

## Noël Burch, Praxis del cine (1970)

### I. ELEMENTOS DE BASE.

#### 1. CÓMO SE ARTICULA EL ESPACIO-TIEMPO.

El vocabulario del cineasta (o del analista de films) refleja de manera significativa su modo de pensar el cine. En francés, se habla de «*découpage technique*» (guión técnico) o, más sencillamente de *découpage*. Es una palabra que abarca varios sentidos. En la práctica cotidiana de la producción, un *découpage* es un instrumento de trabajo. Es la última fase del guión, el que contiene todas las indicaciones técnicas que el realizador juzga necesario poner en el papel, lo que permite a sus colaboradores seguir su trabajo en el plano técnico y preparar el suyo en función de aquel. Por extensión, pero siempre en el plano práctico, el *découpage* (planificación) es la operación que consiste en *descomponer* una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa, *antes del rodaje*. Pero ya aquí, sólo en francés existe una palabra para designar esta operación. Si el cineasta americano o italiano tiene, forzosamente, una palabra (*shooting script, copione*) para designar el guión definitivo, hablan simplemente de «escribir» o «establecer» este guión: es una fase como otra en la elaboración de un film. Con mayor razón pues, el tercer sentido de la palabra «*découpage*» que deriva del segundo, *corresponde a una noción que sólo existe en francés*. Aquí, no se trata ya de tal o cual fase de la escritura previa de un film, de tal o cual operación técnica: se trata en realidad de la factura más íntima de la obra acabada. Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de *trozos de tiempo y trozos de espacio*. El «*découpage*» es pues la resultante, la convergencia de un «*découpage*» del espacio (o más bien una sucesión de «*découpages*» del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un «*découpage*» del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje. Por esta noción dialéctica se puede definir (y por tanto, analizar) la factura misma de un film, su devenir esencial. Sintética, esta noción es específicamente francesa. El cineasta americano, por ejemplo (y a fortiori el crítico americano, por poco que piense técnicamente) examina un film bajo sus dos aspectos sucesivos: elaboración («set-up») y montaje («cutting»). Si nunca se le ocurre que estas dos operaciones participan de un solo y mismo concepto, quizá es porque le falta una palabra para designarlo. Y si los progresos formales más importantes de estos quince últimos años se han llevado a cabo en Francia, quizá es un poco por una cuestión de vocabulario.

Cuando se llega a considerar el modo en que los dos «*découpages*» parciales (del espacio y del tiempo) se unen en el seno del «*Découpage*» único, se está en primer lugar inducido a inventariar los diferentes tipos de relaciones que pueden existir, por una parte, entre dos emplazamientos sucesivos («*découpage*» del espacio) y, por otra parte, entre dos duraciones sucesivas («*découpage*» del tiempo). Es una clasificación que podrá parecer un poco escolar, pero que nosotros sepamos nunca ha sido hecha... y, en nuestra opinión, abre importantes perspectivas.

Abstracción hecha de diversas «puntuaciones» (encadenado, cortina) que no son sino variantes ocasionales del «corte» simple (por una razón que más adelante se verá, preferimos esta palabra a la de «raccord» para designar el cambio de plano), se pueden distinguir cinco tipos de relaciones posibles entre el *tiempo* de un plano «A» y el de otro plano, «B», que le sigue inmediatamente en el montaje.

Pueden ser rigurosamente continuos. En un sentido, el ejemplo más claro de esta continuidad temporal es el paso del plano de un personaje que habla al plano de un personaje que le escucha, mientras la palabra se prosigue, ininterrumpida, en «off». Es lo que se produce en el «campo-contracampo». Hay también lo que se llama «raccord directo» (aunque esta designación se refiere a la dimensión «espacio»; véase más lejos). Si el plano A nos muestra un personaje que se aproxima a una puerta, el plano B (tomado, por ejemplo, del otro lado de la puerta) puede proseguir la acción en el lugar exacto en que el plano precedente la haya dejado, mostrando la «verdadera» continuación de la apertura de la puerta, la acción del personaje que atraviesa el umbral, etc. Se puede incluso imaginar que esta acción sea filmada por dos cámaras simultáneamente, lo que nos dará dos «planos»<sup>1</sup> mostrando toda la acción en continuidad absoluta bajo dos ángulos diferentes. En el montaje, basta cortar la cola del primero y la cabeza

del segundo para obtener, de uno y otro lado del cambio de plano, una continuidad absoluta de la acción filmada.

A continuación, puede haber *hiato* entre las continuidades temporales que son nuestros dos planos. Es lo que se llama una *elipsis*. Volviendo al ejemplo de la apertura de una puerta filmada por dos cámaras (o mejor, dos veces seguidas por una sola cámara) podemos, haciendo *raccord* entre los dos planos, *suprimir* una parte de la acción (en el plano A, el personaje pone la mano sobre la empuñadura y la hace girar, en el plano B, acaba de cerrar la puerta tras de sí). Es un procedimiento utilizado corrientemente en el cine más académico para estrechar la acción, podar lo inútil: en el plano A, el personaje pone el pie en el primer escalón de una escalera, en el plano B, acaba de alcanzar el rellano del 1ro... o del 5°.

En el ejemplo de la puerta, sobre todo, conviene insistir en el hecho de que la elipsis referida a este simple gesto está sujeta a un gran número de variaciones posibles, por el hecho de que la acción «real» puede durar cinco o seis segundos, de que la elipsis puede efectuarse sobre cualquier duración (de 1/24 de segundo hasta varios segundos), y de que puede situarse en cualquier fase de la acción. Asimismo, en el caso de continuidad temporal, el cambio de plano puede teóricamente intervenir en cualquier lugar. Un montador nos dirá que sólo hay un lugar «justo» para el *raccord* directo o para la elipsis. Lo que con ello quiere decir es que sólo hay un lugar en el que el cambio de plano no se «sentirá»<sup>2</sup>. Quizá. Pero si se busca una escritura menos «fluida», una estructuración más aparente, entonces toda una gama de posibilidades permanece abierta.

He aquí pues el primer tipo de elipsis, que es suficientemente corto para ser no sólo percibido sino también *medido*. La presencia y la amplitud de una elipsis deben forzosamente señalarse por la ruptura, más o menos evidente, de una continuidad virtual, bien sea visual o sonora. (Lo que no excluye, muy al contrario, la asociación de una continuidad tiempo-sonido – verbal o de otro tipo— con una discontinuidad de tiempo-imagen... cf. *A bout de soufflé*, *Zazie dans le métro*). En nuestros ejemplos de la puerta y la escalera, la elipsis o discontinuidad temporal se determina con relación a una continuidad espacial virtual, esbozada con una fuerza suficiente para que el espectador la complete mentalmente, lo que le permite «medir» la elipsis... (Asimismo, la *continuidad* temporal se mide con relación a otra continuidad *ininterrumpida*, visual o sonora: por ello, si un cambio de plano nos transporta de un decorado a otro, alejado [y en ausencia de cualquier medio de comunicación como el teléfono], la relación temporal entre los dos planos permanecerá indefinida, al no poderse indicar la continuidad, en caso necesario, más que por señales tan groseras como un primer plano de un reloj de péndulo, o por una convención como el montaje alterno, un vaivén enfático entre los dos decorados)<sup>3</sup>.

El tercer tipo de «*raccord* en el tiempo» es pues el segundo tipo de elipsis, la *elipsis indefinida*. Puede referirse a una hora o a un año: para «medirla» el espectador deberá recibir ayuda «del exterior»: una réplica, un título, un reloj, un calendario, un cambio de moda... Es la elipsis «a nivel de guión», íntimamente ligada al contenido de la imagen y de la acción pero que, a través de ellas, sigue siendo una función temporal auténtica<sup>4</sup> (pues si el tiempo del guión no es evidentemente el del film, los dos pueden estar ligados por una dialéctica rigurosa). Se objetará que la frontera entre la elipsis mensurable y la elipsis indefinida está, en sí misma... mal definida. Y es verdad que mientras se mide con gran exactitud interior el fragmento de tiempo «descontado» en la apertura de una puerta y que no se ve, se mide peor el tiempo necesario para subir cinco pisos. Pero esto último constituye sin embargo una «unidad» («el tiempo-necesario-para-subir-cinco-pisos», como se diría «la luz-suministrada-por-una-vela»), que no es el caso de «algunos días más tarde» (elipsis indefinida).

Por fin, puede haber *retroceso*. En nuestro ejemplo de la puerta, se podría mostrar, en el plano A, toda la acción hasta el momento en que el personaje ha atravesado el umbral, luego volver a tomar en el plano B el momento en que la puerta se abre, repitiendo la acción de una manera deliberadamente artificial. Es un *pequeño retroceso*, a menudo empleado por Eisenstein con los sorprendentes resultados que se sabe (cf. la secuencia del puente en *Octubre*) y por ciertos cineastas de vanguardia (ver también *La piel suave* y *El ángel exterminador*). Pero conviene aquí precisar que este procedimiento, como la elipsis, por otra parte, es corrientemente empleado a muy pequeña escala (sólo algunas imágenes) para dar la *apariencia* de continuidad. Evidentemente este es el fin de cualquier elipsis «académica», pero nosotros hablamos aquí de una apariencia *objetiva*, no ya de un «trompe-l'œil», sino de un «trompe-l'oeil». Pues, cuando

se trate efectivamente de hacer *raccord* entre dos planos mostrando a nuestro personaje que atraviesa su puerta, quizá estemos obligados por razones de percepción que sobrepasan el cuadro de este libro, a hacer una elipsis (o bien un «retroceso») de algunas fracciones de segundo a fin de que el movimiento filmado parezca más continuo que si el plano B hubiera proseguido *literalmente* la acción donde la había dejado el plano A.

Es evidente sin embargo, que el retroceso aparece casi siempre en forma de «flashback». Pues así como una elipsis puede cubrir muchos años, asimismo un retroceso puede hacernos remontar muchos años en lugar de algunos segundos. Este es nuestro quinto y último tipo de *raccord* en el tiempo, el *retroceso indefinido*, por aproximación con la elipsis indefinida y por oposición al «pequeño retroceso» *mensurable* (pues la amplitud del flashback es tan imposible de medir en sí misma como el «flash-forward»). Si hoy el flashback parece tan «pasado de moda», tan exterior al cine, es porque al margen de Resnais y de algunos filmes aislados como *Le Jour se lève* y *Une simple histoire*, la función formal del flashback y sus relaciones con las otras funciones temporales no han sido nunca comprendidas... No era más que una comodidad de relato pedida de prestado a la novela, como el comentario «off» (que empieza, sin embargo, también, a asumir otras funciones).

¿Pero no hay, en esta no-mensurabilidad del flashback y del «flash-forward», otra verdad? ¿No son, a nivel orgánico del film, perfectamente idénticos? ¿No habrá en definitiva sólo cuatro tipos de relación temporal, el cuarto de los cuales sería este gran salto en el tiempo... en no se sabe qué dirección? Esta es evidentemente la concepción de Robbe-Grillet, y en este sentido *El año pasado en Marienbad* estaba quizá mucho más cerca de una verdad orgánica del cine de lo que es de buen tono creer hoy.

Existen, por otra parte, e independientemente por completo, tres tipos de relaciones posibles entre el espacio de un plano A y el de otro plano B. Estos tres tipos presentan analogías evidentes con los tipos temporales.

El primer tipo de relación espacial entre dos planos es, igualmente, de continuidad, *con o sin continuidad temporal*. Nuestro ejemplo de la puerta es, *en los tres casos*, un ejemplo de continuidad espacial, puesto que vemos, cada vez, en el plano B, el mismo fragmento de espacio que hemos visto, total o parcialmente, en el plano precedente. De manera general, todo cambio de eje o de tamaño (*raccord* en el eje) sobre un mismo sujeto en un mismo decorado (o lugar circunscrito) es un ejemplo de continuidad espacial entre dos planos. Esto es evidente. Parece deducirse de ello que sólo puede haber otro tipo de relación espacial entre dos planos: la discontinuidad espacial, es decir, todo lo que no corresponde al primer caso. Y sin embargo, esta discontinuidad admite dos subdivisiones que corresponden, bastante curiosamente, a las dos subdivisiones de la elipsis y el retroceso. Por una parte, el plano B, con todo y mostrar un espacio enteramente distinto del mostrado en el plano A, puede estar *claramente próximo* del fragmento visto precedentemente (por ejemplo, en el interior de una misma habitación o de otro lugar cerrado o delimitado). Esta situación ha dado nacimiento a todo un vocabulario de orientación que subraya su autonomía frente a la tercera posibilidad, aquella, evidentemente, de la discontinuidad total y radical, en la que el plano B no puede situarse en el espacio por relación con el plano A.

Este vocabulario de orientación nos lleva a la otra palabra-clave que nos concernirá aquí: el *raccord*. Esta palabra se rodea de cierta confusión por el hecho de que se emplea corrientemente para designar el cambio de plano. Pero de hecho, «*raccord*» se refiere a cualquier elemento de continuidad<sup>5</sup> entre dos o más planos. Puede existir a nivel de los objetos (en un plató, se oirá «estas gafas no está en *raccord*» lo que significa que el personaje no llevaba las mismas gafas o no llevaba ningunas en un plano que debe tener *raccord* con el que se rueda ahora); puede existir a nivel del espacio-tiempo (en nuestro ejemplo de la puerta, la velocidad debe «tener *raccord*» de un plano a otro, es decir ser la misma *en apariencia*). Para profundizar esta noción de *raccord*, se impone una breve evocación.

Cuando, entre 1905 y 1920, los directores empezaron a aproximar su cámara a los personajes, a *descomponer* en fragmentos el espacio del proscenio teatral que fue el del cine primitivo, se dieron cuenta de que si querían conservar la ilusión de un espacio teatral (espacio real, inmediata y constantemente comprensible) —pues tal fue el fin, y tal para muchos, sigue siéndolo—, si no querían que el espectador perdiese pie, perdiese este sentido de la orientación que conserva frente a la escena teatral (y, así lo cree, frente a las «escenas» de la vida), debían

observarse ciertas reglas. Fue así como nacieron las nociones de *raccord* de dirección, de mirada y de posición.

Los dos primeros conciernen al caso en el que hay ruptura pero proximidad espacial entre dos planos. Se había notado que cuando el plano A y el plano B muestran separadamente dos personajes que *se miran*, es preciso que el personaje «A» mire hacia el borde derecho del encuadre y el personaje «B» hacia el borde izquierdo, o inversamente. Pues si, en dos planos sucesivos, los personajes miran ambos hacia el mismo borde del encuadre, la impresión inevitablemente producida será que *no se miran*, y el espectador sentirá que su aprehensión del espacio del decorado le escapa de pronto. Esta constatación por parte de los cineastas de la segunda generación contiene una verdad fundamental, pero sólo los rusos habían empezado, antes de la orden de paro del estalinismo, a entrever sus verdaderas consecuencias, a saber que todo está en el encuadre, que el único espacio en el cine es el de la pantalla, que es infinitamente manipulable a través de toda una serie de espacios reales posibles y que esta desorientación del espectador es uno de los útiles fundamentales del cineasta. Volveremos a hablar de ello.

Como corolario al «*raccord* de mirada», se descubrió igualmente el «*raccord* de dirección» (un personaje o vehículo que sale del encuadre por la izquierda para entrar en un nuevo encuadre que muestra un espacio vecino o «consecutivo» deberá obligatoriamente entrar por la derecha; de lo contrario, dará la impresión de haber cambiado de dirección).

Por fin, en lo que concierne a los cambios de plano con continuidad de espacio, se ha notado que cuando dos personajes se encontraban en la pantalla de un plano (tamaño) relativamente próximo, las posiciones respectivas establecidas en el primer plano (personaje «A» a la derecha, «B» a la izquierda) deben ser respetadas en los planos siguientes, so pena de crear una confusión para la vista, al tener el espectador invariablemente la impresión de que una inversión de posiciones en la pantalla corresponde a una inversión en el espacio «real».

A medida que evolucionaban las técnicas de «*découpage*» estas reglas se afirmaron<sup>6</sup>, los métodos que permitían respetarlas se perfeccionaron<sup>7</sup>, y su finalidad se hizo cada vez más clara: se trataba de hacer imperceptibles los cambios de plano con continuidad o proximidad espacial. Con la llegada del sonido, y la acentuación del malentendido según el que el cine sería un medio de expresión «realista», se llegó rápidamente a una especie de «grado cero de la escritura cinematográfica», al menos en lo que concierne al cambio de plano. Y las experiencias de los rusos, que habían entrevisto una concepción muy distinta del «*découpage*», fueron muy pronto consideradas como superadas o marginales. El «falso *raccord*» debía ser proscrito, por la misma razón que el *raccord* «poco claro», puesto que ponían en evidencia la naturaleza discontinua del cambio de plano, o la naturaleza ambigua del espacio cinematográfico (según esta óptica, los encabalgamientos de *Octubre* son «malos *raccords*», la planificación de *La tierra es oscura*). Pero queriendo negar así la naturaleza multivalente del cambio de plano, los cineastas llegaron a pasar de un plano a otro por razones estéticamente mal definidas, a menudo por razones de baja comodidad, hasta tal punto que algunos de los más rigurosos llegaron a fines de los años 40 a preguntarse si los cambios de plano eran verdaderamente necesarios, si no era preciso suprimirlos pura y simplemente, o al menos privilegiarlos radicalmente [Visconti (*La terra trema*), Hitchcock (*Rope*), Antonioni (*Cronaca di un amore*)<sup>8</sup>].

Hoy es preciso revisar nuestras ideas sobre la función y la naturaleza del cambio de plano, del mismo modo que las concernientes a la naturaleza de la factura cinematográfica en su conjunto y sus relaciones con el relato. Se empieza a comprender que una organización razonada de los «cortes» (y de los *raccords* en sentido propio) se impone. En efecto, cada cambio de plano, lo hemos visto, se define por dos parámetros, uno temporal y otro espacial. Hay, pues, de hecho, quince tipos fundamentales de cambios de plano, obtenidos por asociación, una a una, de las cinco posibilidades temporales con las tres posibilidades espaciales. Además, en el interior de cada una de estas asociaciones hay una variedad casi infinita, determinada por la amplitud de la elipsis o del «retroceso», pero sobre todo por ese parámetro que es verdaderamente variable hasta el infinito: los cambios de ángulo y de tamaño sobre un mismo tema (sin hablar de las variaciones del «ángulo de proximidad», menos fácilmente manejables pero de una importancia casi igual). Que no se nos haga decir lo que no decimos: que son los únicos elementos que juegan cuando hay cambio de plano. Pero los movimientos de cámara y de personajes, el contenido y la composición de las imágenes sucesivas sólo pueden servir para definir un *raccord* en particular, no para definir las funciones

generales del raccord. En lo que concierne al contenido de la imagen, es ciertamente interesante saber que un primer plano de un hombre impávido yuxtapuesto a un primer plano de un plato de sopa crea la ilusión de que le hombre tiene hambre, pero esto es una función *sintáctica* que nos ayuda a analizar el raccord en tanto que *significante*. Ya que si el film es todavía hoy en gran medida comunicación imperfecta, se ve claramente ahora que puede ser objeto puro, convirtiéndose la función sintáctica, por simbiosis con la función plástica, en *función poética*. Participan en ello, igualmente a título organizador, los movimientos, las entradas y salidas de campo, la composición, etc., pero nos parece que el cambio de plano será la base de las estructuras infinitamente más complejas de los films del futuro.

Y puede verse ya al menos una dirección posible que podría tomar la organización de los raccords. Porque estos quince tipos de cambios de plano pueden *interferirse entre sí*, lo que da lugar a un muy distinto juego de permutaciones para estructurar. En efecto, en el momento del cambio de plano, este puede parecer que se define por una u otra de las cinco características temporales y una de las tres características espaciales definidas más arriba, pero el desarrollo del plano B (o incluso de un plano ulterior) puede revelarnos, con retraso, que pertenece a una categoría distinta, ya sea en el espacio, en el tiempo, o en los dos. Los ejemplos de este procedimiento no faltan en el cine clásico. En *Los pájaros*, tenemos una escena en que Tippi Hedren, al retrasarse en casa de la institutriz del pueblo, telefona al novio. En un primer plano, la vemos en «plano cercano». El plano siguiente nos muestra a la institutriz sentándose en un sillón. El personaje tapa el encuadre al principio del plano, y, por el «juego normal» de alternancia de campos, y faltos, sobre todo, de una orientación, creemos que la cámara está enfocada hacia otra parte del decorado: por tanto, raccord con continuidad de tiempo (Tippi Hedren prosigue su conversación «off»), pero discontinuidad espacial. Sin embargo, cuando la institutriz acaba de sentarse, descubre el fondo del decorado, y observamos, en plano medio, a Tippi Hedren al teléfono: de hecho, pues, había también continuidad espacial (raccord en el eje). Nuestro espíritu incide primero sobre una falsa pista, lo que obliga a una especie de viraje posterior, itinerario mucho más complejo que el implícito en la noción de «raccord invisible». Aquí, el raccord permanece fluido durante algunos segundos, sin estallar su verdadera naturaleza hasta al cabo de cierto tiempo, tras el cambio de plano propiamente dicho, y este intervalo podría suministrar un nuevo «parámetro de variaciones».

*La noche* contiene un notable ejemplo de discontinuidad de este tipo, obtenido por «falso raccord». En una escena de tres personajes entre Mastroianni, Moreau y Vitti, Moreau, sola en campo, dirige una réplica ambigua hacia la derecha de la pantalla. Por el juego de las miradas y de las posiciones anteriores, Vitti debería encontrarse en ese lado... Pero, cuando Moreau se vuelve para dirigirse hacia el lugar donde se supone que se encuentra Mastroianni, descubrimos que se trata de Vitti, lo que modifica a posteriori la naturaleza espacial de raccord (es precisamente un caso en el que juega el «ángulo de proximidad»)..., al mismo tiempo que el sentido de la réplica. Por otra parte, es muy frecuente hacer seguir un plano más próximo de un mismo personaje y mostrar a continuación que este segundo plano se sitúa en un momento del todo distinto (y quizá en un lugar del todo distinto). Es un procedimiento de flashback o de elipsis que se ha vuelto corriente, pero que encubre potencialidades más complejas (véase *Une simple histoire*).

Se ve, en los ejemplos que hemos citado, que este tipo de discontinuidad presupone una continuidad espacial y temporal «coherente», un contexto previo articulado según raccords de comprensión inmediata. Una utilización más sistemática<sup>9</sup>, más estructural, de este «raccord de aprehensión retardada», estaría necesariamente fundamentada en una especie de dialéctica entre raccords de este tipo y raccords «netos», dialéctica en la que el raccord «ostensible» tendría quizá aún un carácter privilegiado, pero no sería ya un «truco» gratuito... o expresionista.

Pero otras posibilidades podrían nacer de la no-resolución de estos raccords «abiertos». Sería un cine cuya primera materia sería la misma ambigüedad, en el que el espacio «real» estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse. (Véase, ya, pero sobre todo a nivel de la elipsis y del retroceso «guionísticos» [indefinidos]: *Marienbad*, *Nicht Versöhnt*<sup>10</sup>).

Hasta aquí pues sumariamente bosquejada la fisonomía de un juego de «objetos» —los tipos de cambio de plano y los parámetros que los definen— que pueden prestarse a una organización rigurosa, casi musical, por alternancia rimada, por repetición, por retrogradación, por

eliminación gradual, por repetición cíclica y por diversificación sistemática. Esto no es tan utópico como podría creerse.

Desde 1931, la obra maestra de Fritz Lang, *M* o *El vampiro de Dusseldorf*, está enteramente basada, en su construcción, en una organización sistemática de la función de los «raccords»: partiendo de secuencias de las que cada plano es espacial y temporalmente autónomo, en las que la elipsis y el cambio de decorado desempeñan papeles más que preponderantes, el film evoluciona muy rigurosamente hacia una utilización cada vez más continua del cambio de plano, evolución que desemboca evidentemente en la célebre secuencia del «proceso» en la que la continuidad temporal y espacial son rigurosamente respetadas durante una quincena de minutos. Por otra parte, esta evolución implica de pasada un cierto número de utilizaciones del raccord de aprehensión retardada, el más notable de los cuales interviene en el momento en el que los gangsters abandonan el inmueble donde han capturado al «sádico». Tomando de nuevo un plano visto ya en varias ocasiones, Lang nos muestra, a través de un agujero practicado en el piso, al «rompedor» que se ha introducido en una habitación cerrada mediante este método draconiano. El hombre reclama una escalera para subir. Se la tiran; pero una vez que ha subido, descubre que no son sus camaradas quienes le esperan sino la policía. Y es así como comprendemos que el tiempo necesario para que los policías lleguen y penetren en el inmueble ha sido enteramente «elidido» y que este plano, en lugar de situarse inmediatamente después de la partida de los restantes gangsters, se sitúa de hecho varias decenas de minutos más tarde de lo que nosotros podemos pensar en el momento del cambio de plano.

Más cerca de nosotros, la factura de esta obra maestra ignorada, *Une simple histoire* de Marcel Hanoun, se articula en torno a principios análogos a los enunciados aquí, los cuales aún siendo enteramente empíricos, no dejan de tener un absoluto rigor. Volveremos sobre ello más adelante en detalle.

Hoy, al liberarse el relato cinematográfico paulatinamente de las estructuras novelescas y para-novelescas (promotoras de ese «grado cero de la escritura» que ha reinado, supremo, durante los años 30 y 40 y que está aún muy vivaz en nuestros días), parece innegable que será mediante una explotación profundizada y sistemática de las posibilidades *estructurales* de los parámetros cinematográficos como las nuevas formas abiertas, más emparentadas a las estructuras de la música post-debussysta que a las de la literatura pre-joyciana, podrán articularse en forma orgánica, confiriendo por fin al cine su autonomía formal. Se tratará sobre todo de establecer relaciones consecuentes al fin entre las articulaciones del «découpage» y las del «guión», del relato, *determinando éstas a aquellas tanto como lo contrario*. Se tratará también de dar a la desorientación del espectador un puesto tan importante como a su orientación. Y estos no son sino dos ejemplos de las múltiples dialécticas que formarán la *sustancia* misma de este cine futuro, cine en el que la operación «découpage de un relato» no tendrá ya sentido para el verdadero cineasta, y donde la definición del «découpage» que nos hemos esforzado en esbozar aquí dejará de ser una concepción de analista y de experimentador para entrar de lleno en la práctica. Es por este cine por el que nosotros hacemos votos a través de los estudios que siguen.

## 2. NANA O LOS DOS ESPACIOS.

Puede ser útil, para comprender la naturaleza del espacio en el cine, considerar que se compone de hecho de dos espacios: el que está comprendido en el campo y el que está fuera de campo. Para las necesidades de esta discusión, la definición del espacio del campo es extremadamente simple: está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla. El espacio-fuera-de-campo es, a este nivel de análisis, de naturaleza más compleja. Se divide en seis «segmentos»: los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre: son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una «pirámide» (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto segmento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión geométrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo «detrás de la cámara», distinto de los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan

generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara. Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna... o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte.

Ahora bien, ¿por qué medios estos segmentos de espacio intervienen en el acontecer del film?

Se podría responder a esta pregunta en abstracto, pero nos ha parecido preferible referirnos a un film que parece proponerse como modelo en la utilización exhaustiva del espacio-fuera-de-campo y en su oposición sistemática al espacio-del-campo. Este film es *Nana*, la obra maestra de Jean Renoir y uno de los films-clave de la historia del lenguaje cinematográfico.

En efecto, este film pone, desde la primera gran escena dramática (el encuentro de Muffat y Nana), como condición esencial de su desarrollo plástico, la *presencia de un espacio fuera-de-campo, y cuya importancia iguala a la del espacio-del-campo*. ¿Con qué medios?

Los segmentos espaciales están definidos, en *Nana*, como en todos los films, en primer lugar por las *entradas y salidas de campo*. En *Nana*, más de la mitad de los planos empiezan con una entrada en campo y (o) se terminan con una salida de campo, dejando varias imágenes del campo vacío antes y (o) después. Se puede afirmar que todo el ritmo del film está creado por las entradas y salidas, cuya importancia *dinámica* es tanto más grande cuanto que el film es casi por entero en planos fijos, con sólo una media docena de travellings o panorámicas (de los que hablaremos más adelante). Evidentemente, son sobre todo cuatro de los segmentos de espacio enumerados más arriba los que quedan definidos de esta manera: el que se encuentra detrás de la cámara, el que se encuentra detrás del decorado y, sobre todo, los que son contiguos a los bordes derecho e izquierdo del encuadre. Los segmentos inferior y superior no intervienen, en lo que concierne a las entradas y salidas de campo, sino en caso de picado o de contrapicado extremo —lo que sucede raramente en el film— o bien en los planos de escaleras. Hemos dicho que estos segmentos están «definidos» por las entradas y salidas de campo. Entendemos con ello que estas partes del espacio toman cuerpo en la imaginación del espectador cada vez que un personaje entra o sale de ellas. Hay un plano, hacia el principio del film, en el que Muffat, precipitándose hacia el camarín de Nana, se cruza con el joven Georges, nueva víctima de la mujer galante, el cual sale del camarín en una especie de éxtasis. El plano que nos muestra este entrecruzamiento es brevísimo, apenas dura un segundo: los dos hombres, vistos en plano medio contra una pared desnuda, son tomados en pleno impulso: Muffat entra por la izquierda y Georges por la derecha, se cruzan como dos flechas, sin mirarse, y salen por los bordes opuestos. Lo esencial de la acción de este plano (las trayectorias de los dos hombres) *se desarrolla en «off»* aunque sea en un tiempo tan corto —el que precede y sigue a cada entrada y cada salida— que linda el instante... y esta acción define a la vez los segmentos derecho e izquierdo del espacio-fuera-de-campo.

Pero Renoir se ha esforzado igualmente, lo cual era muy raro en esa época, en definir mediante estas salidas y entradas el espacio situado «detrás de la cámara» y «detrás del decorado», y esto casi tan frecuentemente como lo hace para el espacio que se encuentra en uno y otro lado del campo. Las salidas y entradas por las puertas situadas en el centro del encuadre, precedidas o seguidas por campos vacíos, abundan en el film (véase en especial el tratamiento del gran salón y el tocador de Nana). Ahora bien, 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 nuestro espíritu 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 (véase más adelante nuestras observaciones sobre Ozu) aunque los principios del *raccord* de dirección y de ángulo nos ayuden en ciertos casos (aquellos, principalmente, que comportan la eventual entrada en campo de un personaje cuyo trayecto se ha iniciado en el plano precedente, lo cual está lejos de ser siempre el caso en *Nana*). Pero de todas formas, 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*.

Por último, Renoir utiliza, mucho más de lo que era costumbre en 1925, la salida «rozando la cámara», lo que define, en nuestra opinión, ese espacio que se encuentra «a espaldas» de la cámara. Pero, de forma general, se puede preguntar cómo hay que interpretar las salidas *oblicuas* (para llegar al espacio de detrás de la cámara, se pasa en efecto casi siempre por el borde derecho o izquierdo del encuadre, salvo en el caso, relativamente raro, del paso «a través de la cámara», en que el personaje viene a tapar el objetivo, destapándolo a veces en el plano siguiente para alejarse en «contracampo»). Estimamos que el 99% de las entradas y salidas tienen una *dirección predominante* (es evidentemente el caso de una entrada o salida que roza la cámara): sólo un personaje que saliera por el ángulo del encuadre en un picado rigurosamente vertical puede considerarse que propone la existencia de dos segmentos a la vez. Hay también el caso de un personaje cuya cabeza sale del encuadre cuando se pone de pie, que sale luego totalmente de campo por la derecha o la izquierda: pero aquí hace intervenir *sucesivamente* dos segmentos, primero el que es limítrofe con el borde superior, a continuación el que es limítrofe con el borde derecho o izquierdo. Todas las combinaciones «horizontales» de esta clase son evidentemente realizables.

La segunda manera como el realizador puede definir el espacio-fuera-de-campo es mediante *la mirada «off»*. A menudo, en *Nana*, una secuencia o una sub-secuencia (véanse en especial las peripecias de la carrera hípica) empieza por un primer plano o plano cercano de un personaje que se dirige a otro fuera de campo, y a veces la situación es tal, la mirada tan intensa, tan *esencial*, que ese personaje fuera de campo (y por tanto el espacio imaginario en que se encuentra) toma tanta o más importancia que el personaje del encuadre y el espacio del campo. Los criados de *Nana* constantemente están asomando la cabeza por una puerta para ver quién se halla en el espacio de detrás del decorado, y de nuevo este espacio y este personaje invisibles toman una importancia por lo menos igual a lo que se ve. Por último, la mirada hacia la cámara (pero no al objetivo; una mirada al objetivo se dirige al espectador y no al espacio de detrás de la cámara: por eso apenas se usa salvo para los films publicitarios o los apartes), la mirada hacia la cámara sirve para definir el espacio de detrás de la cámara donde se halla el objeto de esta mirada.

La tercera forma por la que se determina el espacio-fuera-de-campo (en relación al plano fijo... y mudo), es por los personajes de quienes una parte del cuerpo se halla fuera del encuadre. Evidentemente, el mismo decorado, que se extiende forzosamente alrededor de todo el campo, sirve asimismo para definir el espacio-fuera-de-campo, pero de manera absolutamente «inoperante». Después de todo, este espacio es exclusivamente *mental*, y es por tanto el motivo de atención *principal* quien juega aquí el papel determinante. Sólo cuando un brazo o un cuerpo entra en campo para tomar de las manos de Muftat la huevera con la que juega distraídamente, pensamos explícitamente en el espacio-fuera-de-campo: hasta entonces, ni las piernas del Conde, invisibles por el borde inferior del encuadre, ni los estantes que se extienden sin duda más allá del borde izquierdo nos concernían del mismo modo. Porque es importante comprender que el espacio-fuera-de-campo tiene una existencia episódica, o más bien *fluctuante*, a lo largo de cualquier film. Y es la estructuración de este flujo lo que puede ser un instrumento tan poderoso en las manos del realizador, lo cual Renoir fue el primero, creemos, en haber comprendido plenamente. Los planos en los que una mano entra en campo son frecuentes en *Nana*, siendo el ejemplo más sorprendente la mano de un hombre, invisible en lo demás, que entra en campo para dar de beber a la protagonista durante la escena del Bal Mabille. En un sentido, se trata aquí de un caso especial de entrada en campo, aunque, por el hecho de que una parte importante del personaje permanezca «off», el espacio-fuera-de-campo esté más *presente* que cuando un personaje acaba de salir del todo. Pero esta tercera categoría lleva aparejada también una subdivisión enteramente *estática*: es el caso, por ejemplo, del plano en el que la cabeza y el torso de *Nana* están cortados verticalmente por el borde izquierdo durante la gran explicación con Muffat, todavía en el Bal Mabille.

Debemos hablar ahora del otro modo en que se divide el espacio-fuera-de-campo: en espacio *concreto... e imaginario*. Cuando la mano del empresario entra en campo para tomar la huevera, el espacio donde se encuentra y que define es *imaginario*, puesto que no se ha visto todavía, no se sabe, por ejemplo, a quién pertenece este brazo. Pero, en el momento del raccord

en eje que nos muestra la escena en su conjunto (Muffat y el empresario uno al lado del otro), este espacio se convierte, *retrospectivamente*, en concreto. El proceso es el mismo en un campo-contracampo, en el que el «contracampo» convierte en concreto un espacio «off» que era imaginario en el «campo». A veces, este espacio-fuera-de-campo puede *seguir siendo* imaginario, en la medida en que ningún plano más amplio o en otro eje (o ningún movimiento de cámara) venga a mostrarnos el origen del brazo, el objeto de la mirada «off» o el segmento «off» hacia el que se dirige un personaje que sale (es el caso, por ejemplo, del brazo anónimo del Bal Mabille, ya que nunca vemos a su propietario, ni —explícitamente, al menos— el espacio en que se encuentra).

Por el contrario, en la notable escena en la que Vandeuve va a amonestar a Nana a propósito del pequeño Georges, el paso de un plano americano de los dos personajes sentados uno al lado del otro a un gran plano general que nos muestra sólo al Conde, todavía sentado en el mismo lugar, en el extremo derecho del encuadre, evoca un espacio-fuera-de-campo absolutamente concreto, puesto que acabamos de ver que Nana debe estar sentada a 50 cm. de él, justo al lado del borde del encuadre. Por otra parte el Conde continúa mirando a Nana y hablándole, lo cual hace que este fragmento del espacio-fuera-de-campo esté particularmente presente en la pantalla. Y sigue estándolo a continuación, aunque el Conde se levante y se pasee en medio del encuadre, pues su sillón permanece en su sitio, y en el plano precedente quedó bien establecido que este sillón se encontraba junto al de Nana. Pero aquí, la naturaleza de este espacio se modificará sin saberlo nosotros: creíamos conocerlo bien, creíamos saber donde se encontraba Nana, y por tanto qué fragmento exacto del «segmento de la derecha» *intervenía*, mientras Vandeuve andaba a lo largo de la alfombra. Y sin embargo, cuando por fin sale por la derecha, para reunirse de nuevo con ella, el plano siguiente, en el que entra, viniendo de la izquierda, nos revela que Nana se había echado, entretanto, en un canapé que no conocíamos (al menos en esta secuencia, lo que viene a ser lo mismo: la facultad de olvido es extraordinaria en el cine, y por ello la estructuración —y reestructuración— del espacio es sólo posible a escala de la secuencia); por tanto, constatamos retrospectivamente que nuestra idea de este espacio-fuera-de-campo era falsa, que el espacio-fuera-de-campo que intervenía no era el que pensábamos, que no era, según el vocabulario que hemos adoptado, «concreto» sino *imaginario*.

Debe de estar claro ya que nos encontramos, una vez más, ante una de las dimensiones *dialécticas*<sup>11</sup> de la forma cinematográfica y es, por otra parte, interesante establecer un paralelismo entre este tipo de aprehensión con retraso del verdadero aspecto del espacio-fuera-de-campo y las discontinuidades en la aprehensión de la naturaleza espacio-temporal del «raccord». Y es una dialéctica que contiene posibilidades extremadamente complejas, particularmente en la medida en que la aprehensión del espacio-fuera-de-campo, además de poder hacerse por uno de los tres medios descritos más arriba (o por dos o tres a la vez), puede igualmente ser premonitorio-e-imaginario o retrospectivo-y-concreto (por ejemplo, mediante el tipo de «elipsis espacial» que acabamos de describir), todo esto independientemente del segmento o de los segmentos de espacio puestos en juego, que constituyen otro factor multiplicador muy considerable. Pero la ambigüedad puede igualmente existir incluso a nivel de los dos espacios. Es posible ver el espacio-fuera-de-campo sin saberlo (cuando la cámara apunta hacia un espejo del que no vemos el marco), y no darse cuenta de ello hasta después de una panorámica o de un desplazamiento de los personajes; es igualmente posible suponer que un personaje o un objeto que figuraba en un plano precedente está fuera de campo mientras que en realidad está en campo... pero camuflado por un juego de sombras o de colores (ejemplos en la *Historia de un actor ambulante* de Ozu y en *Crónica familiar* de Zurlini). Evidentemente, son casos relativamente raros y bastante equívocos: casi jugamos con las palabras (por definición, no se puede «ver» el espacio-fuera-de-campo). Pero importa saber que este tipo de inversión es concebible (quizá en otros términos, por otra parte) puesto que eso ayuda a definir los límites en los que este parámetro puede evolucionar.

Podría preguntarse ¿hacia dónde tiende este análisis? Incluso admitiendo que Renoir haya sacado de la oposición entre estos dos espacios un partido esencial al éxito de este film realizado hace más de cuarenta años, ¿no se trata, hoy, de una clasificación escolar y estéril? ¿No es simplemente describir cómo están hechos, desde esta perspectiva, *todos* los films? En verdad, todos los films utilizan las entradas y salidas de campo; en verdad, todos los films nos proponen una oposición entre el espacio del campo y el espacio «off» mediante las miradas, campos-

contracampos, personajes cortados, etc. Pero, desde *Nana*, sólo muy raros (pero muy grandes) realizadores se han servido de hecho de esta dialéctica con fines estructurales a la escala del film.

Aquí se impone una precisión. Si *Nana* nos parece tan importante ahora, es porque ha señalado el punto de partida de una utilización sistemática pero sobre todo *estructural* del espacio «off». Durante largos años, sin embargo, el film mudo considerado como más significativo en cuanto al espacio «off» fue *Varieté* de un cierto Dupont. ¿Por qué? Porque durante una escena de pelea, que rápidamente se hizo célebre, Jannings y su enemigo ruedan por el suelo, dejando el campo momentáneamente vacío, luego una mano provista de un cuchillo entra en campo por abajo antes de volver a salir del encuadre para asestar el golpe mortal. Por último Jannings se levanta solo en el campo... y varias generaciones de historiadores del cine aplaudieron este «magnífico pudor». Y desde entonces, la utilización del espacio «off» se ha convertido en una especie de litote, una manera de sugerir cosas que se juzgaban demasiado fáciles de mostrar simplemente. La culminación de este principio, erigido en verdadero sistema estético, fue el primer (y el mejor) film de Nicholas Ray, *They Live By Nighth*. En este film de gangsters, todo lo que era violencia pasaba sistemáticamente fuera de campo o era «elidido», lo que creaba innegablemente un todo de «intenso pudor» muy particular. Sin embargo, esta distinción elemental entre cosas vistas y no vistas no tiene absolutamente en cuenta los vectores complejos que ofrece la oposición *direccional* y *diversificada* entre el espacio del campo y el espacio «off» tal como lo habían ya explotado cierto número de realizadores.

El primero después de Renoir en haber comprendido plenamente la importancia de la existencia de dos espacios fue Yasujiro Ozu, uno de los más grandes cineastas japoneses de la entreguerra. Es quizá también el primero de todos los realizadores en haber comprendido verdaderamente la importancia del campo vacío<sup>12</sup> y de la tensión que puede nacer de él.

Si Renoir utilizaba muy a menudo en *Nana* la entrada en un campo vacío y la salida que deja vacío el campo, estos campos vacíos no permanecían en la pantalla apenas más que algunas imágenes —justo al tiempo de dejar «salir bien» o «entrar bien» al personaje. Se puede decir incluso que cierta monotonía visual se engendra por el procedimiento en sí mismo (aunque su intervención repetida juegue, lo hemos dicho, un papel primordial en la estructura rítmica de esta obra maestra). Ozu, fue sin duda el primero, en jugar con la *duración* de estos campos vacíos, antes de las entradas pero sobre todo después de las salidas de los personajes. Esta tendencia aparece en él de manera sistemática a partir de su último film mudo (*Historia, de un actor ambulante*, 1935) y en especial de su primer film sonoro —y su obra maestra— *El hijo único* (1936). Desgraciadamente se convierte en una especie de tic en su obra de vejez, mucho más rígida y académica que sus films de antes de la guerra.

En *El hijo único*, el campo vacío es utilizado para crear toda una red de espacios «off», concretizándose a menudo de manera enteramente original por planos de detalle del decorado, no situados, puramente «decorativos», casi abstractos, que intervienen generalmente a continuación de una salida de un campo precedente o antes de una entrada en un campo siguiente. El empleo de este procedimiento culmina en un plano vacío, bastante amplio (el equivalente de un plano medio); que cierra una secuencia dialogada «normal» y que nos muestra un rincón perfectamente neutro del decorado durante ¡más de un minuto! Durante todo este tiempo, un discreto rumor «off» evoca vagas posibilidades de acción fuera de campo, resolviéndose por fin en un ruido de fábrica que introduce la secuencia siguiente, que se desarrolla en un descampado, cerca de la fábrica que produce ese ruido. Ahora bien, este plano sorprendente pone en evidencia esta verdad fundamental: 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, cuyo límite, aquí, es la pantalla blanca... o negra). Y Ozu, a lo largo de este film, y de los films que inmediatamente le siguen, se ha servido de esta tensión como de un *parámetro variable* para estructurar su planificación, puesto que la duración de los campos vacíos *varía*, desde algunos veinticuatroavos de segundo hasta varios segundos... Gama realmente inmensa y perfectamente perceptible, para la vista ejercitada<sup>13</sup>.

El otro realizador para quien el campo vacío, y por tanto el espacio-fuera-de-campo que moviliza, tienen una importancia capital, es Robert Bresson. Esto es sobre todo sensible en *Un condenado a muerte se ha fugado* y en *Pickpocket*. El plano del *Condenado a muerte* en el que Fontaine va a matar al centinela es particularmente sorprendente a este respecto. Es un plano muy cercano que nos muestra en primer lugar a Fontaine, de tres cuartos y de espaldas, pegado contra un muro muy cerca de la esquina detrás de la que sabemos que se halla el centinela. Acumulando su valor, Fontaine avanza, sale del campo por la derecha para volver en seguida a él con un movimiento contorneante, atravesarlo de nuevo y salir por la derecha tras el ángulo del muro. El campo permanece ahora vacío (y extremadamente neutro) durante el tiempo bastante largo del presunto asesinato (no oímos nada), y luego Fontaine entra de nuevo<sup>14</sup>. Como en el plano en el que Muffat y Georges se cruzan en *Nana*, se trata aquí de un plano que pone esencialmente en juego el espacio «off», pero de manera compleja y «sincopada». Se ha podido atribuir este procedimiento y otros parecidos al pudor de Bresson, pero desde *Au hasard*, *Balthazar* y *Mouchette* sabemos que no es tan púdico como esto, y siempre hemos sabido que son las funciones plásticas lo que cuenta antes que nada para él, de lo que testimonia precisamente la estructuración de las entradas y salidas de este plano.

En *Pickpocket*, los campos vacíos juegan un papel mucho más sistemático; Bresson se entrega a una verdadera orquestación, repartiendo rigurosamente la aparición de tales momentos, sus duraciones y, mediante el sonido, la extensión del espacio «off» que delimitan (se piensa particularmente en los planos en que el carterista sale de su habitación, luego de campo, descendiendo largo trecho la escalera en sonido «off»). De manera general, hay casos (particularmente en el cine mudo) en los que la simple duración de un campo vacío antes o después de una entrada o salida puede determinar, *independientemente del sonido*, la extensión del segmento de espacio que interviene en tal caso o tal otro, incluso si éste es imaginario; sucede lo mismo con la mirada de un personaje en campo que mira hacia otro «off» (inmóvil o en movimiento). Pero el sonido «off» *siempre* hace intervenir al espacio «off», esté o no asociado a una de las modalidades especiales descritas más arriba. Y cuando el sonido interviene solo (ambiente, música o voz en «off» sin indicación de dirección), se puede decir que pone en juego el conjunto del espacio ambiente, sin distinción de «segmentos», pero que hay seductoras posibilidades de paso de lo no-direccional a lo direccional (ejemplo: música aparentemente «ambiental» que resulta ser la radio de los vecinos de la izquierda, cuando «ella» golpea sobre la pared, en el admirable *Ella y él* de Hani). Pero incluso cuando no hay indicación de dirección, (y la estereofonía puede aportárnosla ya en el plano estrictamente sonoro) el sonido implica siempre un parámetro de «distancia», por la presencia del plano sonoro, otro parámetro aún muy poco explotado (véase sin embargo *Los amantes crucificados* de Mizoguchi).

Por tanto, 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 (al menos en lo que concierne al «marco»; no se puede decir que un personaje «off» se encuentra a diez metros del borde del campo, pero se puede decir que necesita cuatro segundos y veinte imágenes para llegar hasta el borde encuadre, y es esto lo que hace susceptible de organización a este parámetro).

Otro gran organizador de las entradas y salidas: Michelangelo Antonioni, en especial en su primer film, que sigue siendo su obra maestra: *Cronaca di un amore*. Pero aquí, nada de campos vacíos. Es sabido que este film se divide en unos doscientos planos únicamente, la mayor parte de los cuales son muy largos y traslucen un grado de elaboración plástica absolutamente sin igual. Ahora bien, el principal factor estructural es aquí la entrada y salida de campo, en tanto que fenómeno de puntuación sobre todo, aunque hace intervenir, sin embargo, de manera muy compleja las partes limítrofes al encuadre de los seis segmentos espaciales (en especial los de derecha e izquierda). La secuencia del bridge-party, compuesta de dos o tres planos que suman unos tres minutos, está estructurada por las entradas y salidas repetidas de Clara, por una parte, y de una pequeña dama ridícula que lleva en brazos a su perro, por otra. Gracias a los movimientos de cámara y a los desplazamientos «off» de los personajes, las entradas y salidas se hacen siempre en momentos y lugares inesperados. Además, Antonioni prolonga a menudo

las salidas de campo por las miradas, «animando» así el espacio-fuera-de-campo. Este es en particular el caso del admirable plano-secuencia del puente (preparación del crimen), especie de gran panorámica circular, en la que los amantes entran y salen por turno, y en la que las entradas y salidas, a tamaños constantemente distintos establecen un ritmo alucinante a la querella que les opone... y que les une. En sus últimos films, por el contrario, Antonioni utiliza bastante sistemáticamente el campo vacío, y de forma que recuerda un poco a Bresson. Sin embargo, en *La noche*, introduce varias veces un procedimiento original, por el que la escala «real» del campo vacío queda perfectamente indeterminada hasta que la entrada del personaje la define. Cuando el marido regresa solo a casa, vemos primero la superficie de un decorado, accidentado pero sin ninguna indicación de escala, de tal modo que la entrada del personaje, saliendo de una puerta de ascensor (que no era identificable en cuanto tal antes de su apertura) opera no sólo una modificación en la naturaleza del espacio-fuera-de-campo (haciendo intervenir de manera específica el espacio «detrás del decorado») sino también una modificación del mismo espacio de campo, que se hace de pronto mucho más pequeño (y el plano parece más «próximo») de lo que parecía cuando el encuadre estaba vacío. Un poco más tarde, cuando Mastroianni está echado en una banqueta, esperando el regreso de su mujer, levanta la vista como para mirar delante de sí y pasamos a un contra-picado de una superficie embaldosada. La mirada de Mastroianni sugiere que este elemento de escala ambigua forma parte del decorado muy moderno de su apartamento... y sin embargo, cuando Jeanne Moreau entra en este nuevo encuadre, en el borde inferior de la imagen, es minúscula, y constatamos entonces que se trata de la inmensa fachada ciega de un edificio de muchos pisos. Estos dos ejemplos de una toma de conciencia tras el «raccord» de la verdadera escala de un plano pueden relacionarse con los ejemplos de «raccords de aprehensión retardada» citados en nuestro primer capítulo.

El tercer método del que se sirvió Renoir para articular los dos espacios entre sí consistía en cortar un personaje por el borde del encuadre. Hoy se utiliza corrientemente el procedimiento llamado escorzo, y los japoneses, principalmente, han sacado de ello un partido compositivo<sup>15</sup> absolutamente admirable, inspirándose evidentemente en los principios de sus artes gráficas. Esto es particularmente sorprendente en Kurosawa e Ichikawa.

Hemos reservado para el final de esta discusión el problema de los movimientos de cámara, puesto que son mucho más refractarios al análisis desde la óptica de los «dos espacios» que el plano fijo. Volviendo a *Nana*, hemos dicho que sólo hallamos en ella una media docena de movimientos de cámara, lo que les confiere evidentemente un carácter extremadamente privilegiado. Sin embargo, creemos que sólo dos de ellos han sido pensados explícitamente en función de la relación entre el espacio del campo y el espacio «off» (pensamos en el largo travelling hacia atrás que, a partir de las almohadas de la cama<sup>16</sup>, descubre el enorme tocador de Nana, haciendo intervenir el espacio-fuera-de-campo en la medida en que la función del plano es precisamente mostrárnoslo... y en el plano que nos muestra primero las piernas y luego, mediante una panorámica de abajo hacia arriba, el torso de Muffat en el momento en que descubre el cadáver de Georges). Es evidente que cualquier movimiento de cámara suscita transformaciones del espacio-fuera-de-campo en espacio-de-campo e inversamente. No obstante, está lejos de ser ésta la razón de ser de todos los movimientos de cámara. A menudo, el movimiento tiene como finalidad crear un plano *fijo*, plásticamente hablando, alrededor de uno o varios personajes en movimiento (citamos, en el *Otelo* de Welles, los largos travellings hacia atrás que preceden a Yago y Otelo en las murallas: aquí, el espacio-fuera-de-campo no interviene hasta el momento en que Yago adelanta a Otelo para salir de campo). Quizá sea porque los rusos, y Dovjenko en particular, sentían esta multivalencia de los movimientos de cámara (no hemos citado sino dos de sus numerosas funciones) que los confinaron en algunos de sus films, a un papel privilegiado. En *La tierra*, los escasos movimientos de cámara son ligeros reencuadres que nos muestran muy explícitamente un espacio «off» muy próximo al del encuadre original. Y pensamos que si es efectivamente posible establecer una organización rigurosamente dialéctica entre el espacio-fuera-de-campo y el de campo, los movimientos de cámara deberían intervenir en esta dialéctica de manera análoga a la concepción rusa. La cual no quiere decir que deban ser tan escasos como en *La tierra*, (o en *Nana*), ni que deban participar siempre en esta dialéctica (aunque entonces se propone otra dialéctica: entre los movimientos que participarían en la de los dos espacios... y los que no participarían en ella).

A esta concepción del momento privilegiado, es interesante oponer la que ha presidido la

elaboración de la otra obra maestra del cine mudo francés, *L'Argent* de Marcel L'Herbier. Este film, que data de 1927, fue el primero en utilizar los movimientos de cámara de manera sistemática como la «respiración» de la planificación, anunciando con más de veinte años de anticipación los estilos más evolucionados de un Welles o un Antonioni. Decorados de una inmensidad estilizada (firmados por Lazare Meerson) permitían descubrir con frecuentes travellings espacios «off» de una extensión y variedad siempre renovadas; el espacio del film está en constante evolución, lo que confería una dinámica muy nueva a una planificación plástica que era, por otra parte, extremadamente rigurosa. Y si persistimos en creer que el análisis de los movimientos de cámara es desde este punto de vista algo incómodo, un preciso estudio de *L'Argent* quizá diera la clave de ello.

Como hemos visto, las posibilidades de articulación razonada, de organización estructural de las relaciones entre los dos espacios, a través y más allá de la simple organización rítmica de las entradas y salidas, ya muy rara en sí misma, son aún más complejas que las posibilidades de organización de los raccords (tanto más cuanto que el raccord interviene también aquí, a través de la relación imaginario-concreto descrita más arriba), y nuestro análisis de este gran parámetro no es quizá tan exhaustivo como el que hemos dedicado a los tipos de cambios de plano. Pero la organización de los dos espacios es igualmente concebible según estos mismos principios «para-seriales» (repetición, alternancia, eliminación o proliferación progresiva, etc.). Es cierto que tal organización sistemática y plenamente articulada a la escala del film es aún bastante utópica, pero la obra de un Bresson o un Antonioni<sup>17</sup> muestra, creemos, que un día saldrá del dominio de la pura especulación.

---

<sup>1</sup> Conviene distinguir entre los dos sentidos de la palabra «plano», según se trate del rodaje o del montaje: en el primer caso, un plano está delimitado por dos detenciones de la cámara; en el segundo, por dos cortes o cambios de plano. De hecho, serían precisas dos palabras, pero ninguna lengua las propone, que nosotros sepamos.

<sup>2</sup> Ver más adelante nuestras observaciones sobre el «grado cero de la escritura cinematográfica».

<sup>3</sup> Que sólo se trata de una convención está ampliamente demostrado por un episodio de la serie televisiva *Agente especial*, que se compone de dos acciones montadas paralelamente: por una parte, asistimos a los contratiempos de Ilya Kouriakine, apresado por una tribu árabe y que se extienden manifiestamente a varios días; por otra parte, a las actividades de Napoleón Solo, las cuales sólo se extienden a algunas horas.

<sup>4</sup> Es una evidencia reciente, sobre todo desde que este tipo de elipsis no es ya sistemáticamente señalado por una pancarta en forma de fundido encadenado.

<sup>5</sup> La script-girl, cuya principal ocupación son los raccords, se llama «continuity girl» en inglés.

<sup>6</sup> Hemos citado las principales, pero se puede también mencionar la obligación de cambiar de ángulo al menos de 30° (o de no cambiar), que procede de la misma naturaleza del raccord en el espacio.

<sup>7</sup> Citemos el plano de recurso, la regla de la línea mediana y la forma de falsear las velocidades para enlazar planos lejanos y próximos.

<sup>8</sup> Conviene precisar que este «parti pris» de planos largos ha sido abandonado en seguida por estos tres cineastas, lo que se ha correspondido, al menos en Antonioni, con una aguda toma de conciencia sobre la función profunda del cambio de plano.

<sup>9</sup> Estrenada poco antes de la publicación de este ensayo, *Une femme douce* ofrece una factura enteramente basada en este tipo de raccord... y que muestra los límites de tal sistematización.

<sup>10</sup> Es evidente que *L'Homme qui ment* va mucho más lejos en este sentido.

<sup>11</sup> Nuestra utilización de la palabra «dialéctica» ha suscitado un cierto número de contestaciones, sobre todo en razón de las connotaciones pasionales injertadas en esta palabra desde hace unos cien años. Y es evidente que entendemos esta palabra en un sentido infinitamente más elemental que lo entendía Hegel. Para nosotros se trata de una figura, y no de un proceso intelectual, de una concepción estructural basada muy platónicamente en «preguntas y respuestas». Es una figura que se encuentra, por otra parte, en importantes pensadores contemporáneos, tales como Jean Barraqué («la dialéctica musical») o Gaston Bachelard («la dialéctica del dentro y el fuera» en *La Poétique de l'Espace*)

<sup>12</sup> El campo vacío tiene un curioso antepasado precinematográfico: un fragmento dramático de Baudelaire, en el cual una importante parte de la acción transcurre entre bastidores, dejando la escena vacía.

<sup>13</sup> ¿Y por qué la vista no tendría que estar ejercitada? ¿Por qué los cineastas no podrían dirigirse a una elite, como los músicos siempre lo han hecho en su tiempo? Y entendemos por elite la gente que quiere tomarse la molestia de ver y volver a ver los films (muchos films) como se debe oír y volver a oír mucha

música para apreciar los últimos cuartetos de Beethoven o la obra de Webern.

<sup>14</sup> Esta descripción es absolutamente falsa: de hecho Fontaine no sale de campo más que una sola vez. Nos hemos dado cuenta de ello durante una revisión del film, poco antes de entregar nuestro manuscrito. Sin embargo, hemos decidido dejar este pasaje tal cual, como ejemplo voluntario (ciertamente quedan aún en el texto ejemplos involuntarios) del fenómeno que se puede llamar «el falso recuerdo de los films». Es un fenómeno que tiene profundas relaciones con la misma naturaleza de la percepción cinematográfica y merecería profundos estudios. Queremos simplemente evocar aquí, por una parte, el embarazo que puede crear al analista, pero también la función muy positiva que puede tener para el creador. Pues de hecho el plano, tal como lo hemos descrito, existe en un cortometraje que hemos realizado hace poco y en el que, creyendo «rendir homenaje» a Bresson hemos «rehecho» este plano tal como nos habíamos acordado de él.

<sup>15</sup> Hay composiciones de este tipo (escenas de amor en *Hiroshima, La Femme mariée*) que ponen, mínimamente en juego el espacio-fuera-de-campo (pero que, sin embargo, lo movilizan más que si los cuerpos estuvieran enteramente contenidos en el encuadre). Por otra parte, se podría imaginar, con respecto a una situación semejante, una intensificación de puntuación del espacio «off» si, en un momento dado, uno de estos «fragmentos de escultura» se pusiera en movimiento, saliendo por entero del encuadre o reuniéndose con el resto del cuerpo; otra posibilidad dialéctica que se apunta.

<sup>16</sup> Estas almohadas se ven primero en una viñeta, que se abre en el instante en que el travelling arranca. La viñeta y el iris, aunque poco empleados en nuestros días (véase, sin embargo, *Jules et Jim* y *The Night of the Hunter*), constituyen una forma muy interesante de convertir en «off» una cierta parte del espacio del campo: son procedimientos que, en la óptica dialéctica que proponemos, quizá encontrarán el lugar que merecen.

<sup>17</sup> Citemos también al admirable *O necem jinem*, de Vera Chytilová, que habría podido, tan bien como *Nana*, dar su nombre a este capítulo.