

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 estrechamiento 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

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 confinados 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

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 ma-

nos de Muffat 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 Mabilille. 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 Mabilille.

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 el 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

Mabilille, 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 Vandeuivre 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» *interventía* mientras Vandeuivre 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 *interventía* 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*¹ de la forma cinema-

¹ 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 figu-

tográfica 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

ra 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*)

ción 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 *Variété* 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 Night*. 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 «intento 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 *direcciona*l 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 vacío² 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

² 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.

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 juege, 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 se-

gundo hasta varios segundos... Gama realmente inmensa y perfectamente perceptible, para la vista ejercitada³.

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 nuevo⁴. 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

³ ¿Y por qué la vista no tendría que estar ejercitada? ¿Por qué los cineastas no podrían dirigirse a una élite, como los músicos siempre lo han hecho en su tiempo? Y entendemos por élite 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.

⁴ 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 embrazo 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 «re-hecho» este plano tal como nos habíamos acordado de él.

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 del 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 quereña que les opondrá... 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 defina. 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 Mastro-

ianni 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 compositivo⁵ 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 cama⁶, descubre el enorme tocador de *Nana*, ha-

⁵ 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, 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.

⁶ 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

ciendo 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 (citemos, 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

empleados en nuestros días (véase, sin embargo, *Jules et Jim* y *The Nighth 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.

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 muestra, creemos, que un día saldrá del dominio de la pura especulación.

⁷ Citemos también el admirable *O necem jinem*, de Vera Chytilová, que habría podido, tan bien como *Nana*, dar su nombre a este capítulo.