialmente. Los vestigios aparecen en la tierra arada, el tiempo mítico se convierte en una experiencia física. Los habitantes de la aldea tienen actualizadas las distintas tramas temporales, conviven con las ruinas y las culturas, como si pertenecieran a su memoria, en una especie de continuo.

Es así como, la radiografía de *El cielo gira* lo muestra como un relato mítico y de aprendizaje del tiempo. El film es una reflexión sobre el proceso de desaparición de los habitantes de la aldea, exiliados de la historia y el progreso. Los habitantes no viven en un tiempo lineal sino cíclico, el de la naturaleza, el de la vida.

Para preservar estos pliegues de realidad, Mercedes Álvarez opera con una serie de opciones compositivas que podríamos enmarcar dentro de la escritura cinematográfica de ficción: *la voice over* que penetra por los entresijos de la película, el pintor que sirve como figura retórica de ese devenir hacia la evanescencia, un sentimiento íntimo del tiempo expresado en planos inmóviles, distintos trayectos sonoros, captura de espacios no visibles, vertebración de tiempos complejos en lugares concretos, utilización del plano/contraplano...

*El cielo gira* comienza con estas palabras del narrador “una vez”, cláusula sonora que reivindica la forma del cuento como manera de aproximación a un lugar que ya no se puede ver. Un lugar ubicado en la memoria o tal vez en la imaginación. *El cielo gira* se inicia en la banda de imagen con un cuadro del pintor Pello Azkieta, que retrata a unos niños detenidos ante la ingravidez líquida a la espera de que algo aparezca o desaparezca. El proceso de ceguera que asedia al pintor se acompasa con la extinción de un lugar, Aldeaseñor. Lo que emerge del tránsito a la ceguera y del tránsito hacia la desaparición

de la aldea es la persistencia de la imagen. El pintor tiene que elaborar desde la memoria el paisaje. El objetivo de Álvarez es recuperar el territorio de la infancia, aquella loma “que era el mundo”. La adulta intenta reconstruir la mirada de la niña que fue. Eso significa regresar. El cielo de uno de los cuadros del pintor se funde con otra esfera celeste (Fig.8.5.). Este deslizamiento poético conjuga dos imágenes: el oleo paisajístico se entrama en la imagen telúrica. El fundido encadenado posibilita un trayecto temporal y espacial. Erice apunta que este proceso consiste en la ritualización del tiempo y el espacio, transmitir una visión propia de las coordenadas temporales y espaciales. La superposición de imágenes formula la evanescencia, un primer paso para la desaparición. La cineasta vuelve a la pequeña aldea, con su cámara para visualizar aquello que se extingue.



Fig.8.8., fig.8.9. y fig.8.10

El lugar se esfuma, por ello todos los ingredientes que inician el relato se dotan de liviandad. Trazas y surcos que explicitan distintas capas temporales. Los hidrometeoros que rotan en el mismo cielo, mudando la epidermis (Fig.8.8.). Las huellas de dinosaurios que la anciana testimonia como vacío de la memoria “cuando éramos niños jugábamos en esta cantera. Y aún no sabíamos nada” (Fig.8.9.). La aldea sumergida en la bruma (Fig.8.10.). La niebla desfigura el paisaje, lo vuelve incierto. El lugar queda suspendido e invisible. El registro sonoro del viento y el movimiento de las nubes acompañan al ciclo de luz, y la aldea se materializa. Este segmento de invisibilidad, permite sondear un espacio frágil y tantear la existencia de unos habitantes que se desvanecen. Es una

apertura de alto contenido metafórico, porque traslada a la imagen el propósito central: captar un lugar a punto de desaparecer.

En este punto, la aldea es un lugar que ya no se ve con claridad. De ahí las tomas repetidas representadas desde sus diferencias según tonalidades de luces y sombras o entre la niebla. La aldea se disuelve hacia lo no visible, entregándose a la tierra que sepulta otras temporalidades. Este universo secreto, no sólo pertenece a sus envejecidos habitantes. Es también, un depósito de “ciudades sumergidas”, facies desaparecidos y materia desgastada: las huellas del paso de los dinosaurios, los vestigios de los celtíberos, las ruinas de la ocupación romana o un castillo árabe abandonado. El fuera de campo tiene un sentido tectónico, placas no visibles que cimientan la imagen. La aldea reclama su visibilidad tras la bruma y los habitantes aparecen, ocupados en su quehacer. Se generan distintos polos de atención. La letanía de acciones es rítmica, el paisaje sonoro despliega ruidos de una cadencia poética que remite al paso del tiempo. Las temperaturas cotidianas se despliegan en distintas escenas: el arado, la charla bajo el árbol, el pastoreo, ... Uno de los habitantes toma la tierra, excavando en el pequeño huerto. Mina el espacio, hacia lo profundo.

De este modo, el registro espacial se traza desde el lugar imaginario, la primera imagen del mundo que se preserva en la memoria. Ese paisaje en su ubicación referencial y está envuelto en niebla o apagándose con el atardecer, borrado “cuando el cielo cae sobre la tierra”. Por lo tanto, es un lugar invisible que aún presentándose a la visión no puede ser visto. Aldeaseñor se desmaterializa, a punto de convertirse en sustrato, en un lugar no visible.



La problemática reside en la representación visual, construir la imagen de un lugar sobre la base de lo que no se puede ver. Esta reflexión sobre la reconstrucción mental converge en distintas escenas. Un campo vacío. Desierta la calle entorno a una casa que delata el proceso de abandono del lugar. Cerradas todas sus aberturas, un cartel anuncia su estado de venta. Una conversación llega desde el espacio *off*, Antonino instruye al pintor sobre los vericuetos del entramado urbano. El pintor compone así, una cartografía oral.

En la siguiente escena, de gran belleza, también se expresa este vuelco hacia los pliegues del imaginario. El pintor pide a Antonino que detalle las lomas y las quebradas del valle, que dé nombre a cada porción telúrica. Antonino y el pintor intentan calcular la fuerza térmica del paisaje, nombrando los colores. Para Antonino, los colores no son el rojo, el pardo o el azul, sino que designa su experiencia perceptiva con coordenadas del campo. Los colores son la retama o el espino. El pintor tiene que percibir desde el retorno mental con pequeñas ráfagas sensoriales, mientras Antonino le guía. La dimensión sensorial de las palabras de Antonino permite al pintor crear la imagen. Esta operación percute en la construcción filmica. El espacio se prefigura a partir del relato de Antonino. Una imagen sin imagen, una auténtica *écfrasis*. El plano oblicuo se cierne sobre los personajes y queda sin explorar lo que Antonino detalla. El contraplano que ofrece a los personajes de espaldas cierra el horizonte. Nunca se accede a las praderas y cardizales, al campo turbio del otoño. Es en lo oral donde se da forma a la imagen geográfica, sustraído el espacio. A partir de lo que se sugiere con las palabras y los gestos, el espectador construye una imagen íntima. Cuando el espectador obtiene una visión personal, el fuera de campo se desvela. La contextura de esta imagen se amplifica al fundarse desde otra mirada.



Fig.8.11.

La composición visual de Álvarez está suturada por los lugares no visibles, a los que no se tiene acceso porque son materia del recuerdo, la imaginación o el pudor. El palacio es un fósil que esconde leyendas, por ello su grafía siempre se inscribe entre la penumbra de la niebla o en el arrebol del atardecer. Su interior es una gruta de oscuridad y residuos temporales, lo que dota de textura mítica al palacio. El lugar será explorado junto a Valentina y Crispina. Las dos ancianas contienen en sí todos los cuentos: la niña que no sabía reír, los bolos de oro. Su periplo es una progresión por los estadios de la sombra.

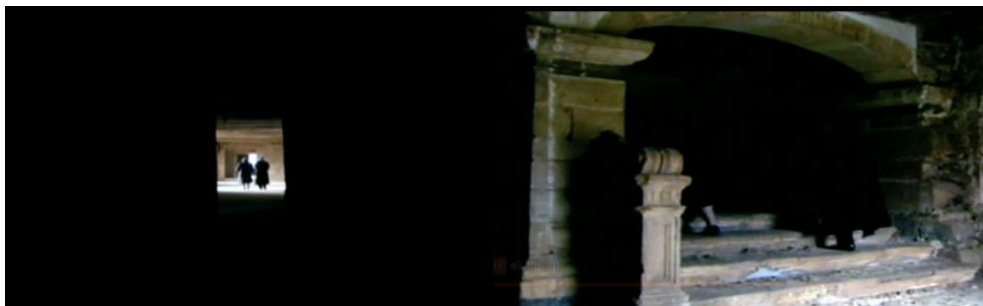


Fig.8.12. y fig.8.13.

La oscuridad es una materia opaca, un sonido metálico anuncia la luz. La puerta se abre, permitiendo el paso de los rayos luminosos. Las voces de las mujeres se integran en el lugar. A través de las consecuencias del gesto de apertura y sus ecos, entendemos la cercanía de los personajes. El espacio se encuentra rigurosamente vacío y la arquitectura está desgastada, casi en ruina. Valentina y Crispina acceden al lugar y desaparecen entre

el contorno negro de las sombras (fig.8.13.). El plano se detiene unos instantes en el habitáculo vacío, las voces se proyectan por el espacio. La espesura de la oscuridad apenas permite concebir a las mujeres que son cuerpos difusos. Las mujeres siguen avanzando por el palacio. Cada habitación se distingue por un matiz de tono según la persistencia de la luz exterior. Un foco de luz, hace la superficie turbia, semitranslúcida. La luz es débil e imprecisa, los cuerpos se interponen a la irradiación y apenas se distinguen trazas de anatomía. Desde una ventana, las siluetas de las mujeres patentan un simbolismo fantasmagórico. Presencias inciertas e ilusorias entre la penumbra. La luz precaria ilumina otra estancia, el espacio se configura a partir de la profundidad de campo, en primer término todo es oscuridad, el fondo está incitado por la luz. Los cuerpos son solidez opaca (fig.8.12.). Más tarde, conversan ante la nitidez de la ventana, sobre sueños y leyendas. La secuencia es un desarrollo específico de la metafísica de lo ilusorio.

Un eje temático vincula varias escenas: la desaparición de Eliseo. Las escenas se intercalan en el eje temporal de forma paralela a otros relatos.



Fig.8.14.

El primer bloque presenta la majada de Eliseo, un campo vacío en el que persiste un resto como mínima intuición de una presencia. La escena compone un retrato de un lugar y de una espera. Frente a la majada de Eliseo, la silla vacía actúa como figura retórica de la ausencia, expresando un fuera de campo lleno de sugerencias (Fig.8.14.). La cámara se

detiene en el campo vacío, en la disposición austera de la arquitectura pétreo. La silla está junto a la puerta, una gran boca negra. El umbral es el cerco del espacio latente. La *voice over*, es un hilo que anuncia y a su vez presagia la fragilidad de los días. La intervención narrativa abona la sensación de continua desposesión, construye con las palabras y las imágenes el vacío. El plano se aletarga, la imagen deja que el tiempo pase de forma lenta, como si se detuviera. La voz anuncia esa intención “hice un retrato del lugar y durante los siguientes días esperé”. La figura ausente se anuda al objeto, la silla donde Eliseo solía sentarse a fumar. La imagen debe completarse. La unidad temática queda suspendida, el relato recorre otras magnitudes narrativas que se cierran con un fundido a negro. Los distintos planos transportan el tiempo. Es una operación elíptica.

La loma como constante paisajística y la voz reintegran en el relato la figura de Eliseo. La voz data, expresa la cronología del tiempo sustraído. Una serie de planos transmiten continuidad biográfica y colectiva de forma lírica. Aurea, la mujer de Eliseo, ante el acecho de un lobo, cuenta sus gallinas todas la mañanas. La silla aguarda ante la majada. Elemento metonímico que subraya la ausencia.

La imagen funde a negro. La muerte de Eliseo se expresa de forma metafórica. Una cadena de imágenes permiten una desconexión temporal y espacial. Se integra el repicar de campanas a la pantalla en negro. El pintor abre la ventana y la luz infringe la opacidad. El paisaje comparece vacío, la sonoridad de las campanas de la iglesia se adhiere, extinguiéndose antes del final del plano. El último plano es otro campo vacío, la casa de Eliseo. Ya no hay ningún resto de su presencia. La silla ha desaparecido. La rima visual permite interpretar la ausencia como desenlace.

La metáfora en su acepción corriente es entendida como una transferencia de lo conocido hacia lo desconocido. La mediación a la que se entrega la figura retórica

propone una apropiación de lo extraño para poder comprenderlo. Jacques Derrida en su texto *La retirada de la metáfora* (1978) expone que al confiar en que algo conocido nos enlace con un sentido hasta ese momento ininteligible no hace que entendamos esa parte desconocida, sino que dudemos en aquello que creíamos conocer. Quizás el trazo de la metáfora, escribe Derrida, pase por explicar cómo establece relaciones de vecindad entre aquello que invocamos, entre aquello que creemos conocer y aquello que anhelamos saber y expresar. Explicar la metáfora es explicar su trazo y la vecindad que procura, relacionando dos partes en una proximidad que los parte y que, paradójicamente las dos comparten: metáfora como rasgo común diferencial que atrae recíprocamente esencias separadas aún sellando su diferencia irreductible. Por ello una metáfora se dice “en retirada”, pues no es nada por sí misma, no precede a los dos términos a los que hace venir a su propiedad, pues no es nada sin ellos. En este sentido una metáfora no es una instancia autónoma, originaria, “ella misma propia en relación a los dos que el trazo encenta y une” (Derrida, 1978:69). Estos planos de campos vacíos, donde el elemento metonímico se ha sustraído, señalan la ausencia. Enlazan con la idea de desaparición final de Eliseo. La metáfora se teje a partir de la desnudez del espacio para hacer visible lo invisible. Desde lo que desaparece ante los ojos se intenta expresar la muerte, es una forma de reconfigurar lo no presentado como expresión del fin de la vida.

Los restos narrativos se integra en la siguiente etapa estacional El invierno en los ojos, que se abre con la imagen del cementerio. La *voice over* informa de la muerte de Eliseo y de la marcha del pintor. Tras ellos las cosas empezaron a cambiar.

La íntima relación con el espacio que no se muestra o los lugares vacíos nos permite entender el paisaje como un conjunto de pérdidas. Las ruinas son huellas de lo que fue y la estela del porvenir se anuncia. El tiempo erosiona el espacio. El paisaje se compone

con calma, campos vacíos en los que la mirada de la cineasta se detiene. La persistencia, la detención es una operación de significación de aquello que permanece una vez ha pasado su tiempo. Es una temporalización de la imagen. Los residuos de otras temporalidades anegan la llanura. Las arquitecturas precarias trazan un itinerario no solo espacial, sino también temporal. El lugar queda suspendido por la niebla. Desde el dolmen a la cabaña del pastor hay una lejanía de miles de años. Una grafía visual entre el dinosaurio de plástico y la excavadora que horada la tierra, clama una experiencia con el tiempo futuro: un campo de aerogeneradores, que vincula el cielo con la tierra. La constelación de tiempos se extiende. Las asociaciones gráficas yuxtaponen pasado y presente, creando una relación temporal y cognitiva. El proceso se registra en unos planos elípticos, de modo que se reduce el tiempo filmico para emplazarnos en el futuro, que coexiste con el presente y el pasado. La batería de planos tiene una consistencia prospectiva: las perforaciones en la tierra, los cables lumínicos, las anatomías de las grandes hélices, son un conjunto de orografías desnudas, con una mínima intuición humana, por la magnitud de la máquinas (fig.7.15.).



Fig.7.15.

Hay una detención en los oficios, en los gestos mecánicos y en las autorías automátatas. El proceso de reconstrucción de la torre árabe también es visualizado a través de la

mecánica de los artilugios constructivos. Tomas que registran la acumulación de material como la piedra desprendiéndose por la acción de la sierra hidráulica. Una tendencia a interrogar las acumulaciones de la materia que recuerda los procedimientos que el crítico Serge Daney estudió en los grandes cineastas soviéticos:

En Europa, incluso en la URSS, algunos se permiten el lujo de interrogar el movimiento según su otra vertiente: cámara lenta y discontinuo. Paradjanov, Tarkovski (pero antes Eisenstein, Dovzhenko o Barnett) ven cómo la materia se acumula y se atasca y cómo se hace en cámara lenta una geología de elementos, basuras y tesoros. Ellos hacen el cine desde la vertiente soviética, ese imperio inmóvil (Daney, 1999:76).

En la representación del ciclo natural del tiempo el sonido posee una honda materialidad. El lugar se crea a partir de la inscripción de huellas sonoras de clase diegética y orgánica. *El cielo gira* está recorrido por distintos componentes sonoros: el ruido metálico de las campanas, el rumor del viento, el estruendo del cielo, la delicadeza de la nieve al caer, el crepitar del fuego, el balido de las ovejas, el zumbido de las moscas, el eco de perros, los murmullos del rosario en la iglesia, el agua de la fuente que gotea, los aperos de labranza contra la tierra... impregnaciones de un ruido cotidiano y lento. Pero también emergen, en el lugar de la desaparición otras resonancias: el ruido de las excavadoras que depredan la tierra, el pitido de las grúas hidráulicas, las sierras eléctricas que cortan la piedra de la antigua torre árabe, el ruido de los bombardeos que reverberan desde los televisores, ruido de altavoces, ... son marcas aceleradas del tiempo que está por venir.

Dentro del marco temático que gira entorno al pintor Pello Azkieta y la producción de lo que será su último cuadro, el registro sonoro es esencial. La textura sonora absorbe el

ruido natural de cada gesto, cada fricción entre material y cuerpo. Los fenómenos sonoros se adhieren a la imagen. El pintor prepara la utilería para crear el paisaje de la loma. El sonido se asimila a su punto de escucha y la textura sónica se amplifica, a la vez que el ruido ambiental se hace discreto. Aquello que se oye es el equivalente auditivo de un primer plano, privilegiando la sonoridad del tanteo del lienzo, de la adscripción de líneas, de la ligera fricción de las pinceladas y el gorgoteo del líquido cuando se lavan los pinceles. La fisicidad de las labores y la expresión de la corporeidad de la mano es entendida desde el valor sonoro. Chion describe este fenómeno como “audio-visiogénico” (Chion,. 2009: 468).

El cuerpo y su extensión sonora son un motivo captado con delicadeza a lo largo del documental. La mujer que instruye sobre los dinosaurios, golpea las fósiles con su bastón, de forma rítmica, como otro índice temporal de la ausencia de los seres prehistóricos. El tractor que ara el campo ejerce un sonido terráqueo expresión de las ciudades subterráneas y sus vestigios.

El sonido permite trasportar temporalmente. Uno de los habitantes juega al chito en la plaza del pueblo. Lanza un disco metálico que resuena al caer. El sonido se intensifica. En la banda de imagen el plano se encadena con una fotografía del lugar años atrás y de forma sucesiva con otras más; poco a poco, la imagen vuelve al tiempo del que partió. El sonido del doblón ha persistido adherido a cada una de las imágenes, provocando un deslizamiento temporal y espacial (Rodríguez Tranche, 2015: 162).

La voz como expresión sonora, es un ingrediente mínimo. La narración de la voz es sutil, las conversaciones grabadas a los habitantes de la aldea surgen como un rumor, un aliento propio del lugar. Chion denomina a este proceder “discurso de emanación” es



decir, esa “especie de secreción (verbal) de los personajes, un aspecto de su manera de ser”, una forma de hablar que “no contribuye a avanzar la historia de la película” y que tiene “poco que ver con las divisiones entre las escenas”, ya que “el orden de las tomas procede de acuerdo con una lógica que es independiente” del diálogo o el monólogo. Las palabras así se reciben como “una expresión más del mundo sensorial” que se va construyendo en dichos momentos filmicos (Chion, 1993:25).

La imagen se combustiona con otras percepciones dado que hay una dimensión háptica. El tacto da cuenta de la cualidad matérica de la imagen y es una forma de exploración de los vestigios. El ojo táctil provoca sensaciones y saca a luz presencias soterradas. En una secuencia el pintor se detiene con sus manos en la piel del olmo, en sus huellas y entrañas, en las grutas y ojos velados (Fig.8.16.). Por corte, la imagen toma el paisaje cercano con calma, desplegando el paso del tiempo. La banda de imagen se ubica de nuevo junto al olmo. El tronco del árbol posee rasgos antropomórficos (Fig.8.18.). Una serie de planos detalle despieza esta anatomía arbórea y carcomida. Las malformaciones, recodos y oquedades son huellas del paso del tiempo.



Fig.8.16. y fig.8.17.

La secuencia final es una nueva exploración del paisaje de la loma. La forma del relato es cíclica, se cierra en el punto cardinal desde el que emergía. El lugar se expresa a partir del plano general, convocando una extensión infinita.

La secuencia parte del óleo paisajístico que está creando el pintor, las manchas sobre el lienzo se funden con el campo de tierra. Es un deslizamiento temporal y espacial propiciado por el fundido encadenado. Por las sementeras Antonino y otro de los habitantes de Aldeaseñor trazan un camino incierto. Conversan y sus palabras tienen una resonancia ancestral, como las campanas que con su repicar inscriben las horas en la banda de sonido. El plano es general pero su voz está en primer término. Distintas tomas del camino se funden operando de forma elíptica, sustrayendo trazos del periplo de los dos ancianos. Sus figuras se van haciendo cada vez más minúsculas. Llegan al árbol y se silencia la voz. La loma se funde con la imagen hecha desde la memoria: el cuadro del pintor.



Fig.8.18.

### **8.3 *Image de sable* (Raoul Ruiz y Nadine Descendre, 1981)**

*Image de sable* es una pieza documental, acerca de un “arquitecto” de construcciones ilusorias. Los castillos de arena tienen un ciclo vital efímero, se encuentran siempre en proceso de disolución por la intemperie y el oleaje.

Imágenes y fragmentos componen el proemio litoral. Comparecen porciones del espacio y aconteceres disolutos, entramados de forma analítica. La tracción de la excavadora sobre la arena vulnera su capacidad de resistencia. La chiquillería aparece jugando entre las olas, custodiada por una factoría que humea.

La banda de sonido registra los objetos mecánicos, las aves marinas, el oleaje y el rumor lúdico de los niños. Progresivamente el sonido se hará cautivo del mar. Es una exploración del universo audible. La música toma el relevo como ingrediente sonoro. *Image de sable*, el título, aparece en la extensión de la rada, sobreimpreso entre los cerros que cercan el mar. Un nuevo inventario de fracciones espaciales. La trayectoria de un vehículo por el campo cultivado. Los planos detalle de murajes, gamones y jaras. La cámara inicia un movimiento, que permite descubrir un camino orillado por la flora litoral. Una silueta ejerce su trayectoria desde la lejanía, lo que proporciona la perspectiva. Cuando la cámara es rebasada por el hombre, le acompaña en su movimiento porque parece haber encontrado a su personaje. Se activa una voz en *off* asignada a esa silueta. La voz convive con la música unos instantes. Se produce un corte, perdura un campo vacío de la playa. Un instante y se imprime una sombra sobre los limos. Una mano irrumpe en campo, toma y esparce la arena. La amolda a sus manos y la cámara traza por una panorámica un trayecto hacia su rostro. El hombre habla del material arenoso. Desde un plano detalle se pasa por corte a un plano general que contiene a ese cuerpo. Se va

inscribiendo una distancia que se volverá inabarcable con un nuevo plano de la playa y el mar. Un campo vacío a la espera del personaje persiste unos minutos antes de ser atravesado por el hombre. Y permanecerá un tiempo tras ser abandonado. Luego se da una nueva exploración de las posibilidades expresivas del plano general. El personaje se vuelve insignificante en el extenso cúmulo arenoso. Ejerce pequeñas acciones, ilegibles por su lejanía. Un nuevo corte retrata al personaje en plano medio, luego un plano detalle de sus manos, sus pies agujereando la arena o un primer plano del rostro. Esta escala de planos es una exploración taxonómica del personaje y su peculiar actividad. La voz en *off* se superpone a la exploración física como flujo reflexivo. La materia sonora desarrolla una pieza musical, es la *Sonata para Violonchelo solo Op.25 n° 3* de Paul Hindemith. Este solo aparece de manera intermitente por el recorrido visual. Toda la dimensión sonora del film es tratada como un flujo musical que no se reduce a la música instrumental, sino que, por el contrario, introduce sonidos concretos, como el del mar y el del habla.

De nuevo un plano general ofrece la vasta extensión de la playa con el personaje inscrito en cuadro estableciendo una dirección. En un determinado punto, la cámara en movimiento saca de cuadro al personaje, corrige la trayectoria y nos sitúa en un campo vacío, retratando un búnker anclado en la arena; alegoría de solidez frente a la dispersión arenosa. Un corte propone una nueva visualización del búnker en primer término, el personaje aparece tras la construcción. Un tiempo ha sido sustraído, tiempo imposible de calibrar, porque el plano ha permanecido con el conjunto constructivo constatando su carácter tangible.

La música cesa. El rumor del mar ocupa la sonoridad. La banda de imagen inaugura otra serie: el hombre tantea el estado de la arena. Hay una sucesión de planos detalle que

cercenan el cuerpo y fraccionan las acciones. El desencuadre invoca a un espacio extenso fuera de campo, un mar que espera ocupar la banda sonora.

Las acciones se recogen de forma pormenorizada, encuadrando cada sutil movimiento en un plano detalle. Se propone un inventario de lo mínimo otorgando a esos gestos insignificantes el peso de la trama. La voz en *off* consolida esa experimentación con las microacciones, reflexionado, envolviendo todo. El mar es campo vacío, esfera de una naturaleza salvaje, antagonismo de la fragilidad de los castillos de arena. El solo del cello acompaña al oleaje:

El sonido del cello es siempre un contrapunto al sonido del mar y viceversa. Hay momentos en los que el cello suena solo, sin el contrapunto del mar. Otros en que el mar suena solo, sin el contrapunto del cello. Momentos en que suenan juntos, generando armonías, tensiones, encuentros y desencuentros. Esto construye una duración, transformando el sonido del film en una pieza musical sobre la cual se monta, muy armónicamente, el relato en *off* intermitente (Celedón, Jacobsen y Galarce, 2018:152).

El hombre toma el agua de ese mar, la voz describe la capacidad de resistencia de la arena. Se articula un nuevo campo vacío: la vasta arena con un mar al fondo apenas visible. El plano dura unos instantes a la espera de ser atravesado por el constructor. Se formula de nuevo el espacio, a través de planos detalle activando mecanismos sinecdóticos. Planos cerrados, anegados de mínimas elipsis para capturar el proceso de construcción.



Fig.8.19., Fig.8.20. y Fig.8.21.

El mar aparece como campo vacío y la acción de las olas es un rumor perenne. El mar rima con el cielo, tan azul. La voz posee todo el hálito sonoro. Este pasaje es una elipsis que sustrae un tiempo importante, el de la conformación del bloque de arena. El corte nos presentará la solución final. Un juego plano/contraplano entre el hombre y el bloque propone el punto de ignición del proceso de creación. El mar es el lugar donde se disuelven los tiempos. Espacio que se dibuja como una repetición infinita. Cada convergencia visual con el mar, llevará una sustracción de tiempo. Es también el lugar de la amenaza. Cuando no comparece en campo, la impronta de su sonido se expresa en el espacio visible.

El hombre crea volúmenes y conforma espacios en el bloque de arena (Fig.8.19.). La planificación es cerrada, basada en planos detalles, que recogen el proceso. Se activa un plano general que formula el mar como amenaza. Los planos detalle acogen mínimas acciones, el mar acecha con su rumor y se adentra en el espacio visible. Planos del oleaje, lo reafirman. El rugir del mar y la pieza de cello son el transcurso sonoro de las imágenes informes de la espuma del mar.

El plano general abre a la virulencia del mar los elementos que serán destruidos: el castillo de arena y el hombre. El mar rodea al castillo de arena, apunto de extinguirse

(Fig.8.20.). Por corte el mar vuelve a expresar su dimensión alegórica. El campo vacío aniquila los tiempo y oculta los instantes de resistencia. Es un mecanismo de entrada y salida de la situación. El mar permite una desconexión temporal del clímax de la narración. Oculta la resolución, la bajada de la marea. Y la forma final: el castillo de arena. A través del fundido encadenado, conviviendo cada imagen unos instantes, se suceden estas arquitecturas volátiles, cuyo ciclo vital es frágil (Fig.8.22., Fig.8.23., Fig.8.24.. y Fig.8.25.). El espacio visible se va apagando con el atardecer, desapareciendo en progresión. Funde a negro.

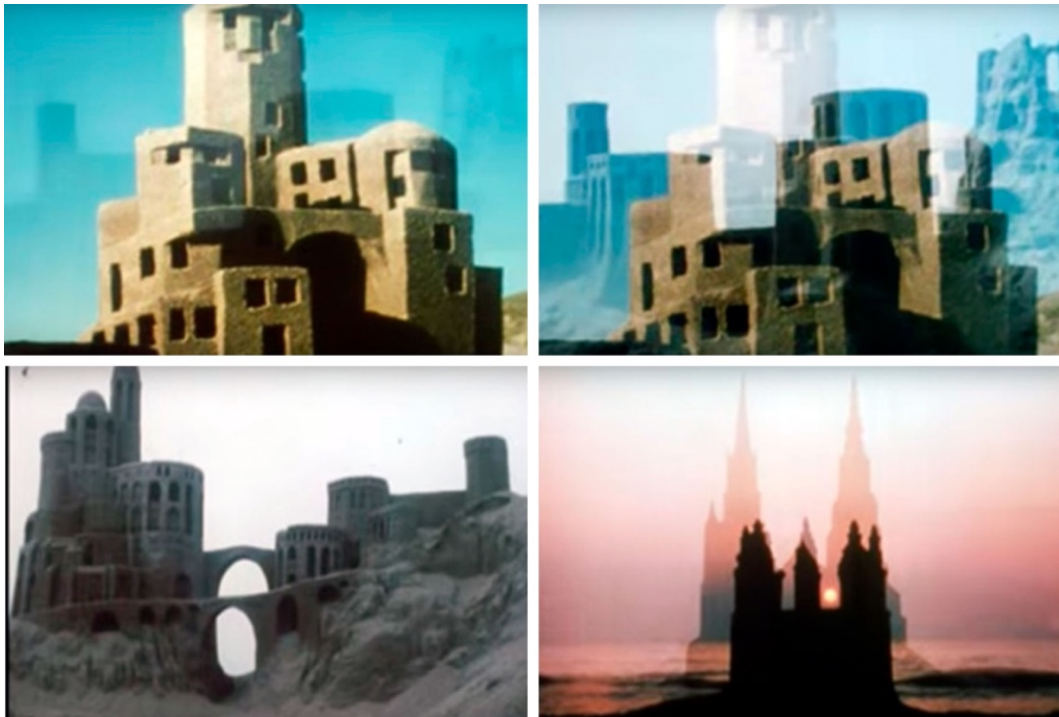


Fig.8.22., Fig.8.23., Fig.8.24. y Fig.8.25



#### 8.4 El espacio de la reminiscencia: *Tras os Montes* (Antonio Reis y Margarida Cordeiro, 1976)

Não tem nada a ver com um documentário, nem biográfico, nem nada.

É uma espécie de memória e de imaginação. António Reis



Fig.8.26., Fig.8.27. y Fig.8.27.

*Tras os monte* puede ser denominada como ficción documental. La ficción se construye de acuerdo a parámetros del registro documental, a través de la captación en tiempo real de acontecimientos reales que forman parte de una narrativa de ficción, cuyos personajes son personas que se interpretan a sí mismas. Pero *Tras os montes* es una forma insólita por su lenguaje cinematográfico poético y radical. Es un registro bruto de lo real. La realidad encerrada en el encuadre, evoca e imagina lo no visible lo que se encuentra tras la frontera geológica y cinematográfica.

Para cimentar nuestra exploración partimos de las reflexiones Eduardo Lourenço en *Mitología da Saudade* (Lourenço, 1999 y 2006). Eduardo Lourenço nos cuenta cómo Portugal contiene en sí la historia de una deriva y de una fuga; la emigración sin latitudes de un pueblo abierto al mar. El retorno impreciso y el sueño de la vida pasada, cicatrizan los relatos portugueses. La “pura ausencia como forma de suprema presencia” (Lourenço,

2006: 31) es el sustrato de la *saudade*, nostalgia sin objeto (Salvadó, 2013: 71). Esta especie propia de melancolía contagia la dimensión temporal porque propaga la memoria por los instantes y permite la suspensión narrativa del tiempo. La *saudade* condiciona el tiempo a una “idea subjetiva de la memoria y a la invención como ficción” (Salvadó, 2013: 71).

La *saudade* conlleva la pregnancia afectiva al tiempo. El presente contiene los rescoldos del pasado porque la imaginación combustiona lo real. El imaginario que crea este proceso está ligado a la ausencia, a la pérdida, al alejamiento temporal y espacial.

La materia de la película *Tras os montes* (Antonio Reis y Margarida Cordeiro, 1976) es el alejamiento (Daney, 1977:43). Una región remota, herida por la emigración y cuya estructura mítica es un acto de provocación contra la prosa de las leyes. La fuga, la inexorable desaparición de un pueblo y la resistencia de sus habitantes geológicos a este destino son el vector temático. El tenue hilo narrativo está lacerado por el onirismo y los vestigios primitivos. Reis y Cordeiro ejercen una desfiguración poética de lo real, se adentran en territorios suspensivos entre la ficción huidiza y el registro documental, entre la ternura y la violencia.

La articulación temporal es una conflagración de tiempos que son capas superpuestas que se penetran. No hay relaciones de contigüidad entre los tiempos ni orden. Se despliegan relaciones de sentido. Por los intervalos elípticos se desgarran el tiempo, se entrelaza, se aleja y se fusiona. El tiempo presente y el tiempo mítico se imbrican en el relato, formando una composición laberíntica. Desde un presente observado por Cordeiro y Reis, lo cotidiano se alimenta de anacronismos e incluso de pequeñas premoniciones (como en la secuencia en la que los niños conversan con unos ancianos que resultan ser

sus descendientes). Los fragmentos poéticos van surgiendo discontinuamente. Los tiempos se solapan creando una especie de estratigrafía. La elipsis agujerea las sucesivas capas de tiempo histórico que también es el cotidiano, un tiempo sedimentario. Imágenes de un pasado latente, desaparecido, a veces brutal: “Estamos ante un tiempo que no es el tiempo de las fechas. Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria” (Didi-Huberman 2005: 40). El tiempo se suspende, queda aletargado. Ese tiempo expresa la capacidad emocional de las cosas porque otorga a la percepción la capacidad de generar belleza. Los aspectos sensoriales de la intimidad de los pueblos y su tierra son profundamente simbólicos. Es un mecanismo fenomenológico que avoca al lirismo. Por ello, proliferan campos vacíos, que son escenarios para la contemplación, para el discurrir real del tiempo. *Tras os montes* supone una exploración del espacio como orografía fronteriza e incierta, desplazándose hacia las fronteras, tanto narrativas como territoriales, la acción, si existe, es en una geografía lejana.

Reis y Cordeiro componen figuraciones del límite donde el espacio fuera de campo es aquello que asedia el plano, una oquedad que resuena. Existe una correspondencia entre el lugar referencial y el mecanismo cinematográfico. El espacio más allá de los límites geológicos, los cerros que cercan el paisaje y el fuera de campo tienen la misma consistencia liminal. Ambos se ciernen sobre el espacio (en)cerrado. En el plano sobrevuela el espacio no visible: el lugar del exilio, el lugar del olvido.

Para Daney no hay gradaciones de *off*, aquello que se expulsa de campo ambula hacia un alejamiento espacial inconmensurable. Lejos del límite los elementos son susceptibles de volver cargados de otredad. La pérdida nos es un proceso gradual, todo lo que no es materia visual está ausente y debe ser producido. En *Tras os montes* se perpetúa el alejamiento temporal y alejamiento espacial (Daney, 1977: 44) que condena a la *saudade*.

*Tras os montes* es un cuerpo visual y sonoro donde el sonido es primitivo (fuego, viento, torrente). La fricción sonora sobre la superficie visual expresa que el sonido pertenece a la imagen. El entramado sonoro es complejo, rudo, pero a la vez, poético. Confluyen elementos heterogéneos: el dialéctico mirandés, la mezcla de *sotaques*, sonidos onomatopéyicos, voces que reverberan, voces en *off* recitando a Kafka. Ruidos metálicos, táctiles, pitidos de trenes,...acústicas que se amplifican para expresar el devenir del tiempo. Voces de animales que designan ruidos específicos. El silencio como pátina onírica sobre la realidad. Es una invención verbal permanente.

La luz se entiende como proceso fotosintético que transforma los sustratos espaciales. Las gradaciones de luz vinculan la disposición espacial con la iluminación. En el reverso, la gama de oscuridad teje la imagen en lo ancestral y mítico. La casa es un mundo interior, oscuro, donde la visión es difícil y la mirada es esencial. El organigrama espacial se asocia a la iluminación. Un ejemplo es la escena que se desarrolla en la casa del herrero. El campo visible se concibe en un entramado de oscuridad con la oquedad de la puerta como punto de irradiación de luz. La construcción en profundidad vertebra distintos términos. El herrero se ubica en un lugar próximo, en segundo plano la persona con la que habla y en tercero la puerta luminosa. La luz cae sobre los cabellos blancos, por eso tiene la autoridad para hablar en tanto que viejo (el personaje a quien habla apenas se ve, está en la oscuridad, y toda la luz se agolpa al fondo). Es una secuencia escénica y de gradación de luz. En el exterior, la naturaleza está plena de luz y de color. El cromatismo es esencial en la composición de estas imágenes.

El montaje es la operación que articula las dimensiones temporales, cromáticas y afectivas. Cada plano es una unidad que se vincula por correspondencias entre formas, materias o tejidos.

Al inicio un escenario telúrico. Del lado de la banda de imagen, la entrega al territorio: la cámara explora el contorno de los montes a través de una panorámica. La elevación geológica expresa el aislamiento, la falta de contacto con el exterior de la región.

El sonido conjuga articulaciones verbales primitivas, acervo poético que transmite un hablar virgen, como recién segregado del ruido natural: chillidos, onomatopeyas, vocalizaciones furtivas que parecen extenderse por el paisaje visual ante la ausencia de un foco sonoro en imagen. Por corte, la imagen converge en otro plano connotado por la tactilidad de las rocas. Fuera de campo sigue perviviendo el elemento sonoro, ahora cada vez más crudo, por la inclusión de voces animales y sonidos metálicos. El movimiento de cámara parece desarrollar un ciclo litológico, desplazándose por las paredes minerales hasta llegar a unos signos ancestrales. Las pinturas rupestres dibujadas en rojo están impresas en el tejido pétreo, la cámara realiza un *zoom* para tocarlas (Fig.8.29.). Se produce un corte. El primer plano de un niño dota de invisibilidad al espacio circundante (Fig.8.30.). La cámara se integra a los movimientos del cuerpo del niño/pastor, girando y desfigurando el contorno. Es un espacio casi corporal.



Fig.8.29. y Fig.8.30.

Desde el inicio de la película el territorio se observa desde una mirada infantil. La región estaba poblada por ancianos y niños al emigrar los adultos. Los ancianos son vigías del paisaje con sus ropaje minerales y su estatismo. Custodios de la tierra y las leyendas sin fin. A partir del vínculo del juego, discurren distintas secuencias que penetran en la estructura simbólica de unos parajes erosionados por la despoblación. La complicidad lúdica de los niños con la naturaleza es una aventura hacia los territorios míticos. Hay una traslación quimérica de la realidad, experimentada desde sus formas más sencillas.

Los niños exploran la casa grande como un paisaje-territorio. La arquitectura se descubre de forma gradual a través del itinerario trazado por los niños. En el inicio, la casa es una oscuridad oscura, donde la luz se expresa a través de los motivos geométricos. Las gradaciones de luz conmutan un espacio entre lo real y lo mágico. Es la capacidad de la casa de parecer un misterio. El silencio ocupa la banda de sonido. En el territorio de la infancia se privilegian los gestos en detrimento de la palabra.

La cámara fija un campo vacío a la espera de los niños, para luego quedarse en los lugares vacíos tras ser atravesados por ellos. Cada habitación es rastreada como una aventura y se suceden las ubicaciones como etapas transitivas. Los objetos desgastados solidifican el pasado, son huella de otras vidas. La presencia humana suspendida y el tiempo anacrónico de los objetos reflejan el deseo de encontrar en lo visible el signo con el que invocar e iniciar la fabulación de aquello aparentemente extinto. Los objetos abandonados despliegan "...más allá de su propia visualidad, lo que debemos denominar sus imágenes, sus imágenes en constelaciones o nubes, que se nos imponen como otras tantas figuras asociadas que surgen, se acercan y se alejan para poetizar, labrar, abrir, tanto su aspecto como su significación" (Didi-Huberman, 1997:95). El niño abre la caja con el gramófono y la música convoca el éxodo migratorio y su *saudade*.

El bosque se delinea como una geografía ingrávida, el niño se integra en el plano y desaparece. Un movimiento brusco de cámara permite transitar por el escenario natural y salvaje. El niño corre dejando tras de sí los lugares vacíos. Es una carrera desordenada, sin cálculo e instintiva, como el movimiento de cámara. El padre le sigue por el hayedo. Por corte, la imagen silente y oscura en el contorno de un espacio desamparado. A modo de cueva primigenia, las casas abandonadas de los mineros asumen el relato.

El descubrimiento paulatino del lugar se da a partir de la mirada del pequeño Armando y de la narración *off* acerca del modo de vida de los mineros. Es una gran concavidad invisible por la fragilidad luminosa (Fig.8.31.). La luz apenas llega a través de los huecos que fueron ventanas, dejando el lugar oscuro. El mundo sonoro traslada a aquello que es imperceptible. Los sonidos son mínimos, las vibraciones de una tormenta cercana, la cadencia de lluvia, ...

La presencia del niño es ilegible por encontrarse enmarañado en la oscuridad. Los planos largos permiten una exploración del lugar detenida. Hay distintas inserciones de planos cortos del niño pero no hay una ubicación concreta en la extensa oscuridad. No hay acontecimientos, el tiempo pasa lento. Esto facilita recuperar las palabras sobre la comunidad minera y dar espesor dramático al espacio engendrado en el silencio y la oscuridad.

El niño se acerca a los vestigios de ventanales. Como contraplano se ofrece la imagen del padre en el exterior. La mirada del padre recorre la arquitectura desgastada y en estado de abandono (Fig.8.32.). Fuera no llueve, pero en el interior los ventanales dejaban vislumbrar la agitación de una tormenta. El niño refleja el asombro y la mirada del padre está llena de nostalgia asumiendo la herida de los tiempos que se apagan (Fig.8.33. y

Fig.8.34.). No existen coordenadas temporales ni espaciales, sino una impreciso escenario para la fábula y el tiempo ancestral.



Fig.8.31., Fig.8.32., Fig.8.33. y Fig.8.34.

La secuencia que sigue es una formalización de los confines. La cámara colisiona con las formaciones rocosas y la luz se extrema, por ello algunos puntos del paisaje se hacen invisibles. Una voz en *off* traza un discurso sobre la lejanía y la experiencia liminal. El plano que le sigue acoge a una mujer en la oscuridad. Su cuerpo posee una condición escultórica: la mirada perdida, la frontalidad, la inmovilidad y el antinaturalismo. Este mecanismo representativo se vincula al pasado evocado y a la memoria colectiva (Salvadó, 2016:131). Por corte, un campo ondulado es una extensión sin fin. El paisaje se muestra desnudo y desmedido. Por corte, la enormidad es confinada al cuerpo humano. El hombre observa el paisaje, la cámara en contrapicado hace inabarcable su silueta.



Un sumario visual permite ensamblar imágenes ancestrales (Fig.8.35.). Cordero y Reis operan por corte para articular las imágenes, superponiendo distintos tiempos y espacios. Es una serie de “imágenes supervivientes”, utilizando la expresión de Didi-Huberman. Imágenes del presente que, no obstante, están repletas de las huellas de múltiples pasados. Las imágenes tienen un sentido arqueológico e inmaterial, transmiten la vivencia de la naturaleza y del mito.

Los planos muestran arquitecturas de pizarra, caminos rocosos, el Dolmen de Braganza, un niño vestido con el traje regional, la loma y las llanuras. La imagen recoge la condición paisajística del rostro. La cámara se aprehende a las arrugas, a las elevaciones y oquedades de distintos rostros. En otro plano aparece una nueva figura humana hendida en el estatismo. En otro plano encontramos la fuerza de las cosas hechas con las manos al retratar a las mujeres hilando. La danza folclórica enmarcada en las lomas es otro apunte visual. La imagen retrata a un anciano que custodia el paisaje, su cuerpo posee una cualidad mineralógica y sedimentaria. La imagen del camino es un rastro de lo que se encuentra al otro lado de la frontera. La amalgama visual cobra un valor cinético y la cámara gira en el interior del Dolmen. El Dolmen está habitado por el pueblo. El presente puro se escinde en su pre y poshistoria. Cuerpos hieráticos que escenifican las capas del tiempo: vigías ancestrales, los mineros desaparecidos, los niños, las mujeres pétreas, ... desembocan en el paisaje de la naturaleza y del rostro. La serie que sigue tiene cualidades táctiles. El trabajo en el telar, permite a la cámara entramarse en la contextura de las fibras de lana. La cadencia sonora del quehacer, dota de ritmo a las imágenes.

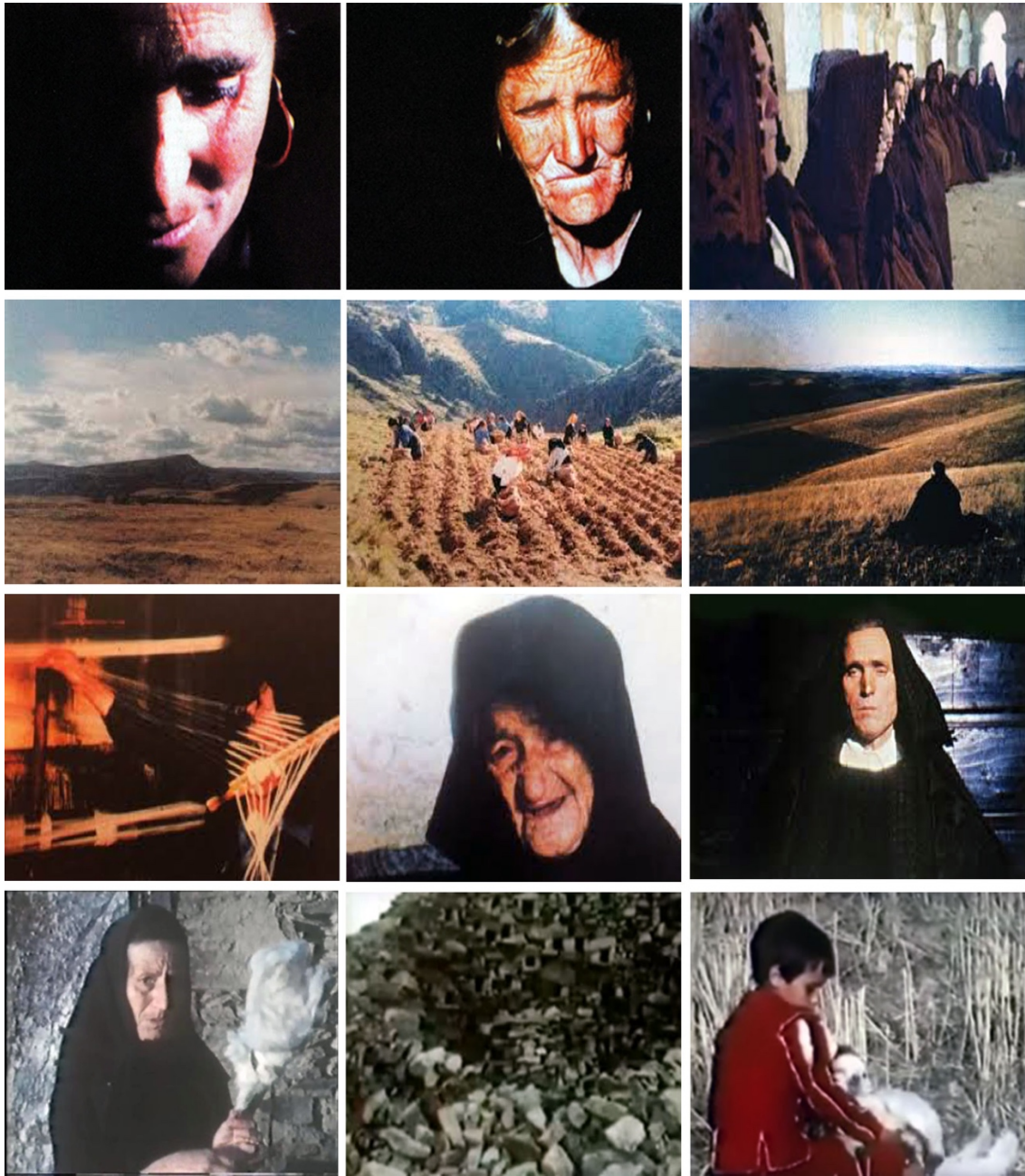


Fig.8.35. collage.

Otra secuencia comunitaria se asienta en una arquitectura concreta. El interior acoge el baile de los pauliteiros y los habitantes se reúnen alrededor de la representación. La acción se traslada a las paredes. Éstas son una particular pantalla donde se proyectan las sombras de los cuerpos en danza. El espacio *off* imanta el campo de forma evanescente.

La imagen se anega del agua fluvial (Fig.8.36.). Un hombre enseña a su hijo, un niño pequeño, los rudimentos de la pesca (Fig.8.37.). La barca se desliza sobre las aguas en calma. La voz en *off* del niño enuncia “Alemnha” como una ensoñación. El padre designa “Espanha”. Son lugares no visibles, ubicados al otro lado de los cerros cenicientos, en el fuera de campo. La conciencia mágica del niño asimila en lejanía ambos espacios. Para el niño, no hay gran diferencia, todo está fuera del plano, todo está más allá. Son el *off* de la imagen y del sonido como indica Daney, el *off* de lo cotidiano porque están inaccesibles, fuera de la vista. De algún modo, asedian la imagen al inscribirse en plano indicios de su existencia: los caminos, las cartas, el tren... pero son síntoma del alejamiento: “En el doble sentido de estar lejos (exilio) y del acto mismo de alejar (perdida de vista, y luego olvido). El alejamiento, nos dicen poco a poco Reis y Cordeiro, es la historia de este Nordeste de Portugal” (Daney, 1977:43).

El plano y la región quedan (en)cerrados por formaciones rocosas (Fig.8.38.). El encuadre toma materialidad geográfica y el fuera de campo no se sustenta solo en la diégesis, es expresión de un espacio hermético, de una región remota y aislada. El discurrir del río es la forma temporal. La imagen fluye por la superficie acuosa demorándose en el trayecto. Por la luz que cesa se da cuenta del tiempo sustraído (Fig.8.39.).



Fig.8.36., Fig.8.37., Fig.8.38. y Fig.8.39.

En el espacio encuadrado palpitan constantes de alejamiento. El lugar de la emigración y el exilio son inaccesibles, los límites del cuadro son un tajo que desgarrar el espacio. Sin embargo, la huella, la sombra, la voz, el humo del tren, son huellas del lugar al otro lado de la frontera.

Las escenas solapadas contienen el tiempo histórico, el tiempo cotidiano y el de los astros que giran inexorablemente. Es una maraña de tiempos que se articulan por el tacto y por el cromatismo, es decir a un nivel metafórico. Cordeiro y Reis reproducen la realidad desde lo hondo, casi anulando la existencia del tiempo. El tiempo se encuentra en estado gaseoso; de un plano a otro se cambia de estación o se reintegra en el mismo período meteorológico. Por ejemplo, en una secuencia los niños juegan en un escenario depositario del calor del estío. Cuando desaparecen por los bordes del encuadre el plano

que sigue encierra el hielo, los carámbanos y el temblor del invierno. En las secuencias sucesivas la acción se desarrolla en verano o en invierno de forma indistinta. En estos planos se activa la percepción de las cosas, lo importante es el ruido del agua, que anega el plano y convierte la imagen en conjugaciones líquidas.

La elipsis posibilita la deformación temporal. No existen unas coordenadas precisas. Los subescenarios oníricos y los anacronismos también se vinculan por elipsis. El trabajo de esta figura retórica consiste en perforar cotas de realidad para que surjan vestigios y detonaciones poéticas. Se sustrae un instante a la cotidianidad propuesto como objeto de conocimiento. Las categorías lógicas de lo real y de lo fantástico son permeables.

La secuencia de la nieve comporta estas observaciones. El paisaje gris y la arquitectura rural son el marco de lo real en bruto, las conversaciones entre las mujeres evidencian lo rutinario de esa vida hermética. Al quedarse sola, Mariana observa a sus pequeños hijos jugando con un asno y su cría (Fig.8.40.). Esa mirada invoca un escenario interior, un recuerdo o un sueño. Su voz en *off* recuerda o sueña junto a las imágenes: un territorio blanco por la cellisca donde la mujer recoge nieve (Fig.8.41.). Se sustrae la imagen y todo es paisaje cegado por el blancor de los cristales de hielo. En el interior de su hogar sirve la nieve recogida y todos comen (Fig.8.42.). El plano es fijo y se demora en esta alegoría del hambre.



Fig.8.40., Fig.8.41. y Fig.8.42.



Las piezas oníricas puede empezar por un relato: una madre que cuenta a su hijo. Un árbol gigante es el objeto central del plano que significa la ausencia del padre que emigró (Fig.8.43.). La pieza onírica se emancipa de lo anteriormente narrado. Las palabras en *off* tejen la espesura dramática. El árbol gigante es la materia asociada a la historia lejana y triste.



Fig.8.43. y Fig.8.44.

La descomposición de la realidad continúa con otro gesto interior. La oscuridad origina un espacio íntimo. Entre sombras, la madre evoca un recuerdo de su niñez: la vuelta al exilio del padre. El tratamiento de la luz propone una imagen táctil, llena de accidentes lumínicos. La luz es la sustancia atmosférica que llena el espacio de la representación. Las figuras del padre y la hija, junto al animal que carga los enseres, se sumergen en el juego de luces y sombras del camino. Las variables temporales se debilitan. El tiempo pasa lento. Se pasa a un primer plano de la niña, como si parte del tiempo se hubiera sustraído. Se activa un plano/ contraplano, inherente a la planificación de un diálogo. Pero el elemento sonoro está vacío, es silencio.

El padre se aleja en la profundidad de la lejanía mientras la niña permanece. El deslizamiento de su gran sombra la pone en contacto con la silueta del padre, antes que

sea ausencia definitiva integrándose en el fuera de campo (Fig.8.44.). Fuera de campo que es el lugar del exilio.

La secuencia que sigue abre el relato a una temporalidad atávica. El niño que dormía bajo los cuentos y recuerdos de la madre, despierta. Sus ropas invocan un tiempo remoto. El anacronismo perfora la temporalidad y proyecta el relato hacia formas simbólicas. Las imágenes sugieren las leyendas y la estructura mítica de la región. La naturaleza o el campo de labranza son paisajes extensos retratados desde el plano general. La suma de espacios traduce lo que de inconmensurable tiene el territorio como superficie. Pero también como espacio en profundidad, capa de tiempos. El lugar es un *cronotopo*.

El silencio, el rumor del viento, un sonido membranófono y otro metálico se conjugan junto a la música. La orografía como frontera es una forma visual perenne. Proliferan los campos vacíos como propuestas de contemplación. Los niños se aventuran en la naturaleza y en los campos sembrados. La continuidad surge por su desplazamiento hacia el límite del cuadro, lo que implica una sustracción de tiempo. La acción lúdica es el motivo que une las distintas escenas. El descubrimiento de una naturaleza genera imágenes de gran belleza.



Fig.8.45. y Fig.8.46.

El tren, máquina nómada que transgrede latitudes, explicita el espacio fuera de campo. El tren es un elemento móvil que atraviesa el espacio y el tiempo. Conecta los territorios remotos y aislados con el afuera. Las idas y venidas del tren son una posibilidad de contacto con lo que se encuentra tras los cerros, con lo no visible. Por tanto, con el sueño. Los niños hablan de que alguien va a venir en él o que alguien va a recoger a algún otro a la estación. Esas recepciones no son otra cosa que acontecimientos de la lejanía. El tren no es mostrado en su fisicidad, lo importante es la textura de su ausencia. Reis y Cordeiro activan la percepción e intensifican el componente sonoro. Solo a través del rumor del riel que vibra bajo el impulso de una fuerza lejana o del pitido del tren podremos imaginar la máquina.

Así sucede al inicio de *Tras os montes*. La llegada del tren a la estación se produce en un espacio cegado por la oscuridad. El halo nocturno invade la imagen. En la composición del plano, cuando el tren penetra, se ubica cercano al límite izquierdo. El cuerpo queda desencuadrado, sugiriendo la tensión con el afuera. El tren es una especie ajena, invasora que expresa el proceso de extinción de la región (Fig.8.45.). La cámara inmóvil deja que el tiempo pase sin que nada acontezca, algunos pasajeros bajan del tren, hay pequeños restos de acción pero sin consistencia dramática. Se suspende la narración porque lo importante es la intensificación perceptiva y las asociaciones poéticas.

La lenta pero inexorable desaparición de *Tras os montes* se afirma a cada paso. Los últimos planos de la película se contaminan de ingravidez, de la estela gris del humo. Una arquitectura primaria de pizarra y el humo denso son elementos sensoriales que trazan los contornos de la resistencia. En el hogar calmo la madre mira como sus hijos duermen. En ella hay un principio de nostalgia, expresado en un plano estatuario de la mujer. La lumbre es el último indicio de ese interior. El plano se detiene en el crepitar y en el dibujo en



sombra de las llamas. El siguiente plano sitúa a la madre y a uno de sus hijos, en la estación de tren. Una nueva partida, un nuevo indicio de que el lugar se desvanece. La oscuridad en una hora incierta de la madrugada crea un espacio opaco. Llega el tren y el niño marcha. El plano final es la estela de humo del tren (Fig.8.46.). Un elemento que evidencia el destino de la región. El tren agujerea la oscuridad, aparece y desaparece ya sea bajo forma de humo (para el ojo), ya sea bajo forma de silbido (para el oído). El niño pastor custodia el paisaje.

### **8.5. Palabras de luz: *Vidros partidos. Testes para um filme em Portugal (Cristales rotos. Pruebas para una película en Portugal, Víctor Erice, 2012)***

El mediometraje *Vidros partidos. Testes para um filme em Portugal* es una de las piezas de la película colectiva *Centro histórico* (2012) codirigida por Pedro Costa, Aki Kaurismäki y Manoel de Oliveira. La película era parte de los actos de celebración del nombramiento de la ciudad de Guimarães como Capital Europea de la Cultura en el año 2012.

«*Vidrios partidos*» («*Cristales rotos*») es un simulacro documental en el que distintos personajes reales encarnan oralmente las experiencias de los trabajadores de una fábrica textil ahora abandonada. De la fotografía que se ubica tras los entrevistados, solo vemos detalles. Entonces, la fotografía y la arquitectura, los materiales que testimonian la existencia del lugar componen el elemento enigmático. La fábrica se niega a la mirada, no existe una comprensión global del espacio. Y la fotografía es un vestigio de unas vidas que solo pueden recuperarse a través del relato de los personajes.

Luis Deltell e Isabel Arquero en su artículo “Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice”, observan que para “poder analizar «Cristales rotos» y la fotografía encontrada que articula el discurso de Erice se debe partir de una “desconfianza hacia las imágenes” (Deltell y Arquero, 2017: 4) y proponen una metodología para el análisis de la fotografía encontrada y este “*test para una película*” (subtítulo de “*Vidrios partidos*”). Para estos autores la imagen queda en suspenso y es la palabra de los personajes quien conforma el imaginario. Erice se propone filmar y documentar solo con palabras, a través de una puesta en escena depurada y sencilla.

Las dos imágenes centrales de la obra, la fotografía encontrada y la fábrica, son presentadas con el relato oral de los obreros. Ellos guían al espectador a construir mentalmente los lugares, los oficios, los sufrimientos y las acciones que allí acontecieron. De esta manera, al final del filme, el público tiene una imagen relevada, pero una imagen propia: la que ha construido mentalmente cada espectador (Deltell y Arquero, 2017:18).

Una fotografía encontrada y una fábrica desolada por el vacío y el paso del tiempo son la base documental. La fotografía encontrada (mientras buscaba localizaciones para el rodaje) da muestra de una de sus constantes creativas: la irrupción del azar. El proceso creativo es permeable, el albur puede acaecer y la obra está abierta a su paso.

Considero que el azar es esencial, pero que sólo actúa positivamente cuando se sabe discernir lo que es útil para la película y aquello que no lo es. Es un género de conocimiento que poco tiene que ver con las habilidades o los trucos del oficio. Porque de lo que se trata, en mi opinión, es de ir al encuentro de algo que no conocemos (citado por Arquero y Deltell, Erice, 2005: 455).

Arquero y Deltell consideran a Erice “autor implícito de la fotografía al introducirla en la escena del medimetraje” (Arquero y Deltell, 2017:8). La película se confecciona con apuntes, respiraciones sobre el lugar, notas de imagen y sonido. Es una operación de “trashumancia emocional” por el paisaje industrial. El sustrato de lo real se cubre

con la epidermis de la ficción. La situación de desgaste y abandono de la fábrica, como cuerpo inscrito en una comunidad, da cuenta del proceso de olvido. La fábrica fue fundada en 1845 en el Concejo de Santo Tirso, en el Valle del Ave. A principios del siglo XX llegó a ser la segunda industria textil más importante de Europa. En la década de los noventa la crisis provoca el cierre de la fábrica y el despido de los trabajadores. Aquel tejido humano fue golpeado por el desempleo.

Erice habla con los obreros y registra su testimonio. El estilo está dictado por las condiciones de producción, los testimonios en bruto eran extensos. Articula un artefacto creando un resumen de las vivencias. *Vidrios rotos* permeabiliza su estructura a la ficción aunque su fisicidad es la propia de la película documental. Erice convierte en texto la experiencia, escribe una serie de monólogos basados en lo escuchado, lo que es un grado de escritura distinta al documental. «*Vidrios partidos*» («*Cristales rotos*») es “una película que se transforma en un documento” (Deltell y Arquero, 2017:16). Los obreros interpretan el texto, sin necesidad de que fuera la experiencia propia. Se convierten en intérpretes, pero hay una solidaridad de base: la historia les concierne en lo más íntimo. Erice elabora una puesta en escena y trabaja con los obreros. Los textos creados son ficciones y sin embargo contienen el aliento de las vidas detenidas en la fotografía mural.

Isabel Arquero y Luis Deltell expresan la idea de *imagen oral*. La película de Erice se basa en la desconfianza de la imagen como referente de lo real. La fotografía/imagen aprehende el relato de los hombres y mujeres retratados y es esa materia oral la que incita la reconstrucción de los parajes íntimos en cada espectador. Una materia volátil formada por unas voces y una fotografía apenas desvelada. El penetrar en la fotografía es una conquista para el espectador, por ello se reserva para el final su visión. Cuando las

personas miran la fotografía, ésta queda fuera de campo. Con estos ingredientes Erice invita a la construcción de un imaginario:

Cuando el espectador obtiene esta visión personal, Erice nos ofrece la descripción cuidada de la fotografía, los detalles de la misma y nos indica cómo debemos mirarla y entenderla. Ya no contemplamos una fotografía que documenta un lugar, sino una fotografía que refleja una imagen íntima que se ha construido entre el director y el espectador (Arquero y Deltell, 2017:19).

La pieza es un “test” propiedad que permite una estructura abierta. Las fronteras son frágiles, ficción y realidad se integran en una especie de campo/fuera de campo. Cada instancia palpita en la otra. El testimonio es reconstruido y filmado. Erice no diseña la película en base a unos formatos estancos, documental y ficción conviven en su texto. Lo que subyace a esta escritura son las vivencias de este grupo de mujeres y hombres.

La película despliega su eje de actuación en cuatro jornadas que se identifican con rótulos 7 de mayo, 8 de mayo, 9 de mayo y 10 de mayo.

A través de un fundido se desvela el mural de azulejo y se registra, por la escritura la historia de la fábrica y de Guimarães (Fig.8.47.). El deslizamiento temporal y espacial, se produce por un fundido encadenado. Es un paisaje derrocado, la epidermis vítrea está hendida y las paredes devoradas por el devenir (Fig.8.48.). El sonido que viene de fuera de campo es el de la intemperie. Son las únicas imágenes con las que Erice desvelará el

lugar. La fábrica apenas es descrita en estos trazos iniciales permanece oculta porque está prendida en otro tiempo. Fundido a negro.



Fig.8.47., Fig.8.48. y Fig.8.49.

Comparece otra forma arquitectónica. El rótulo nos anuncia un lugar: la antigua cantina de la fábrica. En su interior, una estancia ensombrecida permanece vacía (Fig.8.49.). La gran fotografía es contemplada por primera vez. Dado el grado de oscuridad, algunas zonas permanecen en sombra. El campo se encuentra vacío, el tiempo perdura, su paso se constata con los cambios de la luz. La sobreimpresión hace que las imágenes se disuelvan la una en la otra. Aquello que fue el lugar, coexiste con un incierto tiempo inscrito en el presente. La fotografía toma dimensiones más cercanas a través de la superposición de distintos encuadres. Es un mecanismo que permite transitar al pasado. El tiempo se hace tangible con la sonoridad de las campanas, que nos devuelven al ahora. Erice vuelve a operar con la técnica de sobreimpresión. El plano es general mostrando el refectorio. Aparece un rótulo: “7 de mayo. Test de pantalla para hombres y mujeres”. Este episodio recoge el relato de las nueve personas. La fotografía aparece en la pared detrás de los personajes, que transitan mediante fundidos a negro. Los personajes transmiten el relato encuadrados por un plano medio (Fig.8.50., Fig.8.51. y Fig.8.52.).



Fig.8.50., Fig.8.51. y Fig.8.52.

Los ingredientes de simulacro se depositan de forma provocativa, pero todavía frágil: el ruido de claquetas o el rótulo que inscribe prueba sobre la imagen. El elemento visual toma la apariencia de un documental de testimonios. Aparecen las fisuras, las fallas de la ficción: unas manos que debieron ser heridas, no tienen cicatriz (Fig.8.53.). La fisicidad no se conjuga con el tiempo que fue. Los relatos tejen el ciclo vital, los acontecimientos mínimos de la rutina en una fábrica. Pero en ellos también hay reflexión e indagación, cuestionamiento de un pasado y desafío a lo que está por venir. Emociones que se complejizan desde lo íntimo hacia lo colectivo, del acto de amamantar hasta el desdibujado sueño de futuro.



Fig.8.53.

El pasaje del 8 de mayo parte de la fotografía mural. Erice convoca a seis de los personajes anteriores para que relaten la vida latente de los retratados. Los personajes se colocan de espaldas al punto de vista para visualizar el mural, recorrerlo y poder expresar

lo que se halla bajo la imagen, unas vidas humildes (Fig.8.54., Fig.8.55. y Fig.8.56.). El pasaje desplaza el ingrediente fundamental, la fotografía al fuera de campo. Los protagonistas son invitados a imaginar, a conmover la memoria colectiva y a retomar las huellas de la vida cotidiana de los retratados en la fotografía mural. El universo inestable de la ficción desvirtúa el sustrato de lo real.



Fig.8.54., Fig.8.55. y Fig.8.56.

El pasaje que se traza bajo el rótulo 9 de mayo supone una quiebra. Es interpretado por un actor, Valdemar Santos, que desvela su condición de intérprete al despojarse de algunas ropas para hacer emerger el disfraz. Se coloca de manera frontal, dejando tras de sí la fotografía. Recita un fragmento de la obra *O Capital* (1895) de Ernesto da Silva.



Fig.8.57. y Fig.8.58.

En la última jornada, el 10 de mayo, el acordeonista Arménio dos Santos Cruz, hijo y nieto de obreros de la fábrica, expresa la melancolía. Primero con sus palabras, testimonia ese pasado herido. Un fundido a negro cierra la pieza. El siguiente plano es un campo vacío donde el acordeón se sitúa en un taburete. El personaje entra, toma el acordeón y se sienta mirando el mural. Por corte, se muestra el contracampo y el rostro del músico que comienza a tocar, mirando de frente esos otros rostros detenidos, preservados del tiempo (Fig.8.59.).

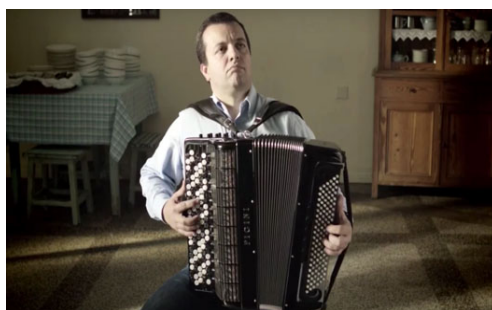


Fig.8.59.

La imagen queda cautiva de la fotografía (Fig.8.60.). Erice rastrea con detenimiento, aproximándose con un cambio de escala en el plano o mediante un movimiento panorámico de cámara que conduce a cada individualidad, a cada intimidad. La fotografía es despiezada. Atomiza rostros y gestos para que en esa acción aislante sea la persona retratada una sola por un instante (Fig.8.61. y Fig.8.62.). Un fundido sobre el rostro de una mujer joven va desvaneciéndose para dar paso de nuevo al acordeonista que termina su pieza (Fig.8.63.).

El fundido encadenado da a la fotografía una dimensión espacial y además nos desliza sinuosamente al pasado. La música tiene efectos retrospectivos sobre la imagen. El movimiento de cámara inicia un trayecto sentimental por la fotografía. Se instaura un sistema de conducción hacia el pasado con la cadencia de las notas del acordeón. La



caligrafía visual toma otras medidas, se opera de forma sinecdótica, concatenando porciones espaciales mínimas. Las imágenes conectan narrativamente con los testimonios depositados en la memoria del espectador. Plano a plano Erice fragmenta la fotografía, el eco de lo narrado permiten un discurrir emocional. Erice retrata un tiempo y un espacio extinguidos a través de las palabras, los sentimientos y los gestos de los personajes entrevistados en el primer bloque. Los restos de aquello que narraron se recupera en la exploración de la fotografía y el espectador es invitado a reconstruir con su imaginación el lugar. La fotografía se convierte en palabras de luz. Un nuevo corte conduce a un plano general del refractario, el acordeonista de espaldas, mira la fotografía. Cierran estas palabras sobreimpresionadas en la imagen : “A todos los hombres y mujeres que, a lo largo del tiempo, trabajaron en la Fábrica de Hilados y Tejidos del Río Vizela (1845-2002)”.



Fig.8.60., Fig.8.61., Fig.8.62. y Fig.8.63.



## CAPÍTULO 9. CONCLUSIONES/ SALTO AL VACÍO

Al suprimir las palabras inútiles, al volverse casi blanca, la página se escribe. Al suprimir imágenes y sonidos, la película se construye, se descompone, sobre el blanco de la pantalla. Marcel Hanoun<sup>1</sup>

El eco de las palabras del cineasta Marcel Hanoun recorre esta investigación. Hemos explorado mecanismos que desnudan la imagen y sin embargo permiten crear artefactos filmicos sugestivos. A través de estas páginas ponemos de manifiesto la heterogeneidad profunda de la utilización de la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío, en un cuerpo cinematográfico que aunque finito, posee gran variabilidad. Hemos podido constatar que parte de la belleza de estas obras consiste en interrogarse acerca de imágenes latentes. Imágenes que se construyen de forma personal, única e íntima en cada espectador. La reflexión acerca de las dimensiones de la ausencia ha sido articulada desde un campo estético. Las preguntas planteadas al comienzo de nuestra investigación, las fuentes teóricas consultadas, así como las películas analizadas nos permiten comprender la complejidad de cualquier proceso de creación. Este planteamiento ha hecho posible el acercarnos a la maleabilidad de estos mecanismos y entender que son procedimientos que revelan la inconmensurabilidad de lo no visible. Nuestro estudio nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones:

---

<sup>1</sup> Hanoun, M. (1981) L'acte cinématographique (Pour un nouveau cinéma), en Chateau, D., Gardies, A. & Jost, F. (Ed.), Cinémas de la modernité: films, théories. Paris: Klincksieck.

**Primera: El fuera de campo y la elipsis son formas subversivas que ponen en cuestión el modelo hegemónico.**

La elipsis y el fuera de campo son dispositivos cuyo uso dentro del M.R.I. se caracteriza por la eficiencia. Estos mecanismos procuran soluciones formales a favor de la habitabilidad, la linealidad y la clausura del relato. El M.R.I. se asienta sobre unas directrices claras para el uso de los distintos procedimientos. La reconstrucción verosímil del espacio en la que se basa el M.R.I. no puede renunciar al espacio fuera de campo (Gómez Tarín, 2006: 71). El campo está atado a la extensión del otro lado del encuadre, pero por su imprecisión no puede convocarlo contantemente (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2012: 24). El M.R.I. suministra al espectador una imagen completa del entorno donde la acción tiene lugar, para que pueda insertar los fragmentos derivados de la sucesión de planos. El espacio fuera de campo no se evidencia, ya que sólo se activa la porción que trabaja para crear un espacio habitable y para servir a la acción. El espacio *off* que se extiende más allá del encuadre, debe ser ilegible porque el discurso indica el sentido. Se hace patente una contradicción, no pudiendo negar la existencia del fuera de campo como parte de la globalidad de la diégesis, desde el M.R.I. se atenúa esa dimensión en la representación. Por otro lado, la elipsis es una herramienta para la agilidad narrativa, por su capacidad de síntesis. La elipsis permite sustraer aquellos acontecimientos desabridos en la concatenación de imágenes, suavizando la sucesión de fragmentos. La temporalidad, de este modo, emana de un artificio, de una falla en la continuidad. El fuera de campo y la elipsis son utilizados como soporte de la imagen que es la esencia de la representación.

Pero el fuera de campo y la elipsis son recursos estilísticos que se caracterizan por una cierta elasticidad. Ambos mecanismos permiten desautomatizar el relato cinematográfico. La elipsis y el fuera de campo poseen un valor discursivo, pueden negar

la sutura y quebrar la homogeneidad de la estructura clásica. Incluso dentro del estilo clásico estas figuras permiten la desviación de la norma. Hay distintas vías de experimentación y vanguardia dentro del estilo clásico de Hollywood. Por un lado, la exploración de recursos asentados, maleando las funciones creadas dentro del sistema. Por otro, hay discursos que colisionan con la lógica de subordinación que vincula los sistemas temporal, espacial y narrativo (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997:6-7). Los mecanismos elusivos producen ambigüedad y en este rasgo se encuentra su forma de subversión. El tratamiento elíptico de la dimensión temporal y espacial puede ser una práctica desveladora porque manifiesta indeterminación y atenta contra la estabilidad del modelo hegemónico. Ahora bien, las concepciones discursivas del borrado enunciativo o su revelado, no son extremos opuestos, sino graduaciones.

Un relato adscrito a las zonas de vacío, constituye una forma de pensar el cine, es una reflexión de orden estético. A través de las ausencias se busca la sugerencia. La elipsis y el fuera de campo provocan inestabilidad en las estructuras convencionales y abren la significación a la elucubración del espectador. Esta indicación nos guía hacia la siguiente conclusión.

**Segunda: La vocación connotativa del fuera de campo y la elipsis procura estructuras narrativas dúctiles.**

La elipsis y el fuera de campo son referencias imaginarias, vacíos que liberan la percepción del espectador e incitan su capacidad de reflexión. El espectador participa en la construcción del sentido restituyendo los elementos omitidos, lo que requiere un alto grado de participación y una actividad hermenéutica. El lector, el destinatario, con estos ingredientes tiene que hacer su formulación, trazar su propio itinerario; parece contradictorio, pero vedar la mirada da libertad al espectador.

Podemos contraponer a esta reflexión, la teoría de Bazin del “montaje prohibido”. Bazin ataca al montaje de corte analítico por predeterminedar el sentido y por quebrar la “fábula cinematográfica” (Bazin, 1999: 76-77). Bazin defiende el realismo y el respeto a la continuidad del espacio dramático y su duración. El espectador experimenta lo ilusorio como algo auténtico. El montaje sintético otorga libertad al espectador al no vulnerar la integridad del espacio y el tiempo. Para Bazin la planificación supone una selección de acontecimientos, un análisis cerrado que convierte en unívoco el relato. Por el contrario el montaje sintético es más realista e intelectual, la profundidad de campo y el plano secuencia permiten sentir la duración y explorar el espacio. El espectador analiza las relaciones implícitas en la imagen, vehiculando con libertad su significación.

El montaje fragmentario puede ser reelaborado de forma expansiva a partir del uso de la elipsis y el fuera de campo. El montaje analítico se destensa, ya no hay un análisis dirigido, una identificación con los puntos de vista propuestos por el enunciador; es por el contrario un gesto artístico. Los mecanismos elusivos son potencial sugestivo, proponen la apertura de sentido. La elipsis y el fuera de campo son elementos formales para la sugerencia. Expresan la disponibilidad infinita de la carencia de identidad. El espectador recompone el imaginario, reformula la imagen a partir de la ausencia. Cuando la ausencia es el motivo constructivo se poetiza el texto. El intersticio tiene valor polisémico y es el espectador quien lo cauteriza a partir de su bagaje cultural y vivencial. La elipsis y el fuera de campo abren caminos de libertad y heterodoxia, permiten una lectura abierta a la colaboración del espectador, “un cineasta en potencia” en palabras de Víctor Erice (Erice, 2006:86)<sup>2</sup>, del que se solicita la recreación de una ficción.

---

<sup>2</sup> Víctor Erice escribió un texto programático *Al encuentro de los fantasmas. Pórtico a La Morte Rouge*, para la presentación de la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias*, donde expone su modo de acercarse al pasado y las opciones estéticas que otorgan a la película el carácter de ensayo.

**Tercera: El fuera de campo y la elipsis son comprendidos como una articulación del espacio en el tiempo y del tiempo en el espacio.**

La coalescencia entre temporalidad y espacialidad es una propiedad que explica el relato cinematográfico. Las formas temporales de la imagen requieren un sedimento espacial (Aumont, 1997: 137). El espacio se refleja en el tiempo y el tiempo se expresa en el espacio. El componente temporal se evidencia en la sucesión de imágenes estáticas formulando el movimiento, el carácter durativo. La temporalidad en el cine se soporta en el espacio, es el pasaje entre fotogramas (Gaudreault y Jost, 1990 : 79). El factor espacial es intrínseco a la imagen, donde se materializa el relato fílmico. A su vez, el relato es un sistema de transformaciones temporales (Metz, 1972: 27). El relato se vertebra en una secuencia temporal, hay un principio y un fin. Esta progresión articula dos temporalidades diferentes: la del discurso y la de la historia (íbidem). Las duraciones de ambas temporalidades se conjugan produciendo mimetismo o asincronía. La omisión de ciertos acontecimientos de la historia en el discurso, ocasiona las elipsis. Los fragmentos elididos pueden tener una carga narrativa plegada en la contracción temporal. Chatman diferencia entre un espacio de la historia y un espacio del discurso. El espacio del discurso comprende los segmentos espaciales que se muestran en imagen; hay por otro lado un espacio implícito, exógeno a lo presentado en imagen, pero que resulta visible para los personajes, o tiene contextura auditiva o se desprende de la acción (Chatman, 1990: 96). Este espacio es el fuera de campo. Gardies entiende el espacio diegético como aquel que construimos en nuestra mente uniendo unos fragmentos de espacio con otros e imaginando lo que no hemos visto (Gardies, 1993: 68). La representación debe pensarse en los márgenes, en la profundidad de campo, porque hay que tener en cuenta los acontecimientos que ocurren en simultaneidad a lo expresado en la imagen. Gaudreault y

Jost, analizan la imagen como base del relato cinematográfico y afirman el carácter icónico del significante filmico (Gaudreault y Jost, 1995: 79). El tiempo se ancla en el espacio para formarse en el relato (Gaudreault y Jost, 1995: 79). Para Aumont la imagen no es el espacio, la percepción del espacio no es directa sino construida, es una abstracción de tipo estructural (Aumont, 1997: 139). Espacio y tiempo son formulaciones que en el texto cinematográfico deben ser constituidas. Ambos factores se imbrican y solo podemos entender la imagen como bloques de espacio-tiempo. No es posible la negación de uno de los componentes, ni tampoco su separación. Así, aquello que no comparece en imagen, puede formar parte de un espacio no mostrado o de un tiempo elidido, pero es sin duda un fragmento del espacio-tiempo. Toda carencia en el significante se constituye por lo que se ha sustraído a la historia a nivel temporal, la elipsis y lo no visualizado en el nivel espacial, el fuera de campo. La dialéctica entre fuera de campo y elipsis propicia la construcción de sentido a partir de lo sustraído a un imaginario que alimenta el relato. De esta argumentación se desprende la siguiente conclusión.

**Cuarta: La elipsis y el fuera de campo son componentes imprescindibles para la conformación de la diégesis.**

El universo imaginario sobre el que se sustenta el filme no puede desligarse del espacio-tiempo ausente. La sucesión electiva convierte la historia en discurso, el flujo de elecciones entre lo que se muestra y no se muestra constituye el texto cinematográfico. Las presencias y sus ausencias, los retazos, los atisbos evanescentes conforman la globalidad. La diégesis aprehende lo representado y los elementos latentes, desbordando todo límite, atravesando cada intervalo generado por el discurso. La combinatoria de lo plasmado en imagen y lo inasible sedimenta el mundo posible. Imagen y ausencia forman



parte de un mismo proceso ficcional. Lo visible es tan solo un corte en un universo quimérico ilimitado.

A nivel del relato, los fragmentos elididos y los espacios no visibles poseen potencia narrativa. Las imágenes omitidas movilizan la materia narrativa y afectan a las coordenadas espacio-temporales de lo mostrado. Por su parte, la exploración narrativa sobre las imágenes permite imaginar a partir de indicios las acciones desplazadas a lo no visible. Lo determinante es que existen transferencias entre lo no contado y lo que aparece en imagen. Hay una conexión inherente entre las distintas configuraciones. El imaginario desdoblado entre lo mostrado y lo ausente se acompasa y articula.

**Quinta: La elipsis y el espacio no visible suponen la desfiguración poética de la temporalidad y la espacialidad.**

El gesto semántico del vacío ha sido el objeto a desentrañar en el análisis de los textos cinematográficos de distintos autores. A través de este planteamiento hemos intentado clarificar cómo lo que no se ve afecta a lo mostrado, y qué se sugiere a través de lo no visto. Los cineastas escogidos componen distintas ideas de belleza desde una posición de desvelamiento del modelo hegemónico. Son autores que eligen el lenguaje de la poesía frente al lenguaje de la prosa, distinción hecha por el poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini para diferenciar dos tipos de lenguaje presentes en el cine. La prosa siempre recuerda las cosas de una manera directa, mientras que la poesía expresa las ideas del mundo de una manera indirecta. A través de sus obras, han llevado a cabo una desfiguración poética de dos herramientas discursivas basadas en la eficacia y operatividad. De este modo, la elipsis y el fuera de campo convergen en todos estos tiempos y espacios: tiempo lento, tiempo aletargado, territorios suspensivos, desplazamientos, paisaje detenido, cronotopos, capas superpuestas, desplazamiento vertical u horizontal, profundidad,

espacio no visible, depuración espacial, tiempo elástico, espacio volátil, tiempo y espacio latente, tiempos y espacios no contados, espacio que se apaga, tiempo impertérrito, interrupción temporal, devenir, tiempo condensado, lugar aislado, tiempo vertiginoso, espacio (en)cerrado... Las conclusiones extraídas son las siguientes:

**Sexta: El campo vacío es un conector espacio-temporal donde se siente la consumición del tiempo.**

Una de las conclusiones principales que hemos extraído es que el campo vacío es un recurso espacial que puede operar de forma autónoma. El fuera de campo no es esencial para el funcionamiento del campo vacío. Es más, es un parámetro que enlaza espacio y tiempo. El uso del campo vacío en las cinematografías de Yasuhiro Ozu y Hou Hsiao Hsien metaforiza la temporalidad en el paisaje detenido. Ambos autores participan de una austeridad visual y actitud contemplativa. El espacio carente de personajes y sin acción se encuentra en estado de inmovilidad. En ese artefacto fosilizado, el tiempo pasa. El discurrir posee un valor vivencial al contemplar la depuración del espacio. El campo vacío es un conector espacio-temporal y un sistema de relaciones complejo. El campo vacío entrama la temporalidad en el espacio, la ausencia en imagen enlaza el discurrir del tiempo en el espacio representado. En el ámbito físico la extrema reducción de los elementos filmicos hace notar la presencia del tiempo. La contemplación se convierte en la auténtica dimensión para apreciar la duración de las cosas. El campo vacío denota inmovilidad, pero posee, a la vez, la capacidad extraordinaria de expresar una contracción o una dilatación del tiempo.

En este espacio de detención, en el sentir del tiempo se pueden construir significados alternativos. Un plano vacío que perdura arroja un enigma que hay que descifrar. El tiempo de la contemplación vincula lo sensible al pensamiento, pudiendo asimilar lo que

el relato porta. El campo vacío es un depósito narrativo que permite reelaborar el sentido de lo narrado. A su vez modifica lo que ha de acontecer. El campo vacío propicia una suspensión del sentido, porque multiplica los significados. Actúa como una “esclusa”, posibilitando la abertura de sentido.

Por otro lado, el campo vacío expresa lo que permanece en los estados cambiantes y el peso de lo efímero: lo cotidiano trasciende. En el campo vacío se une lo real con lo imaginario, es un espacio simbólico.

**Séptima: La elipsis, el fuera de campo y el campo vacío facilitan las transgresiones temporales en la unidad espacial.**

El relato sugiere imágenes que proyectan el paisaje interior sobre el entorno físico. La técnica de la imagen remite a la ductilidad espacial y temporal. Lo que subyace a la formulación de espacios imaginarios es una experiencia poética frente a lo inteligible. Esta metafísica de la imagen se consigue con mecanismos como la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío, porque generan contornos inestables. En el interior del encuadre pueden confluír distintas temporalidades, diversos espacios o combinaciones de elementos procedentes de la imaginación. La imagen permite compartir ingredientes de distinta datación, en un espacio con el mismo criterio aspectual. Las temporalidades interactúan entre sí. En este sentido, podemos recuperar el *cronotopo* de Batjin, un procedimiento que fusiona los elementos espaciales con los temporales. El *cronotopo* es una unidad de significación espacial y temporal que moldea un simulacro del mundo.

Las obras analizadas son representaciones de lo intangible, donde las imágenes se relacionan por asociación, alegoría o conexiones poéticas. El espacio y el tiempo toman una forma abstracta. La estructura espacio-temporal se ve afectada por la superposición de temporalidades sobre la misma coordenada espacial. De este modo los mecanismos

elípticos no están estrictamente habilitados por el tiempo sino por el sistema espacio-tiempo. Es un efecto retórico de gran elaboración porque deshace el tiempo clásico y se instituye otro cinematográfico basado en el extrañamiento y la subjetividad que opera por semejanza y reiteración. Los saltos temporales se ejecutan en un mismo espacio escénico, provocando la indeterminación e incluso la suspensión temporal. Los niveles temporales responden más al lirismo que a la lógica causal. Las referencias metafóricas se consiguen por la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío porque son pulsaciones de lo invisible en imagen.

**Octava: La construcción elíptica puede convertirse en un mecanismo desestabilizador de la estructura narrativa.**

La elipsis genera fragmentación. Las historias de amor son composiciones narrativas que requieren estadios, episodios para formular la progresión. Los relatos que abordan como idea central la relación amorosa utilizan un dispositivo formal equivalente. La forma filmica se acompaña al relato del desgarramiento íntimo. Las películas analizadas son relatos que avanzan a fuerza de abruptas elipsis temporales, el paso del tiempo es inexorable. La temporalidad se teje por cortes y saltos temporales para compendiar la acción en breves escenas. El paso del tiempo es un elemento esencial del mecanismo representacional, que resulta pregnante por su constancia. Los recursos de corte y supresión temporal son agentes de desplazamiento. Pero la cronología resulta inestable en los textos analizados. La marca del salto temporal se evidencia, permaneciendo la pantalla en negro y violentando la continuidad. La elipsis puede operar en una especie de *in media res* narrativo, sustrayendo los momentos iniciales de una unidad dramática y asistiendo a una acción que ya ha comenzado. La elipsis erosiona una organización coherente, a la búsqueda de asociaciones y enlaces alegóricos. La sistematización del uso de la elipsis

procura una maleabilidad temporal. La estructura es un entrelazamiento de consecuencias, prolongaciones y efectos temporales que emanan de acontecimientos que han sido sustraídos del flujo narrativo. Los sectores narrativos omitidos quedan en los intersticios, latentes. Su peso narrativo provoca la falla en el sentido y la continuidad. La proliferación de cortes difumina el acontecimiento singular y se produce la pregnancia del componente emotivo o racional. Los restos que quedan al fraccionar son la proyección de momentos relevantes y emociones. La elipsis permite universalizar los conflictos dramáticos porque la sutura escritural se distiende.

La elipsis ejecuta estos movimientos de forma horizontal, a partir de relatos basados en la progresión lineal. También es una configuración estratigráfica. El *collage*, es una articulación en profundidad del corte elíptico, la superposición de materiales origina inestabilidad temporal y espacial. La mecánica elíptica no opera de forma convencional en estas formulaciones. Los intersticios a los que remiten los espacios inconmensurables entre imágenes y entre diégesis y enunciación, son los espacios que permiten activar el pensamiento del espectador.

**Novena: El fuera de campo, el campo vacío y la elipsis posibilitan una depuración formal que lleva el relato a la abstracción.**

En determinados discursos filmicos, la supresión se convierte en un elemento esencial del proceso enunciativo. Los aspectos formales sugieren una lógica de sustracción que además genera sentido. De este modo, la forma transmite el sentido. El mecanismo de representación queda evidenciado de múltiples formas. Por ejemplo, cuando las marcas enunciativas se inscriben en los campos vacíos, en planos inhabitados a la espera de personajes y que tras su paso vuelven a quedar desnudos. Aquellos planos que permanecen unos instantes antes y después de que la acción que en ellos se desarrolle

haya comenzado o terminado, aquellos planos que no hospedan personajes acentúan la dimensión formal. Los campos vacíos, denotan a su vez, la presencia del espacio *off*. Los espacios que custodian los campos vacíos son impenetrables pero irradian sus componentes sobre lo visible. El espacio no visible es imprescindible, ya que en él se depositan las acciones cuando no queda nada en imagen.

De forma específica, los lugares de pasos (pasillos, escaleras, umbrales, estaciones de tren,...) procuran distintas soluciones visuales de vacuidad: los lugares de paso se conforman como espacios donde los personajes aparecen y desaparecen. También, los umbrales proporcionan un encuadre interno que hace inaccesible el espacio fuera de campo. Por tanto, los lugares de paso son especies transitorias que deforman la identidad espacial. La depuración del espacio dirige sus constantes a la disolución. Estos lugares son el enclave para la suspensión del relato. El espacio penetra en la narración como entidad a resolver.

Los planos vacíos subrayan la transición entre imágenes, desvelan la inconsistencia de la continuidad formal y narrativa. Procuran en orden temporal la inmovilidad sobre el espacio y un ejercicio de contemplación, de detención de la mirada por un espacio carente. De este modo la durabilidad se somete a los sentidos, el tiempo se acumula, imprimiendo su gravedad en la imagen. La extensión de los planos vacíos es una formulación plástica del retraso. En el vacío, espacio y tiempo se conectan. La distancia se sugiere en el peso del tiempo en la imagen vacía, porque puede trazarse tomando como indicio la duración los itinerarios imaginarios que recorren los personajes. Las elipsis son radicales para dejar elementos de la historia abiertos a la interpretación del espectador. La temporalidad es abstracta por la indefinición de sus parámetros y el acto rutinario.

Entre los planos hay una fundición rítmica que queda enfatizada. La yuxtaposición de fragmentos, la permutabilidad de planos en combinatoria cobra una importancia decisiva.

Las relaciones métricas suturan los elementos visuales y narrativos. Los mecanismos de articulación entre imágenes se desligan del modelo reproductivo convencional. Esta opción estilística desvincula las imágenes del contenido narrativo, porque el objeto de exploración es la puesta en relación de las imágenes, la construcción de un ritmo formal. Los fragmentos no corporizan una globalidad sino un entramado relacional de orden plástico, rítmico, también narrativo, pero el devenir dramático no es el eje primordial. Las fracciones espaciales establecen vínculos con el espacio *off*, a partir de una “conjugación virtual” (Deleuze, 1984:161) donde todas las posibilidades quedan abiertas.

Las imágenes se inscriben bajo una extrema fragmentación, que se une a una poética de repetición. La recurrencia a situaciones y lugares desestabiliza la identidad y propone la abstracción. La depuración y repetición de la forma hace que los espacios y situaciones sean intercambiables. La representación basada en la repetición muestra un mundo de imágenes no finito o infinito, sino acabado e ilimitado. La repetición de espacios y situaciones incita a reflexionar acerca de la percepción y el recuerdo, el recuperar lo ya vivido. El detenimiento y la recurrencia provocan una atención contemplativa.

Las formulaciones de la imagen que se adscriben a esta sistematización detonan la jerarquía de la imagen, mostrando espacios y acciones desvaídas.

**Décima: La morfología documental acude a las técnicas de elisión para conformar imágenes de gran fuerza sugestiva y proporcionar un espacio de pensamiento.**

La obra documental reinventa la forma de mirar a través de la ausencia. El documental es un género afectado por distintos modos de ficción. Las intervenciones filmicas se entienden como una ruptura del esquema tradicional. Los aspectos formales evidencian la utilización de los mecanismos implícitos para construir una representación que refleje lo sustantivo de forma metafórica. Los parámetros que definen la ausencia en imágenes:

el espacio fuera de campo, la elipsis, el campo vacío, los segmentos ilegibles en imagen, el tiempo contraído o el tiempo contemplado que oculta la acción son empleados en la forma documental. Estos rasgos son una experiencia de evanescencia que posibilita puntos de reflexión entorno a la imagen. Una imagen que se construye por figuras retóricas e imágenes de valor plástico para retratar las experiencias vividas. A partir de este planteamiento se crean nuevas formas de exponer la realidad. Los mecanismos que estos dispositivos retóricos utilizan para modificar lo real desdobl原因 la visualidad de la imagen en un vector figurativo y otro invisible. Uno es correlato del otro. El contenido expresado formalmente supone un proceso simbólico de la realidad. La imagen representa la realidad pero a su vez se representa a sí misma como proyección de lo real. Es un trayecto que introduce la imagen documental en la retórica de la connotación. La totalidad de los resortes de la ausencia permiten transformar los elementos de la realidad.

**Undécima: El cuestionamiento de las imágenes y el sistema de representación, a partir del uso de la elipsis, el fuera de campo y el campo vacío, dirige el relato a la experimentación.**

La experiencia cinematográfica que no quiere ser modélica, que no quiere asemejarse a nada emplea el mecanismo elíptico y el espacio no visible. La trama se escinde de un motivo referenciado dentro de la imagen y se dirige hacia los tiempos y espacios no contados. El plano vacío, la suspensión de la imagen, los saltos temporales abstraen de la materia evidente a personajes y aconteceres. La estructura narrativa queda abierta a la formulación de posibles ficciones que no tendrán descripción formal en lo visible. Son obras que incitan a la capacidad de fascinación y de descubrimiento del espectador. La supervivencia de la imaginación en estos relatos a punto de disolverse posibilitan fórmulas expeditivas hacia la grafía experimental.







## **Bibliografía.**

### **Libros.**

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Arnheim, R. (1986). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Arocena, C. (1996). *Victor Erice*. Madrid: Cátedra
- Arquero Blanco, I. y Deltell Escolar, L. (2016). “Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice”. *In Metodologías II*. Colección Biblioteca de Ciencias de la Información, 1 (103). Madrid: Fragua pp. 31-50. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/43940/>
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona : Gedisa.
- Augé, M. (2017). *Los no lugares*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2012). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, G. (2011). *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. y Truong N. (2009). *Elogio del amor*. Barcelona: Paidós.
- Balázs, B. (1978). *El film evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona : Gustavo Gili.
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2005). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2003). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*.  
México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Bazin, A. (1973). *Jean Renoir*. Madrid: Artiach.
- Bazin, A. (1999). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Coihue.
- Benedict, R. (2005). *El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*.  
Madrid: Alianza.
- Benet, V. (2006). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*.  
Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Bergala, A. (2003). *Nadie como Godard*. Paidós: Barcelona.
- Bergson, H. (1985). *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.
- Bettetini, G. (1980). *Producción de significante y puesta en escena*. Barcelona:  
Gustavo Gili.
- Bettetini, G. (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: Fondo de  
Cultura Económica.
- Bettetini, G. (1996). *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Bonet, E. (2014). *Escritos de vista y oído*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.  
Barcelona. Publicación MACBA. Recuperado de  
<https://www.macba.cat/es/publi-eugeni-bonet>

- Bonitzer, P. (2007). *Campo ciego. Ensayos sobre realismo en el cine*. Buenos Aires : Santiago Arcos Editor.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres: Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Argos Editor.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.
- Bresson R. (1997). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora.
- Burch, N. (1979). *To the distance observer. Form and meaning in the japonsese cinema*. London: Scholar Press.
- Burch, N. (1995). *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Burch, N. (2008). *Praxis du cinema*. Madrid: Fundamentos.
- Calvino, I. (2001). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- Camporesi, V. (2014). *Pensar la historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto filmico*, Madrid: Cátedra.
- Carrera, P. (2008). *Andrei Tarkovski. La imagen total*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F.(1995). “La pasión teórica”, *Historia General del Cine, Volumen XII. El cine en la era del audiovisual*. Madrid: Cátedra.

- Castells, M. (2001). *La era de la información. Volumen I: La sociedad red*. Madrid: Alianza.
- Catalá Domènech, J.M. (2001). “La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo”. En J.M. Catalá; J. Cerdán y C. Torreiro (Ed.), *Imagen, memoria y fascinación*. Madrid: Ocho y medio.
- Celan, P.(1999) “Habla tú también”. *Obras completas*. Madrid: Trotta.
- Cerdán, J. y Torreiro C. (ed.) (2001). *Al otro lado de la ficción: trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cátedra.
- Cerdán, J. y Torreiro C. (ed.). (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Cerrato, R. (2006). *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid: Ediciones JC Clementine.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Chevrier, J.F. (2013). *Formas biográficas: construcción y mitología personal*. Madrid: Siruela.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión* . Barcelona: Paidós.
- Chion, M. (2004). *La voz y el cine*. Madrid: Cátedra.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Courtés, J. y Greimas, A. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos
- Daney, S. (2004). “Toute une nuit”. En *Sergey Daney, Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- De Baecque, A. (2006). “El tiempo suspendido (Beiqing chengshi, de Hou Hsiao-hsien)”. En A. De Baecque (Ed.), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización* (pp. 284- 292). Barcelona: Paidós.

- De Diego, E. (2011). *No soy yo: autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- De Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Hong Kong: The Macmillan Press,.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer.
- Deleuze, G. (1984) . *La imagen- movimiento (estudios sobre cine 1)*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *La imagen tiempo (estudios sobre cine 2)*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. . Buenos Aires: Amorrortu,[ 2002]
- Derrida, J. (1989). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Doane, M.A. (1987). “The 'Woman's Film': Possession and Address” .En Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Londres: British Film Institute.
- Doane, M.A. (2000). “Film and The Masquerade: Theorizing the Female Spectator”. En Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*. Nueva York: Oxford University Press.
- Dubois, P. (2002). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Durand, P. (1993). *Cinéma et montage: un art de l'ellipse*. Paris: Les Éditions du Cerf.

- Durand, R. (1999). *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Eco, U. y Calabrese, O. (1987). *El tiempo en la pintura*. Madrid: Mondadori, Milán
- Eco, U. (1987) *Lector in Fabula*. Madrid: Lumen.
- Eisenstein, S.M. (1989). *Teoría y técnica cinematográfica*. Madrid: Rialp, D.L.
- Eisenstein, S.M. (1991). *Hacia una teoría del montaje. Vol.1*. Barcelona: Paidós.
- Eisenstein, S.M. (1991). *Hacia una teoría del montaje. Vol.2*. Barcelona Paidós.
- Elena, A. (2002). *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra.
- Erice, V. (2005). "Encarnaciones, alumbramientos". En Pérez Perucha J. (Ed.), *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Estrada, I. (2013) *El documental cinematográfico y televisivo contemporáneo : memoria, sujeto y formación de la identidad democrática española*. Woodbrifge (Suffolk, UK) ; Rochester (NY, USA) : Tamesis.
- Fernández Santos, Á. (2007). "El espíritu de la colmena. Mirar desde detrás de los ojos". *La mirada encendida. Escritos sobre cine* (p. 601-603.). Barcelona: Debate.
- Fernández Guerra, V. y Gabantxo Uriagereka, M. (eds.). (2012). *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas*. Editorial: Universidad del País Vasco.
- Font, D.(2003). *Michelangelo Antonioni*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, M.(1999). "El lenguaje del espacio". *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales Volumen I*, ( p. 263-268 ). Barcelona: Paidós.



- Foucault, M. (1999). "Espacios diferentes". *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales* Volumen III, (p. 431- 442). Barcelona: Paidós.
- García Roig, J.M. (2007). *Mirada en off. Espacio y tiempo en cine y arquitectura*. Madrid: Maira libros.
- Gardies, A. (1981). "L'espace du récit filmique: Propositions", en Chateau, D., Gardies, A. y Jost, F. (Ed.), *Cinemas de la modernité: films, théories*. Paris: Klincksieck.
- Gardies, A.(1993). *Le récit filmique*. Paris: Hachette.
- Gardies, A. (1993). *L'espace au cinema*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- Gaudrault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gómez Tarín, F.J. (2006). *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Gaudrault, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen
- Gómez Tarín, F.J. (2008). *Grietas en el espacio tiempo. Wong Kar Wai*. Madrid: Ediciones Akal.
- Guasch, A.M. (2009). *Autobiografías visuales: del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- Guberm, R. (2003). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Guerín, J.L., Marías, J. y Benítez, E. (2005). *Chantal Akerman (programación del ciclo Chantal Akerman en la Filmoteca Española)*. Madrid: Filmoteca Nacional.
- Hanoun, M.(1981). "L'acte cinématographique (Pour un nouveau cinéma)", en Chateau, D., Gardies, A., Jost, F.(Ed.). *Cinemas de la modernité: films, théories*. Paris: Klincksieck.

- Horton, A. (2001). *El cine de Theo Angelopoulos. Imagen y contemplación*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ishaghpour, Y. (1986). *Le flux et le cadre. En Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. Paris: Différence.
- Kant, I. (2000). *Crítica a la razón pura*. Santa Fe: El Cid Editor.
- Kracauer, S. (1996). *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- Latorre, J. (2006). *Tres décadas de El espíritu de la colmena*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.
- Llano, R. (2006). *Vida y obra Andrei Tarkovski (I y II)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Llinas, F. y Maqua, J. (1976). *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*. Valencias: Fernando Torres Editor.
- Lourenço, E. (1999). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Lourenço, E. (2006). *Mitologia della saudade*. Napoli: Orientexpress.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Marcos Molano, M.M. (2009). *Elementos estéticos del cine. Manual de dirección cinematográfica*. Madrid: Fragua comunicación.
- Martin, A. (2008). "Chantal Akerman: mujer caminante". En Martin, Adrian (Ed.), *Qué es el cine moderno*. . Santiago: Uqbar.
- Martin, M. (2005). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- Marzal Felici, J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.

- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación del cine*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.
- Mitry, J.(1978). *Estética y psicología del cine*. Madrid : Siglo XXI.
- Monterde, J.E. (2001). “ Realidad, realismo y documental en el cine español”. En Catalá, J.M.; Cerdán, J. y Torreiro, C., *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*. Málaga : Festival de Cine Español de Málaga . Madrid : Ocho y medio.
- Moreiras-Menor, C. (2011).. En *La estela del tiempo: imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid: Editorial Iberoamericana/Vervuert.  
Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=3215476>
- Morin, E. (1972). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Six Barral.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopía 2a Época.
- Mussico Nombela, D.(2007). *El campo vacío. El lenguaje indirecto en la comunicación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind. : Indiana University Press. Recuperado <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=4420859>
- Owens, C. (2002). “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”. En *Hal Foster (Ed.), La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Paquot, C. (ed.). (2004). *Chantal Akerman: portrait, autoportrait en cinéaste*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou: Éd. Cahiers du cinema.
- Passolini, P.P. (1972). *Empirismo eretico*. Milán: Garzantini.
- Paz, O. (1982). *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Pena, J. (2004). *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Peyraga, P.; Gautreau, M.; Peña Ardid, C. y Gil Sojo, S. (Eds.) (2016). *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Bruselas: Orbis Tertius.
- Paquot, Claudine. (ed.). (2004). *Chantal Akerman: portrait, autoportrait en cinéaste*. Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou: Éd. Cahiers du cinema.
- Propp, V. (1987). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Richie, D. (2004). *Cien años de cine japonés*. Madrid: Jaguar.
- Rodríguez Tranche, R. (2015). *Del papel al plano. El proceso de la creación cinematográfica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Santos, A. (2005). *Yasuhiro Ozu*. Madrid: Cátedra.
- Sanchez Noriega, J.L.(2010). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza.
- Selva, M. (2005). “Chantal Akerman: territorios límite”. En C. Torreiro & J. Jordán (Ed.). *Documental y Vanguardia*. Málaga: Cátedra.
- Schrader, P. (2008). *El estilo trascendental en el film*. Madrid: JC Clementine.
- Solá-Morales I Rubió, I. (1995) “Lugar: permanencia o producción” en Solá-Morales I Rubió, I., Diferencias (Ed.), *Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sotang, S. (1981). *Estilos radicales*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Spang, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Tanizaki, J. (2007). *Elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

- Tarkovski, A. (2005). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Libros de Cine RIALP.
- Torán Peláez, L. (1985). *El espacio en la imagen*. Barcelona: Mitre.
- Vila, S. (1997). *La escenografía: cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Villain, D. (1992). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Weinrichter, A.(2007). *La forma que piensa. Tentativas entorno al cine ensayo*.  
Navarra: Colección punto de vista
- Weinrichter, A.(2009). “Notas sobre collage y cine” . En García López, S. y Gómez  
Vaquero, L. (Ed.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*.  
Madrid: Ocho y medio.
- Zambrano, M. (1992). *Los sueños y el tiempo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Zambrano, M. (1993). “Las Ruinas”. *El Hombre y lo Divino*. Madrid: Fondo de  
Cultura Económica.
- Zambrano, M. (1996). “Una metáfora de la esperanza: las ruinas”. *La Cuba Secreta y  
Otros Ensayos* ( p. 135-141). Madrid: Endymion.
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*.  
Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1995). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós.
- Zunzunegui, S. (2001). *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2008). *La mirada plural*. Madrid: Cátedra.

### **Revistas de investigación.**

- Català Domènech, J. M. (2018). “Sombras suele vestir. La inteligencia del  
melodrama”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (n.º25), 13-28.
- Casetti, F. (1981). “I bordi dell’immagine”. *Versus*, (nº29). Milan.

- Celedón, G., Jacobsen, U. y Galarce, C. (2018). “Trabajo sonoro en tres films de Raúl Ruiz”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (n.º25), 193-204.
- Cerdán, J. (2005). ”Vindicación de la periferia. Revisión crítica de los márgenes del documental español contemporáneo” . *Archivos de la Filmoteca* (49).
- Daney, S. (1977). “Loin des Lois' (Lejos de las leyes (Tras-os-Montes)”. *Cahiers du Cinéma*, (n.º 276), 42-44.
- Daney, S. (1999). “Sayat Nova/Cvet granata – Sergej Paradzanov”. *Ciné Journal*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, 74-76. Aparecido originalmente en *Libération*, el 29 de enero de 1982.
- Del Campo, E. y Gorostidi, J. (2015). “Ozu según Hou Hsiao-hsien. La poética de los cuerpos y el vacío”. *L'Atalante* (n.º20), 124-130.
- Deltell, L. (2016). “Víctor Erice en la Escuela Oficial de Cinematografía. Elogio de la incomunicación”. *Área Abierta*, 16(2), 55-69. Recuperado de [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2016.v16.n2.52303](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52303)
- Fernández, A.A. y Sánchez, Sergi. (2016).“La intimidad como acto político. Sobre Grey Garden y el cine autobiográfico de Chantal Akerman”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* (Vol. 22), 77-86. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57049>
- Gardner, W.O. (2004). "New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism". *Cinema Journal* 43(3), 59–78.
- Gómez Tarín, F. J. (2018). “Apocalipsis y melodrama: el tiempo suspendido y la herida final”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (n.º25), 41-54.
- González Casero, A. (2018). Atlas fotográfico Akerman: una aproximación a Maniac Shadows de Chantal Akerman como proyecto de autobiografía visual. *Área*

- Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18 (1).
- Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57049>
- González Requena, J. y Téllez, J.L. (1981). “Objetos, cuerpos, silencios (Les rendez-vous d'Anna, Chantal Akerman, 1978)”, *Contracampo*, (nº. 20), 51-54.
- Recuperado de
- [http://www.gonzalezrequena.com/resources/1981%20Objetos,%20cuerpos,%20silencios%20\(les%20rendez-vous%20d%27Anna\).pdf](http://www.gonzalezrequena.com/resources/1981%20Objetos,%20cuerpos,%20silencios%20(les%20rendez-vous%20d%27Anna).pdf)
- Heredero, C.F. (2001). “El cine de Hou Hsiao-hsien. Historia, documento y estilización”. *Nosferatu. Revista de cine*. (n.º36), 72-91.
- Losilla, C. (1998). “Polvo enamorado o los itinerarios de la fugacidad”. *En Archivos de la filmoteca*, (n.º30) 170-181 .Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Marr, M. J. (2016). La discapacidad, el paisaje sonoro y la experiencia del lugar: el caso de *El cielo gira*. (Mercedes Álvarez, 2004). *Hispanófila* 177, 239-247. The Department of Romance Studies, The University of North Carolina at Chapel Hill. Retrieved June 5, 2019, from Project MUSE database.
- Recuperado de <https://muse.jhu.edu/article/643134/pdf>
- Martínez Ramírez, D. “Límite de Mário Peixoto”. *Archivos de la Filmoteca* 73 octubre 2017, 175-191.
- Monterrubio Ibáñez, L. (2016). “Autorretratos identitarios de una mirada filmica. De la ausencia a la (multi)presencia: Duras, Akerman, Varda”. *Cinema Comparative Cinema*, Vol. IV, (n.º 8), 63-73. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/57049>
- Quintana, A. (1997). “La imagen-símbolo: la poética del cine de Angelopoulos”. *Nosferatu. Revista de cine*. (n.º24), 4-11.

- Rosón Villena, María. (2006). “Madres enmarcadas: la mujer española en la fotografía decimonónica de familia”. En Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco (eds.), *ICTMU - Jornadas Imagen, cultura y tecnología*. Madrid: Ed. Archiviana, 293-305.
- Salvadó C. G. y Benavente, F. (2013). “¿Existe el cine portugués contemporáneo? Historia y fantasma entre imágenes”. *Revista Archivos de la Filmoteca* (n.º71), 97-116.
- Salvadó C.G. y Benavente, F. (2016). “La condición estatutaria en el cine portugués contemporáneo”. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (n.º22), 131-142.
- Schmid, M. (2016). “Self-Portrait as Visual Artist: Chantal Akerman’s *Ma mère rit*”. *MLN*, Vol. 131, (n.º 4), 1130-1147.
- Thompson, K. (1993). Los límites de la experimentación en Hollywood. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 14 (Segunda época. Junio), 13-33. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5528918>
- Zunzunegui, S. (1993). “El perfume del zen. Forma y sentido en el cine de Yasujiro Ozu”. *Nosferatu. Revista de cine* (n.º11), 18-25.
- Zunzunegui, S. (2014). “Escribir el cine. La pasión cinéfila de Víctor Erice”, *L'Atalante*, (n.º 18), 2014.
- Zurian, F. y Herrero, B. (2014). “Los estudios de género y la teoría filmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual”. *Área Abierta*, Vol. 14, (nº. 3), 6-21.



## Web

Agamben, G. (2014). Resistance in Art, en The European Graduate School Video Lectures. Recuperado de [www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c](http://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c).

Bordwell, D. *Three nights of a dreamer* Recuperado en <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/11/05/three-nights-of-a-dreamer>.

Girardi, Antonia. (2011). “Correspondencias sobre News from home”. Recuperado de <http://www.lafuga.cl/correspondencias/447>

Stolz George. (2014). “Maniac Shadows. Chantal Akerman”. Recuperado de <http://www.elbabenitez.com/files/ebscanotaprensaespanol-1.pdf>

## Trabajos académicos.

Alonso de la Fuente, A. (2015). *Manierismo en la obra de José Luis Guerín: la imagen asediada* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/33641/1/T36547.pdf>.

Alonso Nieto, A. (2018). *La fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción de Jean-Luc Godard*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Recuperado <https://eprints.ucm.es/47873/>

Arquero Blanco, I. (2012) Estudio descriptivo de “El espíritu de la colmena” (Víctor Erice, 1973). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/16163/>

Ruiz Martínez, N.(2006). *Poesía y memoria: Histoire(s) du cinema de Jean Luc Godard*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes,

Departamento de Historia del Arte III. Recuperado de

<https://eprints.ucm.es/7393/>



## **Filmografía citada.**

- Al azar Baltasar (Au hasard Balthazar, Robert Bresson, 1966)*
- Al final de la escapada (A bout de souffle, Jean Luc Godard, 1959)*
- Amor (Amour, Michael Haneke, 2012)*
- Asphalt (Joe May, 1929)*
- Banda a parte (Bande à part, Jean-Luc Godard, 1964)*
- Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)*
- Cleo de 5 a 7 (Agnès Varda, 1962)*
- Cold war (Pawel Pawlikowski, 2018)*
- Desierto rojo (Deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964)*
- Dis-moi (Chantal Akerman, 1980)*
- El acorazado Potemkin (Sergei Eisenstein, 1925)*
- El cielo gira (Mercedes Álvarez, 2004)*
- El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)*
- El espejo (Zerkalo, Andrei Tarkovski, 1975)*
- El espíritu de la colmena (Victor Erice, 1973)*
- El grito (Il grido, Michelangelo Antonioni, 1957)*
- El jurado (Virginia García del Pino, 2012)*
- El moderno Sherlock Holmes (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924)*
- Elogio del amor (Éloge de l'amour, Jean Luc Godard 2001)*
- En la ciudad de Sylvia (José Luis Guerín, 2007)*
- Fausto (F.W.Murnau, 1926)*
- Guest (José Luis Guerín, 2010)*
- Había un padre (Chichi ariki, Yasujiro Ozu, 1942)*

*Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959)

*Image de sable* (Raoul Ruiz y Nadine Descendre, 1981)

*Indian song* (Margarite Duras, 1975)

*Je, tu, il, elle* (Chantal Akerman, 1974)

*Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Chantal Akerman, 1975)

*L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (Chantal Akerman, 1971)

*L'homme à la valise* (Chantal Akerman, 1983)

*L'Homme atlantique* (Margarite duras, 1981)

*La aventura* (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1959-1960)

*La cautiva* (*La captive*, Chantal Akerman, 2000)

*La chambre* (Chantal Akerman, 1972)

*La eternidad y un día* (*Mia aioniotita kai mia mera*, Theo Angelopoulos, 1998)

*La mirada de Ulises* (Theo Angelopoulos, *To Vlemma tou Odyssea*, 1995)

*La Morte Rouge. Soliloquio* (Victor Erice, 2006)

*La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1962)

*Là-bas* (Chantal Akerman, 2006)

*Le Samourai* (Jean Pierre Melville, 1967)

*Les Amants réguliers* (Philippe Garrel, 2005)

*Les années 80* (Chantal Akerman, 1983)

*Les rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1978)

*Lettre d'un cinéaste* (Chantal Akerman, 1984)

*Limite* (Mário Peixoto, 1931)

*Los muelles de Nueva York* (Josef Von Sternberg, 1928)

*M. El vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931)

*Madre e hijo* (*Mat i Syn*, Aleksandr Sokurov, 1997)

*Maniac Shadow* (Chantal Akerman, 2013)

*Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2010)

*Microscopías* (Isaki Lacuesta, 2003)

*Nacht und Traüme* (Samuel Becket, 1983)

*Nana* ( Jean Renoir, 1926)

*News from Home* (Chantal Akerman, 1977)

*No home movie* (Chantal Akerman, 2015)

*Paisaje en la niebla* (*Topio stin omichli*, Theodoros Angelopoulos, 1988)

*Pickpocket* (Robert Bresson, 1959)

*Portrait d'une paresseuse* (Chantal Akerman, 1986)

*Primavera tardía* (*Bashun*, Yasuhiro Ozu, 1959)

*Procès de Jeanne d'Arc* (Robert Bresson, 1962)

*Saute ma ville* (Chantal Akerman, 1968)

*Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968)

*Tiempos de amor, juventud y libertad* (*Zui hao de shi guang*, Hou Hsiao-Hsien, 2005)

*Time and tide* (Peter Hutton, 2000)

*Toute une nuit* (Chantal Akerman, 1982)

*Tras os Montes* (Antonio Reis y Margarida Cordeiro, 1976)

*Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997)

*Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent soufflé où il vent*, Robert Bresson, 1956)

*Un jour Pina a demandé* (Chantal Akerman, 1984)

*Una página de locura* (*Kurutta Ippēiji*, Teinosuke Kinugasa, 1926)

*Une femme douce* (Robert Bresson, 1969)

*Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune*, George Méliès, 1902)

*Vidros partidos. Testes para um filme em Portugal (Cristales rotos. Pruebas para una película en Portugal, Víctor Erice 2012)*

*Where is my Romeo? (Abbas Kiarostami, 2007)*





