

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL

EL CAMPO VACÍO EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Daniela Musicco Nombela

Director

José Ramón Pérez Ornia

Madrid

ISBN: 978-84-09-36616-3

© Daniela Musicco Nombela, 2003

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD I**

EL CAMPO VACÍO EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

**Tesis Doctoral presentada por:
DANIELA MUSICCO NOMBELA
Dirigida por el profesor:
JOSÉ RAMÓN PÉREZ ORNIA**

MADRID 2003

EL CAMPO VACÍO EN LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

**Escrita por:
DANIELA MUSICCO NOMBELA**

**Dirigida por el profesor:
JOSÉ RAMÓN PÉREZ ORNIA**

**Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad I
Facultad de Ciencias de la Información
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE de MADRID**

Madrid, 2003

Dedicado a:
Francesca, Marc y Paolo

Para que acaben sus torres, sus puzzles... sus proyectos.
Para que lleguen al final de las cosas.
Para que realicen sus sueños.

ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

I.1. Objetivos.....	pág. 2.
I.2. El objeto de estudio.....	pág. 3.
I.2.1. La presencia y la ausencia del hombre en campo.....	pág. 3.
I.2.2. El campo vacío se genera cuando hay ausencia de personajes.....	pág. 4.
I.3. Metodología.....	pág. 5.

CAPÍTULO II. ACOTACIONES TERMINOLÓGICAS

II.1. Terminología general.....	pág. 9.
II.1.1. Fotograma.....	pág. 10.
II.1.2. Ventana y marco.....	pág. 10.
II.1.3. Cuadro.....	pág. 12.
II.1.4. Fuera de cuadro.....	pág. 16.
II.1.5. Encuadre.....	pág. 17.
II.1.6. Reencuadre.....	pág. 20.
II.1.7. Sobreencuadre.....	pág. 21.
II.1.8. Desencuadre.....	pág. 22.
II.1.9. Campo.....	pág. 23.
II.1.10. Fuera de campo.....	pág. 24.
II.2. Acotación de campo vacío.....	pág. 26.
II.3. El cuadro y el campo en la televisión y el vídeo.....	pág. 32.

CAPÍTULO III. EL CAMPO VACÍO EN LAS TEORÍAS CINEMATOGRAFICAS

III.1. La escena vacía y los planos indiferentes según Sergei M. Eisenstein.....	pág. 35.
III.1.1. Plano, campo y montaje en Eisenstein.....	pág. 35.
III.1.2. Fuera de cuadro, salidas y entradas de personajes en <i>Crimen y Castigo</i>	pág. 36.
III.1.3. Los planos indiferentes y las escenas vacías como eslabones fundamentales de transferencia en <i>El Acorazado Potemkin</i> (1925).....	pág. 39.
III.1.4. La “ansiosa espera” en <i>Alexander Nevsky</i> (1938).....	pág. 40.
III.1.5. El corte de la acción y la desintegración en planos.....	pág. 43.

III.1.6. La acción se percibe gracias a la ausencia de acción.....	pág. 44.
III.1.7. Éxtasis: las transferencias carga n a los objetos de un fuerte simbolismo.....	pág. 45.
III.1.8. La metáfora y su uso en los campos vacíos.....	pág. 47.
III.1.9. <i>Pars pro toto</i> : los lentes del médico.....	pág. 48.
III.1.10. Una visita a la prisión de <i>Sing-Sing</i> o la vista de campos vacíos.....	pág. 50.
III.2. La paráfrasis y el uso artístico de la delimitación de la imagen según Rudolf	
Arnheim	pág. 55.
III.2.1. El “uso artístico del cine”	pág. 55.
III.2.2. Campo vacío y campo parcialmente vacío.....	pág. 56.
III.2.3. Noción de delimitación de la imagen.....	pág. 56.
III.2.4. Uso artístico de la delimitación de la imagen. “La parte más importante a saber” queda fuera de la imagen en <i>Los muelles de Nueva York</i> (1928), de Sternberg.....	pág. 58.
III.2.5. Razones de la elección de la delimitación de la imagen y de la ocultación del acontecimiento.....	pág. 61.
III.2.6. Lo que queda en imagen.....	pág. 61.
III.2.7. Posibles razones del uso de un reflejo para presentar un acontecimiento.....	pág. 62.
III.2.8. <i>Pars pro toto</i>	pág. 65.
III.2.9. La paráfrasis.....	pág. 66.
III.2.10. Recursos creativos de la cámara: delimitación del tamaño de la imagen.....	pág. 67.
III.3. Un lugar cargado de fisonomía según Béla Balázs	
III.3.1. La fisonomía del ambiente relacionada en la pintura y el cine.....	pág. 73.
III.3.2. El espacio cinematográfico como experiencia vivida.....	pág. 76.
III.3.3. El silencio reflejado en el campo vacío.....	pág. 77.
III.3.4. El campo vacío como un encuadre mediador de emociones.....	pág. 78.
III.3.5. El campo vacío como reflejo de emociones.....	pág. 79.
III.3.6. Constancia del campo vacío en las películas sin protagonistas y sin acción.....	pág. 81.
III.3.7. La poética de los fundidos: una pausa, un adiós.....	pág. 81.
III. 4. Campos vacíos terroríficos o caminos de paso según Siegfried Kracauer	
III.4.1. La “redención de la realidad física”	pág. 88.
III.4.2. Los campos vacíos hacen visibles las cosas que pasan desapercibidas.....	pág. 89.
III.4.3. Los campos vacíos como caminos de paso.....	pág. 90.
III.4.4. Los campos vacíos como regiones de la acción cinemática no atravesadas por el hombre.....	pág. 93.

III.4.5. Apariciones y desapariciones; fantasmas, vampiros y espectros; campos vacíos terroríficos.....	pág. 94.
III.5. El campo vacío en el fuera de cuadro. La presencia de la ausencia según Edgar Morin.....	pág. 99.
III.5.1. La presencia de la ausencia en la fotografía invierte la idea del campo vacío que pasa del cuadro al fuera de cuadro.....	pág. 99.
III.5.2. El cine como constante campo vacío. La imagen como presencia vivida y ausencia real.....	pág. 101.
III.5.3. El campo vacío se parece a una coma en el lenguaje escrito. El campo vacío en campo. El encadenado y el fundido evita las pausas.....	pág. 103.
III.5.4. Los objetos tienen alma; el antropomorfismo del cine.....	pág. 103.
III.5.5. El cine dota a los objetos de una fluidez particular.....	pág. 104.
III.5.6. El rostro como paisaje y los traslados entre el hombre -microcosmos y el macrocosmos.....	pág. 105.
III.6. La pantalla vacía, la huella, la noción de presencia, y el drama sin actores según André Bazin.....	pág. 106.
III.6.1. La pantalla vacía.....	pág. 106.
III.6.2. El drama sin actores; la potencia dramática de los objetos y el antropomorfismo o la capacidad de transferir.....	pág. 108.
III.6.3. La noción de presencia en el cine; la huella.....	pág. 110.
III.6.4. El concepto de cuadro y fuera de cuadro en el teatro. El lugar dramático.....	pág. 115.
III.6.5. El concepto de cuadro fuera de cuadro en la pintura; microcosmos y macrocosmos.....	pág. 117.
III.6.6. El concepto de cuadro y fuera de cuadro en el cine.....	pág. 120.
III.6.7. Un barrido en el decorado vacío en <i>Le crime de Monsieur Lange</i> (1935), de Jean Renoir.....	pág. 122.
III.7. Paisajes desolados y las puertas cerradas según Lotte H. Eisner.....	pág. 124.
III.7.1. El paisaje desolado.....	pág. 124.
III.7.2. La hamaca vacía y el camarote desierto. Alusión a la muerte.....	pág. 124.
III.7.3. Una puerta cerrada, la evocación del terror.....	pág. 125.
III.7.4. Los largos pasillos oscuros y desiertos.....	pág. 126.
III.7.5. Sombras y campos vacíos.....	pág. 126.
III.7.6. Objetos en los que se siente el vacío.....	pág. 127.

III.7.7. Indicios de violencia y tragedia.....	pág. 128.
III.7.8. Figuras que surgen de las brumas.....	pág. 128.
III.7.9. Sonidos y campos vacíos: debajo de las sábanas y en la mina.....	pág. 129.
III.8. Los campos vacíos como sugestión o tiempos muertos según Jean Mitry.....	pág. 131.
III.8.1. Definición de campo vacío.....	pág. 131.
III.8.2. Lo que está fuera del filme.....	pág. 132.
III.8.3. La potencia emocional de la sugestión.....	pág. 132.
III.8.4. El campo vacío anticipa la acción.....	pág. 133.
III.8.5. La expresión del vacío; los tiempos muertos.....	pág. 136.
III.8.6. El campo vacío como paisaje ligado al estado de ánimo.....	pág. 137.
III.8.7. El paisaje <i>western</i> como un campo vacío.....	pág. 139.
III.8.8. El campo vacío se carga de significaciones que nos sugieren lo que ocurre en el fuera de campo. El primer plano como un campo vacío.....	pág. 140.
III.8.9. El campo vacío como sinécdoque espacial.....	pág. 141.
III.8.10. <i>El Acorazado Potemkin</i> (1925). Los quevedos significan ausencia.....	pág. 143.
III.9. Tres maneras para definir el campo vacío según Noël Burch.....	pág. 152.
III.9.1. Definición de campo vacío.....	pág. 152.
III.9.2. Tres maneras de definir el fuera de campo.....	pág. 153.
III.9.3. Tres maneras para definir el campo vacío. Variación de la función de campo vacío según haya entradas, salidas o se carezca de ambas.....	pág. 155.
III.9.4. Las salidas y entradas de personajes o el juego entre campo y fuera de campo crea un flujo narrativo.....	pág. 156.
III.9.5. Distinción entre fuera de campo concreto o imaginario.....	pág. 157.
III.9.6. El campo vacío es un vehículo de atención hacia lo que ocurre en <i>off</i>	pág. 158.
III.9.7. Análisis de películas que tienen un uso estructurado de la dialéctica entre campos vacíos y fuera de campo.....	pág. 158.
III.9.8. Una mano con un puñal entra en el campo vacío. La muerte ocurre fuera de campo en <i>Varietés</i> (1925), de Dupont.....	pág. 158.
III.9.9. Otra muerte fuera de campo en <i>Un condenado a muerte se ha escapado</i> (1956), de Robert Bresson.....	pág. 160.
III.9.10. Las cosas que se ven y las que no se ven en <i>They live by night</i> (1947), de Nicholas Ray.....	pág. 160.
III.9.11. El campo vacío crea una estructura de campos <i>off</i> en <i>Hijo único</i> (<i>Hitori Masuko</i>	

1936), de Yasujiro Ozu.....	pág. 161.
III.9.12. El tamaño del encuadre del campo vacío es una variable calificativa del mismo en <i>La noche</i> (1961), de Mighelangelo Antonioni.....	pág. 162.
III.9.13. La duración del campo vacío en <i>Historia de una hierba errante (Ukigusa monogatari</i> , 1934), de Yasujiro Ozu.....	pág.163.
III.9.14. Los sonidos <i>off</i> y los campos vacíos en <i>Pickpocket</i> (1959), de Robert Bresson....	pág. 163.
III.9.15. La mirada y la identificación con los ausentes en <i>Gold is not all</i> , de Griffith.....	pág. 164.
III.9.16. Campos vacíos sin entrada ni salida de personaje. Los planos desiertos marcan la ausencia en <i>M, el vampiro de Dusseldorf</i> (1931), de Fritz Lang.....	pág. 164.
III.9.17. La ausencia momentánea de personajes . Campos vacíos como <i>pillow-shot</i>	pág. 167.
III.10. El vacío después del paso del tiempo, la nostalgia y la muerte según Roland Barthes	
III.10.1. Un encuentro fuera de la película.....	pág. 188.
III.10.2. De una disputa sólo se ven objetos volar. Otra forma de suspense, los indicios y los intervalos entre secuencias.....	pág. 189.
III.10.3. La sala de cine es casi un campo vacío.....	pág. 192.
III.11. Las secuencias inhumanas. Fetiche y encuadres: el límite de la pantalla, la separación entre lo visto y lo no-visto según Christian Metz	
III.11.1. Ausencia y presencia de lo imaginario.....	pág. 194.
III.11.2. Las secuencias “inhumanas” como campos vacíos. La identificación del espectador con el personaje fuera de campo que mira el campo vacío	pág. 195.
III.11.3. Fetiche, metáforas y metonimias.....	pág. 197.
III.11.4. Fetiche y encuadre. Cine erótico y censura.....	pág. 198.
III.11.5. El <i>strip-tease</i> y el suspense como la revelación progresiva del espacio. El campo vacío como encuadre -censura.....	pág. 200.
III.11.6. El desplazamiento. La metonimia como comparación discursiva y contigüidad referencial. El campo vacío en <i>M</i>	pág. 200.
III.11.7. El campo vacío como rasgo cinematográfico-fílmico frente al rasgo cinematográfico. La representatividad de un filme para el análisis de los campos vacíos. Entradas y salidas de campo como elementos de estudio.....	pág. 202.
III.12. El “encuadre puro” y el lugar de la mirada en los campos vacíos según Pier Paolo Pasolini	
III.12.1. El lugar de la mirada en los campos vacíos.....	pág. 208.
III.12.1. El lugar de la mirada en los campos vacíos.....	pág. 209.

III.13. La negación del campo vacío. Más allá de la elipsis y de la metáfora

según Román Gubern.....pág. 213.

III.13.1. La ausencia de metáfora y la elipsis.....pág. 213.

III.13.2. Mostrar o narrar.....pág. 215.

III.13.3. Lo que ocurre en los fundidos. La aparición de lo no dicho.....pág. 215.

III.13.4. Cerrar los ojos.....pág. 216.

III.14. Succiones y absorciones. Apariciones y desapariciones según Eric Rohmer...pág. 220.

III.14.1. Succión y absorción.....pág. 220.

III.14.2. Apariciones y desapariciones en *Fausto* (1926), de Murnau.....pág. 222.**III.15. El campo vacío como fragmento. El descentrado, las elipsis visuales, las****Ventanas, los intervalos y los fantasmas. “La espera y el vacío” según Jacques****Aumont**.....pág. 227.

III.15.1. Definición del término de estudio.....pág. 227.

III.15.2. Noción de cuadro y campo.....pág. 227.

III.15.3. Diferencia entre campo y cuadro.....pág. 228.

III.15.4. Campo y fuera de campo.....pág. 228.

III.15.5. Entradas en campo y salidas de campo.....pág. 229.

III.15.6. Encuadre y des-encuadre.....pág. 230.

III.15.7. La instancia narrativa “real” fuera de cuadro y el fuera de cuadro.....pág. 231.

III.15.8. El campo vacío como fragmento del filme.....pág. 232.

III.15.9. Las entradas y salidas de personajes como sub-segmentos del filme.....pág. 232.

III.15.10. Importancia del decorado y de los objetos.....pág. 234.

III.15.11. Uso dramático y función simbólica de los objetos.....pág. 234.

III.15.12. La temática de “la espera y el vacío” pág. 235.

III.15.13. La escena como espacio de una acción.....pág. 236.

III.15.14. Los campos vacíos considerados como “espacios cualesquiera”.....pág. 237.

III.15.15. De la realidad impalpable de las hojas agitadas por el viento a los fantasmas.....pág. 238.

III.15.16. El fuera de campo como lugar del desvanecimiento.....pág. 239.

III.15.17. El intervalo.....pág. 240.

III.15.18. Ventanas o sobremarcos.....pág. 240.

III.15.19. Diferenciación funcional de los 4 bordes del marco de la imagen o del encuadre. El código de la decencia en *Varietés* (1925), de Dupont.....pág. 241.

III.15.20. “Centrados, descentrados, desenmarcados”.....	pág. 242.
III.15.21. Efecto cognitivo de reconstrucción de lo que falta.....	pág. 244.
III.16. El campo ciego y el des-encuadre. Puertas cerradas y <i>tâche</i>. Mutilación, suspense, erotismo y horror según Pascal Bonitzer.....	pág. 254.
III.16.1. La puerta cerrada.....	pág. 254.
III.16.2. <i>Tâche</i> y rastro en el campo vacío.....	pág. 256.
III.16.3. El miedo y el suspense en un campo desierto a pleno sol en <i>Con la muerte en los talones</i> (1959), de Alfred Hitchcock.....	pág. 257.
III.16.4. Los trozos de realidad. La visión parcial: erotismo, suspense y horror.....	pág. 257.
III.16.5. El des-encuadre y el suspense no narrativo, las zonas muertas, la mutilación, la pulsión de muerte.....	pág. 258.
III.17. El encuadre obsesivo según Gilles Deleuze.....	pág. 269.
III.17.1. Definición del término campo vacío.....	pág. 269.
III.17.2. Campo vacío y el borramiento de los personajes.....	pág. 270.
III.17.3. El campo vacío como “espacio deshabitado”, como necesidad fílmica.....	pág. 270.
III.17.4. Los campos vacíos como espacios cualesquiera.....	pág. 271.
III.17.5. La independencia de los campos vacíos. Proliferación de los espacios vacíos. Movimientos y autores que trabajan con “espacios vacíos desbarajustados”.....	pág. 272.
III.17.6. Algunas películas que tienen campos vacíos significativos. Los filmes de Yasujiro Ozu y los “personajes absorbidos” de Michelangelo Antonioni.....	pág. 273.
III.18. ¿Ha inventado el cine los campos vacíos? La evocación del campo ausente según Santos Zunzunegui.....	pág. 287.
III.18.1. El cine ha inventado el campo vacío.....	pág. 287.
III.18.2. La sutura y el campo vacío.....	pág. 288.
III.18.3. El paisaje virgen fotografiado como un campo vacío. El campo vacío como testimonio de un paraíso perdido.....	pág. 290.
III.18.4. El vacío de las sombras y las tinieblas; hacer ver, hacer no ver. Ocho maneras de crear campos vacíos. La oscuridad oculta al personaje.....	pág. 291.
III.19. El campo vacío está lleno según Sánchez-Biosca.....	pág. 294.
III.19.1. Estudio de la película de Lang <i>M, el vampiro de Düsseldorf</i> (1931).....	pág. 294.
III.19.2. La cámara va en busca de un campo vacío. El primer campo vacío del balcón....	pág. 295.
III.19.3. La pelotita y la sombra: metáfora y metonimia en el segundo campo vacío.....	pág. 299.
III.19.4. El campo vacío está lleno. El cartel, la sombra y el balón.....	pág. 299.

III.19.5. El desolado hueco de la escalera, el desván y el plato vacíos.....	pág. 301.
III.19.6. Una secuencia sólo de campo vacío.....	pág. 304.
III.19.7. La metáfora de la muerte tras el matorral vacío.....	pág. 306.
III.19.8. La muerte en <i>off</i> . La niña y sus objetos salen definitivamente de cuadro. Los hilos del telégrafo.....	pág. 307.
III.19.9. Funciones primordiales de los campos vacíos.....	pág. 309.
III.19.10. El doble vacío de <i>El doctor Mabuse</i>	pág. 311.
III.20. La clausura y el silencio según Jesús González Requena.....	pág. 319.
III.20.1. La ausencia de clausura.....	pág. 319.
III.20.2. El campo vacío y la clausura . El campo vacío y la aceptación del silencio.....	pág. 320.
III.20.3. La angustia, la locura y la soledad en el análisis del filme <i>Léolo</i>	pág. 321.
III.20.4. <i>Léolo</i> sigue una huella en el lugar vacante.....	pág. 322.
III.20.5. En Eisenstein el fundido a negro no es una puntuación sino un agujero negro, una metáfora de la pérdida de la mirada.....	pág. 325.

CAPÍTULO IV. ESTUDIO DEL CAMPO VACÍO EN EL VÍDEO Y ALGUNOS EJEMPLOS DE CINE EXPERIMENTAL

IV.1. El vacío en el vídeo cerca del cine según Bellour.....	pág. 338.
IV.2. El incesante proceso de aparición y desaparición de las figuras en <i>Nostos I</i> , de Thierry Kuntzel. Presencia y ausencia de personajes en el vídeo.....	pág. 339.
IV.3. El campo vacío como un cuadro inmóvil en <i>La Desserte noire, bleu rouge</i> , de Thierry Kuntzel.....	pág. 343.
IV.4. El campo vacío y la representación de la muerte en la vídeo instalación <i>Hiver (La mort de Robert Walser)</i> , de Thierry Kuntzel.....	pág. 343.
IV.5. Ver y saber, dos funciones diferentes del cine al vídeo. Lo que imaginamos y lo que vemos en un campo vacío.....	pág. 347.
IV.6. La percepción de lo visible y el campo vacío. <i>L'immatériel</i> , de Kuntzel.....	pág. 347.
IV.7. Vacío en campo y fuera de campo. <i>News from home</i> , de Chantal Akerman.....	pág. 348.
IV.8. El campo vacío, la espera del personaje y del acontecimiento en <i>Longitud de onda</i> , de Snow.....	pág. 350.
IV.9. Una casa vacía cuenta la historia. El personaje nunca llega en <i>A place for work</i> , de Margaret Tate.....	pág. 354.
IV.10. Otras casas vacías en el vídeo. <i>Reasons for Knocking at an Empty House</i> , de	

Bill Viola, <i>Sombra a sombra</i> , de Daniel Reeves y <i>Rainy Season</i> , de George Kuchar	pág. 355.
IV.11. Las cámaras de vigilancia. El campo vacío delante y detrás de la cámara según Anne Marie Duguet.....	pág. 357.
IV.12. El campo vacío y la vigilancia de la presencia. Las cámaras de vigilancia en <i>Der Rieser</i> , de Michaël Klier.....	pág. 357.
IV.13. Las cámaras de vigilancia en las instalaciones de video que obligan al vacío. La puesta en escena de la ausencia en <i>Public Room Private Room</i> , de B. Nauman.....	pág. 365.
IV.14. El vacío y el comentarista. <i>A Casing Shelved</i> , de Michael Snow. Una pantalla negra sustituye al narrador. <i>Blonde Cobra</i> , de Ken Jacobs.....	pág. 366.
IV.15. La ausencia de señal, los fallos en imagen y las interrupciones como efectos artísticos que generan campos vacíos en el vídeo. <i>The end of television</i> , de Shalom Gorewitz, <i>Transmission</i> , de Peter D'Agostino, <i>Radio Image</i> , de John Goff, <i>La puerta del ángel</i> , de Bill Viola.....	pág. 367.
IV.16. El exceso de imágenes como vacío en <i>Majorca Fantasia</i> , de N. J. Paik.....	pág. 372.
IV.17. Campos vacíos cercanos al cine producidos por salidas y entradas de cuadro en: <i>Das Frauenzimmer</i> , de Claudia Von Alemann; <i>Nude Descending a Staircase (Duchampiana)</i> , de Kubota; <i>Estampas de fin de siglo</i> , de Nel Escudero y F. Mateos....	pág. 377.
IV.18. Los campos vacíos habitados por fantasmas en el vídeo de Kuntzel y en <i>Histoires de fantomes</i> , de Henry James.....	pág. 385.
IV.19. Las sombras en el vídeo y el vacío en <i>Squeezangezoom-Zaum</i> , de Gianni Toti..	pág. 385.
IV.20. La desaparición y lo imaginario en <i>Beacon</i> y en <i>Tall Ships</i> , de Gary Hill.....	pág. 388.
IV.21. Las naturalezas muertas y el vacío en el vídeo <i>Site recite</i> , de Gary Hill; <i>The morning after the Night of Power</i> , de Bill Viola; <i>La Televisión</i> , de Vostell.....	pág. 391.
IV.22. Vídeo instalaciones entre las naturalezas muertas, el paisaje y los campos vacíos. <i>Room of Saint John of the Cross</i> , de Bill Viola.....	pág. 398.
IV.23. El paisaje vacío en el vídeo. <i>Songs of Innocence</i> , <i>The Reflecting Pool</i> , <i>The Crossing</i> , <i>Chott el-Djerid</i> y <i>Hatsu-Yume (First Dream)</i> , de Bill Viola. <i>La Région centrale</i> de Michael Snow.....	pág. 400.
IV.24. La ironía y la desaparición de la presencia humana en el vídeo. <i>Le plein de plumes</i> , de Michel Jaffrenou; <i>He weeps for you</i> , de Bill Viola; <i>The best of W. Wegman</i> , de Wegman; <i>Capriccio n° 29</i> , de Zbigniew Rybczynski.....	pág. 407.
IV.25. La escenificación de la representación de las presencias y sus ausencias en <i>Board Room</i> , de Antonio Muntadas.....	pág. 416.

IV.26. El espacio del universo como un campo vacío; de la televisión al vídeo en <i>Double vue. L'espace vidéo a la télévision</i> , de Michel Gheude.....	pág. 419.

CAPÍTULO V. EL CAMPO VACÍO EN LA TELEVISIÓN

V.1. La existencia de campos vacíos en televisión según Zunzunegui.....	pág. 422.
V.2. La imposibilidad del vacío: la ausencia de límites en televisión según Jesús González Requena.....	pág. 423.
V.3. La negación del silencio.....	pág. 424.
V.4. Campos vacíos como carencia de transmisión y fallos técnicos.....	pág. 425.
V.5. No entra el directo previsto y se queda la pantalla en negro.....	pág. 426.
V.6. Campos vacíos voluntarios o inevitables.....	pág. 427.
V.7. La espera del acontecimiento. Directos informativos y retransmisiones.....	pág. 428.
V.8. El balcón vacío en la bendición <i>Urbi et Orbi</i> y el parlamento y la llegada de las autoridades o los cortejos.....	pág. 429.
V.9. Los campos vacíos en la retransmisiones deportivas: carreras de coches y de motos, competiciones de esquí, carreras ciclistas, hípica... El podium vacío.....	pág. 433.
V.10. El final del acontecimiento, antes de la desconexión. El campo de fútbol.....	pág. 434.
V.11. La noticia ya se ha producido: los atentados, las guerras, accidentes, asesinatos, raptos, robos. El lugar de los hechos; campos vaciados; las huellas.....	pág. 435.
V.12. El túnel vacío donde murió Lady D.....	pág. 436.
V.13. El zulo vacío de Ortega Lara.....	pág. 440.
V.14. El derrumbamiento de las Torres Gemelas.....	pág. 443.
V.15. El horror en televisión y los campos vacíos.....	pág. 446.
V.16. La entrada en campo de invitados y presentadores en los programas de entretenimiento: <i>Lo que necesitas es amor</i> , <i>Qué apostamos</i> , <i>Todo por amor</i> . La salida de los invitados al finalizar un programa de debate como <i>La clave</i> o en programas como <i>Confianza ciega</i>	pág. 447.
V.17. El lugar de la desaparición. Los campos vacíos en <i>Quién sabe dónde</i>	pág. 449.
V.18. Un campo vacío extremo: el <i>frame</i> en blanco como elipsis o corte en una entrevista, en una declaración, en un “total”. Noticias informativas o reportajes.....	pág. 450.
V.19. Los espacios de continuidad como campos vacíos.....	pág. 450.
V.20. Vacío y ruido voluntario de la imagen en <i>El arte del vídeo</i> y <i>Caiga quien caiga</i> .	pág. 450.

V.21. El umbral de la percepción de la presencia en TV. La señal codificada, las películas pornográficas y el deseo. Campo, casi, vacío de señal.....	pág. 453.

CAPÍTULO VI. EL CAMPO VACÍO EN LAS TEORÍAS SOBRE PINTURA

VI.1. El campo vacío en la pintura china. "En el cuadro, una tercera parte de lleno, dos terceras partes de vacío"	pág. 455.
VI.2. El campo vacío en la pintura flamenca. Los “paneles mudos” del <i>Políptico del Cordero</i> , de Jean y Hubert Van Eyck.....	pág. 460.
VI.3. El proskenio y los espacios vacíos. <i>San Jerónimo en su estudio</i> (1474), de Antonello da Messina.....	pág. 467.
VI.4. El paisaje autónomo lleva al vacío.....	pág. 468.
VI.5. El paisaje: el fondo como el vacío de la ausencia de la figura.....	pág. 469.
VI.6. La plenitud aparente: el paisaje del XVI.....	pág. 470.
VI.7. El paisaje romántico; Friedrich: la ausencia y el vacío.....	pág. 473.
VI.8. Pintura de ruinas y vacío.....	pág. 475.
VI.9. Paisajes, <i>vedute</i> , ambientes interiores.....	pág. 475.
VI.10. Los panoramas del siglo XVIII al XIX.....	pág. 475.
VI.11. Ilusionismos y trampantojos.....	pág. 477.
VI.12. Las naturalezas muertas y la figura humana ausente. Las <i>vanitas</i>	pág. 481.
VI.13. Los objetos de Morandi perduran en el vacío.....	pág. 486.
VI.14. La naturaleza muerta en el cine.....	pág. 488.
VI.15. La naturaleza muerta como campo vacío entre la pintura y el cine: El jarrón y el zen en <i>Banshun (Primavera tardía)</i> , de Ozu. Tras el espejo... el vacío.....	pág. 488.
VI.16. El horror al vacío en la imagen figurativa. En el impresionismo algo de vacío	pág. 491.
VI.17. El abstracto puro y el vacío. El blanco es el prefacio, el inicio según Kandinsky.....	pág. 492.
VI.18. La habitación deshabitada de Van Gogh.....	pág. 493.
VI.19. Matisse: “el vacío entre las ramas”	pág. 496.
VI.20. Centrado y descentrado en pintura. Las figuras cortadas de Degás dejan un hueco.....	pág. 500.
VI.21. <i>La caída de Ícaro</i> , de Brueghel.....	pág. 501.
VI.22. Lugares hiperrealistas vacíos: las ciudades desiertas, de Hopper.....	pág. 503.
VI.23. El lugar vacío metafísico de De Chirico. El espacio vacío esconde a un	

personaje. <i>El Imperio de las luces</i> , de René Magritte.....	pág. 505.
VI.24. <i>La pintura y el vacío</i> , de Antoni Tàpies.....	pág. 508.
VI.25. Nuevas naturalezas muertas. Los objetos encontrados y el vacío: de los dadaístas, la neobjetística y Boltanski.....	pág. 509.
VI.26. El Nuevo paisaje y la huella en el vacío: <i>Land Art</i>	pág. 514.
VI.27. El espacio vacío en las instalaciones. Bourgeois y Valcárcel.....	pág. 516.
VI.28. Algunos pintores españoles que siguen trabajando con el vacío.....	pág. 519.

CAPÍTULO VII. EL CAMPO VACÍO EN OTRAS ARTES Y OTROS LENGUAJES EXPRESIVOS

VII.1. El campo vacío en el sonido.....	pág. 524.
VII.2. La pausa musical como un vacío.....	pág. 524.
VII.3. El silencio radiofónico como un campo vacío.....	pág. 527.
VII.4. El espacio vacío en el teatro; <i>Días felices</i> , de Samuel Beckett.....	pág. 529.
VII.5. Las sombras chinescas: el escenario vacío y el personaje fuera de campo. El teatro <i>kabuki</i> deja la escena vacía y muestra el sonido.....	pág. 531.
VII.6. Una parte del escenario y de la representación quedan ocultos en el teatro <i>no</i>	pág. 534.
VII.7. Los campos vacíos en la literatura. Dante deja el campo vacío mientras los amantes se besan en el fuera de campo.....	pág. 535.
VII.8. En busca del campo vacío en Proust.....	pág. 536.
VII.9. El campo vacío tipográfico. <i>La página en blanco</i> , de Mallarmé.....	pág. 537.
VII.10. El blanco futurista como un campo vacío en Mayakovski.....	pág. 537.
VII.11. La alusión poética a los campos vacíos en los <i>haikus</i>	pág. 539.
VII.12. Los campos vacíos en la fotografía.....	pág. 540.
VII.13. El vacío en la filosofía <i>zen</i>	pág. 544.
VII.14. Los cementerios son campos vacíos.....	pág. 545.
VII.15. Los campos vacíos se dilatan en los jardines japoneses.....	pág. 548.
VII.16. La arquitectura, la arqueología como un campo vacío.....	pág. 550.
VII.17. Los campos vacíos vistos por la sociología y la estética. El <i>horror vacui</i> y el <i>horror pleni</i> en la cultura y en la vida contemporánea.....	pág. 551.
VII.18. Otros ejemplos de campos vacíos en otros lenguajes expresivos: <i>Bamby</i> , de Disney y el anuncio publicitario de <i>Hyundai</i>	pág. 553.

CAPÍTULO VIII. EL CAMPO VACÍO: LA CENSURA Y EL DESEO

VIII.1. Campo vacío y censura en los tiempos del Código Hays.....	pág. 555.
VIII.2. Los campos vacíos y la ética lejos del Código.....	pág. 557.
VIII.3. Campo vacío; deseo y erotismo lejos de la pornografía.....	pág. 558.
VIII.4. Campo vacío: sutura y clausura.....	pág. 560.

CAPÍTULO IX. CONCLUSIONES pág. 564.

BIBLIOGRAFÍA.....pág. 570.

OTROS DOCUMENTOS..... pág. 587.

FILMOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA..... pág. 593.

OBRAS PICTÓRICAS Y OTRAS ARTES pág. 599.

PROGRAMAS Y DOCUMENTOS TELEVISIVOS..... pág. 603.

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA

I.1. Objetivos

Dedicar una investigación al campo vacío puede parecer en un principio algo así como hablar de la nada. Un campo vacío puede asemejarse a un cuadro sin pintar o inacabado, a un momento en el que no sucede ninguna cosa y que incluso carece de significado. Algunos asociarán rápidamente los campos vacíos a los tiempos muertos y a las películas “lentas” y aburridas y recordarán su función como la de planos que hacen aún más lentas y aburridas esas películas.

En nuestras manos está el demostrar todo lo contrario: a lo largo de esta tesis veremos cómo esos breves instantes de un filme o de un vídeo pueden ser estremecedores y tener una gran importancia dentro de una película o de una pieza. Mostraremos que en su análisis se han prodigado, aunque de forma dispersa, casi todos los grandes teóricos de la imagen en movimiento.

Esta investigación pone de relieve cómo un campo vacío no es sólo el modo de nombrar una simple convención formal, más allá de la pura disertación teórica. A través de numerosos ejemplos de filmes, vídeos y programas de televisión, demostraremos que estos campos vacíos tienen una enorme capacidad de contar historias, de transmitir emociones y de comunicar información. Directores como Méliès, Sternberg, Lang, Renoir o Hitchcock utilizan sabiamente el campo vacío; lo estudiaremos en las piezas de vídeo de vanguardia y analizaremos cómo aparece incluso en un telediario o en un dibujo animado de Walt Disney.

Esta investigación no pretende ser un catálogo exhaustivo del campo vacío, puesto que existen otros muchos ejemplos igual o más acertados que los que hemos analizado aquí. Nuestro objetivo es simplemente averiguar algunas de sus funciones, reunir de forma sistemática y por primera vez películas que utilicen el campo vacío y diferentes opiniones de teóricos sobre nuestro tema de estudio.

En esta investigación estudiamos cómo el campo vacío genera sorpresa, tiene el poder de evocar, incrementar la emoción, la sensualidad o de contribuir al suspense.

Hemos intentado huir de los enfoques exclusivamente formalistas, o semióticos, y hemos asumido una perspectiva multidisciplinar a partir de todas las aportaciones en las que se enmarcan los teóricos que han estudiado el campo vacío. En ocasiones nos hemos dejado llevar por la emoción intentando no perder en ningún momento el sentimiento primero que nos condujo hasta nuestro tema de estudio que, como en la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de Lang, nos llama con el nombre de Elsie y nos lleva a todos los seres queridos que hemos perdido y que perderemos, a nuestra propia desaparición, a aquellos

lugares vacíos por los que pasamos y desaparecimos y en los que de nuevo nacerá algún otro ser.

I.2. El objeto de estudio

El área de conocimiento de esta tesis es la imagen en movimiento. Esta investigación se centra en un argumento bien delimitado del estudio de la imagen en movimiento. Su objetivo es analizar y comprender una forma concreta expresiva y constructiva de la imagen en movimiento: el campo vacío.

A partir de ahora éste será el objeto de nuestro análisis y las primeras incógnitas que debemos despejar se refieren a los conceptos y significados de campo y de vacío. Podría ser un agujero negro, un campo en el que no hubiera nada, que estuviera completamente vacío. Éste sería un ejemplo límite de campo vacío. Sería la pantalla de cine o de televisión en negro. Sin nada, carente de información. Sin embargo, nos referimos a un campo vacío que sí tiene una imagen visual que lo representa, que no está por tanto, absolutamente vacío. Puede ser, tal vez, un espacio ocupado por objetos, o un paisaje con elementos naturales. ¿Vacío de qué entonces?

Comienzan las diversas sesiones de cine. Se encienden miles de televisores. Los protagonistas de las historias o los diferentes presentadores comienzan sus aventuras y programas. La imagen en movimiento como cualquier otra manifestación expresiva o artística, se ve influida por el carácter preponderantemente humanista de nuestra cultura. El hombre es el protagonista en la mayor parte de los casos. La tendencia antropomórfica es tan generalizada que, por ser tan abundante, pasa desapercibida. De esta presencia constante sólo nos apercibimos cuando desaparece. Es, en ese momento, cuando percibimos la contraposición que determina el uso de campos vacíos.

I.2.1. La presencia y la ausencia del hombre en campo

Los encuadres de la imagen en movimiento son atravesados constantemente por presencias humanas. Los personajes entran y salen de campo, pasan de un lugar al otro del relato, salen y entran en cuadro sin interrupciones. De campo a contra campo, de un decorado a otro. Hay veces, sin embargo, en las que esto no ocurre así. Hay veces en las que nadie ocupa el decorado, nadie habita el paisaje y se genera un campo vacío.

I.2.2. El campo vacío se genera cuando hay ausencia de personajes

Cuando alguien desaparece o está ausente uno de los sentimientos más inmediatos, en quienes les echan de menos, es precisamente la percepción de su ausencia en el espacio. Si bien la mente del hombre y su espíritu pueden entender que una persona esté en otro lugar, no pueden sin embargo evitar recorrer y mirar los sitios que antes eran habitados por esta persona y percibir su ausencia. El hombre es capaz de sentir en un lugar vacío una presencia que, en ese momento, está ausente como en el poema de Wallace Stevens, *El comienzo* (1947-49):

La casa está vacía. Pero aquí es donde se sentaba y
peinaba sus cabellos de escarcha, una luz inmaculada.¹

Una imagen en plano de esos lugares sería uno de los casos que podría generar un campo vacío en la imagen en movimiento. Así ocurre en la película de Woody Allen *Recuerdos* (1980), en la que, mientras en la imagen hay un campo vacío de una habitación, la voz en *off* del actor y director dice precisamente:

¡Te echo mucho de menos!.²

Después de este campo vacío entra desde el lateral derecho del encuadre el brazo del actor que de pronto entendemos debía encontrarse en el fuera de cuadro inmediato, probablemente tumbado en una cama oculta en el fuera de campo. Éste es uno de los muchos ejemplos de campos vacíos que se encuentran en la historia del cine y que han servido de herencia a la televisión y al vídeo.

En este trabajo de investigación indagamos los mecanismos de inserción de los campos vacíos en algunas películas, en algunos programas de televisión y en algunas piezas de vídeo. Estudiamos las razones y consecuencias del uso de los campos vacíos en la imagen en movimiento y tratamos de demostrar de qué forma este pequeño recurso de la imagen es en realidad un poderosísimo instrumento expresivo y cómo los campos vacíos, así llamados por numerosos teóricos, son en realidad campos “llenos”.

Treinta radios convergen en el medio, pero es el vacío mediano quien hace marchar el carro. Se trabaja para hacer vasijas, pero es el vacío interno del que depende su uso. Una casa está agujereada de puertas y de ventanas, pero sigue siendo el vacío

¹ Stevens, Wallace: *Aurore d'automne*, Garzanti, Roma, 1992, pág. 83. (Traducción nuestra)

² Allen, Woody: en la película *Recuerdos*, USA, 1980.

quien permite se habite. El ser da unas posibilidades, y es por el no ser que se las utiliza.³

I.3. Metodología

Para analizar el campo vacío en la imagen en movimiento hemos partido de su primera aparición en el soporte cinematográfico y posteriormente hemos estudiado su inclusión en el soporte videográfico. Pocos son los autores y películas que utilizan dicho instrumento expresivo de forma sistemática; es más, a menudo el montaje cinematográfico se concibe precisamente para evitar estas ausencias. Sin embargo, descubriremos más adelante que determinados directores utilizan los campos vacíos como momentos y lugares muy expresivos dentro de la narración.

En algunas teorías cinematográficas se recogen numerosas reflexiones y comentarios acerca del campo vacío pero, hasta la fecha, no existe, que sepamos, ningún texto que se dedique plenamente a este argumento. Razón que hemos considerado de especial interés para dedicar nuestra investigación al estudio de esta materia. Uno de los puntos de partida para nuestro trabajo ha sido la teoría de Rudolf Arnheim, quien ya en 1933 reconoció en el campo vacío una forma de elevar al cine al séptimo arte suscitando la imaginación y la emoción a través de la ausencia. En la película *Los muelles de Nueva York* (1928), de Sternberg, aparece un claro ejemplo de esto:

El espectador, quién quizá podría haber visto una toma directa del acontecimiento con un interés meramente pasajero, es conquistado, se estremece por lo inusitado de la presentación.⁴

Otro de los teóricos de gran interés para nuestra tesis ha sido Noël Burch. Los textos de este teórico son los primeros en los que, de forma más amplia, se destaca la presencia del campo vacío en el cine.

En la película abundan las salidas y entradas de personajes por las puertas situadas justo en el medio del encuadre, precedidas o seguidas por campos vacíos. Ahora bien, es sobre todo el campo vacío el que llama la atención hacia lo que ocurre fuera de campo.⁵

³ Tse, Lao: *Tao Te King*, XI, Ediciones 29, Barcelona, 1989, pág. 25.

⁴ Arnheim, Rudolf: *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1986, pág. 62.

⁵ Burch, Noël: *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma, 1980, pág. 25. (Traducción nuestra)

Estas reflexiones de Noël Burch se refieren a la película de Jean Renoir, *Nana* (1926). El teórico analiza una de las funciones del campo vacío con respecto al fuera de cuadro, pero no es el único momento en el que estudia este fenómeno expresivo. Burch también hace un análisis comparativo en diferentes directores de cine:

Renoir utilizaba muy a menudo en *Nana* la entrada en un campo vacío y la salida que deja el campo vacío, pero estos campos vacíos permanecen en pantalla sólo durante algunas imágenes (...). Ozu, casi seguramente, es 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 (...). Otro director de cine para el que los campos vacíos tienen una importancia fundamental y por tanto también el espacio fuera de campo que éste implica es Robert Bresson.⁶

Hay otro término que Burch acuña y que se refiere también al campo vacío y es el de *pillow-shot*:

Las películas de Ozu implican suspensiones provisionales de la presencia diegética. Estas suspensiones toman la forma de lo que he llamado *pillow-shot*, planos que puntúan todas las películas desde 1932. Están caracterizados por la exclusión provisional de la figura humana, del sonido sincrónico (...), así como del movimiento.⁷

Noël Burch es sin duda de los teóricos que más ha observado el fenómeno del campo vacío, pero hay otros autores cuyas observaciones, aunque menos extensas, también han aportado interesantes datos al objeto de nuestra investigación. Como Aumont que claramente especifica el vacío en imagen relacionado con lo que él llama el “desenmarcado”, el vacío de personaje:

En el cine del desenmarcado, el centro de la imagen, inicialmente vacío, es decir -y hay que precisarlo finalmente- vacío de todo personaje, vacío de la figura humana y sólo de ella, se encuentra seguidamente, al menos de modo potencial, lleno de nuevo por el juego de otro desenmarcado, que reabsorbe el desenmarcado primero.⁸

⁶ Ídem, págs 31-32.

⁷ Burch Noel: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987, pág. 256.

⁸ Aumont, Jacques: *El ojo interminable*, Paidós, Madrid. 1989, pág. 96.

Hemos ampliado la búsqueda del tema de estudio a estos teóricos cinematográficos y posteriormente lo hemos reordenado todo de forma cronológica, verificando la presencia de los campos vacíos en las películas que los estudiosos habían tomado como ejemplo.

Por último, examinada la notable incidencia del campo vacío en el ámbito cinematográfico, hemos sentido la necesidad de averiguar cómo éste instrumento expresivo se ha transferido y desarrollado en el lenguaje televisivo y videográfico.

El campo vacío, cuya imperceptible presencia se verá ampliada y aumentada en esta investigación, ha tenido en la historia del arte sus raíces y parte de la explicación de sus motivaciones expresivas. Los “paneles mudos” del arte medieval, o los “vacíos” de la pintura china son algunos de los muchos ejemplos del uso de este recurso expresivo en el arte antiguo. Las instalaciones o las vídeoinstalaciones son algunas de las formas del arte contemporáneo que mantienen lazos estrechos de unión con los campos vacíos.

Así pues, para el estudio del campo vacío en el cine hemos seguido un camino metodológico que va de las teorías al análisis de las obras y a la búsqueda de ejemplos a lo largo de la historia del cine. Esto ha sido posible porque existe un importante *corpus* teórico desde los años treinta hasta nuestros días. Por el contrario, para el estudio del campo vacío en la imagen electrónica –vídeo y televisión- hemos seguido el camino metodológico inverso: de las obras a las teorías, precisamente porque en estos dos medios son menos frecuentes los estudios teóricos y es difícil encontrar en ellos alusiones a nuestro tema de estudio.

En resumen, hemos encontrado relaciones con nuestro objeto de investigación en las obras de una veintena de teóricos del cine, hemos destacado medio centenar de películas de todas las épocas, de las que incluimos ejemplos de campos vacíos. En cuanto al vídeo y la televisión hemos consultado alrededor de 40 obras en las que estudiamos el uso y funciones que los diferentes autores dan al campo vacío. Hemos considerado conveniente extender la investigación a otras disciplinas artísticas, a otros lenguajes, en los que, por analogía, existen equivalencias del campo vacío en la imagen, como el teatro, la fotografía, la música, etcétera.

Cada capítulo se complementa con documentos gráficos -424 fotografías- comentados en los que se ejemplifican y visualizan las teorías expuestas en esta investigación. Algunos de estos documentos se conservan en soportes originales muy precarios, sobre todo los de algunos artistas de vídeo; a pesar de ello hemos preferido incluirlos en la investigación. Por último sólo nos cabe manifestar que esta investigación ha sido fruto de una apasionada búsqueda en la que, aún ahora en las salas oscuras del cine, las nuevas película de estreno siguen escribiendo su historia.

CAPÍTULO II. ACOTACIONES TERMINOLÓGICAS

II.1. Terminología general

En las siguientes páginas se estudian algunos términos o conceptos básicos que nuestro objeto de estudio exige previamente aclarar. Todos ellos tienen un alto grado de parentesco semántico –algunos incluso son considerados como sinónimos por determinados autores– y son esenciales para comprender lo que entendemos por campo vacío.

II.1.1. Fotograma

En *Lenguaje y cine* (1973), Christian Metz intenta formular las unidades pertinentes del lenguaje cinematográfico, en el que el fotograma sería la “unidad mínima”. Metz ya advertía de la limitación a la que está sujeto el concepto de fotograma:

El cine no es una máquina de sumar fotogramas, sino de suprimirlos, de volverlos imperceptibles.¹

El vocablo fotograma alude a los componentes materiales de la película, como el tamaño, el formato, el área y los límites físicos de la imagen cinematográfica. Se trata de un concepto más tecnológico que teórico. Considerado en cuanto a unidad mínima del lenguaje cinematográfico, el concepto de fotograma contiene aspectos contradictorios. Ello se debe a que la cámara realiza una descomposición de la imagen en fotogramas (análisis) y, posteriormente, el proyector recompone esas imágenes (síntesis). El fotograma se puede estudiar o como imagen fija (pintura, fotografía) o como parte de la imagen en movimiento.

Roland Barthes ha ahondado esta contradictoria sensación que provoca el fotograma como imagen aislada o como un eslabón o parte de la imagen cinematográfica en movimiento.

Lo fílmico no puede ser captado con el filme 'en situación', 'en movimiento', 'al natural', sino tan sólo, por muy paradójico que parezca, en este formidable artificio que es el fotograma.²

Ante la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si no, al abrirlos otra vez no volvería a encontrar la misma imagen; estoy sujeto a una continua voracidad; una multitud

¹ Metz, Christian: *Lenguaje y cine*, Planeta, Madrid, 1973, pág. 234.

² Barthes, Roland: *El tercer sentido*, en Torres, Fernando: *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, 1976, pág. 65.

de otras cualidades, pero nada de *pensatividad*, de ahí, para mí, el interés del fotograma.³

Sylvie Pierre, en un artículo que reconsideraba algunas de las ideas de Barthes vertidas en *Lo obvio y lo obtuso* (1970), insiste en la oposición entre continuidad y discontinuidad de la imagen cinematográfica:

La fotografía inanimada, como interior *unitario* de la imagen filmica (es decir, el fotograma) no representaba interés en sí mismo (...). La cantidad de imágenes sucesivas, calculada para conseguir el salto cualitativo en la unidad continua del movimiento percibido por el espectador, había enmascarado la discontinuidad real de lo fílmico: *había ocultado el fotograma*.⁴

Todo ello constituye un inconveniente a la hora de hacer el análisis del filme:

Desde un punto de vista teórico general, el fotograma es un objeto paradójico. Es, en efecto, y en cierto sentido, la cita más literal de un filme que pueda imaginarse, puesto que está extraído del propio cuerpo de ese mismo filme. Pero, a la vez, es el testigo de la detención del movimiento, su negación.⁵

El concepto de fotograma es fundamental y básico en nuestro estudio sobre el campo vacío en la imagen en movimiento, ya que puede ser considerado casi como una imagen fija, porque, si bien algunos campos vacíos se articulan mediante un movimiento de cámara (*travelling* o panorámica), la inmovilidad del fotograma va a permitir, en primer lugar, un análisis pormenorizado de los elementos presentes -o ausentes- en el campo; en segundo lugar, el campo vacío comparte muchos rasgos compositivos con la imagen pictórica y fotográfica (naturaleza muerta, paisaje...). De hecho, las ilustraciones de esta investigación no son otra cosa que fotografías extraídas de imágenes en movimiento que se reproducen en la pantalla, es decir, fotogramas.

II.1.2. Ventana y marco

Se ha escrito mucho sobre los conceptos de ventana y marco, tanto en la pintura como respecto al cine y a la televisión. Veamos algunas de estas consideraciones que nos parecen

³ Barthes, Roland: *La cámara lúcida: nota sobre fotografía*, Paidós, Barcelona, 1989, págs. 105-106.

⁴ Pierre, Sylvie: *Elementos para una teoría del fotograma*, citado en: Jorge Urrutia, *Contribuciones al análisis semiológico del filme*, Fernando Torres, Valencia, 1976, pág. 232.

⁵ Aumont, Jacques; Marie, Michel: *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990, pág. 82.

pertinentes con nuestro objeto de estudio a partir de sus antecedentes pictóricos. León Baptista Alberti lo describe de esta forma:

Trazo un rectángulo de ángulos rectos del tamaño que yo quiera, el cual imagino ser una ventana abierta por la que miro aquello que dentro de él haya de ser pintado.⁶

José Ortega y Gasset relaciona ambos conceptos en estos términos:

Tiene pues, el marco algo de ventana, como la ventana mucho de marco. Los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la muda realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a que nos asomamos por la ventana benéfica del marco. Por otra parte, un rincón de ciudad o paisaje, visto a través del recuadro de la ventana, parece desintegrarse de la realidad y adquirir una extraña palpitación de ideal. Lo propio acontece con las cosas lejanas que recorta la inequívoca curva de un arco.⁷

Rudolf Arnheim, en su defensa del “uso artístico de la delimitación de la imagen”, sostiene que:

Sólo se puede estimar el contenido del lienzo, la organización del espacio y demás si hay límites precisos que actúen como marco del diseño pictórico.⁸

Bazin teoriza sobre los límites de la pantalla a partir de las palabras marco y mirilla:

Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco [*cadre*] de la imagen, sino una mirilla [*cache*] que sólo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia adentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente o en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga.⁹

Estas consideraciones de Bazin le merecen a Mitry esta primera contestación:

Afirmar que el marco del cuadro 'mantiene con la imagen que encierra una relación rigurosamente inversa a la de los bordes de la pantalla', es una afirmación que descansa esencialmente sobre la confusión entre representado y representación. De

⁶ Alberti, Leon Baptista: *De la pintura*, 1435, Tecnos,

⁷ Ortega y Gasset, José: “Meditación del marco”, 1921, *cit.* en *Notas*, Espasa Calpe, Madrid, 1938, págs. 119-120.

⁸ Arnheim, Rudolf: *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1986, pág. 59.

⁹ Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pág. 213.

hecho, tal como en pintura, la imagen fílmica es indisoluble del marco que determina su estructura interna.¹⁰

Mitry avanza más adelante una posición conciliadora de la vinculación de los conceptos de Bazin con los de representación y representado:

Resulta que los límites de la pantalla no son más que un *ocultador [caché]* en relación con lo real representado, pero se convierten en *marco [cadre]* para la representación, puesto que la imagen 'compone' con lo real debido a los límites que ella impone.¹¹

Por su parte, Barthes retoma las consideraciones de Bazin y las asume:

Sin embargo, el Cine tiene un interés que a primera vista la Fotografía no tiene: la pantalla (tal como observa Bazin) no es un marco *[cadre]*, sino un escondite *[caché]*; el personaje que sale de ella sigue viviendo: un 'campo ciego' dobla sin cesar la visión parcial.¹²

Por último, así define Aumont, el concepto de marco:

El marco-límite es lo que detiene la imagen, define su campo separándolo de lo que no es la imagen, es lo que instituye un *fuera-de-marco* (que no se debe confundir con fuera de campo).¹³

II.1.3. Cuadro

Roland Barthes defiende que el cuadro "es lo que constituye la *condición* que permite pensar el texto". Corresponde al referente más que al significante, es decir, el cuadro cumple una función metalingüística antes que una función expresiva. Barthes propone una definición general:

El cuadro (pictórico, teatral, literario) es un simple recorte de bordes netos, irreversible, incorruptible, que hunde en la nada todo lo que le rodea, innominado, y eleva a la esencia, a la luz, a la vista, a todo lo que entra en su campo.¹⁴

¹⁰ Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine*, Siglo XXI, Madrid, 1989, pág. 307.

¹¹ *Idem*, pág. 311.

¹² Barthes, Roland: *La cámara...*, cit., pág. 106.

¹³ Aumont, Jacques: *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992, pág. 153.

¹⁴ Barthes, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1973, pág. 94.

Por su parte, Pierre Francastel se refiere a la movilidad del cuadro cinematográfico con respecto al cuadro pictórico. Puede parecer una obviedad, mas esta puntualización es imprescindible para analizar el cuadro en la imagen en movimiento:

Cuando, según un ritmo continuo, pasa sobre la pantalla luminosa la sucesión regular de las imágenes-segundos, nuestro ojo materialmente no tiene tiempo de captar la totalidad de las informaciones consignadas en el cuadro de cada una (...). En la pintura, los procedimientos son diferentes. Nada se mueve.¹⁵

Jean Mitry insiste en la condición de “no aprehensión” del cuadro cinematográfico:

Mientras que en pintura el marco *determina* una forma que encierra e inmoviliza, el cuadro fílmico permite componer la imagen pero, evidentemente, no determina sus estructuras. Debido al doble juego que siempre hay en cine entre las cosas representadas y la representación, puede decirse que si la imagen está ligada fenomenológicamente al cuadro *en tanto que imagen*, si se organiza *en relación con él*, no está organizada por él. No permanece ligada a él. Se desprende de *él en tanto que real constantemente móvil*, para fundirse de inmediato en otra imagen, y así sucesivamente. En efecto, no es la menor singularidad del fenómeno fílmico el que, como consecuencia de la reproducción del movimiento, resulte una especie de conflicto perpetuo entre lo real registrado que 'tiende' a desprenderse del cuadro que se le impone y el cuadro que, por su lado, tiende' a fijarlo en una forma estable.¹⁶

Es evidente que los valores plásticos no son perceptibles sino en los planos fijos, en los que la permanencia del decorado afirma las estructuras compositivas y las justifica. En las tomas móviles, la modificación constante de la imagen hace olvidar de alguna manera la presencia del cuadro.¹⁷

Mitry resume así su concepción del cuadro cinematográfico, siempre a partir de la diferenciación básica entre representación y representado:

Sea como fuere, y aunque en cine las cosas se ofrecen a la mirada como un espacio visto a través de una ventana, estas cosas convertidas en imagen –una imagen

¹⁵ Francastel, Pierre: *La figura y el lugar: el orden visual del Quattrocento*, Monte Avila, Caracas, 1969, pág. 151.

¹⁶ Mitry, Jean: *op. cit.*, págs. 230-231.

¹⁷ *Idem*, pág. 202.

*constituída en un cuadro- son relativas a ese cuadro y están ligadas fenoménicamente a él.*¹⁸

En otros términos, el cuadro no pertenece más a la imagen que a lo real representado. La imagen es la que pertenece al cuadro; es función de éste al menos en sus estructuras de composición.¹⁹

Dominique Villain apunta no sólo su condición de límite, sino que añade otra peculiaridad, el cerramiento:

Imaginamos bien lo que relaciona el cuadro y el encierro: ¿acaso en el cine no se encierra a los personajes, los espacios, es decir, los elementos, tierras, cielos aguas?..²⁰

Deleuze se refiere a los factores internos de equilibrio o movilidad en el cuadro:

El cuadro siempre ha sido geométrico o físico, según que constituya el sistema cerrado en relación con coordenadas escogidas o en relación con variables seleccionadas.²¹

A veces el cuadro se concibe, pues, como una composición espacial en paralelas y diagonales, constitución de un receptáculo tal que las masas y las líneas de la imagen que viene a ocuparlo hallarán un equilibrio, y sus movimientos, una invariante (...). Otras veces, el cuadro se concibe como una construcción dinámica en acto, que depende estrechamente de la escena, de la imagen, de los personajes y de los objetos que lo llenan (...). De todas maneras, el encuadre es limitación.²²

Son muchas las definiciones que se dan del término cuadro cinematográfico. Veamos algunas:

El cuadro es el elemento que marca esa operación de selección consistente en acotar o limitar el espacio que es objeto de nuestro interés. El cuadro es el límite de la imagen la frontera que separa aquellos elementos importantes que constituyen el campo visual, de los que no tienen esa consideración privilegiada.²³

¹⁸ *Idem*, págs. 193-194.

¹⁹ *Idem*, pág. 195.

²⁰ Villain, Dominique: *El ojo de la cámara: el encuadre en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 12.

²¹ Deleuze, Gilles: *La imagen movimiento: estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984, pág. 28.

²² *Idem*, págs. 28-29.

²³ Villafañe, Justo; Mínguez, N.: *Principios de la teoría general de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1996, pág. 183.

Definición que Guy Gauthier formula en estos otros términos:

Contorno de forma variable que la aísla de la superficie circundante²⁴

Guy Gauthier considera, en línea con Mitry, que el cuadro pertenece a la representación (imagen) y no a lo representado (ficción):

El espacio de la imagen, exclusivamente de dos dimensiones (...) ha sido llamado ‘cuadro’. Pertenece a la esfera del significante, luego del lenguaje.²⁵

Eisenstein teorizó en torno al concepto de cuadro y lo consideró siempre como un elemento, un embrión del montaje, a partir de sus consideraciones sobre el conflicto. En su ensayo *Fuera de cuadro* (1929) ofrece la siguiente definición:

Un pequeño rectángulo, en el interior una parcela de acontecimiento más o menos organizado. (...) El cuadro es un elemento de montaje. El montaje es el ensamblaje de elementos.²⁶

Por otra parte, en su posterior ensayo *Montaje* (1938), rechaza la autonomía del cuadro; prefiere concebir “una imagen total donde se sitúen los elementos fragmentarios” y propone esta nueva descripción del cuadro:

El cuadro es una *célula* del montaje. Más allá del problema dialéctico, el cuadro/el montaje pertenecen a *una misma* serie. ¿Por medio de qué entonces se caracteriza el montaje y su embrión, el cuadro? Por medio de la colisión. Por el conflicto de dos fragmentos colocados lado a lado. Por el conflicto. Por la colisión.²⁷

En cuanto al cuadro, forma la *célula* del montaje. Y en consecuencia, conviene examinarlo igualmente desde el punto de vista del *conflicto*. Conflicto en el interior del cuadro-montaje potencial, que rompe su jaula rectangular en su incremento de intensidad y proyectando su conflicto, en el montaje, en los choques entre los planos montados.²⁸

²⁴ Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 21.

²⁵ *Idem*, pág. 58.

²⁶ Eisenstein, S.M.: *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1989, pág. 96.

²⁷ *Idem*, pág. 33.

²⁸ Eisenstein, S. M.: “Fuera de cuadro” (1929), *Cuadernos de Cine* n° 5-6, abril, 1985, pág. 35.

Hay dos concepciones del cuadro cinematográfico según Eisenstein: “la japonesa -tomada del dibujo”²⁹- y la occidental:

Nuestra escuela es el método expirante de la organización espacial del fenómeno delante del objetivo (...). Y los japoneses, es el otro método, la 'aprehensión' por la cámara, la organización por ella. Se talla un trozo de realidad por medio de los instrumentos del objetivo.³⁰

II.1.4. Fuera de cuadro

Burch considera el fuera de cuadro como uno de los seis segmentos del fuera de campo, y que no es otro que el espacio situado “detrás de la cámara”³¹. Pascal Bonitzer denominará fuera de campo “heterogéneo”³², a esta acepción de fuera de cuadro, que se refiere también al lugar de producción del filme.

Aumont ofrece la siguiente propuesta respecto a la acepción del concepto de fuera de cuadro:

En cuanto a este espacio de la producción del filme, donde se despliega y juega todo el aparato técnico, todo el trabajo de realización y metafóricamente todo el trabajo *de escritura*, sería mejor definirlo como *fuera de cuadro*.³³

Por último, Aumont reinterpreta con estas palabras la postura de Eisenstein:

El concepto de *fuera de cuadro* tiene algunos precedentes en la historia de la teoría del cine. En particular en las obras de S. M. Eisenstein se encuentran numerosos estudios sobre la cuestión del encuadre y la naturaleza del cuadro, que le llevan a preferir un cine en el que el cuadro tiene valor de cesura entre dos universos radicalmente heterogéneos. Aunque no utiliza formalmente el término fuera de cuadro, en el sentido que lo proponemos, sus planteamientos confirman ampliamente los nuestros.³⁴

²⁹ Ver ilustración reproducida en *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1989, pág. 96.

³⁰ Eisenstein, S. M.: “*Fuera de...*”, cit., pág. 39.

³¹ Burch, Noël: *Praxis del cine*, Fundamentos, Barcelona, 1985, pág. 26.

³² Aumont, Jacques; Bergara, Alain; Marie, Michel y Vernet, Marc: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 29.

³³ *Idem*, pág. 29.

³⁴ *Ibidem*.

El cuadro tiene siempre en Eisenstein un cierto valor de cesura entre dos universos heterogéneos, el del campo y el *del fuera de cuadro* (la idea de fuera de campo, salvo en raras excepciones, apenas la utiliza).³⁵

II.1.5. Encuadre

Dominique Villain considera que el vocablo encuadre es un concepto eminentemente referido a la imagen mecánica. En francés, *cadrage*, es “de origen reciente –al parecer, de 1923-, (...) posterior a la fotografía (y a la pintura) y lo vincula a la movilidad de la cámara.”³⁶

Pascal Bonitzer alude a que el concepto de encuadre es común a la fotografía y al cine:

Le Petit Robert en date la naissance de 1923 [...] Le terme convient pour la photo et le cinéma au moment, donc, où toute la profondeur semble disparaître de la peinture, et où simultanément se généralisent et se diffusent au maximum tant la photographie instantanée d'amateur que, au cinéma, les expériences de montage et les prises de vues mobiles.³⁷

Béla Balázs ve en el *encuadre variable* un principio básico del cine, para referirse al ángulo y a la perspectiva de aquellas imágenes que se detallan en una escena. En *El espíritu del cine* Balázs reafirma lo que Eisenstein había escrito en su ensayo *Fuera de cuadro*:

El mejor encuadre no basta... para dotar a la imagen de todo su significado. En último término éste depende de la posición de una imagen en el interior de las otras.³⁸

Concepto del “encuadre insólito”, según Balázs, que anuncia en cierta manera el concepto de “desencuadre”:

Los encuadres insólitos deben estar motivados por la situación del que los ve (...). Es necesaria también una explicación artística de estos encuadres extraños. Los

³⁵ *Idem*, pág. 83.

³⁶ Villain, Dominique: *El ojo de la cámara...*, cit., pág. 11.

³⁷ Bonitzer, Pascal: *Décadres: peinture et cinéma*, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Etoile, París, 1987, pág. 62.

³⁸ Balázs, Béla: cit. en Villain, Dominique: *El encuadre en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 7.

encuadres insólitos dibujan fisonomías insólitas y éstos, a su vez, provocan estados de ánimo inhabituales.³⁹

Por “encuadre metafórico”, Balázs entiende lo siguiente:

Son realidades objetivas que alcanzan, mediante el encuadre, un sentido más profundo, una segunda significación simbólica, *sin perder su propio significado*; la imagen le sería comprensible como detalle de una toma normal.⁴⁰

Burch no distingue entre cuadro y encuadre, pero sí habla del “total encuadrado”:

Evidentemente, hay siempre, en una imagen cinematográfica dada, elementos que destacan más que otros (...). Sí, pero se verá siempre el 'total encuadrado' del que forma parte, y en especial la forma del encuadre en cuanto tal, incluso si el fondo es uniformemente blanco, negro o gris.⁴¹

Pascal Bonitzer invoca también la opinión de Eisenstein:

Y la noción de encuadre no significa otra cosa que ese recorte parcial y parcelado del campo de la realidad. Lo mismo en cine: *'Se talla un trozo de realidad por medio de los instrumentos del objetivo'*, dice Eisenstein.⁴²

Dominique Villain propone las siguientes definiciones:

El encuadre es el ejercicio de cámara.⁴³

El encuadre es el fragmento de espacio delimitado por el objetivo, el que se verá en la pantalla, su profundidad es una cuestión de nitidez.⁴⁴

Encuadrar es escoger. Seleccionar, resaltar los elementos significativos con los que debe quedarse el espectador.⁴⁵

³⁹ Balázs, Béla: *El film: evolución y esencia de un arte nuevo* (1949), Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 77.

⁴⁰ *Idem*, págs. 83-84.

⁴¹ *Idem*, pág. 44.

⁴² Bonitzer, Pascal: *op. cit.*, pág. 62.

⁴³ Villain, Dominique: *El encuadre en..., cit.*, pág. 58.

⁴⁴ *Idem*, pág. 123.

⁴⁵ *Idem*, pág. 120.

El trabajo de encuadre depende del emplazamiento de la cámara, de la distancia, del ángulo, de la altura, y del objetivo.⁴⁶

Deleuze ahonda en la consideración del encuadre como un sistema cerrado:

Se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios.⁴⁷

El encuadre es el arte de seleccionar las partes de todo tipo que entran en un conjunto. Este conjunto es un sistema cerrado, relativo y artificialmente cerrado. El sistema cerrado determinado por el cuadro puede considerarse en función de los datos que él transmite a los espectadores: es informativo, y saturado o rarificado.⁴⁸

Deleuze vincula el concepto de encuadre con el trabajo de cámara:

El cuadro está relacionado con un ángulo de encuadre. Porque el conjunto cerrado es él mismo un sistema óptico que remite a un punto de vista sobre el conjunto de las partes.⁴⁹

Aumont apunta también en este sentido que el encuadre es, en su primera fase, un proceso, una imagen mental:

La palabra *encuadre* y el verbo *encuadrar* aparecieron con el cine para designar ese proceso mental y material, presente ya en la imagen pictórica y fotográfica, y por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo visto desde un cierto ángulo, con ciertos límites precisos.⁵⁰

No sólo asocia el encuadre con el punto de vista, sino que también identifica el encuadre con la composición:

Encuadrar es, pues, pasear sobre el mundo visual una pirámide visual imaginaria (y a veces fijarla). Todo encuadre establece una relación entre un ojo ficticio [...] y un

⁴⁶ *Idem*, pág. 112.

⁴⁷ Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento...*, cit., pág. 27.

⁴⁸ *Idem*, pág. 36.

⁴⁹ *Idem*, pág. 31.

⁵⁰ Aumont, Jacques: *La imagen...*, cit., pág. 162.

conjunto de objetos organizado en escena [...] Así, la cuestión del encuadre coincide parcialmente con la de *composición*.⁵¹

Zunzunegui retoma estas consideraciones para recapitular que “el encuadre se presenta como los límites del campo”⁵², al tiempo que destaca su función compositiva:

Su papel fundamental se encuentra del lado de la *composición plástica* del campo que puede constituirse en uno de los elementos creativos de primera magnitud del cineasta.⁵³

Godard va más allá cuando relaciona el encuadre con la realidad física y social que siempre está enmarcada:

El encuadre es enormemente interesante. Por supuesto, todo está encuadrado, todo es verdad. Pero si está enmarcado en redondo o realmente en cuadrado, es porque la imagen es una imagen de vida, y la representación es un cierto marco, al igual que nosotros tenemos un cierto marco, incluso físico, que es el cuerpo; y luego hay un marco social, y el problema del cuadro, y también el del ángulo, son cosas interesantes.⁵⁴

II.1.6. Reencuadre

Se considera la rectificación del cuadro mediante un movimiento de cámara; una “variación del encuadre”⁵⁵ como explica Balázs. En la jerga profesional también se utiliza la expresión “corregir el plano”. En este sentido, cuando Villain se refiere a que el encuadre “compone, descompone y recompone”⁵⁶ los elementos de la escena, habría que atribuir la recomposición a la operación de reencuadre.

Aumont considera que el reencuadre parte de los cánones y concepciones académicas de la pintura y que es una acción consecuencia de un desencuadre:

⁵¹ *Idem*, pág. 164.

⁵² Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 1989, pág. 159.

⁵³ Zunzunegui, Santos: *Mirar la imagen*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985, pág. 312.

⁵⁴ Godard, Jean-Luc: *Introducción a una verdadera historia del cine*, Alphaville, Madrid, 1980, pág. 235.

⁵⁵ Balázs, Béla: *op. cit.*, pág. 9

⁵⁶ Villain, Dominique: *op.cit.*, pág. 115.

El reencuadre, pequeño movimiento del marco destinado a conservar en el centro el tema elegido. Este centramiento, por supuesto, heredado por otra parte de una concepción académica de la herencia pictórica, no es universal en el cine.⁵⁷

Aumont añade que el reencuadre también funciona como recurso narrativo para desvelar el fuera de campo:

En la imagen móvil, por el contrario, el fuera de campo es siempre susceptible de ser desvelado, sea por un encuadre móvil (un 'reencuadre'), sea por el encadenamiento con otra imagen (por ejemplo en un campo-contracampo cinematográfico).⁵⁸

II.1.7. Sobreencuadre

Consiste en la parcelación del cuadro cinematográfico mediante elementos del decorado (ventana, espejo...), tal como lo explica Aumont:

Notemos además la frecuencia, en las películas, de técnicas de *sobreencuadre* (presencia de un marco en el marco, espejo o ventana, por ejemplo).⁵⁹

Zunzunegui se refiere a la “fragmentación del espacio en el interior del encuadre”⁶⁰ y lo ilustra con un fotograma de *Playtime* (1966), de Jaques Tati. Balázs lo denomina “encuadre indirecto”:

Sucede con frecuencia que el encuadre de la imagen no muestra al personaje o a la escena, sino su imagen en un espejo o su sombra en la pared.⁶¹

Paul Virilio opone la "tercera ventana" (la televisión, el monitor del vídeo y ordenador, la consola de videojuegos), a una segunda ventana, que no es otra que la ventanilla del coche: por un lado, encuadra la realidad; por otro aporta movimiento a la visión. Virilio establece la conexión de esta “segunda ventana” con el *travelling* y el sobreencuadre fílmicos, sobradamente mostrados en el cine a través de planos tomados desde el coche, en los que la ventanilla o el retrovisor compartimentan la imagen:

⁵⁷ Aumont, Jacques: *op. cit.*, pág. 164.

⁵⁸ *Idem*, pág. 239.

⁵⁹ *Idem*, pág. 164.

⁶⁰ Zunzunegui, Santos: *Mirar..., cit.*, pág. 314.

⁶¹ Truffaut, François: *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1990, págs. 40-41.

Me sorprende ver cómo ha evolucionado la ventana. Era al principio minúscula, enclaustrada, cuando después se hizo más grande, creciendo e incrementando en volumen, hasta convertirse en parabrisas, que literalmente es la ventana-pantalla que llega a formar parte del vehículo.⁶²

II.1.8. Desencuadre

Una definición provisional de “desencuadre” consistiría en aquel encuadre que, ya sea mediante un movimiento de cámara (reencuadre) o mediante un plano fijo, subvierte la “buena forma” del encuadre convencional; buena forma que viene dada por el centramiento de las figuras, y por la aparición de los elementos de la escena que corresponden al relato.

El término *décadrage* es empleado por vez primera por Pascal Bonitzer:

(...) si el desencuadre es un efecto cinematográfico por excelencia es, precisamente, a causa del movimiento, de la diacronía de las imágenes en el filme, que permiten reabsorber, tanto como desplegar los efectos de vacío.⁶³

Bonitzer desarrolla este concepto en *Décadrages: peinture et cinéma* (1985), insiste en su condición de “descentramiento” y lo califica de “suspense no narrativo”⁶⁴. Otros teóricos ofrecen nuevas consideraciones y perspectivas. Así cuando Gilles Deleuze se refiere al desencuadre, enfatiza el efecto de vacío. Esto se debe a que configuran “espacios desconectados” de la trama narrativa. Deleuze define el desencuadre en estos términos:

Esos puntos de vista anormales que no se confunden con una perspectiva oblicua o con un ángulo paradójico sino que remiten a otra dimensión de la imagen.⁶⁵

Aumont refuerza esta idea y destaca también los efectos de descentramiento y de vacío:

Encuadre desviado, señalado como tal y destinado a separar el encuadre de la equivalencia automática de una mirada.⁶⁶

Consiste por el contrario en *vaciar* el centro, es decir -puesto que no se trata, evidentemente, de hacer un agujero en la imagen-, en vaciarlo de todo objeto

⁶² Virilio, Paul: «La troisième fenêtre», *Cahiers du Cinéma*, n° 322, abril, 1981, pág. 37.

⁶³ Bonitzer, Pascal: «Décadrages», *Cahiers du Cinéma* n° 284, 1978, pág. 11 (Traducción de Zunzunegui, Santos: *Mirar...*, cit., págs. 314-315).

⁶⁴ Bonitzer, Pascal: *Décadrages...*, cit., págs. 63 y 83.

⁶⁵ Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento...*, cit., pág. 32.

⁶⁶ Aumont, Jacques: *La imagen...*, cit., pág. 167.

significativo, en asignarle porciones relativamente insignificantes de la representación.⁶⁷

Santos Zunzunegui, califica estos encuadres como:

Excentricidad radical o anormalidad del punto de vista que no deben confundirse con un ángulo meramente paradójico.⁶⁸

Y en otro lugar Zunzunegui pone el acento en “(...) su despliegue y/o reabsorción de los efectos de vacío”⁶⁹. En efecto, el desencuadre va a estar muy conectado al campo vacío, porque en muchos casos, el primero va a remitir automáticamente al segundo.

II.1.9. Campo

Si el cuadro y el encuadre corresponden a los límites de la imagen, el campo y el fuera de campo pertenecen a aquellas áreas de la imagen que, por ausencia o por presencia, forman el espacio de la imagen audiovisual. Aunque es un vocablo fílmico, Pierre Francastel se refiere al espacio pictórico del renacimiento como “campo figurativo” o “pantalla figurativa”.

Para Noël Burch el campo “está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla”⁷⁰. En la *Estética del cine* (1983), de Aumont, Bergala, Marie y Vernet, el campo queda definido de manera también escueta: “porción de espacio imaginario”⁷¹. Aumont amplía, por su parte, el concepto:

En toda la tradición representativa surgida del Renacimiento y viva aún hoy, los bordes de la imagen son, ciertamente, lo que limita la imagen, pero también lo que hace comunicar el interior de la imagen, el *campo*, con su prolongación imaginaria, el *fuera de campo*.⁷²

La mayoría de los autores asigna al campo dos características: la primera, que es el resultado del encuadre; y la segunda, que funciona como el complemento del “fuera de campo” (véase *infra*):

⁶⁷ Idem, pág. 167.

⁶⁸ Zunzunegui, Santos: *Mirar...*, cit., pág. 316.

⁶⁹ Zunzunegui, Santos: *Pensar...*, cit., pág. 159.

⁷⁰ Burch, Noël: *op. cit.*, pág. 26.

⁷¹ Aumont, Jacques; Bergala, Alain ; Marie, Michel ; Vernet, Marc: *Estética del cine...*, cit., pág. 21.

⁷² Aumont, Jacques: *La imagen...*, cit., págs. 232 -156.

Precisemos que se llama 'campo' a todo lo que entra en el marco de visión del objetivo: cuanto más cercanos están los planos, menos extenso es el campo.⁷³

Se llama *campo* a aquella porción de espacio que va a ser representada, y *fuera de campo* todo el espacio alrededor.⁷⁴

También Santos Zunzunegui menciona esta reciprocidad:

Todo *plano* define un *campo*, entendido éste como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del *encuadre* (...). Y el encuadre se presenta como los límites del campo.⁷⁵

II.1.10. Fuera de campo

Aun siendo un término casi exclusivamente cinematográfico, Guy Gauthier ofrece una definición válida para toda clase de imágenes, ya sean manuales o mecánicas:

El fuera de campo es la parte del soporte que se extiende más allá de los límites de la imagen (...); el fuera de campo es el espacio no representado.⁷⁶

Gauthier ya adelanta una de las propiedades del fuera de campo: “suscita deseo” en la narración.⁷⁷

En cine, el fuera de campo presenta, por ausencia, aquellos elementos de la acción que, aunque no permanecen visibles al espectador, interactúan con el espacio en campo. Otros autores lo denominan “espacio *off*” para diferenciarlo del espacio en campo (“espacio *in*”).

El “fuera de cuadro” se refiere, como se dijo anteriormente, al lugar de la escritura fílmica, mientras que espacio fuera de campo, (en lo sucesivo EFC), corresponde más al espacio de la ilusión, de la diégesis. El EFC alude sobre todo a la imagen visual, pero también puede aplicarse igualmente a la imagen sonora. Se habla tanto del “encuadre de sonido”⁷⁸ y de los planos sonoros captados por el micrófono, como de sonidos *en campo* y *fuera de campo* (“*in/off*”), según la fuente sonora aparezca o no en la imagen.

Rudolf Arnheim establece, en los años treinta, la importancia que adquieren las acciones, objetos o personajes que están “fuera de la imagen”:

⁷³ Mitry, Jean: *Estética y...*, cit., pág. 168.

⁷⁴ Gauthier, Guy: *Veinte lecciones...*, cit., pág. 20.

⁷⁵ Zunzunegui, Santos: *Pensar...*, cit., pág. 159.

⁷⁶ Gauthier, Guy: *Veinte...*, cit., pág. 22.

⁷⁷ *Idem*, pág. 20.

⁷⁸ Villain, Dominique: *op. cit.*, cap. IV.

La delimitación de la imagen (...) permite destacar y dar particular importancia a determinados detalles, y, a la inversa, permite omitir cosas sin importancia, introducir sorpresas visuales repentinamente, presentar reflejos de cosas que están ocurriendo “afuera”.⁷⁹

La idea de que sólo aparezcan en campo el “efecto”, los reflejos, la respuesta o la consecuencia de una acción que ha ocurrido fuera de campo, será fundamental para conocer los mecanismos por los cuales se configurará el campo vacío en la imagen en movimiento.

En la construcción del espacio profílmico -literalmente, el que ayuda a conformar la topografía de un filme- la función del fuera de campo es fundamental. Puede ocurrir que este espacio sea imaginado por el espectador hasta que, en un momento dado de la acción, se haga definido; también puede ocurrir que no sea percibido en todo el filme. Noël Burch llama EFC “imaginario” al espacio fílmico que aún no ha sido mostrado directamente a la cámara; dicho espacio se hace “concreto” cuando, *‘a posteriori*, es actualizado mediante un plano o un contraplano’⁸⁰.

Aumont y otros insisten, en su *Estética del cine*, en “la homogeneidad, la reversibilidad”⁸¹ entre ambos espacios:

Conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aun no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, por un medio cualquiera.⁸²

Aumont propone, en su estudio sobre *La imagen*, esta definición:

Noción también de origen empírico, elaborada en la práctica del rodaje cinematográfico, en el que es indispensable saber lo que, del espacio profílmico, se verá o no a través de la cámara.⁸³

Esta definición, que procede de la teoría de la imagen, insiste en el fuera de campo en tanto que espacio no tangible, pero sí imaginado.

⁷⁹ Arnheim, Rudolf: *El cine como...*, cit., pág. 59.

⁸⁰ Burch, Noël: *Praxis...*, cit., pág. 30.

⁸¹ Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; Vernet, Marc: *Estética del...*, cit., pág. 25.

⁸² *Idem*, pág. 24.

⁸³ Aumont, Jacques: *La imagen...*, cit., pág. 238.

Todo aquello que, no formando parte propiamente del campo visible, es conceptualizado por el espectador como un elemento más del espacio legible.⁸⁴

Otras definiciones provienen de la teoría del cine, como la propuesta por Román Gubern, que presenta al espacio encuadrado y al fuera de campo como procedimientos indisociables:

El corolario del encuadre es el *espacio-off*, o espacio invisible o fuera de campo, en el que la vida de los personajes ausentes prosigue (simula proseguir) sin ser vista ni representada.⁸⁵

Deleuze destaca, por un lado, la doble condición de ausencia / presencia:

El fuera de campo remite a lo que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente⁸⁶.

Y, por otro, señala Deleuze que el EFC funciona como interpelación entre las partes y el todo de la imagen:

Todo encuadre determina un fuera de campo bien sea en la forma de un conjunto más vasto que lo prolonga, bien sea la de un todo que lo integra.⁸⁷

II.2. Acotación de campo vacío

En el anterior epígrafe hemos tratado de reflejar y estudiar algunas de las nociones de encuadre, marco, cuadro o campo; en este apartado nos centraremos en nuestro tema de estudio: el campo vacío y veremos de qué forma aparece en algunas teorías de la imagen.

Ante todo hay que aclarar que no siempre el término campo vacío aparece explícitamente en algunas de las citas que reseñamos, pero, a través de la explicación del hecho o de la forma fílmica de la que se habla, es fácil averiguar que, aún nombrado de forma sutilmente distinta, se trata de un campo vacío.

El primer teórico que trata el tema del campo vacío es Rudolf Arnheim, quien en su libro *El cine como arte* (1933) explica de este modo la presencia de campos vacíos en imagen:

⁸⁴ Villafañe, Justo; Mínguez, N.: *op. cit.*, pág. 185.

⁸⁵ Gubern, Román: *op. cit.*, pág. 266.

⁸⁶ Deleuze, Gilles: *op. cit.*, pág. 32.

⁸⁷ *Idem*, págs. 33-36.

La cámara está situada de tal modo que la parte más importante de la toma, a saber, el barco con la mujer en la borda, no aparece para nada, posición que resulta totalmente absurda desde el punto de vista de la representación corriente de un objeto. La parte importante del acontecimiento, el único motivo de que se hiciera la toma, sólo arroja su reflejo en la imagen. Pero el espectador, quien quizá podría haber visto una toma directa del acontecimiento con un interés meramente pasajero, es conquistado y se estremece por lo inusitado de la presentación. Con frecuencia se utilizan análogos “trucos” artísticos. Casi se han convertido en convenciones, como por ejemplo la sombra oscura del villano que se desliza contra un muro claro.⁸⁸

Este “truco” artístico del que habla Arnheim pertenece a la película *Los Muelles de Nueva York* (1928), de Sternberg, y su análisis directamente nos remite a un campo vacío: no hay presencia de personaje en campo y sí en el fuera de campo; el campo vacío hace “sentir” de forma indirecta esa presencia que se sitúa en los márgenes del campo. Para Arnheim el campo vacío sería una forma estética de presentar la realidad en imagen de forma sugestiva.

Béla Balázs comparte plenamente en *El film* (1949) la idea de que una toma indirecta, o sea un campo vacío en imagen tiene la capacidad de emocionar al espectador de forma inusitada:

La conmoción no podría ser tan terrible, la belleza tan fascinante, si miráramos directamente a los ojos. Sin embargo, la impresión será más fuerte si sólo debemos imaginárnosla, viendo sus sombras. Un director de cine puede hacer uso de este medio para mitigar los efectos exageradamente brutales y violentos.⁸⁹

Aquí se introduce otro tema, que posteriormente veremos repetidas veces a lo largo de la investigación, y es la relación entre las sombras y el campo vacío. Al igual que el reflejo en el ejemplo citado por Arnheim, la sombra remite claramente a la presencia de alguien en el fuera de campo, representa una evidencia de que más allá de los límites del encuadre está el personaje.

Pero no todo los campos vacíos necesitan de estos indicios para notar esa presencia. De hecho hay numerosos ejemplos en el cine en los que los campos vacíos ocurren después de la salida o antes de la entrada de campo de un personaje, sin la necesidad de que en imagen haya ni sombras, ni reflejos del mismo. Así lo ve el teórico Noël Burch en su *Praxis del cine* (1969) obra en la que estudia exhaustivamente la presencia de los campos vacíos:

⁸⁸ Arnheim, Rudolf: *op. cit.*, pág. 62.

⁸⁹ Balázs, Béla: *Il film*, Einaudi, Torino, 1987, págs. 106-107. (Traducción nuestra)

(...) generalmente ocurren tras la salida de un campo anterior o antes de una entrada en un campo sucesivo. El uso de este procedimiento culmina en un encuadre vacío, bastante amplio (el equivalente a un plano medio), que concluye una secuencia con diálogos “normales” y que nos muestra un ángulo perfectamente neutro de la escena durante más de un minuto. A lo largo de todo este tiempo, tenues ruidos en *off* evocan vagas posibilidades de acción fuera de campo.⁹⁰

En esta cita Burch presenta otro de los temas recurrentes con relación al campo vacío: el de los sonidos *off*. Estos sonidos pueden también funcionar como indicio de que algo está pasando en el fuera de cuadro y de que alguien podría irrumpir de un momento a otro; o de que alguien continua su acción, empezada en campo, en el fuera de campo.

En su *Análisis del film* (1988) Aumont y Marie introducen otra característica del campo vacío: crear una situación de espera dentro del filme:

Finalmente, la tercera lexía se centra sobre todo en la inscripción –a través de ciertos códigos cinematográficos (principalmente códigos de montaje)- de una temática de la espera y el vacío.⁹¹

El vacío al que se refieren los teóricos es el vacío de personajes y acción y lo que se espera es precisamente esa acción y esos personajes. El campo vacío crea “espera” y por tanto “presupone” que en el fuera de cuadro hay algún personaje que de un momento a otro entrará en campo y dará comienzo a la acción.

Si la espera es una de las transmisiones más importantes del campo vacío, también lo es, sin duda, la sorpresa o el suspense. Sirva como ejemplo la filmografía de Alfred Hitchcock, que en muchas ocasiones deja el campo vacío precisamente para mantener en suspense al espectador sin saber si ha ocurrido o no un asesinato, *Recuerda* (1945); o como ha ocurrido, *La ventana indiscreta* (1954); o si el asesino está al acecho, *Con la muerte en los talones* (1959). En la historia del cine son numerosos los cineastas que usan los campos vacíos con esta finalidad, como en el caso de Murnau que Eric Rohmer reseña ampliamente en su libro *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*:

En sus películas, las relaciones espaciales son predominantes respecto a las temporadas, de tal forma que no podemos imaginar anticipadamente, tal y como ocurre en otras películas, la figura del acontecimiento esperado o temido. El peligro

⁹⁰ Burch, Noël: *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma, 1980, pág. 32. (Traducción nuestra)

⁹¹ Aumont, J.; Marie, M.: *Análisis...*, cit., pág. 104.

no muestra ningún rostro conocido, y el momento de su aparición es retrasado voluntariamente por un efecto de suspense: a menudo, al contrario, el momento sí es conocido, pero la naturaleza precisa del peligro, su forma, su lugar en el espacio queda todo por descubrir. La angustia nace en nosotros porque ignoramos el momento preciso en que el mal va asumir (...).⁹²

Hasta este momento hemos citado ejemplos de campos vacíos relacionados con un personaje que se encuentra en el fuera de campo inmediato al campo y que acaba de entrar o de salir, pero no siempre funciona de este modo. Existen campos vacíos que aún aludiendo a personajes ausentes en campo, no verifican ninguna entrada o salida de él. Serían campos vacíos como los que el teórico Gilles Deleuze analiza en *La imagen tiempo* (1983) del director Ozu; campos vacíos más autónomos con respecto a la presencia de personajes en el fuera de cuadro:

(...) espacios vacíos, sin personajes ni movimiento, son interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la Naturaleza. En Ozu cobran una autonomía que no tienen directamente, incluso en el neorrealismo que les mantiene un valor aparente relativo (...) o resultante (...). Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario (...). Corresponden en parte a lo que Schrader llama “estasis”, Noël Burch “*pillow-shots*”, Richie “naturalezas muertas”.⁹³

Sin embargo, llamarlas “contemplaciones puras” no responde a la realidad, ya que veremos cómo estos campos vacíos son aparentemente autónomos, pues la carga de esas “naturalezas muertas” o de esos “exteriores desiertos” sigue estando en relación con los personajes ausentes.

El teórico André Bazin también estudia en *¿Qué es el cine?* (1959) películas en las que los campos vacíos ni tan siquiera necesitan personajes para continuar el drama:

(...) el drama cinematográfico puede existir sin actores. Una puerta que golpea, una hoja arrastrada por el viento, las olas que lamen una playa pueden tener potencia dramática. (...) Como ha dicho creo que Jean-Paul Sartre, en el teatro el drama parte del actor; en el cine va del decorado al hombre.⁹⁴

⁹² Rohmer, Eric, *L'organizzazione dello spazio nel "Faust" di Murnau*, Marsilio Editori, Venezia, 1984, pág. 81. (Traducción nuestra)

⁹³ Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987, pág. 30.

⁹⁴ Bazin, André: *¿Qué es...?*, cit., pág. 179.

Bazin alude en esta cita a planos que sin tener presencia de personajes emiten, sin embargo, potencia dramática. Estos planos “autónomos” (la puerta que golpea, las olas...) también pueden considerarse campos vacíos desde el momento en que, a pesar de no tener ningún personaje al acecho en los márgenes del encuadre, generalmente remiten a él, a sus sentimientos, a su drama.

Los campos vacíos, como ya hemos visto, pueden adoptar la apariencia de una naturaleza muerta o de un primer plano de un objeto; en estos casos como metáforas o metonimias del personaje ausente. El teórico S. M. Eisenstein menciona como ejemplo, en *Teoría y técnicas cinematográficas* (1931), uno de sus filmes, *El Acorazado Potemkin* (1925), para explicar de qué forma un objeto sustituye en campo un personaje ausente:

(...) el más popular de los métodos artísticos, el llamado *pars pro toto*, cuya efectividad es conocida por todos (...) El método consiste en sustituir el todo (el cirujano) por una parte (los lentes), que desempeña su papel de un modo mucho más intenso sobre los sentidos que si hubiera vuelto a aparecer el propio cirujano.⁹⁵

Este “método artístico” de *pars pro toto* del que habla Eisenstein introduce, por tanto, otro tipo de Campo vacío en el que el personaje, sin entrada ni salida de campo, es evocado en campo a través de un elemento en imagen que le recuerda o le pertenece. Igual que ocurre en películas tan emblemáticas como *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang. La secuencia inicial presenta toda una serie de campos vacíos que, sin entradas y salidas de campo remiten a la pequeña Elsie, primero ausente en el fuera de cuadro y después muerta. También en estos campos vacíos los objetos son los que se encargan de evocarla:

Tomemos como ejemplo la escena de Elsie, en el filme *M* de Fritz Lang, donde se documenta la angustia de una madre cuya pequeña no vuelve al hogar desde la escuela. La madre mira por la ventana, y ya al borde de la desesperación, grita el nombre de su hija. El grito resuena en el aire. Luego, la madre desaparece de la escena y vemos en su lugar, aún con el eco de su “¡Elsie, Elsie!”, la escalera y el desván desiertos, imágenes a las que siguen el plato intacto de Elsie sobre la mesa de la cocina, la pelota con la que jugaba y el globo con que el asesino se ganó la confianza de la niña. La yuxtaposición de ese grito asincrónico, “¡Elsie!”, con los planos de la escalera y el desván puede afectarnos de dos maneras: por un lado, nos

⁹⁵ Eisenstein, Serguei M.: *Teoría y técnicas cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1989, págs. 186-187.

sensibiliza frente a la indescriptible tristeza que emana de esas imágenes; por el otro, nos hace relacionar esa tristeza con la desesperación encarnada en el grito.⁹⁶

Esta cita de Sigfried Kracauer perteneciente a su *Teoría del cine* (1947) muestra cómo son precisamente los campos vacíos, los que van marcando la angustia de la madre primero y la ineludible desaparición de la hija después. Se introduce de este modo otro de los usos del campo vacío en la imagen: la representación de la muerte.

Los campos vacíos a menudo dejan en el fuera de campo momentos importantes del drama. No sólo la muerte, sino también la violencia, por ejemplo en el caso de películas como *Varietés* (1925), de Dupont, o el sexo, como sucede con los planos que se quedan “al otro lado de las alcobas”, campos vacíos de pasillos o simplemente de puertas cerradas.

Los campos vacíos no sólo están relacionados con objetos, o con lugares más interiores, sino que también reflejan el paisaje, el clima, el comportamiento de los personajes y puede, por tanto, funcionar como un campo vacío:

El paisaje no es sólo el decorado que sirve de marco a la aventura, el clima que justifica un comportamiento, el lugar que condiciona ciertas costumbres confusas y desordenadas: es el fiador de un tema, de un impulso, de una pasión que refleja en sus aguas tranquilas y que lleva de eco en eco hasta el conocimiento del universo.⁹⁷

El teórico Jean Mitry estudia en su *Estética y psicología de la imagen* (1963) cómo el paisaje y los elementos de la naturaleza, al igual que los objetos, también se cargan de emociones y sentimientos humanos.

El campo vacío funciona como un campo que perteneciendo a la estructura del filme aporta datos para la trama sobre los personajes, sus emociones, sus acciones, sin enseñarlos. Con los campos vacíos se altera la transmisión directa del proceso de la narración. El campo vacío representa un eslabón que une lo visto con lo no visto, lo visible con lo invisible de la imagen. El teórico Guy Gauthier sostiene, en su libro *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (1986), que el espectador es el que, de alguna forma, debe llenar el hueco, el vacío:

⁹⁶ Kracauer, Siegfried: *Teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 163.

⁹⁷ Mitry, Jean: *Estética...*, cit., pág. 385.

(...) para ver cómo la imaginación colma algunos huecos de la memoria. Cuando la imagen ya no es recuerdo sino reconstitución, proyección de una construcción del espíritu (...).⁹⁸

El campo vacío es, por ello, la manifestación tanto de una ausencia, como de una presencia. Así lo explica Paul Schrader en su libro *El estilo trascendental en el cine: Ozu Bresson Dreyer* (1972)

(...) el *¡Mu!*, el concepto de negación, de vacío, de nada. La nada, el silencio y la inmovilidad en el arte zen son elementos positivos y, más que la ausencia de algo, lo que representan es una presencia. “La hoja de papel en blanco es percibida sólo como papel, y permanece así como papel”, escribió Will Peterson. “Sólo al escribir en él pasa a estar vacío. Algo así como en el célebre *haiku* de Basho, en el que el ruido de la rana que chapotea en la quietud de la charca crea el silencio. Es el sonido que da forma al silencio.”* *¡Mu!* es la palabra utilizada para describir el espacio entre las ramas de un arreglo floral; el vacío es una parte integral de la forma.⁹⁹

Esta aparente contradicción podría encontrar sentido en manifestaciones artísticas como el *Mu*, pero no sólo ahí. En esta investigación trataremos de explicar sus diferentes formas. Veremos de qué modo el campo vacío en la imagen en movimiento es en realidad un “campo lleno”. Veremos también como la ausencia de personajes en campo y su acción no limita nuestro conocimiento o nuestras emociones sino todo lo contrario.

El presentimiento o el recuerdo, lo invisible, lo aún no visto o lo ya visto, llenan los campos vacíos. El campo vacío se inserta en ese complejo mecanismo de la visión, en ese punto en el que se mezcla con la imaginación: Lo que vemos es producto también de lo que imaginamos o de lo que vimos en otro momento y, dicho de forma más poética por Fernando Pessoa, en muchos casos: “ver es haber visto”.¹⁰⁰

II.3. El cuadro y el campo en la televisión y el vídeo

En líneas generales y a niveles teóricos se pueden trasladar los conceptos fílmicos aquí expuestos a los medios televisivo y videográfico, si bien en ocasiones advertiremos, a lo largo de la presente investigación, deslizamientos de sentido debidos a las peculiaridades de la obra

⁹⁸ Gauthier, Guy: *Veinte...*, cit., pág. 150.

⁹⁹ Schrader, Paul: *El estilo trascendental en el cine: Ozu Bresson Dreyer*, Ediciones JC Clementine, Madrid, 1999, pág. 49.

¹⁰⁰ Pessoa, Fernando cit. en la presentación escrita por Company, Juan M. para *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido...*, cit., pág. 7.

o del soporte. Hay que hacer una puntualización de orden técnico. En televisión y vídeo se denomina *frâme* (“cuadro”) a cada una de sus imágenes (25 por segundo). El *frâme* equivaldría al fotograma de la película cinematográfica. Así se define en los libros especializados lo que se entiende por “cuadro”:

Imagen magnética completa formada por dos campos consecutivos y que se produce cada 1/25 de segundo (según CCIR).¹⁰¹

De igual modo, “campo” (*field*) no corresponde al área de espacio imaginario, sino a la manera en que se forma la imagen en la pantalla. Se entiende por campo la mitad de una imagen magnética completa o cuadro; según la norma CCRI (Europea), un campo contiene 312 ½ líneas y se produce cada 1/50 de segundo. Cada uno de los campos de un *frâme* contiene, por lo tanto, igual número de líneas pares e impares que, a su vez, contienen toda la información audiovisual de la imagen electrónica al ritmo o cadencia de una línea cada millonésima de segundo.

¹⁰¹ Bonet, Eugeni; Dols, Joaquim; Mercader, Antoni; Muntadas, Antonio: *En torno al vídeo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pág. 27.

CAPÍTULO III. EL CAMPO VACÍO EN LAS TEORÍAS CINEMATOGRAFICAS

III.1. La escena vacía y los planos indiferentes según Sergei M. Eisenstein

Sergei M. Eisenstein nació en Rusia en 1898 y escribió sus textos principales entre los años 1920 y 1948. Su teoría se desarrolla en contra del realismo tradicional porque piensa que para obtener la realidad hay que destruir el realismo, romper las apariencias de un hecho y reconstruirlo en función de “un principio de realidad”. Su vocación hacia el cine se desarrolló en pleno auge del constructivismo y con este compartió su interés por los diferentes elementos que componen la obra de arte. Con los creadores teatrales de esa corriente sostuvo la idea de que el decorado o el vestuario, eran tan importantes como el diálogo o los personajes. Sus escritos son el resultado de numerosas lecturas apasionadas. Él no era hombre de filosofía ni de psicología como Arnheim o Munsterberg, ni encuadró su investigación en ninguna otra disciplina. Sus libros no son fruto de un pensamiento lineal y estructurado. Sin embargo, gozan de una gran vitalidad de pensamiento debido a sus hallazgos y experiencias como realizador. Eisenstein se guió por la intuición y su curiosidad le llevó a reflexiones y estudios sobre diferentes formas de arte como la literatura, la música, la pintura y, por supuesto, el teatro, en el que trabajó repetidas veces. Se mostró siempre muy interesado por la cultura oriental, especialmente por la japonesa y por los mecanismos de construcción de su poesía. Encontró en el teatro *kabuki* el principio de búsqueda de una forma nueva en el cine: “lo inesperado”. Del teatro *kabuki* y de la poesía japonesa dedujo materia teórica y práctica de gran utilidad para esta investigación. Asimismo son de interés para nuestro estudio sus ideas acerca de la transferencia, la sinestesia y su construcción del montaje con “escenas vacías”.

Las escenas vacías constituyen un campo de trabajo tanto en la obra escrita de Eisenstein, como en sus películas. Desde *El Acorazado Potemkin* (1925) a *Alexander Nevski*. (1938) estas escenas vacías, y los que él llamó “planos indiferentes”, aportan a sus películas momentos de intensidad dramática y enorme belleza estética que analizaremos más adelante.

III.1.1. Plano, campo y montaje en Eisenstein

Enfrentarse al pensamiento teórico de Eisenstein no es tarea fácil; Su polifacética actividad nos obliga a acercarnos a él como teórico, como realizador y como maestro y a buscar en todos estos aspectos su acercamiento a nuestro tema de estudio. Comencemos por las definiciones de plano y montaje, para situarnos en los términos en los que habla Eisenstein:

El plano, considerado como material para la composición, es más resistente que el granito. (...) Esta resistencia ha determinado ampliamente la riqueza y variedad de

formas y estilos de montaje..., porque el montaje se convierte en el medio más poderoso para un modelaje creador de la naturaleza realmente importante.¹

La toma en manera alguna es un elemento del montaje. La toma es una célula del montaje. Así como las células forman con su división un fenómeno de otro orden, el organismo o embrión, así del otro lado del salto dialéctico de la toma, está el montaje.²

Para Eisenstein el plano es el mínimo fragmento del filme, lo califica de muy manejable pero al mismo tiempo de muy poderoso. En cada toma considera que hay un estímulo psicológico particular, que combinado con otros planos da origen a un sentido y construye el filme. Eisenstein quiere componer con los planos como un músico crea con las notas.

El montaje es el instrumento que permite al cineasta desarrollar su arte, es donde el plano se combina y llega a su máxima expresividad potenciando sus elementos internos. Son los elementos que se encierran en el encuadre los que, para decirlo en términos musicales, dan la *sfumatura*, el timbre o la calidad de la nota-plano. Para Eisenstein es muy importante que estos elementos estén en conflicto, sean un choque de ideas o atracciones, que creen un efecto nuevo o que uno de esos elementos sea inesperado. De esta utilización de los elementos resulta una transferencia de efectos que puede dar origen a una experiencia “multisensorial” que a su vez produce una experiencia “sinestésica” en el espectador.

A la luz de estos planteamientos teóricos se comprenderá la función de las escenas vacías y los planos indiferentes.

III.1.2. Fuera de cuadro, salidas y entradas de personajes en *Crimen y Castigo*

En una de sus clases de realización Eisenstein planteó a sus alumnos que resolvieran los problemas de la puesta en escena dentro de las limitaciones de un solo encuadre. El texto elegido fue una parte de la obra literaria de Dostoyevski, *Crimen y castigo*, el pasaje en el que un personaje decide matar a una vieja usurera y entra en una habitación.

Eisenstein decidió con sus alumnos el tamaño del encuadre de la habitación y sugirió que ésta era una decisión importante incluso para el arranque de la acción ya que se podía, por ejemplo, dejar fuera de cuadro la puerta:

¹ Eisenstein, S. M.: *Teoría y Técnicas Cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1989, pág. 59.

² Eisenstein, S. M.: *La Forma del Cine*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pág. 41.

Haremos aparecer a nuestros personajes no en la puerta, sino en el encuadre. He aquí una nueva cualidad de la composición cinematográfica; nosotros tenemos a nuestra disposición no sólo las cuatro paredes de la habitación, sino también las cuatro “paredes” del encuadre, de sus lados.³

Ésta era una de las muchas posibilidades de puesta en escena que se barajó en aquel curso, pero lo que más concierne a nuestra investigación es la reflexión de Eisenstein y su hipótesis de trabajo porque es una muestra evidente de su interés por el juego entre campo y fuera de campo. En ella, además, se juega con la entrada de personajes en cuadro, lo cual, de forma indirecta y no expresada verbalmente, presupone un campo vacío.

Los personajes comienzan la acción fuera de cuadro. La anciana abre la puerta y el hombre entra. No lo vemos. Tal vez lo oímos y se supone que en cuadro tenemos la habitación vacía. De esta forma Eisenstein es uno de los primeros teóricos que observa y analiza las posibilidades del campo vacío, del fuera de campo y las entradas de personajes. Subraya que la posibilidad de jugar con el encuadre y sus límites es sin duda una de las cualidades del cine.

Eisenstein siempre hizo defensa de estas grandes posibilidades expresivas del cine y también estuvo muy atento a la influencia estética de otras formas artísticas. En el caso del juego del encuadre es muy interesante notar que se inspira en otros ejemplos artísticos en los que se ha planteado este tipo de dialéctica entre lo que vemos y no vemos en el encuadre, como en la poesía japonesa:

El cuervo aquí posado
está medio escondido
por el kimono de la niebla...
Como lo está el pájaro cantor de seda
entre los pliegues de su faja.⁴

Eisenstein toma este ejemplo de un autor anónimo de 1800 y explica cómo en el poema el cuervo y el pájaro son ocultados en parte y hace una entusiasmada reflexión acerca de esta forma de la lírica japonesa y su fértil panteísmo

³ Eisenstein, S. M.: *Lezioni di regia*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1964, pág. 128. (Traducción nuestra)

⁴ Eisenstein, S. M.: *Teorías y...*, cit., pág. 80.

(...) caligráficamente encantadora en sus descripciones y comparaciones, impresionante en su incongruencia, maravillosamente acertada (el cuervo medio escondido por la niebla y el pájaro dibujado medio escondido por la faja).⁵

En muchas ocasiones Eisenstein jugó en sus películas con el encuadre, el fuera de campo y los personajes en parte visibles y en parte no. En *El Acorazado Potemkin* (1925) son numerosos los planos en los que el centro del cuadro queda prácticamente vacío y como si de una pintura china de esquina se tratara o siguiendo el gusto de la poesía japonesa, parte de los personajes aparecen en los bordes de los encuadres.

Respondiendo a la voz de mando del capitán, los suboficiales despliegan la lona: pero el cuadro los recorta, excluyéndolos de la imagen, de tal manera que es sólo la lona lo que llena el plano, desplegándose hacia los marinos hasta cubrirlos.⁶

Éste es un caso de campo parcialmente vacío en el que es un elemento del decorado, la lona, lo que oculta a los hombres. Es un tipo de campo vacío como los estudiados por Noël Burch en *Praxis del Cine*, que veremos más adelante. La lona se convierte en la protagonista de la toma. Y su presencia sustituye a la de los marineros, otorgándole al plano nuevos significados y emociones. Más adelante, la lona, una vez los marineros hayan salvado sus vidas, estará tirada en el suelo, generando, ahora sí, un campo absolutamente vacío.

Al insistir en este juego de cuadro y fuera de cuadro Eisenstein observa también el planteamiento escénico, sobre todo en el teatro *kabuki*, en el que el recurso de la narración principal transcurre fuera del decorado visible.

La significación (denotación) de la acción se efectúa por el recitado de Joruri, hecho por una voz desde fuera del escenario, y la representación de la acción por silenciosos títeres en el escenario.⁷

También aquí se pone en juego la representación y la denotación. Lo que nos interesa de este tipo de puesta en escena es la capacidad de mantener fuera del escenario, o del cuadro, la explicación o el significado de lo que está ocurriendo en campo. En esta representación teatral unos títeres sustituyen la presencia humana y actúan de forma silenciosa. En el caso de los campos vacíos cinematográficos, puede ocurrir con los objetos y el espacio algo similar a lo

⁵ *Idem*, pág. 81.

⁶ González Requena, Jesús: *S. M. Eisenstein*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 98.

⁷ Eisenstein, S. M.: *Teorías y ...*, cit., pág. 98.

que sucede con los títeres: una silla o una mesa en campo encuentran su explicación fuera de cuadro. Los objetos, de alguna forma, actúan en campo y la denotación del plano se encuentra fuera de cuadro. Entendemos aquí por denotación y denotar el significado que tiene en nuestro idioma:

Denotación: significado primario de una expresión, es decir, su referencia a determinada realidad, excluyendo las connotaciones.

Denotar: Servir una cosa para que se conozca o se sepa la existencia de otra.⁸

El significado de denotar hace aún más explícita la función de dichos títeres u objetos en campo y de su relación con algo que ocurre fuera de cuadro.

III.1.3. Los planos indiferentes y las escenas vacías como eslabones fundamentales de transferencia en *El Acorazado Potemkin* (1925)

El propio Eisenstein, al descubrir una secuencia de su película *El Acorazado Potemkin*, (1925) nombra una serie de planos en los que la acción se interrumpe.

En Potemkin, después de la preparación para dar la orden de “fuego” sobre los marineros cubiertos por la lona alquitranada, hay varios planos “indiferentes”; el barco de guerra antes de que la orden sea dada: la proa, las bocas de los cañones, un salvavidas, etc. La acción se interrumpe para mantener viva la atención.⁹

Estos planos llamados “planos indiferentes” serían, a la luz de nuestro tema de estudio, campos vacíos, pero se nos plantean algunas dudas sobre esta homologación. La razón de la duda es sencilla: en estos planos no hay entradas o salidas de personajes, no parece que se espere que nadie llegue, ni que nadie haya pasado por allí. Sin embargo, sabemos que Eisenstein utilizó estos planos para mantener viva la atención y porque en un momento de gran dramatismo era conveniente interrumpir la escena. Además estos planos son simbólicos, son metáforas, son una forma distinta de mostrar una espera. Es cierto que en estos planos no entrará en campo nadie, pero sabemos que estamos esperando una acción, que de un momento a otro se va a disparar sobre los marineros rebeldes. Son campos vacíos relacionados sin duda con la presencia humana fuera de cuadro, con el capitán y con su orden de fuego. Los planos

⁸ Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1998, pág. 891.

⁹ Eisenstein, S. M.: *Teorías y...*, cit., pág. 78.

indiferentes están por tanto cerca de las escenas vacías. A ello nos referiremos más adelante a propósito del estudio de J. G. Requena sobre esta cuestión.

Eisenstein denomina escenas vacías lo que nosotros llamamos campos vacíos, y utiliza el arte japonés, una vez más, para introducirnos en este tema. Analiza su aparición en el teatro *kabuki*, cuyo método destacado es el de la transferencia: La emoción se transmite de un material a otro, oímos el movimiento y vemos el sonido. Esta transferencia parece penetrar y atravesar también las escenas vacías o, dicho de otro modo, se trasfiere de un campo lleno a uno vacío.

Después de una corta lucha (“de varios metros”) tenemos un “corte”, una escena vacía, un paisaje. Luego lucha otra vez. Exactamente como si en un film hubiéramos intercalado un paisaje para crear un estado de ánimo en una escena; en este caso el paisaje era un paisaje nocturno nevado (en un escenario vacío).¹⁰

Este ejemplo extraído por el mismo Eisenstein de una escena del teatro *kabuki*, expresa perfectamente un gran hallazgo narrativo y de montaje aplicable a la construcción cinematográfica. Eisenstein es partidario de esta técnica, ya que considera que las “escenas vacías” recogen, por transferencia, parte de lo que se mostraba en el campo lleno y a la vez crean un desconcierto. No se trata sólo de una elección acertada, sino de un deber del cineasta.

Si lo que se pretende es mantener viva la tensión creada por el dramatismo, debe interrumpirse la acción. El autor admira esta forma de mantener la sensación de drama en el espectador y así lo aplicó en sus películas, entre ellas *El Acorazado Potemkin* (1925).

III.1.4. “La ansiosa espera” en *Alexander Nevski* (1938)

Otro caso señalado por el mismo Eisenstein es el que aparece en su filme *Alexander Nevski* (1938). El teórico estudia las doce tomas que preceden la batalla, que él mismo denomina “amanecer de ansiosa espera”. Alexander, sobre una roca, y las tropas rusas esperan al enemigo a orillas del lago helado:

Es ésta precisamente la sensación que el complejo total de las doce tomas buscaba: el príncipe sobre la roca, el ejército al pie de ella, la atmósfera general de expectación – todo ello dirigido hacia ese punto, a la derecha, a lo lejos, más allá del lago, por donde el enemigo, invisible aún, tendrá que aparecer.¹¹

¹⁰ *Idem*, pág. 77.

¹¹ Eisenstein, S. M.: *El sentido del cine*, Siglo XXI, Madrid, 1997, pág. 147.

Realmente ese punto invisible, es el protagonista de esos campos vacíos que muestran precisamente la ausencia de ese enemigo cuya presencia se espera.

El enemigo es mostrado en ese instante sólo mediante la espera del ejército ruso. A continuación de estas 12 tomas hay tres cuadros vacíos de la desierta superficie helada del lago.¹²

Es la ausencia la que, en este caso más que nunca, hace posible esa tensión dramática: no mostrar cómo las tropas enemigas avanzan, colocarse visualmente en el lugar de quien espera algo que no ve, pero sabe que pronto verá.

En medio del segundo plano, el enemigo aparece “con un nuevo aspecto”: por medio del sonido de su cuerno. Este sonido termina en una toma del grupo de Alejandro, para dar la sensación de que “venía de lejos” (serie de paisajes desiertos) y finalmente “llegaba” hasta Alejandro (o “caía sobre la imagen de los rusos”). La entrada del sonido está *en medio* de un enfoque de paisaje vacío, de modo que se oye como desde el centro del cuadro: *de frente*. Luego es oído *de frente* en la toma del grupo de rusos (que dan la cara al enemigo).¹³

Eisenstein muestra en estas observaciones su interés teórico y práctico hacia la inclusión de campos vacíos en el montaje cinematográfico. Los llama cuadros vacíos, paisajes desiertos, paisaje vacío, términos que claramente son sinónimos de campos vacíos. Eisenstein los utiliza para aumentar la inquietud de la espera o, como él dice, de “suspense angustioso”.

Si intentamos leer este gráfico emocionalmente, junto con el contenido temático de la secuencia, comparándolos entre sí, hallaremos una curva “sismográfica” correspondiente a cierto proceso y ritmo de *expectación inquieta*. Comenzando con un estado de relativa calma, se desenvuelve en un creciente movimiento ascendente que puede ser leído como un lapso de tensión y espera.¹⁴

Por tanto esas escenas vacías se convierten en un vehículo perfecto para la transmisión de esos sentimientos de expectación e inquietud. Es a través de esos campos vacíos como mejor se transmite la tensión por lo que se avecina. En palabras del propio Eisenstein, se trata de una forma de contener el aliento, reteniéndolo hasta que el pecho está a punto de estallar y esto se

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Idem*, pág. 155.

consigue también con la composición y el movimiento de los planos que preceden a los campos vacíos. Existe una emoción retenida que se traduciría en palabras como estas:

“En cualquier momento aparecerá el enemigo por el horizonte”. Y después: “No, todavía no asoma”-y uno suspira aliviado: el pecho que se ensancha, se contrae de pronto al exhalar profundamente... Incluso aquí, en una simple descripción, uno pone involuntariamente después de esta acción... tres puntos: los tres puntos de un anticlímax pulsante que reacciona a la anterior tensión incrementada.¹⁵

Los silencios impuestos por los tres puntos son de la misma naturaleza que los producidos en la imagen de los campos vacíos y sus correspondientes compases musicales. Eisenstein compara constantemente la imagen con el sonido, sobre todo con la música. En este caso se trata de la partitura escrita por Prokofiev. Explica Eisenstein la interrelación entre las tomas III (Alexander en la roca) y IV (el horizonte por el que debe aparecer el enemigo) del filme que corresponden a la secuencia que precede la batalla. En el campo vacío suena una misma nota repetida cuatro veces, corcheas separadas por silencios que crean un gráfico imaginario que se representa con una línea horizontal sin movimiento.

En otras palabras, el mismo movimiento exactamente es la base de la estructura musical y de la estructura plástica.¹⁶

La música por tanto no sólo acompaña la imagen sino que contribuye a la comprensión de un significado.

El sonido cae en una toma similar a la XII, que podría leerse (“por inercia”) tanto de izquierda a derecha como hacia una profundidad:

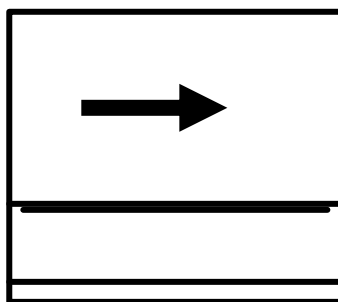


Figura 1: Esquema de un plano de la película *Alexander Nevski* de S.M. Eisenstein recogido en su libro *El sentido del cine*, pág. 149, figura 19.

¹⁵ Íbidem.

¹⁶ *Idem*, pág. 132.

Pero dos cosas nos ayudan a trasladar la atención hacia una profundidad. En primer lugar, el sonido surge del centro temporal de la toma, de modo que nuestra percepción, guiada por la analogía y por un sentido espacial, lo ubica en el centro espacial del cuadro. Luego, un movimiento, como escalonado, de las franjas de nieve blanco-grisáceas desplazándose hacia arriba desde el borde inferior del cuadro.¹⁷

III.1.5. El corte de la acción y la desintegración en planos

Eisenstein observa cómo en una escena de teatro *kabuki* en la que el protagonista debía de pasar de un estado de embriaguez a la locura, la transición es resuelta mediante un corte mecánico para mostrar inmediatamente un cambio de maquillaje que define una mayor intensidad de expresión que la precedente. El efecto que se obtiene con este corte en la acción permite conseguir un resultado más expresivo:

Volviendo a colocar un rostro cambiante, junto a toda una escala de variados tipos faciales de expresiones distintas, se consigue un resultado mucho más acentuado que el que puede conseguirse solamente con el cambio superficial, demasiado receptivo y sujeto a la orgánica resistencia del mero rostro de cualquier actor profesional.¹⁸

En este caso estamos hablando de un corte de la acción que dejaría al espectador en suspense y que aumentaría el ansia de ver el desenlace.

La acentuación de lo dramático se consigue también mediante la desintegración de la acción en varios planos. Esta técnica se culmina con una disminución progresiva a medida que el trágico final se va acercando. Eisenstein a menudo utiliza este método en muchas de sus películas. Para él ese es un recurso expresivo que intensifica la acción. Es el mismo procedimiento que según Eisenstein se utiliza también en la poesía de Maiakovski:

El esquema formal de un poema toma por lo general la forma de estrofas distribuidas internamente de acuerdo con la articulación métrica: versos. Pero la poesía dispone también de otro esquema, que tiene en Maiakovski un ardiente defensor. En su “verso cortado” no procura que la articulación concuerde con los límites del verso, sino con los de la “toma”. Maiakovski no trabaja con versos:

¹⁷ *Idem*, pág. 149.

¹⁸ Eisenstein, S. M.: *Teorías y...*, cit., pág. 97.

Vacío. Vuelo en alto, hacia las estrellas labrando tu camino.¹⁹

Según Eisenstein este poema es uno de los muchos ejemplos en la obra de Maiakovski en los que el trabajo de montaje literario es muy similar al cinematográfico. Si este poema se expresara en imágenes filmadas estas podrían ser las diferentes tomas propuestas por Eisenstein:

Vacío.

Vuelo en alto,

hacia las estrellas labrando tu camino.²⁰

Aquí Maiakovski corta su verso como lo haría un editor cinematográfico experimentado al construir una típica serie de “impacto”. (Las estrellas y Yeseni) Primero uno. Después el otro. Luego el choque de uno contra el otro.

1] Vacío (si tuviéramos que adaptar al cine esta “toma” nos serviríamos de las estrellas a fin de acentuar el vacío, haciendo sentir al mismo tiempo la presencia de las mismas).

2] Vuelo en alto.

3] Y sólo en la tercera toma describimos explícitamente el contenido de la primera y segunda en las circunstancias del choque.²¹

Independientemente de su paralelismo con el cine y de la cita de Eisenstein, esta pieza es de una enorme belleza y muy pertinente a nuestra investigación, por lo que la analizaremos más adelante en el capítulo dedicado al campo vacío en otras artes y lenguajes expresivos.

Respecto al corte de la acción hay ejemplos evidentes de su uso en la filmografía del propio Eisenstein, como es el caso de las películas *El Acorazado Potemkin* (1925) y de *Alexander Nevski* (1938) que también estudiamos más adelante.

III.1.6. La acción se percibe gracias a la ausencia de acción

La percepción de algo se facilita, en general, si alrededor habitan elementos que destacan aquello que se ha de percibir. Es decir, percibiremos más claramente el color negro si le rodea el color blanco y viceversa. Lo mismo sucede con lo que percibimos desde la pantalla. Eisenstein denomina “dominante” a aquello que se quiere transmitir. Siguiendo con la lógica

¹⁹ Eisenstein, S. M.: *El sentido...*, cit., pág. 48.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

que hemos explicado anteriormente, para percibir mejor estos dominantes debemos rodearlos de elementos que les hagan contraste.

Así es cómo el teórico justifica que para mostrar conflicto hay que enseñar seguidamente escenas que sean todo lo contrario, esto es, escenas en donde el conflicto esté completamente ausente. Pero toda esta teoría no sería válida si no se partiera de un tratamiento dialéctico del filme. No tendría ningún sentido si se tratara de considerar cada plano o cada cuadro por separado, según sus propias palabras:

El cuadro de un filme no puede ser nunca una inflexible letra del alfabeto, sino que casi siempre debe seguir siendo un ideograma de múltiples significados. Y debe leerse solamente por yuxtaposición, del mismo modo que un ideograma adquiere su específico sentido... sólo cuando se le combina con un indicador separado de la lectura.²²

Este indicador alejado del texto sería la escena que marca el contraste. El campo vacío es el codificador que nos puede hacer ver el sentido exacto de la escena, es la pantalla con ausencia de acción la que nos hace percibir la escena repleta de acción y drama. De esta forma los campos vacíos se llenan de valor porque con la ausencia de personajes hacen más perceptibles en la película aquellas escenas en las que están presentes. Es lo mismo que el horizonte de *Alexander Nevski* (1938) en el que el ejército de los teutones se funde primero en un plano estático para surgir más adelante con toda la acción del ataque frontal. Es el juego entre la acción y la ausencia de acción que se ve muy evidente también en repetidas ocasiones *El Acorazado Potemkin* (1925). Y es en esa dialéctica cuando aparecen las escenas vacías o los planos indiferentes cuya presencia en el filme Eisenstein defiende en la teoría y en la práctica.

III.1.7. Éxtasis: las transferencias cargan a los objetos de un fuerte simbolismo

Cuando nos hallamos ante las “escenas vacías” o los “planos indiferentes”, los objetos que ocupan el encuadre nos transmiten emociones y significados que de alguna manera trascienden su pura corporeidad. Esta capacidad de transmisión se efectúa gracias al hecho de que los objetos son a la vez receptores de emociones y significados y transmisores de esas emociones y significados que les son transferidos.

²² Eisenstein, S. M.: *Teoría...*, cit., pág. 121.

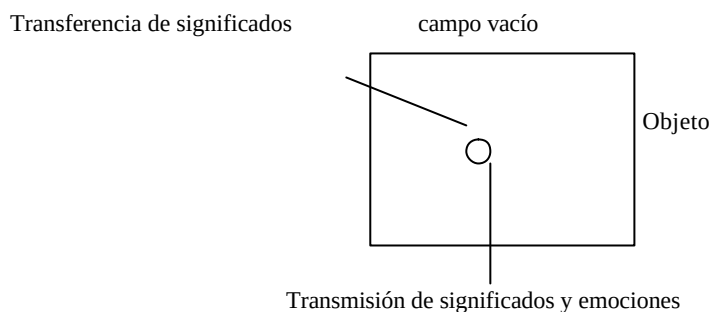


Figura 2. Esquema de transferencia de un objeto.

Eisenstein estudia en profundidad las cualidades de dicha transferencia. Para él esta es una forma de salirse fuera de sí mismo. Es lo mismo que sucede en el caso de las transferencias cuando se pasa de un estado a otro; entonces se produce de alguna forma una transferencia de desarrollo.

Es necesario tener en cuenta el concepto eisensteniano del filme como un movimiento dialéctico. Esta estructura dialéctica del filme, unida a las transferencias por desarrollo, permite que durante la película aparezcan reiteradamente los momentos culminantes. Según Eisenstein, en el registro psicológico del espectador que observa estos momentos culminantes encontramos la sensación de éxtasis:

Entendemos por momento culminante, aquel momento de un proceso en el cual el agua se convierte en una nueva sustancia, el vapor, el hielo en agua, o el lingote de oro en acero. Se trata también de un “salirse de sí mismo”, de un cambio de condición, y del paso de una cualidad a otra cualidad, un éxtasis. Y si pudiéramos registrar psicológicamente las reacciones del agua, del vapor, del hielo y del acero en aquellos momentos críticos, momentos culminantes en el cambio, nos hablarían de patetismo, de éxtasis.²³

Para el teórico y cineasta ruso la magia del cine ha permitido, gracias a la pantalla, lo que durante años el teatro había estado intentando: la unión entre hombre y espacio y que esta unión se realice mediante cambios y transferencias de significados. Los objetos presentes en los campos vacíos son el vehículo que hace posible esa unión. Eisenstein considera que, por ejemplo, algunas de las escenas de sus películas están cargadas simultáneamente de elementos

²³ *Idem*, pág. 227.

épicos, dramáticos y líricos y que esta triple síntesis dramática se consigue precisamente gracias a la carga simbólica de los objetos:

(...) el encuentro con la escuadra en *Potemkin*, cuando el martilleo de la maquinaria significaba un modo de representar el excitado corazón colectivo del acorazado, mientras que el ritmo y la cadencia de este sonido reproducían la experiencia lírica del autor, que se imaginaba a sí mismo en la posición del barco rebelde²⁴

Para Eisenstein, el cine resuelve con facilidad esta técnica de transferencia:

Todos los elementos compositivos, determinantes que chocan entre sí nos demuestran una fundamental forma extática: “salirse fuera de sí mismo”, se convierte invariablemente en un cambio a una nueva cualidad, y casi siempre a una cualidad opuesta más perfeccionada.²⁵

III.1.8. La metáfora y su uso en los campos vacíos

La metáfora es uno de los métodos fílmicos más empleados para esconder y sustituir unos elementos en otros con una finalidad de enriquecimiento del filme. Ya en la definición de metáfora encontramos que ésta es una trasfencia en su estado más puro: transfiere funciones y significados a elementos que tienen habitualmente otros distintos.

En *Potemkin*, tres primeros planos, separados de tres distintos leones de piedra en diferentes actitudes, se fundían en un león rugiente en una distinta dimensión del filme dando forma a la metáfora “incluso las piedras rugen”.²⁶

De esta forma Eisenstein supera la dualidad de imágenes que estudiábamos en el simbolismo de los objetos. Mediante esta clase de montajes, sustentados en la metáfora fílmica, se llega a una unidad de orden más elevado, la concepción de una idea abarca todos los elementos de una obra y es representada de formas variadas y más artísticas. Para Eisenstein la metáfora es una forma de salirse de los límites de la narración, pero sin abandonar la esfera del montaje. La metáfora funciona en dos direcciones: contribuir en la percepción de lo desconocido familiarizándolo a través de lo conocido, o sustituir y mantener escondido algo que se tiene como tabú.

²⁴ *Idem*, págs. 244 -245.

²⁵ *Idem*, pág. 226.

²⁶ *Idem*, pág. 306.

(...) de *esconder*, de *sustituir*, de volver a colocar en el uso acostumbrado lo que está bajo algún entredicho oral y es “tabú”.²⁷

III.1.9. *Pars pro toto*: las lentes del médico

La figura estilística *Pars pro toto*, tomada de la literatura, aparece en la teoría cinematográfica de Eisenstein y reaparecerá más adelante en otros teóricos. Es ésta una figura que de forma acertada explica algunos raros pero muy eficaces planos de ciertas películas. En los epígrafes dedicados a la película *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931), de F. Lang, se retomará esta cuestión, que será actualizada, entre otros, a través de la teoría del montaje de V. Sánchez Biosca. Eisenstein la utiliza con enorme maestría:

(...) el más popular de los métodos artísticos, el llamado *pars pro toto*, cuya efectividad es conocida por todos. Los lentes del cirujano en *Potemkin* quedan firmemente grabados en la memoria de cualquiera que haya visto el filme. El método consiste en sustituir el todo (el cirujano) por una parte (los lentes), que desempeña su papel de un modo mucho más intenso sobre los sentidos que si hubiera vuelto a aparecer el propio cirujano.²⁸

Respecto a esta investigación cabría la duda de que este plano no fuera un campo vacío sino una naturaleza muerta, pero esta duda se disipa rápidamente. Recordemos que el campo vacío es vacío de personaje y, a la vez, es un campo en el que queda la huella de una presencia o la espera de una aparición. Las gafas del médico no son más que los restos, los vestigios de una presencia que está fuera de cuadro.

Este primer plano es por tanto un campo vacío y la función de las gafas de *pars pro toto* contribuyen a enriquecer su significado y a cargarlo de una mayor expresividad artística:

(...) en la esfera de las construcciones artísticas, el mismo *pars pro toto* empieza inmediatamente a desempeñar también un importante papel para nosotros. Los lentes que ocupan el lugar del cirujano no sólo llenan completamente su papel y su lugar, sino que lo hacen con un enorme aumento sensual y emocional en la intensidad de la impresión hasta una extensión considerablemente mayor que la que hubiera podido obtenerse por medio de la reaparición del cirujano en persona.²⁹

²⁷ *Idem*, pág. 301.

²⁸ *Idem*, pág. 186.

²⁹ *Idem*, pág. 187.

Se trata, por tanto, de una manera de contar, de narrar, de mostrar las cosas con unas finalidades bien precisas con respecto al montaje y sobre todo al filme.

(...) como método compositivo para lograr una impresión artística sobre los sentidos, una de las leyes del primitivo modo de pensar que aparece en determinadas épocas como la norma y costumbre de comportamiento diario, y hemos recibido, como resultado, un efecto emocional sensual en lugar de un efecto “lógico-informativo”.³⁰

Estas observaciones de Eisenstein no están muy alejadas de las sostenidas por Arnheim en su descripción de la escena de la suicida en *Los Muelles de Nueva York* (1928), de Sternberg. Ambos teóricos defienden o aprecian una manera indirecta de la narración en busca de la estimulación más pura de los sentidos y de las emociones. Los campos vacíos en estos casos son el lugar idóneo para las transferencias. Son el lugar y el vehículo. Los objetos son el detonante o el motor que pone en marcha la memoria o la atención y la alerta. Los objetos son los sustitutos de las personas o los hechos y en el caso de Eisenstein se puede hablar de su función metonímica. Es el caso de las gafas del médico de *El Acorazado Potemkin* (1925), que han sido repetidas veces analizadas por diferentes estudiosos, tal y como explica J. González Requena:

Una metonimia, sin duda, pues así lo advirtiera el propio Eisenstein y a ello retornaran todos los aplicados estudiosos del siempre ausente lenguaje cinematográfico. Pero en cualquier caso, en su densidad, lo que soporta la metonimia, remite a un encadenamiento anterior de planos en los que estos quevedos fueran ya objeto de plano detalle: cuando el médico examinó la carne podrida, utilizó sus quevedos doblados a modo de lupa. Entonces en el plano estaba la carne podrida y en el contraplano el médico con sus quevedos. Ahora en cambio, sólo quedan los quevedos, pues el médico está ahora fuera de campo, donde la carne podrida.³¹

El plano de los quevedos conlleva unos significados, por tanto, que se superponen o mejor dicho que se transfieren o, aún mejor, que desbordan el propio plano en el sentido literal y físico del término.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ González Requena, Jesús: *Op. cit.*, págs. 101-102.

Más adelante, en los capítulos dedicados, al estudio de la teoría de C. Metz, a J. González Requena, a V. Sánchez Biosca, ampliaremos estos conceptos así como las nociones de metáfora y metonimia aplicadas al campo vacío.

III.1.10. Una visita a la prisión de Sing-Sing o la vista de campos vacíos

Un texto transcrito por un alumno recoge algunas de las lecciones que el maestro Eisenstein sostuvo entre 1932 y 1933. En él se descubren algunas de las que fueron sus creencias como teórico y cineasta y que se refieren directa o indirectamente al campo vacío. Una de sus clases versa sobre el tema de la puesta en escena en el cine y sobre la transmisión las sensaciones deseadas a través del aspecto exterior de las cosas; Eisenstein puso como ejemplo su experiencia personal en una visita que realizó a la conocida cárcel de Sing-Sing en Nueva York. Esta prisión sin duda podría ser descrita y filmada en sus imponentes exteriores, o representada a través de su silla eléctrica. Pero, según Eisenstein, se pueden utilizar una serie de elementos más complejos, aptos para transmitir la sensación más dura de la cárcel.

Tuve el honor de sentarme en la silla eléctrica (...) ¡una sensación monstruosa!... Pero la sensación más opresiva la daban una serie de detalles del ambiente. Había a un lado una escupidera, grande, pulida, brillante, como las que hay normalmente en los dentistas, al lado de la butaca de los pacientes. Desde la silla, a través de una puerta abierta, se podía entrever una mesa, una mesa nueva, limpia, sobre la que después se hace la autopsia. Después vi otra puerta, por la que no me dejaron pasar, porque allí estaban los condenados a muerte.³²

En esta descripción no sólo es fácil ver las imágenes de una película de Eisenstein e incluso su montaje, sino que además se crea un campo vacío narrativo y visual. El escupidero funciona como objeto en sí descriptivo de un ambiente y, a la vez, como elemento de evocación de las acciones, las situaciones, las emociones que se viven en ese lugar: evoca la presencia de los condenados a muerte. El escupidero se convierte en una especie de naturaleza muerta, una metáfora de la muerte, un símbolo de la cárcel, su *pars pro toto* y también es un campo vacío que nos hace perceptible la invisible presencia del condenado a la silla eléctrica. El escupidero tiene esa múltiple función, como en el caso de otros muchos objetos que aparecen en los primeros planos de las películas de Eisenstein, por ejemplo las gafas colgadas del doctor de *El*

³² Eisenstein, S. M.: *Na urkach rezissury*, cit. en Eisenstein, *Lezioni di regia*, cit. pág. 80. (Traducción nuestra)

Acorazado Potemkin (1925). Son primeros planos de objetos, son símbolos, son metáforas y metonimias, pero son también un campo vacío del doctor muerto, que está fuera de cuadro.

Otro ejemplar campo vacío se esconde en la narración descriptiva de Eisenstein en este texto, cuando relata que desde la silla eléctrica se vislumbra una habitación vacía y en ella una mesa vacía, en la que *después* se hace la autopsia. En ese “después” existe una elipsis. ¿Después de qué?, cabe preguntarse. Pero se sobreentiende: “después” de la muerte, aunque no se diga ni se vea. Después de la escupidera se describe una habitación vacía. La muerte ha quedado fuera de cuadro, fuera de campo y fuera de la narración. El campo vacío de esa habitación y la escupidera ocultan la expresión de la muerte y a la vez la transmiten de forma indirecta.

Alexander Nevski, Eisenstein, U.R.S.S. (1938)

Eisenstein los llama cuadros vacíos, paisajes desiertos, paisajes vacíos y son, claramente, campos vacíos. En *Alexander Nevski* (1938) los campos vacíos se utilizan para aumentar la inquietud de la espera, o como el propio director dice: para aumentar el de suspense angustioso.



Foto 1



Foto 2

“Amanecer de ansiosa espera”:

Es ésta precisamente la sensación que el complejo total de las doce tomas buscaba: el príncipe sobre la roca, el ejército al pie de ella, la atmósfera general de expectación – todo ello dirigido hacia ese punto, a la derecha, a lo lejos, más allá del lago, por donde el enemigo, invisible aún, tendrá que aparecer.



Foto 3

“En cualquier momento aparecerá el enemigo por el horizonte”. Y después: “No, todavía no asoma”-y uno suspira aliviado: el pecho que se ensancha, se contrae de pronto al exhalar profundamente...



Foto 4

La entrada del sonido está *en medio* de un enfoque de paisaje vacío, de modo que parece surgir desde el centro del cuadro: *de frente*. Luego es oído *de frente* en la toma del grupo de rusos que dan la cara al enemigo.



Foto 5

En medio del segundo, el enemigo aparece “con un nuevo aspecto”: por medio del sonido de su cuerno. Este sonido termina en una toma del grupo de Alejandro, para dar la sensación de que “venía de lejos” (serie de paisajes desiertos) y finalmente “llegaba” hasta Alejandro (o “caía sobre la imagen de los rusos”).



Foto 6

El enemigo es mostrado en ese instante sólo mediante la espera del ejército ruso.

A continuación de estas 12 tomas hay tres cuadros vacíos de la desierta superficie helada del lago.



Foto 7

Los silencios impuestos por los tres puntos, son de la misma naturaleza que los producidos en la imagen de los campos vacíos y sus correspondientes compases musicales.

En otras palabras, el mismo movimiento exactamente es la base de la estructura musical y de la estructura plástica.



Foto 8

III.2. La paráfrasis y el uso artístico de la delimitación de la imagen según Rudolf Arnheim

Formalista en línea con la tradición de la Gestalt, critica el realismo de las imágenes cinematográficas. Su teoría se centra en la psicología de la percepción y el enfoque artístico del medio. En 1933 escribió el libro *El cine como arte*, un texto clásico de la teoría cinematográfica, en el que afronta el concepto de campo vacío. Sus ideas acerca de la importancia del cine como medio de transmisión emotiva y estética configuran una manera muy determinada de ver la ausencia de personajes en campo.

III.2.1. El “uso artístico del cine”

Arnheim defiende ante todo la calidad estética del cine, el cine como arte, frente a un análisis de contenido o a una mera anatomía gramatical. El teórico reivindica el impacto de formas y sonidos frente al discurso del filme, como pone de manifiesto en su prólogo añadido a la nueva edición de 1968 de *El cine como arte*:

De hecho cuando hoy en día algunas escenas de un nuevo o viejo film hechizan por su arte, lo hacen por el impacto directo de sonidos y formas en movimiento y no por su discurso.³³

Arnheim defiende lo inmediato de la acción visual y de lo auditivo porque considera que la imagen domina la pantalla y el discurso se encuentra en un lugar subordinado, que complementa, explica y profundiza la imagen. En la teoría de Arnheim el cine se asemeja a la realidad, pero son sus límites los que lo convierten en arte, por ejemplo, a través del encuadre. El cine es visto como un medio para producir resultados artísticos. El punto de vista adoptado por Arnheim en su teoría sobre cine influye sin duda en su definición de nuestro tema de estudio.

Arnheim diferencia el cine como arte de una mera representación de la realidad porque estima que la cámara de cine podría capturar un determinado objeto de tal forma que en su posterior visionario fuera lo más parecido a ese objeto. Sin embargo, muchas veces produce algo completamente diferente. Esto ocurre a través de una serie de dispositivos (encuadre, iluminación...) que pretenden impactar, sorprender, dar una visión insólita del objeto, lo que

Arnheim llama “uso artístico del cine”. El campo vacío en Arnheim ocupa justamente el lugar de esa serie de dispositivos que convierten el cine en arte.

III.2.2. Campo vacío y campo parcialmente vacío

Aclaremos ante todo que Arnheim no nombra de manera explícita el campo vacío. Sin embargo, a la luz de la teoría de Noël Burch, que veremos más adelante, identificamos que buena parte de sus observaciones son afines a nuestro tema de estudio. De hecho N. Burch, observa la importancia del uso del fuera de campo y de la acción fuera de cuadro. Estos elementos son analizados por Arnheim y relacionados con el campo vacío si bien podríamos decir que en su teoría en realidad es un campo parcialmente vacío.

En N. Burch el término vacío está referido a vacío de personajes. En Arnheim el campo no queda nunca completamente vacío. Pero los dispositivos que Arnheim identifica en el desplazamiento del centro de atención son de gran utilidad para esta investigación.

Podemos hablar del campo parcialmente vacío de Arnheim como un paso previo antes de que el personaje quede completamente fuera de cuadro. El empleo del fuera de campo y del campo casi vacío es de gran importancia en el estudio de determinadas películas y Arnheim los pone como ejemplo del uso artístico de la delimitación de la imagen.

Antes de pasar a analizar los ejemplos concretos de filmes propuestos por Arnheim, identificaremos los puntos de su teoría más importantes para nuestro tema de estudio:

- Noción de delimitación de la imagen
- Uso artístico de la delimitación de la imagen
- *Pars pro toto*
- La paráfrasis
- Recursos creativos de la cámara: delimitación del tamaño de la imagen

III.2.3. Noción de delimitación de la imagen

Hemos deducido, en la breve exposición del punto de vista adoptado por Arnheim, que todo uso consciente de las limitaciones del medio cine implica unas consecuencias artísticas. Así ocurre con la noción de delimitación de la imagen: sabemos que en el momento de encuadrar un espacio estamos seleccionando una parte del todo, estamos convirtiendo en finito un espacio infinito. Cuando encuadramos con una cámara estamos delimitando una imagen. Estamos poniendo bordes a una realidad, estamos enmarcando. Pero, según Arnheim, ésta no es una operación que conlleve una restricción expresiva, sino todo lo contrario. La

incapacidad relativa del cine de captarlo todo o al menos de captar como la visión humana, mucho más amplia, mucho más flexible, menos geométrica que el visor, no significa una desventaja. El objetivo de una cámara, o la pantalla de cine, es en realidad un instrumento expresivo artístico de gran valor.

Es un error lamentar esta restricción como si se tratara de un defecto..., por el contrario son precisamente tales restricciones las que dan al cine el derecho de ser llamado arte.³⁴

Para poder entender las cualidades artísticas de la delimitación de la imagen, hay que considerar el significado de la noción de espacio representado. Unida a la noción de delimitación de la imagen convive la noción de espacio representado. Este espacio es el que es visible hasta cierto punto, hasta los bordes que suprimen lo que está más allá. El encuadre crea dos espacios, uno interior a la delimitación y otro exterior. De esta forma Arnheim introduce la idea de dos espacios, uno representado y otro “más allá”. Este concepto equivale al de campo y fuera de campo que trataremos en el capítulo dedicado a N. Burch y que en Arnheim es estudiado bajo un punto de vista distinto. Según Arnheim, el uso dialéctico de estos dos espacios es el que mayormente se encarga de provocar consecuencias artísticas en la delimitación de la imagen.

Llegados a este punto debemos recordar la importancia que supone en nuestra investigación la dialéctica de los dos espacios, dado que, muchas veces la presencia de campos vacíos está íntimamente ligada al fuera de campo y a la relación de los dos espacios. Para nuestro estudio del campo vacío es muy importante el análisis de Arnheim acerca de las consecuencias artísticas del uso de las delimitaciones de la imagen:

La delimitación de la imagen es un instrumento tan formativo como la perspectiva, ya que permite destacar y dar particular importancia a determinados detalles, y, a la inversa, permite omitir cosas sin importancia, introducir sorpresas visuales repentinamente, presentar reflejos de cosas que están ocurriendo “afuera”.³⁵

Arnheim es uno de los primeros que se cuestiona las razones del encuadre, el por qué se elige una delimitación y no otra, el por qué se ocultan cosas; no admite que un encuadre tenga consecuencias de delimitación puramente aleatorias.

³⁴ *Idem*, pág. 25.

³⁵ *Idem*, pág. 59.

El teórico busca unos motivos que den sentido a la elección de una determinada forma, no se resigna a suponer que una delimitación del espacio sea consecuencia de una operación casi mecánica de captación de una imagen. Arnheim observa y encuentra unas razones: un espacio en campo, la elección de lo que vemos y de lo que no vemos tiene motivaciones artísticas claras. En Arnheim no hay un análisis de un campo vacío completamente vacío, siempre hay en cuadro un reflejo o una sombra de una presencia fuera de campo. Arnheim estudia los mecanismos de ocultación de parte de la imagen por la delimitación de la misma. El autor observa los dispositivos de determinación y elección del encuadre con respecto a la acción. El análisis de estos procesos es vital para ir entendiendo la presencia en el cine de los campos vacíos.

III.2.4. Uso artístico de la delimitación de la imagen. “La parte más importante a saber” queda fuera del encuadre en *Los Muelles de Nueva York* (1928), de Sternberg
 Arnheim defiende ante todo las cualidades del marco y del encuadre desde el punto de vista estético:

El marco tiene una importancia esencial y absoluta para exhibir las cualidades decorativas de una imagen.³⁶

El encuadre es, por tanto, para Arnheim uno de los instrumentos básicos que califica a la imagen. Para aclarar las consecuencias artísticas del uso de esta delimitación, Arnheim pone el ejemplo de la secuencia de la suicida en la película de Josef von Sternberg *Los muelles de Nueva York* (1928). Pasaremos a analizar dicho fragmento.

³⁶ *Ibidem*.

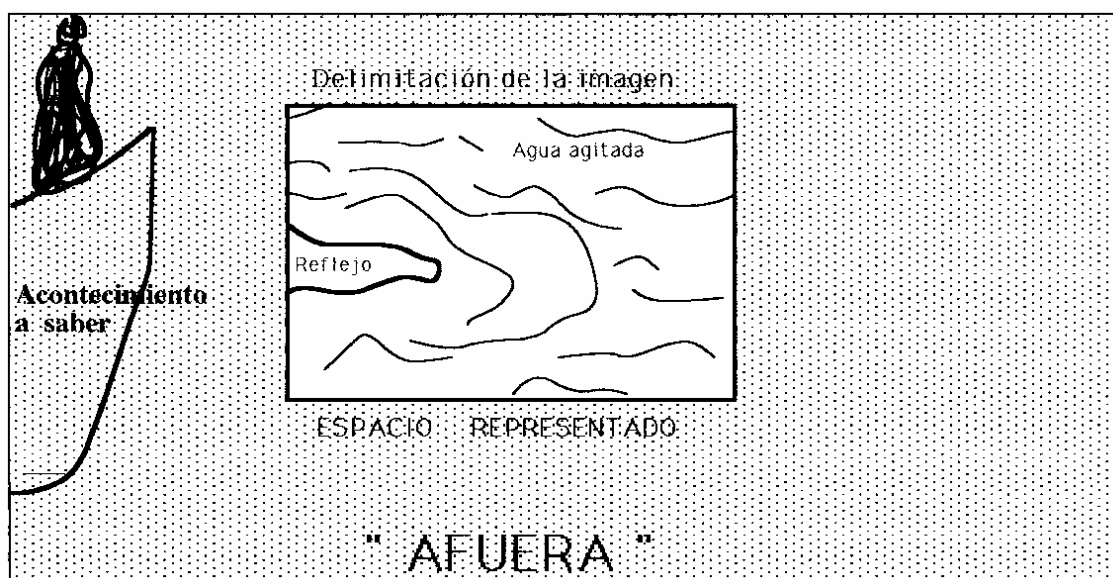


Figura 3. Esquema del plano de la suicida en la película *Los Muelles de Nueva York*, de Sternberg.

Arnheim analiza exhaustivamente el campo vacío que aparece en el filme de Sternberg. Explica de este modo la constitución y la finalidad de esta imagen con el personaje y la acción fuera de cuadro:

La cámara está situada de tal modo que la parte más importante de la toma, a saber, el barco con la mujer en la borda, no aparece para nada, posición que resulta totalmente absurda desde el punto de vista de la representación corriente de un objeto.³⁷

Esta descripción de Arnheim plantea las cuestiones básicas para el análisis de la secuencia desde el punto de vista de nuestro tema de estudio, es decir, el lugar que ocupa la cámara con respecto a la delimitación de la imagen, la exclusión del encuadre de “la parte más importante a saber” y, por último, las consecuencias expresivas y estéticas del hecho de que de esa información excluida sólo se encuadra su reflejo en el agua.

El primer punto a destacar es que su observación parte del lugar en el que está situada la cámara. Hecho lógico dado que, como hemos visto antes, para Arnheim el encuadre o delimitación de la imagen, es el origen de la toma. Arnheim considera que el lugar que ocupa

³⁷ *Idem*, pág. 62.

la cámara en este plano es completamente absurdo en una economía de encuadre corriente, ya que la cámara no está captando el hecho que está aconteciendo. Pero ¿qué motivaciones entran en la decisión del emplazamiento de la cámara y en la elección de la delimitación de la imagen?

Arnheim quiere dejar clara la diferencia entre la lógica de la representación habitual de un objeto y la determinación de la toma. Para el autor el problema de la decisión de la colocación de la cámara y de la delimitación de la imagen es uno de los actos que diferencian al cine como arte. En este caso la elección adoptada es un ejemplo de cómo el cine se separa de una pura y mecánica representación de la realidad. La cámara podría haber hecho una toma encuadrando directamente a la mujer en el barco, y sin embargo, no lo ha hecho.

La parte importante del acontecimiento, el único motivo de que se hiciera la toma, sólo arroja su reflejo en la imagen.³⁸

Deseamos llamar la atención sobre estas palabras. En ellas queda claro que de la acción sólo vemos su reflejo. Arnheim se pregunta qué es lo que lleva a un director de cine a no representar el hecho en sí mismo. Considera la captación de la parte más importante del acontecimiento casi en términos periodísticos, es decir, como intención de mostrar en imagen lo que está ocurriendo de la manera más directa posible. Pero centrar el acontecimiento en el encuadre sería una representación puramente objetiva de los hechos, similar, diríamos ahora, a las retransmisiones televisivas.

Lo indirecto del lenguaje, tan mágicamente evocador en su propia esfera de literatura y drama, hace que las palabras se desvanezcan en ruidos carentes de significado cuando se ven forzadas a competir en igualdad de condiciones con lo inmediato de la acción visual y de lo auditivo. La televisión diariamente prueba cuán revelador puede ser para el ojo del espectador un pequeño gesto tomado de la vida y, por otra parte, cuán tediosamente absurda es la interminable exposición de cuerpos humanos que hablan.³⁹

Resulta fácil entender la preocupación de Arnheim por diferenciar el arte de la corriente representación de un objeto. Arnheim defiende los valores de las imágenes y de los sonidos de un filme, por sí mismos, frente a la representación de la acción. Esto explicaría los motivos de

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Idem*, pág. 11.

la elección insólita, e incluso absurda, del emplazamiento de la cámara en la secuencia que estamos analizando, pues teniendo el acontecimiento importante a pocos metros, finalmente queda fuera de los límites de la imagen tomada por la cámara. Esto otorga al espectador una evocación del suceso frente a la pura retransmisión de los hechos.

III.2.5. Razones de la elección de la delimitación de la imagen y de la ocultación del acontecimiento

Arnheim trata de averiguar cuáles son las motivaciones que mueven al realizador a impedir que el espectador vea una parte de la acción.

Pero el espectador, quien quizá podría haber visto una toma directa del acontecimiento con un interés meramente pasajero, es conquistado, se estremece por lo inusitado de la presentación.⁴⁰

Arnheim se refiere aquí a esa capacidad del cine de presentar las formas y las imágenes de manera tan inhabitual que causan una extrañeza en la acostumbrada percepción humana, provocando una conmoción psicológica. Por consiguiente, destacamos las principales razones de la operación fílmica que estamos analizando:

- 1º Plantear una presentación inusitada
- 2º Crear extrañeza en la percepción
- 3º Crear un interés mayor, no pasajero
- 4º Provocar una conmoción psicológica

III.2.6. Lo que queda en imagen

Llegados a este punto tratemos de analizar qué es lo que vemos en imagen porque esto nos dará pie para centrarnos en las conexiones con el concepto de campo vacío. Tal y como lo explica Arnheim, la parte importante que constituye la razón de ser de la toma, ha quedado fuera de imagen y en imagen vemos únicamente el reflejo. Siguiendo las descripciones de Arnheim, que a continuación citamos textualmente, podemos deducir los elementos que entran en imagen y su funcionamiento:

⁴⁰ *Idem*, pág. 62.

(...) en la toma sólo se ve la superficie agitada del agua en la que se ve el reflejo de la mujer que está de pie y luego salta por la borda.⁴¹

En un segundo momento se ve caer a la mujer al agua, en el punto en el que estaba su reflejo. Como ya hemos comentado, resulta extraño que de todo el acontecimiento sólo se muestre el reflejo. Pensamos que las razones de esta toma aportadas por Arnheim son muy válidas. Por nuestra parte encontramos otras razones que darían más información acerca de la presentación de un acontecimiento a través de su reflejo.

III.2.7. Posibles razones del uso de un reflejo para presentar un acontecimiento

La imagen en cuadro puede ser considerada como imagen periférica del acontecimiento principal. Sin embargo en ella hay dos elementos importantes:

1º La superficie agitada del agua

2º El reflejo de la mujer suicida

Analizando estos dos elementos vemos en el primero el lugar al que la mujer va a caer para buscar la muerte, mientras que en el segundo es la imagen de la mujer ya en el agua. El hecho de que Arnheim describa el primero como agua agitada le confiere a uno de los dos elementos una cualidad significativa; el segundo, que es el reflejo de una presencia humana, en cuanto tal reflejo nos evita la posibilidad de descubrir la expresión de ese ser, su estado de ánimo (aún en el caso de que ese reflejo estuviera lo suficientemente cerca de la cámara). Por ello, su imagen no puede ser calificativa. El reflejo es posteriormente sustituido por la imagen real de la mujer que cae en el agua justamente en ese punto. Sin pararnos a analizar las significaciones particulares del reflejo, y del agua agitada, como metáforas, podemos extraer conclusiones útiles y aplicables a otros casos similares en los que el campo está parcialmente vacío al tiempo que podemos averiguar otras razones por las que la delimitación de la imagen deja fuera de cuadro al acontecimiento principal.

Primero: retardar y anticipar simultáneamente el acontecimiento. En este filme habría habido la posibilidad de rodar la caída directamente, encuadrando el cuerpo de la mujer. Situando la cámara en ese lugar hubiera sido posible retardar el acontecimiento, pero la espera y el suspense hubieran sido diferentes. Hubiéramos esperado que su cuerpo se lanzara hacia el agua, pero por mucho que hubiera tardado en hacerlo estaríamos ya colocados en el suicidio. La forma elegida por Sternberg, sin embargo nos deja en un compás de espera diferente, que

⁴¹ *Ibidem.*

no coincide con la mujer suicida, con su suicidio. Vemos el reflejo, entendemos lo que puede pasar. Durante un tiempo estamos suspendidos esperando que algo ocurra. Asistimos al retraso del acontecimiento situados en un lugar distinto de ese acontecimiento. Nos encontramos en el lugar del agua que espera la caída de la mujer y no con la mujer. Esta diferencia provoca que el retraso del acontecimiento elegido por Sternberg coincida simultáneamente con la anticipación del acontecimiento. Nos encontramos ya en el lugar en el que va a acabar el acontecimiento. Estamos colocados en el otro lado. Por lo tanto, mientras el acontecimiento se retrasa nosotros lo esperamos en un lugar anticipado.

Segundo: mantener suspendida la acción. El acontecimiento no ocurre inmediatamente, hay un breve tiempo en el que percibimos los instantes anteriores al hecho. Esto provoca un ligero suspense de la acción que coincide con un leve suspense de la historia. Dado que el lugar que ocupamos es exterior al acontecimiento, durante todo el tiempo que ocupamos ese lugar estamos suspendidos, esperando que aquello que sabemos que va a pasar y está pasando fuera de los límites de la imagen, ocurra dentro del espacio de la representación. Mientras eso no ocurre, el espacio de la representación con respecto al acontecimiento se encuentra suspendido, en espera de la entrada del cuerpo en el campo.

Tercero: a menor información, mayor receptibilidad. El lugar que ocupa la cámara, la delimitación de la imagen, el desplazamiento respecto al acontecimiento, dejan fuera de imagen la información directa de la acción. Pero aunque el acontecimiento quede oculto, es una ocultación relativa dado que lo que no vemos directamente (el cuerpo de la mujer) lo vemos representado (reflejo). Esta elección de encuadre disminuye parte de la información pero aumenta otra parte: sabemos menos del cuerpo de la suicida, pero sabemos más acerca del lugar en el que ella va a caer. Retornando al punto que Arnheim nombra como “la parte más importante a saber”, que, según él, queda fuera de imagen, debemos aclarar que ese saber está directamente relacionado con la información de la que estamos hablando. Habría, por lo tanto, que matizar que parte de ese saber queda fuera de imagen, y que “la parte más importante a saber” es en este caso no solamente el cuerpo que se va a suicidar, sino también la muerte. El autor descubre en la elección de la delimitación de la imagen una manera de crear a través de la ocultación, una extrañeza y un mayor interés. Aunque compartimos con Arnheim esta idea, pensamos que además hay otro factor que influye en la captación de nuestra atención, es ese elemento que Arnheim excluye como importante en el impacto psicológico del espectador: el discurso. Consideramos que el discurso del filme, que tiene que

ver con la información y el saber del que estábamos tratando, es un elemento tan importante como los otros para captar nuestra atención y para aumentar nuestra recepción.

En este caso, en la secuencia que estábamos observando, nuestro interés aumenta no sólo por lo que se nos oculta, sino también por lo que vemos, por la posibilidad que tenemos de colocarnos en ese otro lado anticipado del acontecimiento del que hemos hablado. Nuestra conmoción funciona también porque observamos en imagen ese agua agitada y ese reflejo que nos anticipan lo que va a ocurrir, en ese espacio entre el presentimiento y el observador externo, que debe aceptar como inevitable algo que de él no depende. En nuestra receptibilidad también influye nuestra capacidad de soportar un acontecimiento negativo en imagen.

Cuarto: transferencia de emociones. Otras causas importantes que provocan en nosotros una mayor receptibilidad e interés, tienen relación con los elementos de la imagen que vemos que funcionan como transferencias que sustituyen a la información ocultada.

En el espacio que estamos analizando y que hemos llamado campo parcialmente vacío, la imagen está durante un tiempo deshabitada de presencias humanas y sin embargo es un campo sólo parcialmente vacío dado que hay un reflejo de presencia humana. Lo que en este apartado de transferencias nos interesa introducir es el tema de los elementos inanimados, de los objetos, es decir, de aquellos elementos no humanos que sustituyen en un momento dado a la narración. Los campos vacíos son espacios predispuestos para las transferencias y entendemos por transferencia aquel mecanismo por el que una situación, una emoción o una acción es transferida de las personas a las cosas.

Tenemos una transferencia cuando un sentimiento o un acontecimiento nos es comunicado no a través de la expresión de un personaje o de su acción, sino a través de unos objetos o elementos no humanos. Es este caso hay dos elementos: un reflejo que es algo a mitad de camino entre el objeto y lo humano, y el agua agitada. Ambos elementos podrían considerarse como metáforas de algo, son elementos que sustituyen y representan a otros. La transferencia es un elemento de distanciamiento del acontecimiento directo. Pero al mismo tiempo que nos aleja sustituyendo al hecho, crea un recorrido de reflexión. Estamos de acuerdo con Arneheim en que la extrañeza crea interés. En este plano el hecho de que los elementos que aparecen tengan significación indirecta obliga a una mayor atención. Por lo tanto, en un campo vacío hay que estar muy atento a la presencia de elementos no humanos, de objetos, dado que muchas veces éstos son sustitutos de otras cosas, son metáforas.

Las transferencias pueden modificar el significado de un campo vacío. El análisis de los elementos que aparecen en imagen puede aclarar el sentido y el contenido de un plano. Debido a todo lo expuesto, Arnheim en su teoría, dedica particular atención a la función de los objetos y a lo que él llama *pars pro toto*.

III.2.8. *Pars pro toto*

Arnheim analiza el mecanismo cinematográfico por el que una parte puede representar el todo. Este mecanismo puede ocurrir en dos órdenes distintos:

1º La parte anticipa el todo

2º La parte sucede al todo

Primero: Arnheim pone como ejemplo de primeros planos o planos de detalle la película de Vsievolod Pudovkin: *La Madre* (1926), en la que una serie de primeros planos (piedras grises, bota de un soldado de guardia) introducen las escenas que tienen lugar en los tribunales. El teórico considera que puede crearse el suspenso dejando fuera de la imagen lo que es importante, haciendo que las partes representen el todo.

(...) ciertas porciones se pueden destacar a fin de inducir al espectador a buscar un significado simbólico en su apariencia.⁴²

Segundo: En otras ocasiones la parte, o los primeros planos no introducen al todo sino que ocurre un proceso inverso. Arnheim describe una situación hipotética de una habitación en la que hay dos personas hablando, pero al instante la cámara proporciona un primer plano en el que aparece una pequeña parte de ese espacio; una mesa y sobre ella una flor que hasta ese momento habían pasado desapercibidas.

Ésta es según Arnheim, una importantísima capacidad del cine. El cine puede proporcionar detalles de elementos, puede hacer que una acción sea conducida por cosas inarticuladas, objetos... (veánse los ejemplos de la secuencia de la suicida o de *La Madre* (1926), de Pudovkin).

Hemos querido dedicar una parte de nuestra investigación al tema de los objetos dado que en los campos vacíos desempeñan un papel muy importante. Aunque debemos distinguir, tal y como hace P. Shrader, que los primeros planos muchas veces son naturalezas muertas y

⁴² *Idem*, pág. 64.

no campos vacíos. Pero por lo que respecta a la función de los objetos, a menudo es tal y como la describe Arnheim en su obra.

III.2.9. La paráfrasis

Arnheim, se refiere, en una parte de su teoría dedicada al uso artístico de la ausencia de experiencias no visuales de los sentidos, a un efecto de método visual indirecto por el que se realiza la representación indirecta de un acontecimiento. Éste, según Arnheim, es uno de los métodos favoritos de todas las artes y cita como ejemplo un pasaje de la *Divina Commedia*, de Dante Alighieri:

(...) la paráfrasis da lugar a un efecto artístico positivo. La representación indirecta de un acontecimiento en un material que le es ajeno, o bien la presentación de las consecuencias de una acción sin la acción misma, constituye un método favorito de todas las artes. Para dar un ejemplo al azar: cuando Francesca de Rimini relata cómo se enamoró del hombre con quien tenía la costumbre de leer y dice únicamente “Aquel día no leímos más”, Dante indica así, indirectamente, con sólo dar las consecuencias, que aquel día los enamorados se besaron. Y esta forma indirecta de referirlo es inesperadamente impresionante.⁴³

En este fragmento, del que hablaremos más adelante en el capítulo dedicado a Otras artes y otros lenguajes, se omite el hecho a través de la paráfrasis. Para Arnheim esta forma indirecta de referirlo es inesperadamente impresionante. El uso de la paráfrasis en este caso, cinematográficamente hablando, sería el equivalente de haber mostrado en cuadro las consecuencias de una acción dejando fuera de cuadro el hecho.

Arnheim señala que hay diferentes modos de representar de forma indirecta un acontecimiento: una que ya hemos mencionado, que presenta las consecuencias de la acción sin mostrar la acción, y otras que representan el acontecimiento indirectamente, en un material que le es ajeno. De estos últimos modos Arnheim pone como ejemplo las películas no sonoras que representaban el sonido a través de la imagen. En esos casos se hacía una transferencia de la calidad del sonido a las imágenes. El autor, una vez más, defiende que esta transferencia no es un límite del cine sino una cualidad. Describe igualmente cómo en la película, *Los nuevos señores*, su director, J. Feyder, hace visible la música y de ese modo hace que el espectador se centre en el efecto de la música.

⁴³ *Ibidem*.

Si la música se oyera realmente, el espectador podría limitarse a notar que suena la música, mientras que con este método indirecto, el punto concreto, la parte importante de ésta música, -su ritmo, su poder de unir y “con-mover” a los hombres- se destaca eficazmente.⁴⁴

Se trata de una película muda. La música se percibe en los rostros de la gente, en sus cabezas meciéndose. De este modo, en lugar de mostrarnos el hecho en sí, (en este caso la música), nos muestra sus cualidades, representando únicamente lo que expresivamente nos interesa de ese hecho. Se hace visible algo invisible.

Es muy importante el valor que Arnheim concede a este recurso artístico, y considera que podría ser utilizado también en el cine sonoro, dado que los efectos de esta forma indirecta de presentar esta transferencia serían igualmente válidos. Con este efecto, según Arnheim, se logra una gran libertad para el creador:

En vez de dar el hecho -en sí-, sólo presenta algunas de sus características reveladoras, con lo cual lo modela e interpreta.⁴⁵

El proceso de transferencia de un material a otro, omitiendo en cuadro el hecho que hemos descrito, sería posible también a la inversa. Recordemos la utilización del sonido cuando no vemos en cuadro la imagen a la que ese sonido pertenece. Este ejemplo nos sirve para volver a centrar el tema de la presentación indirecta, que sin duda, encuentra una forma eficaz de realizarse a través tanto de la presentación de las consecuencias como a través de las transferencias de materiales que hemos analizado.

III.2.10. Recursos creativos de la cámara: delimitación del tamaño de la imagen

En este tipo de recurso hemos analizado ya los efectos del juego de la imagen en cuadro y de sus elementos con respecto a la imagen fuera de la delimitación. Hemos visto cómo un reflejo de algo que no vemos nos da indicios indirectos de un acontecimiento, pero no hemos prestado suficiente atención a los efectos de sorpresa suscitados por los cambios de tamaño del encuadre. Según lo describe Arnheim, el cambio de delimitación del tamaño de la imagen provoca sorpresa dado que elementos que estaban fuera de la imagen, en un encuadre más amplio, de repente se hacen presentes. El teórico insiste en recalcar que estos elementos siempre estuvieron presentes pero el encuadre los dejaba fuera.

⁴⁴ *Idem*, pág. 82.

⁴⁵ *Idem*, pág. 83.

El hecho de esta permanencia oculta se debe, según Arnheim, a una capacidad expresiva peculiar del cine, (contrapuesto al teatro donde el encuadre, por decirlo de alguna manera, siempre es fijo) y también porque introduce el efecto sorpresa de lo inesperado, de lo que estaba allí pero nosotros no veíamos. Aunque Arnheim no lo mencione explícitamente, su interés por enfatizar el hecho que esos elementos no se incorporan a la imagen desde no se sabe qué lugar, sino que pertenecen a ese mismo espacio, tiene significados muy importantes.

La delimitación de la imagen juega, sin duda, el papel de ocultar algunos elementos y de permitir la visión de otros. No obstante, somos conscientes o percibimos la ocultación sólo a través de la utilización de alguno de los recursos que hemos analizado: reflejos que descubren la presencia de un elemento fuera de imagen, ruidos que pertenecen a algo que no vemos... o a través del cambio del tamaño del encuadre. Algo nos informa de la preexistencia de cosas que estaban pero que el encuadre no nos permitía ver.

Siguiendo los estudios de Arnheim acerca de la percepción o la conciencia del entorno del encuadre, se deduce que los efectos del tamaño de la imagen analizados como recurso artístico, y la aparición de elementos sorpresa, son unas de las maneras de poner en juego el fuera de campo.

Arnheim analiza todo aquello que no está en imagen y que sin embargo juega un papel, o bien porque muestra en cuadro una parte de él o bien porque el centro de interés está fuera de la imagen y sólo se ve su efecto sobre alguien. Cuando decimos sobre alguien también podríamos decir sobre algo, por ejemplo, el reflejo sobre la superficie del agua. En cualquiera de los casos es la delimitación de la imagen la responsable de todos estos recursos que, aparte del efecto de sorpresa que hemos nombrado, es también causa del efecto de suspense.

Los Muelles de Nueva York, Josef von Sternberg, U.S.A.

(1928) Fotos de 9 a 20

La cámara está situada de tal modo que la parte más importante de la toma, a saber, el barco con la mujer en la borda, no aparece para nada, posición que resulta totalmente absurda desde el punto de vista de la representación corriente de un objeto.



Foto 9

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



Foto 10

La parte importante del acontecimiento, el único motivo de que se hiciera la toma, sólo arroja su reflejo en la imagen. En este caso es el reflejo de la mujer suicida el que aparece por el borde izquierdo del encuadre.



Foto 11

Arnheim considera que el lugar que ocupa la cámara en este plano es completamente absurdo en una economía de encuadre corriente. La cámara en éste caso no está captando el hecho que está aconteciendo.



Foto 12

Pero centrar el acontecimiento en el encuadre sería una representación puramente objetiva de los hechos, ahora diríamos que es similar a las retransmisiones televisivas.



Foto 13

Lo indirecto del lenguaje, tan mágicamente evocador en su propia esfera de literatura y drama, hace que las palabras se desvanezcan en ruidos carentes de significado cuando se ven forzadas a competir en igualdad de condiciones con lo inmediato de la acción visual y de lo auditivo.



Foto 14

Esto explicaría los motivos de la elección insólita, e incluso absurda, de la colocación de la cámara en la secuencia que estamos analizando. Pues teniendo el acontecimiento importante a pocos metros, finalmente queda fuera de los límites de la imagen tomada por la cámara.



Foto 15

El espectador, quizá podría haber visto una toma directa del acontecimiento con un interés meramente pasajero, pero mediante esta planificación es conquistado, se estremece por lo inusitado de la presentación.



Foto 16

En la toma sólo se ve la superficie agitada del agua en la que se ve el reflejo de la mujer que está de pie y luego salta por la borda.



Foto 17

La mujer salta al agua, pero no la vemos, desaparece incluso su reflejo. Sólo vemos el agua.

Nos encontramos ya en el lugar en el que va a acabar el acontecimiento. Estamos colocados ya en el otro lado. Por lo tanto, mientras el acontecimiento se retrasa, nosotros lo esperamos en un lugar anticipado.



Foto 18

Esta elección de encuadre disminuye parte de la información pero aumenta otra parte: sabemos menos del cuerpo de la suicida, pero sabemos más acerca del lugar al que ella va a caer.

Pronto aparecen las ondas expansivas de la caída al agua.



Foto 19

Es un error lamentar esta restricción como si se tratara de un defecto..., por el contrario, son precisamente tales restricciones las que dan al cine el derecho de ser llamado arte.

El autor descubre en la elección de la delimitación de la imagen una manera de crear, a través de la ocultación, una extrañeza y un mayor interés.



Foto 20

III.3. Un lugar cargado de fisonomía según Béla Balázs

Hay un fragmento extraído del *Diario* de Béla Balázs, que muestra una de sus constantes de búsqueda vital y estética, búsqueda que sin duda animó la escritura de todos sus textos que se reúnen en su libro *El Film* en el que él sostiene que gracias al cine el hombre percibe una nueva visión del alma hecha forma:

¡Señor, no me des visiones nuevas, dame nuevos ojos. Señor, no me lleves por el camino de los sonidos, abre una nueva oreja en mi alma!.⁴⁶

Balázs nació en Hungría en 1884 y falleció en 1949. Elaboró su obra teórica entre principios de los años 20 y finales de los 40. Se interesó sobre todo por el lenguaje y la forma del cine. Se alejó del realismo porque considera que toda la puntuación fílmica indica que las imágenes son construcciones humanas y no deben sustituir la realidad. Negó la objetividad de la cámara, pero se alejó de Eisenstein por su uso excesivamente conceptual del lenguaje cinematográfico. Se acercó a la corriente formalista, pero su humanismo le llevó a negar desarrollos formales abstractos o que de alguna forma se alejaran de lo concerniente al hombre. Se dijo de él que su teoría se acercó en algún momento al realismo más de lo que él pensaba; por ejemplo con su gran interés por el primer plano que tiene la capacidad de revelarnos matices y significados ocultos que se esconden en los objetos. Y es en este punto precisamente en el que la teoría de Béla Balázs se une a nuestra investigación. Balázs describe algunos espacios y lugares y estudia su capacidad de transmitir sentimientos. Esta capacidad se manifiesta incluso a través de los objetos que se encuentran en esos espacios y que descubren una propia fisonomía. Por decirlo de otra manera: son campos vacíos que se nos revelan cargados de emociones.

III.3.1. La fisonomía del ambiente relacionada en la pintura y el cine

En la teoría de Balázs existe un primer acercamiento al campo vacío en el cine, a partir de su definición de la cuestión del espacio fílmico. Según Balázs la escenografía y el decorado presentan ya de por sí unas cualidades significantes. Esta idea se realza en el momento en el que el cuadro queda vacío de personajes, ya que es el propio espacio el que funciona como vehículo significativo.

⁴⁶ Balázs, Béla: Extracto del *Diario*, cit. en *Il film*, Einaudi, Torino, 1952, pág. XV. (Traducción nuestra)

Balázs analiza las funciones de ciertas cualidades escenográficas y espaciales en general, capaces de transmitir emociones:

En el cine, como en la pintura, existe la posibilidad de otorgar al ambiente una fisonomía tan intensa como la del hombre. (...) en el decorado se proyectan los estados de ánimo de las acciones, y funciona como eco de lo que ocurre en los alrededores.⁴⁷

Esto significa que el espacio puede hacer un seguimiento de las oscilaciones del estado de ánimo de los personajes y representarlo. Según Balázs, el espacio fílmico funciona de forma similar a la pintura. En ambos casos es posible conferir al ambiente una fisonomía tan intensa como la del ser humano. Cita como ejemplo la obra de Van Gogh. En ella los objetos presentan un rostro vivo y el espacio está cargado de emociones humanas. Esto que afirma Balázs es patentemente visible, no sólo en los cuadros de Van Gogh, como el de su habitación, sino también en los espacios de los pintores expresionistas o en cualquier cuadro de espacios o paisajes impresionistas o cubistas.

La pintura es ejemplar en este sentido, tanto en el uso del color, como en el de la pincelada. En las líneas del propio dibujo, en la elección del encuadre..., en todo esto queda patente esa relación de transmisión emotiva al lugar y al espacio:

(...) como si un lugar, de pronto, desvelara un rostro con una expresión.⁴⁸

Balázs toma en consideración un momento concreto de la historia de la pintura ligado al renacimiento, momento en el que incluso la naturaleza del paisaje asume las formas del alma. La naturaleza inanimada pasa de ser el fondo de las acciones representadas en la pintura, a ser un tema artístico de por sí: el paisaje. Posteriormente, el cine heredará de la pintura la tradición paisajística:

La imagen del paisaje es la fisonomía de un determinado lugar, capturada por un pintor o por un operador de cine.⁴⁹

⁴⁷ Balázs, Béla: *Il film...*, cit., págs. 92-93. (Traducción nuestra)

⁴⁸ *Idem*, pág. 94.

⁴⁹ *Ibidem*.

Aunque ha habido otros momentos en la historia del arte en los que el lugar ha estado, como dice Balázs, cargado de fisonomía, especialmente con el renacimiento. Fue la ideología del humanismo la que transformó al hombre en protagonista del arte y de la cultura. Una vez situado el hombre físicamente en el centro del cuadro se asistió a la humanización de su entorno, en un momento en el que todo lo que era humano era bello. Según Balázs, de esta estética somos aún herederos.

El alma de la naturaleza es nuestra alma.⁵⁰

Por otro lado, también existieron culturas anteriores al renacimiento que compartieron con éste, no la omnipresencia de la figura humana, sino el amor hacia el paisaje. Ya en el arte cretense, hay frescos que representan unos motivos florales que, sin duda, están cargados de alma. Tenemos por tanto, por un lado, el culto al paisaje humanizado y a la naturaleza y por otro, la representación central del hombre, a la que se adhieren diferentes culturas, como la renacentista, la griega... Lo que podemos deducir es que la cultura occidental muestra una gran tendencia antropomórfica.

Este mundo antropomórfico es el único tema que el arte puede representar.⁵¹

La ausencia de personaje en la imagen supone casi siempre su presencia en el inmediato fuera de cuadro o su presencia emotiva que se refleja en los objetos en cuadro. De no ser así, nos invade un gran horror, sentimos una gran pérdida. Esto ocurre en los filmes post existencialistas así como en *El eclipse* (1962), de Antonioni, en *El estado de las cosas* (1982), de Wenders y muchos otros. Béla Balázs no conocía aún este tipo de planteamientos cinematográficos en los que los campos vacíos, los paisajes y decorados son realmente un vacío más absoluto, la pérdida del hombre dentro y fuera de cuadro. Balázs sólo veía la expresión del arte como la representación de todo lo humano.

La voz del poeta o el pincel del pintor dan vida sólo a la realidad humanizada.⁵²

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Idem*, pág. 89.

⁵² *Ibidem.*

III.3.2. El espacio cinematográfico como experiencia vivida

La teoría de Balázs nos propone analizar las diferencias que existen entre un campo vacío a cámara fija y un campo vacío en el que la cámara recorre el espacio. Balázs trata de explicar las consecuencias de los movimientos de una cámara por un espacio vacío. En su libro, *El filme*, estudia las diferentes posibilidades del uso del movimiento de la cámara de cine por el decorado. Este análisis nos consiente el acercamiento a un nuevo punto de vista para nuestra tesis. Según Balázs, a través del movimiento de la cámara también nosotros nos movemos por el espacio. Nuestro sentido del espacio va midiendo las distancias reales entre los objetos y percibiendo el tiempo. Se consigue la posibilidad de sentir el espacio cinematográfico como experiencia vivida.

Atravesamos el espacio con la cámara de cine, gracias a nuestra capacidad de Identificación.⁵³

En el cine es frecuente el uso de este tipo de identificaciones espacio-temporales a través del movimiento en espacios vacíos, baste pensar en todas las veces en las que un personaje se introduce en un espacio vacío, en una casa... e incluso sin que ningún personaje se introduzca en él.

La cámara pasa con lentitud y pedantería de un objeto a otro: un cajón, una mesa, una jaula, un reloj, la fotografía de los padres. Vemos y comprendemos el sentido de un mundo angosto, de una existencia burguesa. Sólo entonces la cámara descubre, por primera vez, un hombre.⁵⁴

Este ejemplo de Balázs pertenece al filme *Asphalt* (1929), de Joe May en el que se describe el apartamento de un oficial de policía. Gracias al movimiento de la cámara, que pasa con lentitud de un objeto a otro del mobiliario, percibimos el sentido de ese entorno y comprendemos que se trata de una existencia opresiva. El movimiento de cámara nos muestra la poca distancia que hay entre un objeto y otro y nos enseña ese ambiente cargado. Nos lo descubre poco a poco, obligándonos a pensar en lo que significa, de forma mucho más eficaz que si se tratara de un plano fijo o de un plano en movimiento con personajes donde el espacio funcionara meramente de fondo.

⁵³ *Idem*, pág. 143.

⁵⁴ *Ibidem*.

El movimiento de la cámara permite percibir el espacio. Los objetos que aparecen no son naturalezas muertas o elementos principales del plano, sino adjetivos calificativos del espacio, nos transmiten una emoción que es la verdadera protagonista.

El movimiento de cámara es capaz de expresar una atmósfera mucho mejor que un plano general fijo.⁵⁵

Un ejemplo preciso de esa atmósfera es el pasillo del filme *La familia* (1987), de Ettore Scola. Ese espacio es recorrido repetidas veces por la cámara a lo largo de la película, pero nadie lo hace físicamente. Es un movimiento por un lugar vacío que nos devuelve recuerdos. De hecho, cada vez que la cámara se pasea por dicho espacio se trata de un momento distinto de la vida de la familia. El campo vacío, en este caso el pasillo, representa el paso del tiempo, constituye una elipsis temporal.

III.3.3. El silencio reflejado en el campo vacío

Muchas veces el campo vacío es un campo de silencio, no sólo en el sentido metafórico debido a la ausencia de acción, sino también en el sentido sonoro de un campo vacío en silencio. Balázs analiza las consecuencias del silencio en el espacio, afirmando que la experiencia del silencio es una experiencia espacial. Esta experiencia, según el teórico, aparece fundamentalmente en el cine sonoro; ni la pintura, ni la escultura, ni la literatura, ni el teatro, muestran tan claramente la profundidad del silencio.

El silencio en el cine puede ser extraordinariamente vivo y rico, ya que posee un número infinito de expresiones visuales (...).⁵⁶

En el cine el silencio se hace visible, tiene presencia en la imagen. De la misma manera que un espacio asume valor de espacio real solamente cuando incluye sonido, el silencio se percibe en el espacio cuando el tic tac de un reloj es el único sonido en un espacio en silencio. El silencio cambia la percepción del espacio y de los objetos que en él se encuentran, de tal forma que su propia fisonomía concentra una tensión tan fuerte y significativa que podría provocar el proseguimiento de la acción. Es como si el lugar y los objetos pudieran hablar. La pérdida del ruido, del sonido, provoca una intensidad mayor en la percepción de la forma.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Idem*, pág. 220.

Es como si los objetos se quitaran el velo que los recubre y con sus propios ojos miraran fijamente al espectador.⁵⁷

El silencio convierte en más concretas las cosas, tal vez porque al quitarles el envolvente sonoro deja desnuda su apariencia física y las inserta contundentemente en el espacio. El silencio, a través del campo vacío, nos transmite más claramente la emoción del espacio. Se convierte, de esta forma, en el vehículo de la expresión emotiva de las cosas en sí. El campo vacío silencioso nos demuestra una vez más que la cámara de cine es capaz de hacernos visibles, sobre los objetos, sentimientos que son invisibles, pensamientos, estados de ánimo, etc.

III.3.4. El campo vacío como un encuadre mediador de emociones

Balázs otorga, como otros teóricos, gran importancia a los encuadres que dejan fuera de plano la acción o el personaje para excitar nuestra imaginación y de este modo hacer más fuerte la emoción.

El miedo no podría ser tan tremendo, ni la belleza tan fascinante si les miráramos directamente a los ojos. Más fuerte será la impresión si sólo nos los imaginamos, viendo sus sombras.⁵⁸

Hay unos encuadres que el teórico llama encuadres mediadores, planos que un director puede emplear para evocar la belleza de las cosas, o para sugerir los efectos exageradamente brutales de situaciones demasiado violentas.

Estos encuadres mediadores obtienen a menudo efectos poéticos como las palabras nunca pronunciadas.⁵⁹

A menudo los directores evitan el encuadre directo de estas escenas no para atenuar sus efectos, sino para no caer en la banalidad de mostrar lo evidente. Balázs cita también el caso de una película americana, que podría ser *Los Muelles de Nueva York* (1928), en la que el director evita a través de un encuadre mediador mostrar una mujer suicida.

⁵⁷ *Idem*, pág. 221.

⁵⁸ *Idem*, pág. 106.

⁵⁹ *Idem*, pág. 107.

En una película americana se veía el mar por la noche: la playa, la luna, las nubes que se reflejaban. Después, en la profundidad se descubría la imagen refleja de una figura humana. Una mujer se inclinaba sobre el agua. Y la imagen reflejada en el fondo subía “precipitándose” hacia la superficie. Sólo entonces se escuchó el ruido y se vieron las ondas expansivas. No era necesario ver la persona para entender lo que había ocurrido.⁶⁰

De esta forma se evita lo inmediato, se evita mostrar lo que ya sabemos. A través de este lenguaje indirecto se deja fuera de cuadro lo que se sobreentiende.

Existen situaciones trágicas que en un encuadre directo suscitan una impresión de trivialidad que puede llegar a sofocar la originaria potencia trágica, por muy grande que esta fuera.⁶¹

Según Balázs con estos encuadres mediadores se evita caer en la banalización de los hechos.

A través del encuadre directo, el espectador ve sólo la escena tal y como es: el revolver, el suicida, sus actos. Aunque hubiera otras cosas para ver, el espectador no podría verlos, porque está cegado por la luz de lo que ocurre en el encuadre. Pero si se ven las sombras de la escena proyectadas sobre la pared, se ven al mismo tiempo también la pared, la habitación, la fisonomía de todo aquello que es testimonio de lo que está sucediendo.⁶²

Un encuadre mediador obtiene a menudo el efecto poético, golpea la imaginación del espectador y elimina las descripciones precisas.

III.3.5. El campo vacío como reflejo de emociones

A veces el campo vacío puede asumir el papel de representar a través de cosas sensibles otras que no se muestran. Esto es lo que Balázs llama encuadres que para el espectador asumen el significado profundo de símbolos. El teórico húngaro analiza a título de ejemplo la secuencia de una película sobre mineros del director Karl Grune.

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

En una escena, se ve el vestuario de unos mineros que se ponen sus monos de trabajo y dejan colgadas sus ropas en los percheros. Sucesivamente un primer plano muestra sus vestidos colgados en los percheros, como si se tratara de ahorcados: un espectáculo que da mucha pena.⁶³

El encuadre de las ropas de los mineros nos está diciendo, según Balázs, que esos vestidos representan al ser humano que el minero debe dejar arriba antes de bajar a la mina. El plano de esas ropas colgadas se convierte en el símbolo de las consecuencias del trabajo en la mina, un trabajo tan duro y deshumano que los mineros cada vez que bajan deben dejar a su parte de hombre y convertirse en casi máquinas de obra.

Ese campo vacío a través de una representación simbólica produce sentimientos de pena y enseña mucho más sobre el trabajo en la mina que si la cámara se hubiera limitado a seguir a los mineros. Queda clara en la secuencia de esta película la capacidad de transmisión emotiva a través de la utilización simbólica de objetos. Pero Balázs estudia un caso aún más evidente en el que el espacio y las cosas que contiene se convierten en símbolos expresivos de emociones: el expresionismo cinematográfico. Parte de una película paradigmática, *El gabinete del doctor Caligari* (1919), filme en el que el espacio se convierte en vehículo de sentimientos. Las formas del decorado se doblegan físicamente para expresar emociones.

En esta película, la fisonomía y la mímica de los objetos tienen la misma diabólica viveza que los hombres.⁶⁴

Algo similar ocurre en *Phantom*, de Murnau, película que Balázs toma como ejemplo de impresionismo. En este trabajo el espacio se muestra desde el punto de vista deformado de su protagonista. El espacio y sus objetos asumen las apariencias de las emociones del personaje, un hombre que posee una fantasía excitada:

Filas de casas corren delante del protagonista que permanece inmóvil, aparecen y desaparecen escaleras (...).⁶⁵

⁶³ *Idem*, pág. 97.

⁶⁴ *Idem*, págs. 103-106.

⁶⁵ *Ibidem*.

En este caso el espacio refleja únicamente las impresiones de su protagonista. Ambas películas son casos extremos en los que el espacio, aún sin tener personaje en cuadro, expresa sus emociones.

III.3.6. Constancia del campo vacío en las películas sin protagonistas y sin acción

Balázs estudia un fenómeno muy peculiar de la historia de este arte que se desarrolla en el momento justo anterior a la aparición del cine sonoro: se trata de la fuga del cine hacia la imagen pura, sin drama ni actores. Éstas fueron experiencias que Balázs observa como experiencias de vanguardia que posteriormente tendrán gran influencia en el cine moderno. Evidentemente son casos extremos de películas más cercanas al reportaje y a piezas de predominio formal que a ficciones convencionales. Los directores que optaron por este tipo de trabajo buscaban el cine puro.

No hay que buscar el tema en los hechos narrativos o dramáticos, sino en la pura visibilidad.⁶⁶

Está claro que en estas películas abundan los campos vacíos por la ausencia de acción y de personajes, pero como ya hemos venido observando, para definir un campo vacío esto no es suficiente. Para que exista un campo vacío, además de no haber personaje ni acción en campo, debe percibiéndose esa ausencia. Podríamos decir, en caso contrario, que se trata de campos vacíos aparentes, puesto que si no pretenden que haya ningún personaje ni acción en cuadro, y tampoco hay en los márgenes del plano presencia de actor alguno, ya no percibimos en imagen ninguna falta.

III.3.7. La poética de los fundidos: una pausa, un adiós

Balázs describe la forma técnica de realizar un fundido a negro, pero no se limita a eso, también explica cómo se puede utilizar dramáticamente ese efecto visual. El hecho de que la pantalla se oscurezca y haga desvanecer lentamente la imagen tiene consecuencias incluso en el campo de las emociones. Se puede dar el caso que ese fundido a negro permanezca en imagen unos instantes y que de ese modo se cree una pausa, un momento de reflexión, dice el teórico:

⁶⁶ *Idem*, pág. 161.

Se puede, de ese modo, evocar la melancolía del adiós, de las cosas que tienen que morir. A veces actúa como en un texto lo hacen los puntos suspensivos, otras veces como un gesto de adiós, como una mirada triste a aquello que se aleja para siempre. En cualquier caso significa el transcurso del tiempo.⁶⁷

La pantalla que queda en negro durante unos segundos es, sin duda, uno de los campos vacíos más extremo. De este modo se puede decir que tanto los fundidos a negro como los fundidos a blanco generan campos vacíos. Más adelante veremos como es utilizada esta práctica de los fundidos y los campos vacíos en autores como Hitchcock o Kieslowski y en otras muchas películas de los últimos estrenos. La interrupción de la trama, el desconcierto, el suspense o la introspección, son algunas de las consecuencias dramáticas y emotivas del uso de este efecto visual. Balázs propone otro ejemplo relacionado con el fundido y el adiós, con lo que el teórico llamó el efecto de la despedida, de ese alejarse lentamente de la imagen, pero también de su contenido. El teórico cita la película *Ciapaiev* de los hermanos Vassiliev y describe la secuencia en la que un comisario se despide de un grupo de partisanos. Esa marcha es descrita con enorme lentitud: los soldados miran como el coche del comisario se aleja por una carretera de campo y se hace cada vez más pequeño. Y cuando está tan lejos que está a punto de desaparecer en la neblina, entonces se funde la imagen a negro lentamente. Su desaparición se ve así amplificada, porque no sólo perdemos de vista al coche y al comisario, sino también a la historia, a toda la imagen:

La técnica óptica se adueña del efecto del coche que se aleja y lo prolonga: hasta ese momento era el amigo el que se alejaba en la imagen, ahora es la propia imagen la que se aleja y desaparece. El dolor causado por la prolongada imagen de la marcha del amigo, asume ahora un significado más profundo: es como si los hombres hubieran sido abandonados no sólo por el amigo, sino también por la suerte. El encadenado hace desaparecer el mundo: un oscuro destino les espera a los soldados. Sentimos la implacable sombra de la muerte. En este caso la técnica cinematográfica suscita en nosotros una conmoción similar a la que sentiríamos leyendo los versos de un gran poeta.⁶⁸

De este modo, añade Balázs, el cine consigue hacer visibles sentimientos que son invisibles y expresa contenidos líricos. En el ejemplo anterior el miedo por el futuro, por la muerte, son seguramente los protagonistas del plano, que se evidencian aún más en el fundido a negro y

⁶⁷ *Idem*, pág. 146.

⁶⁸ *Idem*, pág. 147.

en el campo vacío que genera. No sería posible narrar de forma más indirecta, rica y emotiva el temor a la muerte y al destino. Es el campo vacío una vez más el que nos transmite estos sentimientos: la muerte tal y como la tememos, nos la imaginamos como la pérdida más grande, la ausencia absoluta, la desaparición completa, la pantalla vacía en negro:

Nos encontramos ante objetos que no se pueden fotografiar, a sentimientos y estados de ánimo invisibles, que el gradual oscurecimiento de la imagen expresan, a pesar de todo, con medios visuales.⁶⁹

Se da así la paradoja de que algo tan intangible como los oscuros presentimientos de los soldados se hagan visibles a través de la pantalla oscura. Al oscurecerse la imagen, dice Balázs, asistimos también a la transmisión visual de otro sentimiento intangible: el sentimiento del paso del tiempo. Pone como ejemplo el plano de un barco que desaparece lentamente del horizonte y estudia de qué manera, cuando el plano funde a negro, el tiempo que transcurre se hace mucho más evidente y prolongado.

El espectador no sólo advierte el tiempo que emplea el barco en desaparecer, si no también, percibe la sensación de un tiempo mucho más prolongado, que ni tan siquiera alcanza a medir.⁷⁰

Este efecto lo veremos recogido más adelante y sabiamente utilizado en una de las películas del cineasta japonés Ozu. Balázs estudia también las consecuencias dramáticas del uso del cierre del diafragma sobre un primer plano como el caso de la maleta en *Narkose*.

Cuando el protagonista se dispone a hacer un viaje, se ve en primer plano una maleta. El diafragma se cierra entorno a ésta, la habitación desaparece. La maleta, que se ha quedado sola en el encuadre, comienza a murmurar levemente. Se abre el diafragma y se descubre que la maleta (que había permanecido constantemente ante la mirada del espectador) se encuentra en la redecilla de un compartimiento de un tren. Estamos en un tren. Partiendo de la maleta la cámara hace una panorámica hacia abajo y descubre a los viajeros y entre estos está el protagonista de la película.⁷¹

⁶⁹ *Idem*, pág. 148.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Idem*, pág. 153.

La maleta funcionaría en esta película tanto como primer plano de la maleta como campo vacío de la acción que ocurre en el fuera de campo. Esta función se refuerza aún más en el caso de las películas que utilizan los sonidos en *off*. Esos sonidos que se escuchan y cuya fuente generadora se encuentra fuera de campo crean sobre el primer plano la huella de un plano general imaginario en *off*.

En el filme sonoro este efecto puede ser potenciado aún más por los sonidos fuera de campo. Escuchamos el nuevo ambiente incluso antes de verlo.⁷²

En su análisis sobre la función del primer plano y sobre el transcurso del tiempo pone como ejemplos el caso de la inserción de un objeto inmóvil, como una roca o un paisaje, entre dos escenas llenas de movimiento. Recurso que estudió y puso en práctica repetidas veces Eisenstein. Estos planos pueden representar también el transcurso del tiempo.

Si entre dos escenas llenas de movimiento se inserta un objeto inmóvil (una roca, un lago, etc.), podemos recibir la impresión que haya pasado un tiempo muy prolongado, un tiempo infinito.⁷³

⁷² *Idem*, pág. 154.

⁷³ *Idem*, pág. 149.

Asphalt, Joe May, Alemania (1929).

Fotos de 21 a 25

En el decorado se proyectan los estados de ánimo de las acciones, y funciona como eco de lo que ocurre en los alrededores.

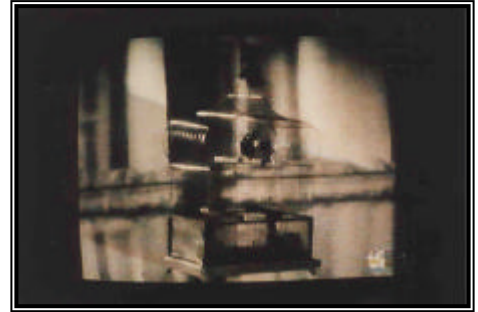


Foto 21

La cámara pasa con lentitud y pedantería, de un objeto a otro: un cajón, una mesa, una jaula, un reloj, la fotografía de los padres. Vemos y comprendemos el sentido de un mundo angosto, de una existencia burguesa. Sólo entonces la cámara descubre, por primera vez, a un hombre.



Foto 22

Gracias al movimiento de la cámara, que pasa con lentitud de un objeto a otro del mobiliario, percibimos el sentido de ese entorno, comprendemos que se trata de una existencia opresiva.

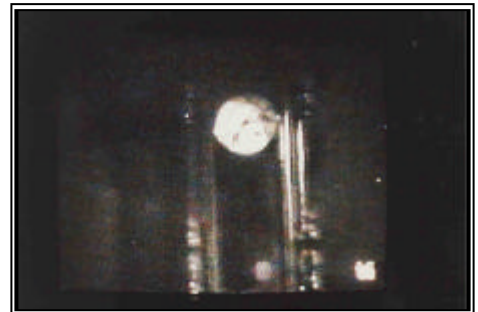


Foto 23

El movimiento de cámara nos muestra la poca distancia que hay entre un objeto y otro y nos enseña ese ambiente cargado. Nos lo descubre poco a poco, obligándonos a pensar en lo que significa, de forma mucho más eficaz que si se tratara de un plano fijo o de un plano en movimiento con personajes donde el espacio funcionara meramente de fondo.



Foto 24

Finalmente, cuando el personaje aparece, hemos aprendido ya mucho de él. Le hemos visto reflejado en los campos vacíos que le han precedido. No ha sido necesario escucharle, ni verle. Esta presentación indirecta es una vez más sutil y eficaz.



Foto 25

El gabinete del Dr. Caligari, Robert Wiene, Alemania

(1919) Fotos de 26 a 28

En esta película, la fisonomía y la mímica de los objetos tienen la misma diabólica viveza que los hombres.



Foto 26

El espacio se convierte en vehículo de sentimientos. Las formas del decorado se doblégan físicamente para expresar emociones.



Foto 27

Es como si el lugar y los objetos pudieran hablar. Es como si los objetos se quitaran el velo que los recubre y con sus propios ojos miraran fijamente al espectador.



Foto 28

III.4. Campos vacíos terroríficos o caminos de paso según Siegfried Kracauer

Este estudioso alemán quiso ver en el cine la posibilidad de captar la realidad y documentarla. Considera que una película es tanto más valiosa si sigue esa tendencia realista. Kracauer estuvo más preocupado por el contenido de las obras que por su forma. En este sentido se alejó de los formalistas y de la primacía del cine como arte. Escribió sus textos principales de cine *De Caligari a Hitler* y *Teoría del film* entre los años 1947 y 1960. Fue periodista, procede de la psicología y sus ensayos intentan esclarecer los vínculos que llevan a identificar cine y mundo visible.

Según Kracauer, el cine es un testimonio de la existencia y un análisis de las personas y de las cosas. El cineasta se asemeja bastante al científico o al explorador que busca la realidad de los hechos. El cine no realista es como un instrumento de investigación convertido en un juguete.

A pesar de su interés e inclinación por el cine realista, Kracauer estudió también películas más cercanas al género fantástico y prestó interés a las posibilidades técnicas del cine. Este teórico aporta interesantes observaciones a esta investigación acerca de las apariciones y desapariciones mágicas en pantalla, que no duda en tildarlas de “sólo al servicio del terror” y que nosotros hemos llamado campos vacíos terroríficos. En cuanto a su sensible mirada hacia todo lo referente al cine más realista Kracauer nos señala campos vacíos que él llama caminos de paso y regiones no atravesadas por personajes; nos describe, por ejemplo, apartamentos que han sido minuciosamente rodados y que se convierten en campos vacíos que nos aportan una documentada información acerca de un personaje en ese momento ausente. Kracauer nos invita a observar cómo en la escena vacía de personajes percibimos cosas que de otra manera nos resultarían invisibles.

III.4.1. La “redención de la realidad física”

Kracauer desvela sus inquietudes teóricas en su texto *Teoría del cine* subtulado: “La redención de la realidad física”. De hecho una de sus preocupaciones más claras ha sido defender el papel primordial del cine en su captación de la realidad tal y como es:

Es significativo que Lumière recurriera en varias oportunidades al motivo del humo; parecía ansioso por evitar cualquier interferencia personal en los datos que le entregaba la realidad.⁷⁴

Kracauer remite al inicio del cine y recuerda la admiración que las primeras películas causaron en los intelectuales contemporáneos:

La naturaleza atrapada de repente. (...) el murmullo de las hojas agitadas por el viento.⁷⁵

Era ésta la gran virtud del cine: captar las cosas que nos rodean y desvelarnos su enorme belleza. Citando textualmente al teórico descubrimos que Kracauer comparte con el pintor F. Léger la idea de que sólo el cine está dotado por sus cualidades técnicas de la capacidad de sensibilizarnos respecto de las posibilidades potenciales de objetos como un sombrero, o una silla. Por esto Kracauer dedica en su *Teoría del cine* un apartado a los objetos inanimados en el capítulo “La reafirmación de la existencia física”.

El teórico destaca constantemente la peculiar inclinación del cine a explorar la realidad física y es dentro de esta idea donde nace su concepción de la presencia de los campos vacíos.

III.4.2. Los campos vacíos hacen visibles las cosas que pasan desapercibidas

Hemos constatado cómo la ausencia de acción hace visibles detalles y sentimientos que de otra forma quedan ocultos. En palabras de Kracauer:

Vemos un banquete en plena pantalla y luego, cuando todos los comensales se han retirado, se nos invita a detenernos un instante para observar el arrugado mantel, los vasos medio vacíos y los restos de la comida sobre los platos.⁷⁶

Kracauer toma este ejemplo genérico para expresar una vez más esa cualidad del cine de llamar nuestra atención hacia las cosas que normalmente son invisibles, por ser desconocidas o por ser demasiado conocidas: aquellos objetos que de sernos tan familiares dejamos de verlos por una especie de automatismo perceptivo que nos lleva a no prestarles atención. Dentro de esas cosas o lugares que nos pasan desapercibidos y que el cine puede redescubrirnos, Kracauer presta especial cuidado a aquellos objetos familiares que formaron parte de nuestro pasado y que de pronto la cámara nos los muestra:

⁷⁴ Kracauer, Siegfried: *Teoría del Cine*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 55.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Idem*, pág. 82.

(...) despojándolos de la significación que originalmente los transfiguraba de modo tal que dejaban de ser nuevos objetos para convertirse en conductores de mensajes invisibles.⁷⁷

Según Kracauer, a menudo en las películas que resucitan épocas pasadas se muestran espacios que nos llevan a cierta nostalgia porque nos rememoran las cosas que allí ocurrieron, sentimientos, emociones vividas, nos llenan de melancolía porque nos recuerdan el inexorable paso del tiempo.

Los objetos naturales están, pues, rodeados por un halo de significados que pueden desencadenar diversos estados de ánimo (...) correspondencias psicológicas y mentales. Algunas de estas correspondencias pueden tener una base real en las huellas que la vida anímica suele dejar en los fenómenos materiales; los rostros humanos son moldeados por las experiencias interiores y la pátina de las casas antiguas es un legado de lo que aconteció en ellas.⁷⁸

Esta correspondencia psicofísica que encierra todas las relaciones entre el mundo físico y el psicológico es otra de las claves para comprender cuáles son para Kracauer las cualidades de la presencia de los campos vacíos en el cine.

III.4.3. Los campos vacíos como caminos de paso

Kracauer está muy cerca de las ideas de Balázs. Comparte la concepción de que los largometrajes están a menudo compuestos por fragmentos que son pequeños momentos de la vida. Estos pequeños fragmentos se separan a veces de la narración principal, de la trama central de la película, pero contribuyen sin duda a hacer avanzar el argumento en toda su plenitud de significados. Estos trozos de realidad física que Kracauer analiza coinciden casi siempre con lo que llamamos campos vacíos.

Todas estas tomas, pese a su influjo latente (...) en el relato al que pertenecen, son imágenes de la realidad material que flotan más o menos libres en el aire, y como tales, aluden a contextos desvinculados de los sucesos que deberían desarrollar. Precisamente su cualidad cinemática radica en su capacidad de alusión que les permite producir todas las correspondencias psicológicas.⁷⁹

⁷⁷ *Idem*, págs. 85-99.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Idem*, pág. 102.

La denominación más significativa de estos fragmentos es la de caminos de paso por su función de portar significados fundamentales para el progreso del filme, pero a la vez por no incluir la acción principal. Estas tomas aparecen bajo diferentes nombres y con distintas funciones en las películas. Kracauer estudia las consecuencias de la utilización de estas tomas en algunas películas y pone algunos ejemplos como los contrastes urbanos de la ciudad de Moscú en el filme *Cama y sofá* (*Tretia Mechtchanskaia*, 1926):

(...) un film soviético notablemente maduro de 1926 en que se da relieve dramático a las pésimas condiciones habitacionales del Moscú contemporáneo. Su sostenido énfasis en la ubicuidad permite al espectador abarcar como en una sola mirada, los tugurios superpoblados y los amplios espacios desiertos de la ciudad, llevándolo a interrogarse acerca de su inexplicable coexistencia.⁸⁰

En este filme los campos vacíos actúan como lugares testimoniales de documentación y denuncia. En otra película rusa, *El fin de San Petesburgo* (*Korriets Sankt-Petersburgo*, 1927), también aparece un campo vacío con claros propósitos comunicativos y emotivos.

En la primera secuencia hay un plano de un molino de viento que en un principio parece insertado de forma gratuita, mientras se ve a un joven campesino abandonar su casa camino de la gran ciudad. En cuanto el campesino se acerca a la gigantesca fábrica en busca de trabajo, vuelve a aparecer la imagen del molino; ahora entendemos que ese plano no era gratuito significaba la nostalgia por el lugar de origen.⁸¹

La escalera y el desván desiertos en *M* de Lang y el eco de “¡Elsie, Elsie!”; el grito de la madre angustiada porque su hija no regresa. El plato vacío en la mesa de la cocina, la pelotita y el globo son otras tantas muestra de planos que, aún no incluyendo la acción principal, aportan numerosos significados útiles al desarrollo del filme:

Tomemos como ejemplo la escena de Elsie, en el film *M* de Fritz Lang, donde se documenta la angustia de una madre cuya pequeña no vuelve al hogar desde la escuela. La madre mira por la ventana, y ya al borde de la desesperación, grita el nombre de su hija. El grito resuena en el aire. Luego, la madre desaparece de la escena y vemos en su lugar, aún con el eco de su “¡Elsie, Elsie!”, la escalera y el desván desiertos, imágenes a las que siguen el plato intacto de Elsie sobre la mesa de

⁸⁰ *Idem*, pág. 95.

⁸¹ *Idem*, pág. 101.

la cocina, la pelota con la que jugaba y el globo con que el asesino se ganó la confianza de la niña.⁸²

Ésta es una de las secuencias de las más citadas de la historia del cine y en ella es el vacío el adjetivo que puntúa prácticamente todos sus planos:

(...) el vacío foso de la escalera; la vacía buhardilla, el plato sin usar de Elsie sobre la mesa de la cocina, un lejano fragmento de césped donde está su pelota (...).⁸³

Los planos que Kracauer llama desiertos nos conmueven ante la ausencia de la niña, ejemplifican los estados de ánimo de angustia de la madre y, además, muestran una vida propia con sus cualidades al tiempo que crean un entramado de correspondencias psicofísicas:

La yuxtaposición de ese grito asincrónico, “¡Elsie!”, con los planos de la escalera y el desván puede afectarnos de dos maneras: por un lado, nos sensibiliza frente a la indescriptible tristeza que emana de esas imágenes; por el otro, nos hace relacionar esa tristeza con la desesperación encarnada en el grito. Dicho de otro modo los planos de la escalera y el desván no sirven solamente para ejemplificar el estado anímico de la madre de Elsie, sino que nos impresionan por sí mismos, de tal modo que al mirar la pantalla no podemos dejar de tomar conciencia de algunas de sus propiedades, innatas o no.⁸⁴

Volviendo a los llamados caminos de paso, para Kracauer, son muy utilizados también en las películas como efecto de suspense. Por ejemplo, en *El misterio de un alma* (*Geheimnisse einer Seele*, 1926), de Pabst, una sucesión de ambientes físicos y de objetos cargados de afecto nos introducen en una búsqueda minuciosa de todo lo que rodea al protagonista, casi como si de una investigación arqueológica se tratara:

Hay algo de la curiosidad del explorador en su anhelo por exhibir las más mínimas motivaciones y los momentos secundarios, y esta contagiosa curiosidad crea por sí misma el suspense; la clase de suspense, (...) cuyo interés dramático radica en la indagación psicoanalítica de las causas que han dado origen a la fobia del héroe con respecto a los cuchillos. En parte ciencia, en parte ficción, este análisis figurativo

⁸² *Idem*, págs. 163.

⁸³ Kracauer, Siegfried: *De Caligari a Hitler*, Paidós, Barcelona, 1995, pág. 206.

⁸⁴ Kracauer, Siegfried: *Teoría de...*, cit., pág. 163.

nos interna en la espesura de un mundo psicofísico del pasado, que implica una sucesión de ambientes físicos y de objetos cargados de afecto.⁸⁵

A través de los espacios y los objetos se presentan de forma indirecta e intrigante algunos rasgos del personaje. Todas las películas de suspense de A. Hitchcock siguen procesos muy similares. Baste analizar la película *Recuerda* (1945) para ver como son precisamente algunos objetos los que nos llevan al centro de la psique de sus protagonistas. Según Kracauer, este director es de los que con mayor comodidad se mueve en las interrelaciones del mundo físico con el psíquico: una prenda, un decorado, pueden ser indicios físicos para desarrollar toda una trama de intrigas en la que, casi siempre, las persecuciones son psicológicas:

Así, sus filmes conducen a objetos materiales y acontecimientos que, además de ser pistas de un crimen y de ofrecer indicios sobre la identidad del criminal, están llenos de vida tanto externa como interna.⁸⁶

III.4.4. Los campos vacíos como regiones de la acción cinemática no atravesadas por el hombre

Kracauer considera al campo vacío como una parte, una región de la acción que sigue siendo tal acción, a pesar de que no la atraviesa el hombre:

El cine no es exclusivamente humano: su materia es el fluir infinito de los fenómenos visibles (...) Por consiguiente, el actor cinematográfico no es de suyo el eje de la narración, el portador de todo su significado.⁸⁷

Todas las citas y fragmentos de obras que hemos analizado tienen una relación indirecta con nuestra investigación, aún sin aparecer el término campo vacío. Kracauer nunca utiliza la expresión campo vacío, pero en sus textos hace una referencia clara a la ausencia en cuadro de un personaje, tal como nosotros nos referimos al campo vacío en nuestra investigación.

Es siempre probable que la acción cinemática atraviere regiones que en caso de incluir algún ser humano, sólo lo hagan de una manera accesoria e indeterminada. En muchas películas se evoca la extraña presencia de un cierto mobiliario en un apartamento abandonado; si vemos u oímos que alguien entra en el cuarto, lo que

⁸⁵ *Idem*, pág. 96.

⁸⁶ *Idem*, pág. 343.

⁸⁷ *Idem*, pág. 132.

más nos impresiona, por un instante, es la sensación general que produce esa intervención humana. En tales casos el actor representa a la especie más que a un individuo concreto.⁸⁸

Para Kracauer el actor es, en este momento como indica el título del apartado del que tomamos la cita, un objeto entre muchos otros.

III.4.5. Apariciones y desapariciones; fantasmas, vampiros y espectros; campos vacíos terroríficos

Los efectos de apariciones y desapariciones están en el origen del cine. Un hombre vestido de traje negro, envuelto en un poco de humo hace aparecer y desaparecer algún personaje como si de magia pura se tratara, ante el asombro de los primeros espectadores del cinematógrafo. Este recurso lo incorporan más tarde otros realizadores a sus historias fantásticas. Desde *Nosferatu* (1922), de Murnau, a películas como *El testamento del doctor Mabuse* (1933), de Lang, o *Fausto* (1926), de Murnau, en todas ellas ocurren esas asombrosas apariciones y desapariciones que a menudo dejan un mágico campo vacío. Kracauer reseña estas películas y describe cómo un temido vampiro acaba desapareciendo:

Nosferatu llega a Bremen y allí conoce a Nina, episodio que simboliza el credo de Galeen de que los males de la muerte representados por Nosferatu no afectan a quienes los enfrentan sin temor. En lugar de escapar ante la presencia del vampiro, Nina le da la bienvenida con los brazos extendidos. Al hacerlo ocurre un supremo milagro: aparece el sol y el vampiro se disipa en el aire.⁸⁹

Pero éste no era el único episodio del filme en el que desaparecen las figuras humanas, los vampiros o los objetos. Una serie de imágenes espectrales se pasean a lo largo de la historia y convierten la película en un extraño escenario fantasmagórico. Kracauer se remonta a la teoría de Balázs y describe la forma y la técnica estos efectos cinematográficos:

Béla Balázs, escritor cinematográfico alemán de ascendencia húngara, escribió en 1924 que era como si en las escenas de *Nosferatu* pasara “una fría ráfaga del día del juicio final”. Para conseguir ese fuerte efecto, Murnau y su operador, Gritz Arno Wagner, apelaron a todo tipo de recursos. Tiras de película negativa presentan los bosques carpáticos como un laberinto de blancos árboles fantasmales recortados

⁸⁸ *Idem*, pág. 133.

⁸⁹ Kracauer, Siegfried: *De Caligari...*, cit., pág. 79.

contra el cielo negro; tomas logradas según la técnica *one-turn-one-picture* transformaban el carruaje del empleado en un vehículo fantasma que misteriosamente, se desplazaba a sacudidas. El episodio más impresionante era el que presentaba el barco espectral deslizándose por aguas fosforescentes con su terrible carga. Es de notar que tanto el sentido cinematográfico como el ingenio técnico estaban al exclusivo servicio del horror. Claro está que las sensaciones cinematográficas de esta clase son efímeras...⁹⁰

Los campos vacíos de los que Kracauer no comenta nada, pero que en la película se generan justamente en esos puntos que él analiza, están también al servicio del horror y siempre del miedo o de la sorpresa ante lo desconocido. En el umbral de la puerta de su habitación la víctima mira atónita cómo ante sus ojos el vampiro aparece y desaparece. Pocas cosas pueden provocar sensación de miedo como las que aparecen de pronto amenazantes sin que literalmente las veamos venir. El campo está vacío; de pronto el vampiro ha desaparecido; estamos ante la nada, ante una terrorífica expectativa. Las apariciones y desapariciones estaban por tanto muy ligadas al miedo. No sólo al miedo ya que a principios de los años veinte unas apariciones muy distintas asombraron a los espectadores de la versión cinematográfica de *Fausto*:

La inventiva técnica se prodigó en angélicas apariciones y conjuros diabólicos.⁹¹

Maléficos personajes y etéreas figuras luchan entre el bien y el mal en esta película que más adelante estudiaremos a propósito del análisis que de ella hace Eric Rohmer en su conocido texto *La organización del espacio*. Otra de las películas que ejemplifica Kracauer es *El testamento del doctor Mabuse* (1933), de Lang, en la que también unos fantasmas consiguen desaparecer en plena pantalla.

La escena final pinta la declaración de su locura en términos grandilocuentes. Atrapado en el sótano, Mabuse se encuentra rodeado de todos los que asesinó; pálidas apariciones que lo urgen a que se sume a ellos y juegue a los naipes. En medio del juego, los fantasmas desaparecen (...).⁹²

Se trata, pues, de desapariciones y apariciones fantásticas que sin duda suponen el origen del miedo y del suspense en el cine, tema este que interesó mucho a este teórico.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Idem*, pág. 142.

⁹² *Idem*, pág. 83.

Recuerda, Alfred Hitchcock, U.S.A (1945)

Fotos de 29 a 34

Hay algo de la curiosidad del explorador en su anhelo por exhibir las más mínimas motivaciones y los momentos secundarios, y esta contagiosa curiosidad crea por sí misma el suspense; la clase de suspense, (...) cuyo interés dramático radica en la indagación psicoanalítica de las causas que han dado origen a la fobia del héroe con respecto a los cuchillos. En parte ciencia, en parte ficción, este análisis figurativo nos interna en la espesura de un mundo psicofísico del pasado, que implica una sucesión de ambientes físicos y de objetos cargados de afecto.



Foto 29

Así, sus filmes conducen a objetos materiales y acontecimientos que, además de ser pistas de un crimen y de ofrecer indicios sobre la identidad del criminal, están llenos de vida tanto externa como interna. En *Recuerda* es el color blanco y los objetos que lo poseen el desencadenante de la motivación de la sospecha.



Foto 30

El cine no es exclusivamente humano: su materia es el fluir infinito de los fenómenos visibles. Por consiguiente, el actor cinematográfico no es de suyo el eje de la narración, el portador de todo su significado. En este film la presencia en campo del personaje es substituida, o mejor dicho, tapada por un vaso de leche.



Foto 31

El vaso de leche asume el protagonismo de un especial primer plano. El principal protagonista de esta imagen y de la historia es, pues, en este momento, un objeto. Los objetos naturales están rodeados por un halo de significados que pueden desencadenar diversos estados de ánimo, correspondencias psicológicas y mentales. Algunas de éstas pueden tener una base real en las huellas que la vida anímica suele dejar en los fenómenos materiales.



Foto 32

El espectador, al que se le ha ubicado en el lugar del vaso de leche, pierde la visión totalmente. El blanco funciona como un campo vacío extremo que esconde al personaje y a la acción. La leche ha engullido al personaje que estaba al otro lado dejando el campo vacío. La leche a toda pantalla crea una especie de fundido a blanco que funciona como elipsis y a la vez como suspensión de la imagen y suspense en la historia.

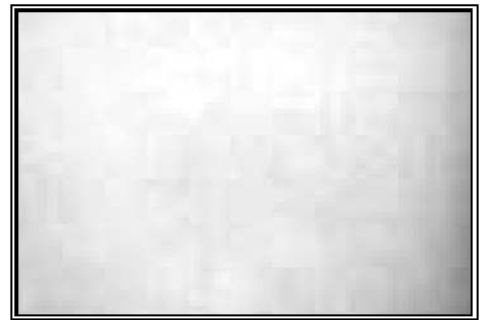


Foto 33

En parte ciencia, en parte ficción, este análisis figurativo nos interna en la espesura de un mundo psicofísico del pasado, que implica una sucesión de ambientes físicos y de objetos cargados de afecto. Cuando el fundido a blanco desaparece nos encontramos en otro lugar y en otra acción de la historia. No se sabe lo que habrá pasado detrás del blanco de leche, no se ha visto. La acción ha quedado en el fuera de campo (detrás de la leche) y fuera de la narración a través de la elipsis.



Foto 34

El testamento del doctor Mabuse, Fritz Lang, Alemania
(1933) Fotos de 35 a 36

Una serie de imágenes espectrales se pasean a lo largo de la historia y convierten la película en un extraño escenario fantasmagórico. Esa figura espectral aparece y desaparece dejando el campo vacío o irrumpiendo en éste.



Foto 35

Los campos vacíos funcionan al servicio del horror y siempre del miedo o de la sorpresa ante lo desconocido. Estamos ante la nada, ante una terrorífica expectativa. Estas apariciones y desapariciones están por tanto muy ligadas al terror.

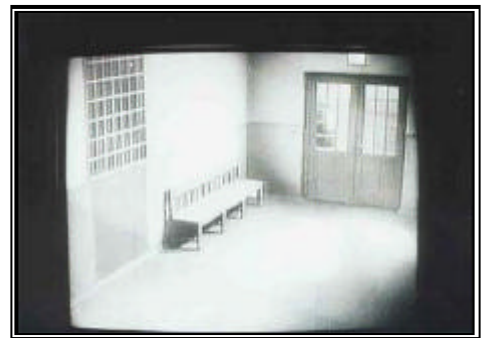


Foto 36

III.5. El campo vacío en el fuera de campo. La presencia de la ausencia según Edgar Morin

Las teorías cinematográficas de Edgar Morin están influenciadas por sus estudios de antropología y sociología, esto determinó los enfoques de su teoría. Se interesó sobre todo por el espectador cinematográfico. Escribió su libro más popular *Le cinéma ou l'homme imaginaire* en 1956. En este texto el autor trata de averiguar cual es el misterio del cine que atrae como un imán a los espectadores en sus salas oscuras. Edgar Morin halla esa respuesta en la propia esencia del cinematógrafo y en su capacidad de hacer presente al objeto en su ausencia. Casi de forma mágica los objetos que aparecen en la pantalla se ven provistos de un alma que garantiza su permanencia a pesar de la falta real del objeto. Cita a Méliès y a sus desapariciones mágicas, como uno de los primeros ejemplos del juego de la representación de la presencia y la ausencia en el cine.

El cine, según Morin, trastoca las nociones de tiempo y lugar, del recuerdo y del presente, colocando al espectador en una situación de suspensión casi onírica y de simpatía, en el sentido original del término. Es ese *simpatos* lo que lleva a la identificación y a la proyección de los espectadores hacia aquello que están viendo en la pantalla. Emociones y sentimientos circulan en el cine mezclándose a las formas. Para el teórico es evidente que en el cinematógrafo se une la materialidad y la espiritualidad de las cosas, de igual manera que el hombre, en general, es en parte material y en parte imaginario. El cine sería, por tanto, la destilación de ese imaginario: la coincidencia de imagen e imaginación. La presencia de algo ausente. Es precisamente en este punto en el que engarza esta investigación.

El cine tiene la gran cualidad de hacernos ver el recuerdo como si fuera presente, de hacernos ver cosas que aún no conocemos y de hacernos sentir cerca de quien ya no está con nosotros hasta convertir su imagen en fetiche. Como una fotografía que se lleva en la cartera. Volveremos sobre estas ideas e impresiones que servirán más adelante, en el capítulo dedicado a Metz.

III.5.1. La presencia de la ausencia en la fotografía invierte la idea del campo vacío que pasa del cuadro al fuera de cuadro

Hasta este momento, cuando hablamos de campos vacíos y de evocaciones de presencias ausentes, siempre nos vemos referidos a la imagen en cuadro; el campo vacío nos remitía a

una presencia que se encontraba en el fuera de cuadro. Morin, sin embargo, a través de un análisis de la función de la fotografía, nos plantea el problema a la inversa:

La primera y extraña cualidad de la fotografía son la presencia de la persona o de la cosa que, sin embargo, está ausente.⁹³

Morin estudia esa peculiar capacidad que tiene el retrato en la fotografía de convertirse en portadora de la presencia de la persona que retrata. Esta cualidad fotográfica explica la razón por la que, muy a menudo, mostramos el retrato de alguien omitiendo significativamente indicar que se trata de una imagen y decimos:

Ésta es mi madre, mi mujer, mis hijos, no solamente para satisfacer una curiosidad extraña, sino por el placer de contemplarlas una vez más, recomfortarnos con su presencia, sentirlas cerca de nosotros, con nosotros, en nosotros, como pequeñas presencias de bolsillo.⁹⁴

La fotografía reproduce de forma exacta una persona y evoca su presencia, mucho mejor que otras maneras de representación. Sería éste un caso en el que la presencia en campo, en un retrato por ejemplo, podría existir a pesar de su ausencia en el fuera de campo.

FUERA DE CAMPO

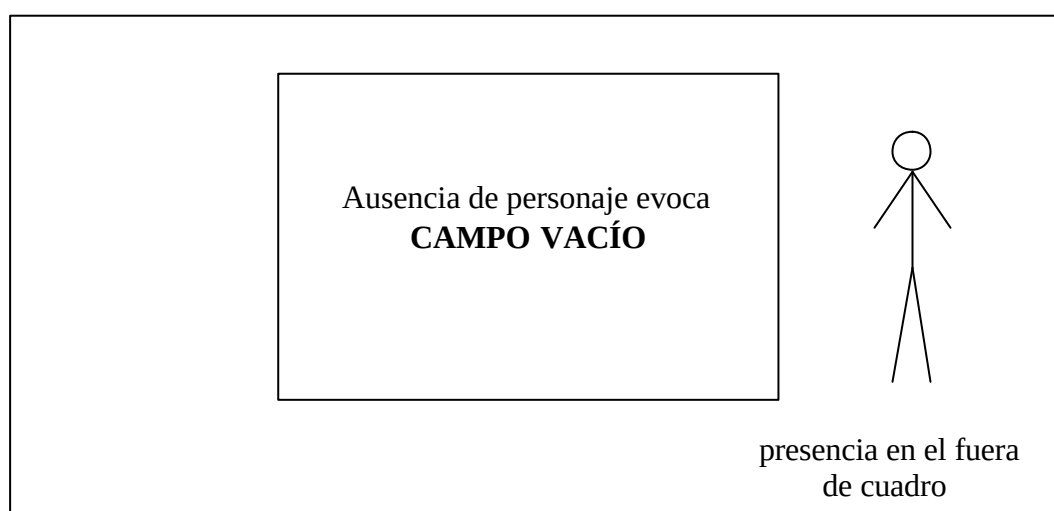


Figura 4. Esquema de una fotografía sin presencia humana.

⁹³ Morin, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972, pág. 25.

⁹⁴ *Ibidem*.

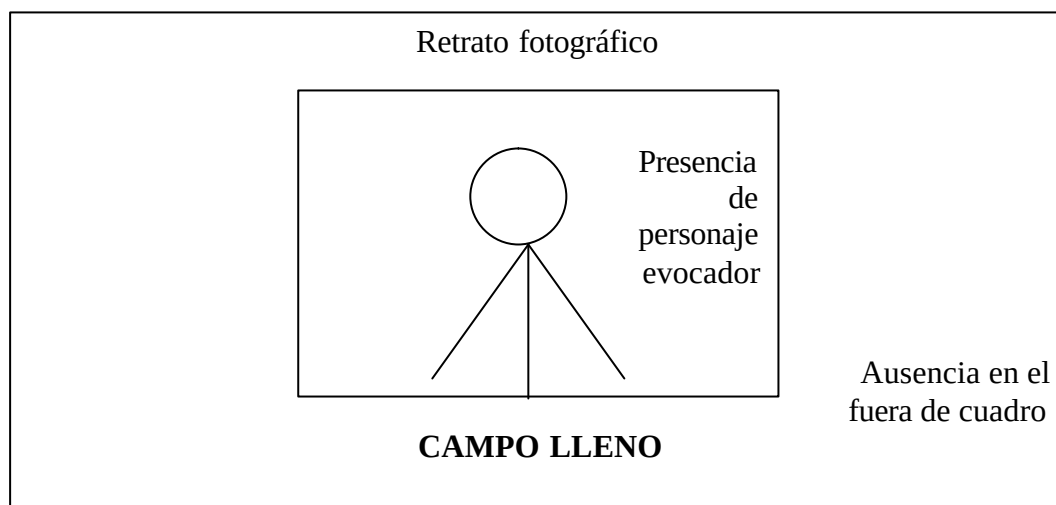
FUERA DE CAMPO

Figura 5. Esquema de una fotografía.

Para Morin queda claro que lo que llamamos foto-recuerdo tiene precisamente una poderosísima fuerza: hacer presente a alguien ausente. Dentro del marco está la presencia real de la persona representada, hasta tal punto que en palabras de Morin,

En la fotografía se puede leer el alma de la persona.⁹⁵

La fotografía sustituye la persona ausente y por ello, podemos besar o romper una fotografía, desear verla o no querer mirarla.

III.5.2. El cine como constante campo vacío. La imagen como presencia vivida y ausencia real

Morin describe cómo la fotografía consiente poseer físicamente a alguien que no está. Esta relación íntima y directa con el retrato de alguien es casi una prerrogativa de la imagen fotográfica. Por cualidades técnicas de representación y tradición cultural, sólo la fotografía nos permite ese contacto físico real.

La imagen cinematográfica tiene también la capacidad de representar de forma exacta a alguien, pero nunca podemos tener una relación directa con esa imagen. que Morin considera que estas imágenes tienen en común el hecho de que la presencia en el encuadre de alguien es

⁹⁵ *Idem*, pág. 28.

siempre una ausencia real. Según el teórico, a poco que nos distanciamos sabemos que tanto la imagen fotográfica como la cinematográfica nos muestran personas, personajes que realmente no están allí. Por lo tanto, también la imagen cinematográfica nos remite siempre a una ausencia.

La imagen es una presencia vivida y una ausencia real.⁹⁶

Esta idea convierte el juego de las ausencias y las presencias en algo constitutivo de la imagen. Este concepto es básico, según Morin, para entender el cine y, de hecho, de él surge el título de uno de sus textos, *El cine o el hombre imaginario*. La impresión de realidad del cine nos muestra una imagen que es espectro del hombre, su doble, es el reflejo que posee las cualidades alienadas de lo que representa.

El cine total que absorbe al fin a los humanos en su sustancia impalpable y concreta, irreal y real, en el seno de aventuras trágicas y eternas, confunde en el mismo acto muerte e inmortalidad.⁹⁷

Morin nos enfatiza la idea del cine como representación del hombre, una representación a través de la imagen de su ausencia y esta idea nos subraya que, en el fondo, la imagen en cuadro es siempre un campo vacío aunque en sentido estricto no lo sea. La anterior cita introduce otros elementos de gran importancia para nuestra investigación: las ideas de muerte e inmortalidad. Sin duda en la representación de la ausencia existe esa doble vertiente. Por un lado, la representación de alguien supera el tiempo y su permanencia en el celuloide eterniza su imagen; por otro, es precisamente esa permanencia en la imagen la que nos remite a su inevitable desaparición. En la fotografía existe un ejemplo muy claro de esta doble cualidad de la imagen: los retratos en las lápidas hacen posible que la imagen de los desaparecidos perdure en el tiempo, pero son también esos retratos los que nos recuerdan su desaparición.

Así ocurre con la imagen en campo y con la ausencia en el fuera de campo; el mecanismo es el mismo cuando el campo está vacío. Los objetos convertidos en fetiches o en litotes nos devuelven parte de la presencia ausente y parte de su inexorable desaparición. Por ejemplo, mientras se contemplan los zapatitos de un niño pequeño que han quedado olvidados hace años en algún armario, la imagen de los zapatitos devuelven el recuerdo y la

⁹⁶ *Idem*, pág. 32.

⁹⁷ *Idem*, pág. 55.

presencia de aquel niño que los utilizó, pero a la vez son el silencioso testimonio de aquel niño que no volverá a ser jamás, que desapareció como tal. Evidentemente, todas estas emociones están cerca de la desaparición de la presencia por antonomasia: la muerte.

III.5.3. El campo vacío se parece a una coma en el lenguaje escrito. El campo vacío en campo. El encadenado y el fundido evitan las pausas

Además de estas disertaciones acerca de la idea del cine como un continuo campo vacío, también se ocupa Morin de los campos vacíos en pantalla. Existe un doble campo vacío: uno real en el espacio en *off* y uno doblemente imaginario en campo. Para Morin los campos vacíos en el cine se relacionan con el estudio de la representación del tiempo cinematográfico, esta representación puede hacerse bien a través de su dilatación bien a través de su compresión según el significado que quiera darse.

Las películas dilatan, detienen los momentos intensos que culebrean la vida real como si fueran relámpagos. (...) Por el contrario, los momentos vacíos, los episodios secundarios, se comprimen hasta la volatilización.⁹⁸

Estos diferentes usos del tiempo pueden llevar a desear y buscar la presencia de campos vacíos, o a procurar evitarlos por todos los medios. El intento de que no haya ruptura en el *continuum* temporal del filme lleva a la utilización de ciertos métodos de montaje:

El encadenado comprime el espacio como el fundido comprime el tiempo. En cierto modo es la anti-coma del film.⁹⁹

Así, la “anti-coma” descarta posibles pausas temporales y espaciales de campos vacíos. Impide la pérdida de continuidad. La existencia de campos vacíos representa la presencia de una coma, como una pausa y un momento de reflexión sobre lo que se está contando, un instante de atención especial.

III.5.4. Los objetos tienen alma; el antropomorfismo del cine

Para Morin el mundo está impregnado de alma y el alma está impregnada de mundo. Así, los paisajes se cargan de estados de ánimo:

⁹⁸ *Idem*, pág. 69.

⁹⁹ *Idem*, pág. 76.

(...) la lluvia interpreta la melancolía, la tempestad, el tormento.¹⁰⁰

También los objetos pueden impregnarse de sentimientos. Los objetos en el plano toman un lugar similar al de los actores:

Los objetos se ponen a vivir, a interpretar, a hablar, a actuar.¹⁰¹

Por esta capacidad de absorber el alma y los sentimientos, incluso a través de objetos-tipo, los planos se convierten en fuertes transmisores de significados:

La sucesión de los planos tiende a formar un discurso en el seno del cual el plano el particular desempeña papel de signo inteligible.¹⁰²

Este papel de signo inteligible se aplicaría también al campo vacío:

El plano de cine lleva una carga simbólica de alta tensión que duplica tanto el poder afectivo como el poder significativo de la imagen. Cada uno toma sentido con relación al precedente y orienta el sentido del siguiente.¹⁰³

Se crea de esta forma según Morin un lenguaje en el que el plano funciona como un signo inteligible. Este lenguaje trabaja con sus propios instrumentos gramaticales o retóricos: los fundidos, los encadenados, las elipsis, las metáforas, las perífrasis, etc.

III.5.5. El cine dota a los objetos de una fluidez particular

Los objetos nunca son simplemente eso, esa entidad material, ya que cualquiera de ellos evoca momentos determinados o a personas. Así sucede habitualmente en la vida cotidiana. En el cine los objetos tienen esa funcionalidad evocadora que responde a un propósito determinado: cada objeto existe y significa algo que no es casual y, por esta razón, están cargados de un “alma” y una “vida”.

Debido a la intencionalidad que les confiere el cineasta los objetos, persentes en la pantalla están en un entorno metafórico, vivos y se mueven aunque las cosas estén inmóviles,

¹⁰⁰ *Idem*, pág. 78.

¹⁰¹ *Idem*, pág. 81.

¹⁰² *Idem*, pág. 200.

¹⁰³ *Ibidem*.

están cargados de una fluidez particular entre la materia y el espíritu. Su naturaleza subjetiva nos hace ver un mismo objeto de mil maneras distintas.

III.5.6. El rostro como paisaje y los traslados entre el hombre-microcosmos y el macrocosmos

El rostro de un hombre refleja la realidad exterior en la que esa persona se desarrolla:

De manera diferente, el rostro es el espejo, no ya del universo que le rodea, sino de la acción que se desarrolla *off*, es decir, fuera de campo.¹⁰⁴

Morin afirma que el rostro es paisaje y desempeña una función mediadora. En el cine continuamente se sustituye a la persona por el objeto y viceversa, alternativamente. Morin llama a este proceso traslados recíprocos entre los personajes y su entorno. Para Morin se consigue un efecto más eficaz si se otorga al objeto toda la carga afectiva que de otro modo sólo cabría expresarle mediante las personas.

En el transcurso de la película se producen numerosos traslados, se alternan constantemente planos humanos y planos de la naturaleza. Morin cita como ejemplo la película *Las dos tormentas* (*Way down east*, 1920), de Griffith, en la escena del deshielo del río cuando Lillian Gish, abandonada, es llevada por un témpano a la deriva:

Ahí el “drama humano se mezclaba estrechamente al drama de los elementos, cuya fuerza ciega adquiría figura de personaje de la tragedia cinematográfica”. Así, la heroína se convierte en cosa a la deriva. El deshielo pasa a ser actor.¹⁰⁵

Esta cita constituye otro ejemplo de cómo Morin le brinda al cine la capacidad de mostrar ese sutil panteísmo en el que las emociones fluctúan entre las personas y las cosas, en el que alma y objeto se unen, en el que se pierde el límite entre lo espiritual y lo material. Todas estas reflexiones serán de gran ayuda para la comprensión de la carga emotiva de muchos campos vacíos cinematográficos que se analizan a lo largo de esta investigación. La aportación de Morin se centra en la discusión dialéctica entre presencias y ausencias en el cine y en el estudio de la representación del alma de las cosas en la imagen.

¹⁰⁴ *Idem*, pág. 84.

¹⁰⁵ *Idem*, pág. 86.

III.6. La pantalla vacía, la huella, la noción de presencia y el drama sin actores según André Bazin

Bazin está considerado el teórico más importante de la corriente realista. Fue uno de los primeros críticos que enfrentó su teoría con la de los formalistas. Comenzó a escribir sus textos entre 1945 y 1950, en pleno desarrollo del neorrealismo italiano al que brindó todo su apoyo. En 1951 inició la publicación con J. Doniol-Valcroze de la revista *Cahiers du Cinéma*. No escribió un libro sistemático de teoría, pero en 1957 reagrupó sus ensayos en el libro *¿Qué es el cine?*. Fue un minucioso analista de los filmes y defiende el poder de la imagen para revelar la epifanía de la realidad.

Parte de su teoría la dedicó a explorar las diferencias entre el cine y las otras artes, especialmente el teatro. Cuando el teórico habla de la fuerza centrífuga del cine respecto a la fuerza centrípeta del teatro, nos remite al fuera de cuadro, a aquello que desborda de la pantalla. De esta evacuación surge la expulsión de la acción al espacio *off* y la aparición de los campos vacíos en pantalla.

Su interés por el realismo le llevó a defender en el cine las tomas largas, en profundidad, con leves correcciones de la cámara y en contra de un montaje más estructurado. El tipo de campo vacío que Bazin analiza en los filmes por ejemplo de Renoir o de Bresson, nada tiene que ver con el de Eisenstein o el de Lang. Bazin estudia la noción de huella en el cine y analiza cómo los actores dejan el rastro de su propia presencia física en la pantalla. De ahí surgen las ideas de presencia y ausencia.

También, en cuanto tal, el actor puede estar ausente, porque el hombre no disfruta de ningún privilegio sobre la bestia o el bosque.¹⁰⁶

Por todas partes sus escritos traslucen sus creencias como católico, y manifiestan su procedencia de la fenomenología y el existencialismo francés.

III.6.1. La pantalla vacía

La pantalla vacía de imágenes es considerada por Bazin no como un vacío, sino como un logro y un triunfo. Es un silencio entre una multitud de expresiones representadas consecutivamente. La pantalla vacía de imágenes sería como un campo vacío extremo. En el

¹⁰⁶ Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pág. 138.

cine existen diferentes maneras para llegar a la pantalla vacía, como el fundido que durante un tiempo relativamente breve suspende la presencia de imágenes en la pantalla. Bazin analiza una de las películas que utilizan de forma muy expresiva este recurso: *Le Journal d'un curé de champagne* (1950), de Robert Bresson, en el que la relación entre imagen y texto lleva al uso del campo vacío. André Bazin dedica un amplio estudio a la relación en la película entre cine y literatura. Su enfoque analítico tiene un gran interés también para nuestro tema de estudio. Según Bazin, cuando Bresson decidió basarse en el texto de Bernanos, para el *Journal* mantuvo la voluntad de seguir el libro frase por frase.

Bresson prefirió un fragmento original, un trozo cortado del texto en vez de hacer una adaptación. El cineasta, en su fidelidad al texto, evitó condensar, y, si llegó el caso, suprimió:

Bresson se niega a transformar en diálogos ciertos pasajes del libro en los que el cura nos cuenta, a través de sus recuerdos, una conversación.¹⁰⁷

Por esto en el filme puede aparecer un plano en el que se escucha un texto leído en *off*, que es un pasaje del libro, mientras en imagen solamente vemos el rostro callado de un personaje. De esta forma se crea una relación paralela entre imagen y texto. Mientras la película progresa se produce una tensión entre estos dos polos expresivos: lo que vemos y lo que escuchamos del texto, siempre a favor de este último. Llega un momento del filme en el que la imagen desaparece. Éste es el momento en el que en la película aparece un caso extremo de campo vacío que Bazin describe diciendo que la imagen se retira de la pantalla. El teórico, utilizando sus propias palabras, considera este hecho como una evidencia estética, un logro sublime del cine puro:

Así la relación entre la imagen y el texto progresa hacia el fin en beneficio de este último; así, con toda naturalidad, bajo la exigencia de una lógica imperiosa, en los últimos minutos la imagen se retira de la pantalla. En el punto en el que Bresson ha llegado, la imagen sólo puede decir algo más desapareciendo. El espectador ha sido progresivamente conducido a esta noche de los sentidos cuya única expresión es la luz sobre la pantalla blanca. Hacia eso tendía este pretendido cine mudo su altivo realismo: a volatilizar la imagen y a ceder el puesto únicamente al texto de la novela.¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Idem*, pág. 133.

¹⁰⁸ *Idem*, pág. 146.

Esta pantalla vacía de imágenes es un campo vacío que Bazin interpreta como la única opción coherente en la evolución del filme; la imagen mantiene constantemente intacta su función emotiva, estética, comunicativa, en ningún momento se convierte en descripción del texto. Y cuando al fin abandona la pantalla, lo hace porque:

Como la página en blanco de Mallarmé o el silencio de Rimbaud es el estado supremo del lenguaje, la pantalla vacía de imágenes y entregada a la literatura marca aquí el triunfo del realismo cinematográfico.¹⁰⁹

Tanto la pantalla vacía de imágenes como la imagen sin presencia humana son dos conceptos significativos en relación con el campo vacío, pero Bazin no los relaciona como partes de una misma idea. La ausencia de personaje en campo, que él llama el drama sin actores, no aparece a través de las salidas y entradas en cuadro de los personajes. Como veremos más adelante, para el teórico el marco no constituye para él ningún límite del espacio, sólo orienta el espacio exterior hacia adentro.

III.6.2. El drama sin actores, la potencia dramática de los objetos y el antropomorfismo o la capacidad de transferir

Bazin otorga gran importancia y peso a los campos vacíos o carencia de personajes en determinados paisajes de una película e incluso en la totalidad de algunas películas:

(...) el drama cinematográfico puede existir sin actores. Una puerta que golpea, una hoja arrastrada por el viento, las olas que lamen una playa, pueden tener potencia dramática. Algunas de las obras maestras del cine no utilizan al hombre más que accesoriamente (...) Como ha dicho creo que Jean-Paul Sartre, en el teatro el drama parte del actor; en el cine va del decorado al hombre.¹¹⁰

Esta reflexión de Bazin es de gran importancia para esta investigación dado que de alguna manera el campo vacío puede ser una parcela dentro del drama sin actores, tal y como es descrito por Bazin. Destaquemos algunas cuestiones acerca del drama sin actores:

1º ¿Qué potencia dramática poseen los objetos?

2º ¿Por qué se prescinde de la presencia humana?

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Idem*, pág. 179.

Primero. Bazin analiza cuáles son los resortes que hacen posible la potencia dramática de los objetos. Sin duda, uno de los mecanismos que favorece dicha carga es la transferencia de emociones o los antropomorfismos, otro es la propia carga significativa del objeto en sí. El antropomorfismo es algo así, con palabras del propio Bazin, como la proyección de nuestra propia conciencia, un préstamo de nuestros sentimientos:

El antropomorfismo procede de un modo de conocimiento analógico que la simple crítica psicológica no puede explicar ni mucho menos enjuiciar. Su dominio se extiende desde la moral al más alto simbolismo religioso, pasando por todas las zonas de la magia y de la poesía.¹¹¹

La capacidad de transferir sería, por tanto, tan antigua como los símbolos, las metáforas, o las fábulas. Por lo que respecta al simbolismo religioso es precisamente esa capacidad de los objetos de transmitir emociones, lo que hace posible la transferencia de ideas y sentimientos a su cruda corporeidad. El *Político del Cordero*, cuadro central para nuestra investigación, es un ejemplo de lo que aquí Bazin apunta: los objetos de los paneles mudos aluden a la pureza y la virginidad siguiendo la convención simbólica de la época: a toalla blanca de hilo o la palangana con agua. Los objetos de gran parte de la pintura antigua y de la iconografía religiosa están cargados de una simbología que hace referencia a valores humanos. En la poesía hay otros muchos ejemplos en los que los objetos son utilizados una y otra vez como receptáculos de sentimientos humanos.

De la misma manera, en el cine se usa muy a menudo el recurso de la imagen de los objetos para transmitir emociones humanas. Esta relación entre hombre y objeto se desarrolla de forma muy variada. Existen algunos filmes que juegan constantemente con la relación humana y los objetos de forma exagerada, incluso de manera cómica como en *Tiempos modernos* (1935), de Chaplin, o muchas obras de B. Keaton. Además de la capacidad del hombre de otorgarle a las cosas inanimadas un alma, los mismos objetos tienen ya de por sí una carga expresiva o dramática que para Bazin mucho tiene que ver con el realismo.

Así los dos apartamentos ocupados por las damas están casi desamueblados, pero su calculada desnudez tiene una justificación. Vendidos los cuadros, quedan los marcos, pero de estos marcos no podríamos dudar como de un detalle realista. La blancura abstracta del nuevo piso no tiene nada en común con la geometría de un

¹¹¹ *Idem*, pág. 69.

expresionismo teatral, porque su blancura se debe a que acaba de ser remozado y todavía hay olor a pintura blanca.¹¹²

El ejemplo elegido por Bazin es el de la película *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), de Bresson. En este filme todos los planos de detalle de los objetos o del decorado muestran la carga dramática de los mismos, pero nunca como consecuencia de un expresionismo formal predeterminado, sino como emanación de las propias cualidades de los objetos y los lugares.

Segundo. Esta transferencia de emociones o esta visibilidad de la expresividad de los objetos ocurre en el momento en el que el hombre-el personaje desaparece de la pantalla y es substituido en plano por un campo vacío. Quedaría así contestada la segunda cuestión acerca del porqué en un filme se prescinde de la presencia humana. Es precisamente la ausencia de actores en campo la que induce al drama sin actores. Es el momento en el que las cosas “hablan”. Bazin aquí cita la película de Fellini, *Las noches de Cabiria* (1957):

Todo sucede en efecto como si, llegados a este grado de interés por las apariencias, comenzáramos a ver los personajes no ya en medio de los objetos sino a través de ellos.¹¹³

Los objetos se convierten de esta forma en sustitutos del personaje. Gracias a esta particular capacidad de los objetos, el cine obtiene la posibilidad de narrar y transmitir emociones a pesar de la ausencia de personajes en cuadro. Es precisamente en este punto que aparece el campo vacío, tan ligado al juego de la ausencia y presencia de personajes. Bazin reflexiona y explica estas nociones.

III.6.3. La noción de presencia en el cine; la huella

Bazin explica el concepto de ausencia anteponiendo una sencilla definición de su antónimo, la presencia:

La presencia se define naturalmente en relación al tiempo y al espacio. “Estar en presencia” de alguien es reconocer que es nuestro contemporáneo y constatar que se mantiene en la zona de acceso natural de nuestros sentidos (aquí de la vista; en la radio, del oído).¹¹⁴

¹¹² *Idem*, pág. 136.

¹¹³ *Idem*, pág. 376.

¹¹⁴ *Idem*, pág. 173.

Por el contrario, estaríamos en ausencia de alguien cuando no se mantiene en la zona de acceso natural de nuestros sentidos. Transformando la noción de presencia en la de ausencia se puede profundizar en un tema que Bazin apunta y que nosotros debemos retomar: ¿cuándo estamos en ausencia o presencia de alguien? Para contestar a esta pregunta debemos remitirnos primero al concepto de presencia en el cine y de huella tal como lo expone Bazin:

Hasta la aparición de la fotografía y más aún del cine, las artes plásticas, sobre todo en el teatro, eran los únicos intermediarios posibles entre la presencia concreta y la ausencia. La justificación se centraba en el parecido, que excita la imaginación y ayuda la memoria. Pero la fotografía es una cosa distinta. No es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella.¹¹⁵

Fotografía y cine abrirían, según Bazin, una nueva categoría de representación del objeto a través de su huella.

El fotógrafo procede, con la mediación del objetivo, a una verdadera captura de la huella luminosa: llega a realizar un molde. Como tal trae consigo, más que la semejanza, una especie de identidad.¹¹⁶

Esta idea nos lleva a la ulterior hipótesis de trabajo para el campo vacío: si cualquier presencia humana o de personaje es realmente una huella y una representación, el cine sería un constante campo vacío en el que, a veces, tenemos la ilusión de volver a ver a aquellos que estuvieron en ese lugar en ese momento y dejaron su huella. El cine nos daría la fantástica ilusión de estar en presencia de alguien y de algo que realmente están ausentes. El cinematógrafo, gracias a la reproducción del movimiento y sobre todo del tiempo, hace posible esta ilusión.

El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración.¹¹⁷

La noción de presencia y de huella se convierte casi en un problema de recepción neuronal, o de filosofía. Más adelante, en el capítulo dedicado a Metz, se esclarecerán algunos aspectos

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

relacionados con este tema. Bazin, por su parte, intenta aclarar la sutil línea divisoria entre presencia real y representada.

El sentido común -quizás el mejor filósofo en estas materias- crea una expresión para significar la presencia de un actor al añadir al anuncio “en carne y hueso”. Y es que para él la palabra “presencia” se presta hoy al equívoco y que un pleonismo no está de más en los tiempos del cinematógrafo. Por eso no es ya una cosa tan segura el que no pueda concebirse ningún intermedio entre presencia y ausencia. Es igualmente al nivel de la ontología donde la eficacia del cine encuentra su fuente.¹¹⁸

Bazin se refiere en este párrafo, cuando habla de presencia concreta y de ausencia, a la imagen como entidad diferente del objeto real:

Resulta falso decir que la pantalla sea absolutamente impotente para ponernos “en presencia” del actor. Lo hace a la manera de un espejo (del que hay que admitir que repite la presencia de lo que refleja), pero de un espejo de reflejo diferido, cuyo azogue retuviera la imagen.¹¹⁹

Este espejo-pantalla hace posible la presencia de los actores y al mismo tiempo pone de manifiesto su ausencia. Ausencia que concuerda con la noción que expusimos al principio de este capítulo. Recordemos que, según Bazin, estamos en presencia de alguien si éste es contemporáneo nuestro; si se trata de una imagen en diferido ya no estamos en su presencia. Bazin pone también el ejemplo de la televisión y de las transmisiones en directo, que hacen posible la contemporaneidad pero no sitúan al espectador en la zona de acceso natural de sus sentidos. En el caso del cine y de la televisión sólo la vista y el oído tendrían ese acceso natural. Por tanto, no se trataría de una presencia en ningún caso. En este sentido podría parecer que la idea de Bazin de ausencia y presencia se escaparía de nuestra investigación, pero no es así. Es cierto que la noción de campo vacío no pone en juego aparentemente, la noción de existencia o presencia del objeto, pero profundizando en esta relación descubriremos que realmente existe una conexión. Pasemos a diferenciar las relaciones de la imagen con el objeto siguiendo las ideas de Bazin.

Primero. Relación de la imagen con el objeto en las artes plásticas

¹¹⁸ *Idem*, pág. 174.

¹¹⁹ *Ibidem*.

En las artes plásticas la existencia del objeto y su relación con la imagen es puesta en juego a través del parecido, que excita la imaginación y la memoria. Por decirlo con otras palabras la similitud une a la imagen con el objeto. Este pensamiento recorre y alimenta las artes plásticas durante siglos desde las reflexiones de Leonardo da Vinci, y hace de la imagen, que es representación del objeto, una relación de verdad. A través de la imagen sabemos de la existencia del objeto, si está en imagen existe, dado que a la inversa, la imagen sólo es posible si el objeto existe. La imagen pone en juego la presencia del objeto aunque esté ausente, a través del parecido.

Segundo. Relación de la imagen con el objeto en la fotografía

Hemos visto que la noción de presencia en la fotografía es distinta, dado que ya no se pone en juego la existencia del objeto a través del parecido, pues es su propio rastro lo que aparece. Es la huella, como en el cine, la que nos da la certificación de que el objeto existe aunque en ese instante esté ausente. En la fotografía, según Bazin, lo que no puede ser capturado es el tiempo del objeto ya que lo detiene y esto es lo que la diferencia del cine.

Tercero. Relación de la imagen con el objeto en el cine

La aparición del cine no supone sólo la comparecencia de una nueva técnica visual, sino también de una nueva relación con la realidad. El cine modifica la noción de presencia del objeto, su permanencia, su aparición o su desaparición, o sea, su tiempo, su existencia.

Tal y como hemos dicho, el cine permite ver algo más del objeto: su tiempo de permanencia en la imagen. El objeto deja su huella y su duración. Podemos ver representada su presencia y también su ausencia. Para tratar de entender estas diferencias en las relaciones de presencia y ausencia del objeto, y así explicarnos su función con respecto a nuestra investigación, hemos realizado el siguiente esquema:

PINTURA	FOTOGRAFÍA	CINE
Objeto-Persona	Objeto-Persona	Objeto-Persona
Ausente	Ausente	Ausente
Representado	Representado	Representado
Parecido	Huella	Huella
No tiempo	No tiempo	Tiempo

Este esquema se basa, fundamentalmente, en la teoría de Bazin, que nosotros compartimos. La única matización que debemos hacer es que en las artes plásticas, por

ejemplo en el caso de la pintura abstracta, comparece la huella casi de la misma manera que en la fotografía. Dado que en ese caso la propia pintura es la huella del objeto e incluso su propia materialidad, este tipo de aparición del objeto, en este caso la materia, coincide precisamente con el momento en el que la relación con lo real culturalmente ha cambiado, y su representación se ve modificada; baste pensar al respecto en la aparición en las artes plásticas del objeto en sí; los *ready made* o la neobjetística de los años 80.

En cualquier caso, más allá de esta observación, en las reflexiones de Bazin acerca de la noción de presencia no importan tanto las atribuciones de las diferentes relaciones de presencia según los medios técnicos empleados (fotografía, pintura o cine), sino su reflexión acerca de la importancia de las diferentes formas de relación con el objeto. Añadiremos sólo que tal vez sea sintomático el hecho de que la representación fílmica tome cuerpo casi en coincidencia con la aparición en las artes plásticas del objeto y su paulatino desuso de la representación.

Respecto al concepto de huella en el cine, consideramos que el cine o la imagen en movimiento en general, sobre todo el vídeo y la televisión, tienen la doble capacidad de reflejar en pantalla tanto la presencia de la huella del objeto como la representación de su ausencia.

Para esta investigación es importante la noción de presencia y la distinción entre la representación y la huella de un objeto. De hecho, como ya hemos mencionado, el campo vacío es tal en función del concepto de presencia. En la imagen en movimiento es posible captar la presencia y la ausencia, mientras que en la pintura la representación de un objeto o su huella es perenne; el objeto es siempre o ausente o presente y lo mismo ocurre en la fotografía. El campo vacío en la pintura y en la fotografía es eterno; el campo o está lleno o está vacío. En el cine el objeto o el personaje puede no estar y presentarse o puede estar y desaparecer. La imagen en movimiento es la que mejor puede captar ese doble estadio de presencia y ausencia del objeto.

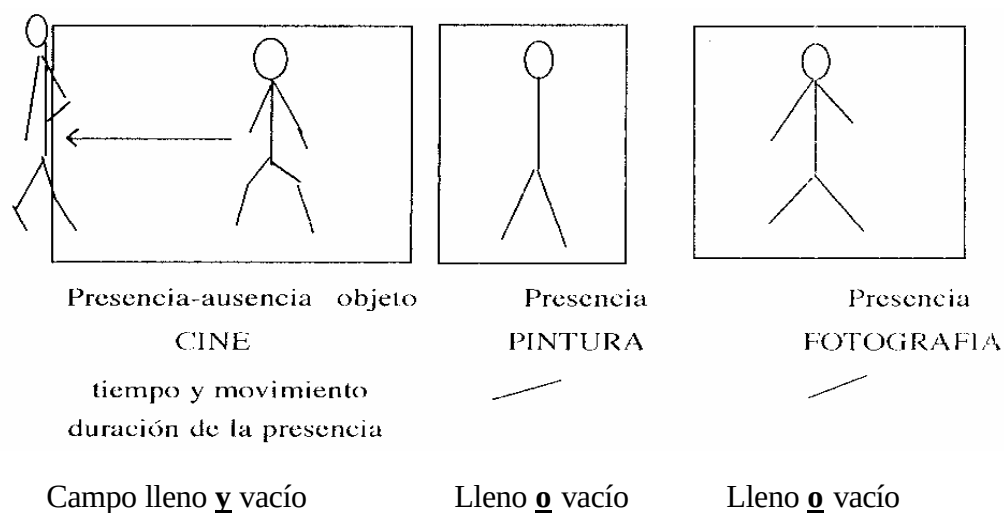


Figura 6. Esquema de los diferentes modos de representación en un mismo cuadro de la presencia y ausencia de personaje en el cine, la pintura y la fotografía.

De estas diferentes formas de representación del objeto Bazin deduce también una relación diferente con el espacio en cuadro y el espacio fuera de cuadro. Por ejemplo, la posibilidad de entrar y salir de campo en el cine, convierte a la pantalla en un espacio que Bazin llama centrífugo: el encuadre interrumpe sólo momentáneamente una realidad que existe prolongada fuera del cuadro, que nuestra imaginación asume como infinita.

(...) todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo (...) como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga.¹²⁰

Bazin, en lugar de considerar el campo vacío como un concepto aparte propiamente dicho, estudia sus elementos: marco, cuadro, campo y fuera de campo tanto en el teatro, como en la pintura y el cine.

III.6.4. El concepto de cuadro y fuera de cuadro en el teatro. El lugar dramático

Muchos son los autores que en su teoría sobre cine hacen una especie de análisis comparativo con las formas de funcionamiento del teatro. Así lo plantea Bazin:

¹²⁰ *Idem*, pág. 213.

(...) los pocos metros cuadrados del decorado de Vilar para *La danse de mort* aportaban tanto al drama como la isla en la que se rodó el film, excelente por otra parte, de Marvel Cravenne.

Y es que el problema ahora no es el decorado en sí mismo, sino su naturaleza y su función. Nos hace falta elucidar ahora una noción específicamente teatral: la del lugar dramático.¹²¹

Lo que a Bazin le interesa estudiar no es el decorado en sí mismo, sino sus funciones y su naturaleza:

Los trajes, la máscara y el maquillaje, el estilo del lenguaje, la rampa, colaboran más o menos en esta distinción, pero el signo más evidente es la escena, cuya arquitectura ha variado sin dejar sin embargo de definir un espacio privilegiado, real o virtualmente distinto de la naturaleza. El decorado existe con relación a este lugar dramático y contribuye a distinguirlo, a especificarlo.¹²²

El decorado en el teatro forma las tres paredes de la caja abierta a la sala. Es un espacio materialmente cerrado y limitado. El decorado teatral tiene el poder de un espacio que atrae hacia su centro, de ahí su fuerza centrípeta similar a la de un cuadro. Bazin cita como ejemplo emblemático de arquitectura teatral a Palladio y al escondido tesoro del escenario del teatro de Vicenzo cuyo edificio exterior esconde tras sus paredes sobrias y desnudas, un escenario teatral esculpido de una belleza sin igual. El escenario define por tanto un espacio privilegiado que, tal como lo describe el propio Bazin:

(...) el decorado teatral es un lugar materialmente cerrado, limitado, circunscrito, cuyas únicas ampliaciones se deben a nuestra imaginación que acepta la complicidad. Sus apariencias están vueltas hacia el interior, al público y a la rampa; existe apoyado en su anverso y en la ausencia de un más allá, como la pintura gracias a su marco. De la misma manera que un cuadro no se confunde con el paisaje que representa, ya que no es una ventana sobre un muro, la escena y el decorado en el que la acción se desarrolla son un microcosmos estético insertado a la fuerza en el universo...¹²³

¹²¹ *Idem*, pág. 180.

¹²² *Idem*, pág. 181.

¹²³ *Idem*, pág. 182.

El teatro no puede confundirse con la naturaleza. Siguiendo sus propias palabras, el teatro está basado en una convención, en una conciencia recíproca de la presencia de los participantes:

Necesita oponerse al mundo como el juego a la realidad, como la complicidad a la indiferencia, como la liturgia frente a la vulgaridad de lo útil.¹²⁴

Diríamos, analizando las reflexiones de Bazin, que el fuera de campo y la salida de personajes en el teatro ocurren así gracias a la complicidad con el espectador:

El actor que se “retira a sus habitaciones” por el fondo o los laterales del escenario va en realidad a quitarse el maquillaje en su camerino; esos pocos metros cuadrados de luz y de ilusión están rodeados de maquinaria y de pasillos cuyos laberintos escondidos, pero conocidos, no impiden en absoluto el placer del espectador que sabe entrar en el juego.¹²⁵

El fuera de cuadro en el teatro está constituido por los pasillos, las maquinarias, los camerinos de los actores... En el teatro, cuando el cuadro queda vacío se genera por tanto una mayor suspensión de la representación. El espectador es consciente de que fuera del escenario no continúa la misma acción. La escena vacía de personajes es en el teatro una ausencia más absoluta y más inquietante, es, por decirlo de una forma más poética, un campo vacío más cercano a la muerte.

En el capítulo dedicado a otras artes nos referimos a autores que de una forma u otra han trabajado en el teatro con las ausencias, como Samuel Beckett o Pirandello.

III.6.5. El concepto de cuadro fuera de cuadro en la pintura; microcosmos y macrocosmos

Según Bazin, en la pintura, gracias a la presencia del marco, hay una ausencia del más allá. El cuadro pictórico no se confunde con el entorno que representa, no es una parte encuadrada del resto. En la pintura se crea un universo distinto al que pertenece, un macrocosmos estético esencialmente heterogéneo de la naturaleza que lo rodea. El espacio o la representación pictórica en general, tiene sus propias reglas y es

¹²⁴ *Idem*, pág. 181.

¹²⁵ *Ibidem*.

independiente de su entorno. Siguiendo las reflexiones de Bazin, podemos identificar un fuera de cuadro de la pintura que le es totalmente ajeno.

(...) el marco tiene como misión subrayar la heterogeneidad del microcosmos pictórico con el macrocosmos natural en el que viene a insertarse.¹²⁶

De hecho, bastaría intentar prolongar imaginariamente las líneas del cuadro para darse cuenta de que el interior de un cuadro no pertenece, ni lo pretende, al entorno. En este sentido la pintura se acerca más al teatro que al cine. La relación entre espacio representado en el cuadro y espacio fuera de cuadro, no es de dependencia absoluta, ni constante. Un cuadro puede cambiar de lugar y mantener su coherencia interna. El fuera de campo en la pintura es variable, no es siempre el mismo. Partiendo de las hipótesis de Bazin trataremos de averiguar algún concepto más acerca del cuadro y fuera de cuadro en la pintura.

Primero: el fuera de cuadro en la pintura como imaginario

El fuera de campo cinematográfico, tal y como teóricos como N. Burch lo analizaron, se divide en fuera de campo conocido e imaginado; el fuera de campo conocido es el que la cámara nos ha mostrado anteriormente, el fuera de campo imaginario es un espacio que nunca llegamos a ver, pero que suponemos a partir del espacio en campo. Si aplicáramos esta noción a la pintura, el fuera de campo además de ser el entorno real inmediato al marco, sería el espacio que imaginamos en relación al propio cuadro. El fuera de campo en la pintura como imaginario mantendría estrechos vínculos entre el interior y el exterior imaginado del cuadro. Habría que plantearse la idea de que si el cuadro pictórico es una ventana en un muro, tal y como Bazin lo veía, es precisamente ese muro el que tapa un espacio que podemos imaginar y suponer: el fuera de cuadro imaginario. Para profundizar en esta diferente visión habría que estudiar todas las intromisiones o puestas en juego del fuera de campo en la pintura paralelamente a los análisis cinematográficos. Este planteamiento, diferenciado de la teoría de Bazin, se podría aplicar también al teatro y cambiaría sustancialmente la idea de fuera de campo y de la posible acción imaginaria que podría ocurrir *off*. Pero para Bazin la exploración de ese fuera de campo imaginario sólo se puede realizar a través del cine y pone un ejemplo de la película de Resnais sobre Van Gogh.

¹²⁶ *Ibidem*.

(...) el realizador ha podido tratar el conjunto de la obra del pintor como un único e inmenso cuadro donde la cámara podía desplazarse tan libremente como en cualquier documental. De “la calle de Arlés” “penetramos” por una ventana “en” la casa de Van Gogh, y nos acercamos a la cama del edredón rojo. Resnais incluso se atreve a realizar el “contracampo” de una vieja campesina holandesa que entra en su casa.¹²⁷

Esta sería la descripción de un campo vacío en la película. En esta cita Bazin pone en relación pintura y cine, pero para demostrar las posibilidades cinematográficas respecto a las pictóricas. La película de Resnais, según el teórico, aporta, entre otras cosas, la posibilidad de conocer el fuera de campo imaginario del cuadro de la habitación de Van Gogh. Sin embargo, a la luz de lo expuesto anteriormente, el espacio fuera de cuadro de esa habitación no necesitaría ser mostrado por el cine ya que estaría puesto en juego por la propia pintura. Sería el propio cuadro quien suscitaría nuestra imaginación y nos haría percibir o intuir de alguna manera todo lo que rodea a la habitación. El caso de la habitación de Van Gogh sería un campo vacío en el que de antemano, al igual que otros cuadros, en *off* ya presupondríamos la presencia del mismo Van Gogh pintando esa habitación, e incluso podríamos imaginar al artista ocupando ese mismo espacio, tumbándose en esa cama en momentos anteriores a la pintura. Este ejemplo también será citado en el capítulo dedicado a otras artes.

Segundo: el fuera de cuadro en los polípticos

Sin duda el problema del marco y del exterior al marco en los polípticos habría que considerarlo de una manera distinta a la de Bazin respecto a la pintura. También en este caso, habría que replantearse los conceptos de ventana y de microcosmos insertado en el universo. Los diferentes paneles de los polípticos mantienen relación entre sí. Estas piezas son otro ejemplo de fuera de cuadro en la pintura en el que el espacio *off* es distinto al del interior, pero a la vez de alguna forma le pertenece.

Más adelante en el capítulo dedicado al campo vacío en otras artes, veremos, con el ejemplo del *Políptico del Cordero*, de Van Eyck, de que forma estas ideas son de vital importancia para esta investigación.

Tercero: el fuera de cuadro y el entorno. Participantes de un mismo universo

Otro punto de duda acerca de la idea de heterogeneidad propuesta por Bazin, en el cuadro y fuera de cuadro en la pintura, nos es dado por el repaso histórico de algunas manifestaciones pictóricas. Si reflexionamos acerca de las pinturas religiosas y

¹²⁷ *Idem*, pág. 213.

consideramos las intenciones y el contexto en el que se exponían, debemos analizar que hubo momentos en los que el cuadro fue pensado para un lugar predeterminado y se exponía siempre en un mismo sitio. En esos casos los significados, las representaciones dentro del cuadro y fuera del cuadro, estaban íntimamente ligados por lo que la función del marco era completamente diferente.

No siempre el espacio interior del cuadro está desconectado del exterior, del fuera de campo. Si pensamos en los cuadros de la Anunciación, ¿qué significado tendrían si no tuviéramos en cuenta que el cielo que queda fuera de campo, más allá del marco del cuadro, está habitado en ese instante y siempre por el personaje de Dios? En el caso de estas pinturas existe una ordenación interior del cuadro que se corresponde perfectamente a un orden exterior.

Cuarto: el fuera de cuadro durante la realización de las obras

En el caso de estas pinturas, no se puede considerar de la misma manera la naturaleza que rodea a la obra mientras es realizada, que cuando forma parte del entorno en el que es expuesta. En este sentido en el cine pasa lo mismo, dado que el espacio fuera de cuadro durante la realización del filme: cables, vías de *travellings*, focos que rodean el encuadre, el equipo, la cámara..., nada tiene que ver con el fuera de campo que imaginamos o que llegamos a ver durante la proyección de la película. Así que esto haría distanciarnos de la idea de Bazin acerca de que el universo representado en el filme es el mismo que el que está fuera de cuadro. El único fuera de campo que se asemeja durante la realización y la exhibición es el del teatro ya que mantiene características similares durante la preparación de la obra y durante su representación. Esto es debido también a que en el teatro esos dos momentos son simultáneos. Dadas las objeciones que hemos levantado con respecto a la pintura, consideramos que la naturaleza del teatro es la más próxima a las reflexiones de Bazin acerca del marco y del fuera de cuadro. Aunque también en el teatro, como hemos mencionado antes, podríamos aplicar la idea de Burch de fuera de campo imaginario.

III.6.6. El concepto de cuadro y fuera de cuadro en el cine

Bazin considera que el concepto de cuadro y fuera de cuadro en el cine es completamente diferente a la pintura:

Todo lo contrario sucede en el cine, cuyo principio es el de negar toda frontera, todo límite a la acción. El concepto de lugar dramático (...). La

pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento.¹²⁸

La analogía que Bazin presenta para explicar la naturaleza de los límites de la imagen en la pantalla, es la equivalencia de la pantalla con una mirilla que deja ver sólo una parte de la realidad. El cine, según Bazin, niega toda frontera dado que la pantalla no es un marco sino un orificio. Esto le lleva a plantear su particular concepción del fuera de campo y de la salida de personajes:

Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. (...) En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo.¹²⁹

Lo que Bazin quiere seguir diferenciando es el espacio y el tiempo cinematográfico del artefacto teatral y pictórico. Aunque no se compartan todas las diferencias expuestas por Bazin en cuanto a cine, teatro y pintura, hay que reconocer que el cine y su movilidad permanente genera una relación mucho más amplia y continuada con el fuera de campo. El constante vagar de la posición de la cámara, el propio movimiento dentro del plano, el sonido, el tiempo, son elementos que ponen en mayor evidencia el espacio y la narración *off*. La idea del cine como de una maquinaria centrífuga es enormemente sugestiva a los fines de esta investigación. Es como si el cine estuviera constantemente expulsando fuera de campo todos sus elementos y esto nos obligara a ir más allá de lo que vemos en cuadro. El campo vacío cinematográfico tendría por tanto una mayor habilidad a la hora de excitar las partículas invisibles que constituyen el fuera de cuadro y hacémoslas casi visibles.

Otra característica que Bazin utiliza para diferenciar el marco en la pintura del marco en el cine, es la representación del tiempo. El teórico considera que el tiempo en la pintura tiene un desarrollo en profundidad, mientras que en el cine el montaje reconstruye una unidad temporal horizontal. Discrepamos, aunque sólo parcialmente, de esta proposición, ya que en los polípticos o pinturas secuenciales el uso del tiempo no es igual que el adoptado por la pintura convencional. Nosotros creemos que en los polípticos existe una similitud con el montaje temporal cinematográfico.

¹²⁸ *Idem*, pág. 183.

¹²⁹ *Ibidem*.

Un método eficaz para conocer las ideas de Bazin acerca del fuera de cuadro en el cine consiste en seguir uno de sus análisis aplicados a un filme, tal como proponemos a continuación.

III.6.7. Un barrido en el decorado vacío en *Le crime de Monsieur Lange* (1935), de Jean Renoir

Bazin realiza en su libro *Jean Renoir* un extenso análisis de las películas de este director. Renoir -dice Bazin- es quien mejor ha comprendido la naturaleza de la cámara de cine. En sus trabajos ha tratado de demostrar que la función primordial de la pantalla no consiste tanto en encuadrar la imagen como en intentar difuminar sus contornos, a partir de los presupuestos teóricos de Bazin que se fundan en los elementos que diferencian el cine de las otras artes, entre ellas el teatro y la pintura.

El entendimiento que Renoir tiene sobre la función de la cámara se aleja completamente de lo que pretende un cuadro: mostrar la realidad. La cámara se maneja mediante movimientos magistrales, con una admirable audacia. El valor de lo que en ella se muestra está en relación con lo que se nos oculta. Gracias a esta manera de entender la realidad, Renoir se permite jugar con un espacio que no se limita en la pantalla, sino que la traspasa, haciendo que lo que queda en el fuera de campo exista. La cámara es independiente del personaje, no es necesario que ésta le siga para que nos diga algo. Así se personifica y aúna todo su significado en esta ausencia de acción y de personajes en la pantalla.

Bazin analiza una escena del filme *Le crime de Monsieur Lange* (1935), en la que se aprecia cómo Renoir juega con los espacios en campo y fuera de campo. La descripción se centra en el momento en que el protagonista, Lange, se decide a matar:

(...) cuando Lange se decide a matar, la cámara permanece en el patio donde se encuentra Jules Berry y sigue a través de las ventanas de la escalera a René Lefèvre que desciende cada vez más deprisa los escalones como arrastrado por su decisión, hasta que llega al rellano. La cámara se encuentra entonces entre los dos protagonistas y dando la espalda a Berry, pero en vez de hacer panorámica hacia la derecha para seguir a Lange, se vuelve deliberadamente 180 grados hacia la izquierda, barriendo el decorado vacío para encuadrar a Berry, encuadrando así a René Lefèvre que rápidamente entra en campo cuando la cámara le espera ya al lado de su próxima víctima.¹³⁰

¹³⁰ Bazin, André: *Jean Renoir*, Artiach, Madrid, 1973, pág. 81.

Las otras opciones que Renoir descartó para el rodaje de esta escena suponen, sin duda, una planificación centrada simplemente en la descripción. La cámara sólo tendría que estar allí donde se desarrollara la acción y, por tanto, donde se posicionaran los actores.

En cambio, en el trabajo realizado, tal y como lo estudia Bazin, la acción no queda limitada por la pantalla, la acción la desborda, la cámara se mueve libremente sin que su recorrido circular signifique un vacío o falta de realidad. El decorado vacío o el campo vacío de esta secuencia es una técnica muy habitual en Renoir:

De la misma forma, siempre hay algo de azar en el descubrimiento de la escena por el objetivo, y es lo que otorga al contrario su premio a la vigilancia y a la perspicacia del ojo.¹³¹

Bazin considera que este juego de descubrimiento de la escena es un recurso cinematográfico utilizado para sorprender al espectador. El campo vacío de *La regla del juego* (1939) tiene, entre otras, esa función sorpresiva. El teórico manifiesta de este modo sus ideas acerca de lo puramente fílmico y de la capacidad de la cámara de cine de buscar (en este caso a través de un barrido) en el espacio vacío hasta hallar al personaje. Esto en definitiva no sería otra cosa que volver a reafirmar su idea del cine como el medio más adecuado para “vagar” en un universo infinito del que el hombre es partícipe:

(...) la puesta en escena no se limita a lo que nosotros vemos en la pantalla, sino que hace que el resto de la escena quede efectivamente oculto y no deje, sin embargo, de existir. La acción no ha quedado delimitada por la pantalla, sino que aquélla desborda a ésta, el personaje que entra en campo no sale de él por unos bastidores imaginarios.¹³²

De alguna manera se podría concluir que el campo vacío que describe y teoriza Bazin es un campo vacío que siempre alberga el eco de alguna existencia aunque sea muy lejana. La imagen mostraría por tanto un espacio vacío perteneciente a una realidad superior que la cámara de cine podría rastrear en cualquier momento, seguir las huellas y encontrar a alguien.

¹³¹ *Idem*, págs. 80-81.

¹³² *Ibidem*.

III.7. Paisajes desolados y las puertas cerradas según Lotte h. Eisner

Eisner publicó en 1952, en París, un libro muy interesante con el título de *L'Écran Démoniaque*, que fue reeditado en 1965. En él contenía numerosas reflexiones sobre los inicios del cine alemán y particularmente sobre el cine expresionista. Este teórico francés abre nuevas vetas en la observación de las películas de esa época y deja entrever mecanismos de construcción relacionados con los campos vacíos, y de gran utilidad para los propósitos de nuestra investigación.

III.7.1. El paisaje desolado

Eisner ve en Murnau uno de los cineastas que consiguió cargar cada plano con una función bien precisa con respecto a la acción. Cada paisaje, a menudo reconstruido en estudio, tenía su papel importante en lo que allí iba a suceder, estaba sucediendo o acababa de ocurrir. Aspectos que muestran una vez más la potencia expresiva de los paisajes a los que se les confiere una carga dramática y no necesitan de la presencia humana para transmitir emociones. Eisner emplea el término desolados y ya en la propia palabra desolado se encierra algo de humano o mejor dicho de deshumano, o de ausencia de lo humano, ya que precisamente se refiere a un lugar sin vida, o deshabitado.

La naturaleza participa del drama: por una montaña perceptible, el impulso de las olas deja prever el acercamiento del vampiro, la inminencia del vampiro que va a azotar a la ciudad. (...)

El detalle en primer plano de las velas hinchadas, ese plano es tan necesario para la acción como lo era la imagen anterior: la vista en picado de olas rápidas que se llevan la balsa cargada de su lúgubre peso. (...) Igualmente en los estudios americanos, creará para amanecer ciénegas llenas de una desolación tan natural que el ojo vaga por ellas mucho antes de discernir el artificio.¹³³

III.7.2. La hamaca vacía y el camarote desierto. Alusión a la muerte

Murnau, según Eisner, utiliza los objetos con una habilidad expresiva mayor que la de muchos otros expresionistas. Esto ocurre sobre todo en esos paisajes desolados o en los lugares vacíos (campos vacíos). Eisner pone como ejemplo de ello otra película en la que aparecen objetos como si de alguna forma estuvieran animados en el sentido más literal del término:

¹³³ Eisner, Lotte H.: *La Pantalla Demoníaca*, Cátedra, Madrid, 1996, pág. 76.

En la sala encantada, la hamaca vacía del marino muerto sigue balanceándose suavemente, debido a una extrema preocupación por la desnudez, Murnau tan sólo señala el vaivén del reflejo luminoso de la oscilación monótona de una lámpara suspendida en el camarote desierto del velero en donde todos los marineros han sido alcanzados por la muerte.¹³⁴

Estos dos ejemplos aquí descritos son dos nuevos casos de campos vacíos, aunque Eisner no los denomina de este modo y menciona simplemente el camarote desierto y de hamaca vacía. Pero está claro que en ambos, de forma directa, se hace patente la ausencia del hombre y en estos dos casos se trata de ausencia irrevocable. Son dos ejemplos de campos vacíos que a lo largo de la historia del cine hacen referencia a la muerte, la sustituyen y la representan a la vez en su máxima crudeza: el vacío y la ausencia.

III.7.3. Una puerta cerrada, la evocación del terror

Eisner describe la dosificación que Murnau hace del miedo en sus películas y concretamente analiza el trayecto de *El vampiro interrumpido* varias veces para conseguir el doble efecto de mostrar y a la vez impedir la visión. Con ese efecto se consigue precisamente aumentar el miedo, ya que, dicho en términos metzianos, es en ese ver y no ver donde reside la provocación del miedo.

(...) esa serie de planos, que dosifican el avance del vampiro (...). En vez de presentarnos gradualmente todo el trayecto, rompe el acercamiento por medio de una puerta cerrada bruscamente con el fin de parar la terrible aparición; y la vista de esa puerta, detrás de la cual sabemos que nos acecha el peligro, nos deja sin respiración.¹³⁵

El recurso al peligro que acecha detrás de la puerta es muy utilizado en el cine de terror y sin duda remite a miedos ancestrales o infantiles. Son miedos que, de forma inconsciente, hacen temer aquello que no se ve, pero que pudiera estar escondido debajo de la cama o simplemente en la oscuridad. El cine maneja de forma hábil estos temores y los convierte en planos y secuencias en los que el peligro se mantiene oculto.

¹³⁴ *Idem*, pág. 79.

¹³⁵ *Idem*, pág. 78.

III.7.4. Los largos pasillos oscuros y desiertos

También las imágenes de pasillos y las escaleras pueden desempeñar narrativamente una función similar a la de las puertas. A lo largo de toda la historia del cine se utilizan los pasillos como escenarios cinematográficos. Algunos, como el de la película *La Familia* (1987), de Scola, funcionan como lugar-metáfora del devenir del tiempo y en la mayor parte de las ocasiones, como en *El Resplandor* (1980), de Kubrick, funcionan como lugar del miedo, como escenario apropiado para atemorizar. Eisner sostiene que en el cine alemán abundan planos de escalera y planos de pasillos:

Habrà mucho que decir sobre esa predilección marcada de los alemanes por las escaleras. Se explica mejor la atracción que ejerce igualmente sobre ellos el misterio de los largos pasillos oscuros y desiertos. (...) El pasillo de todas maneras es el lugar soñado para jugar con el claroscuro.¹³⁶

Además del juego con el claroscuro y del indudable atractivo estético de las escaleras y los pasillos, estos elementos y sus formas arquitectónicas aluden o incluyen connotaciones herméticas y simbólicas que han sido estudiadas por el psicoanálisis, como sucede con la escalera de *M* cuya forma representa el drama, y con todas las utilizadas por Hitchcock. Como apunta Eisner, las escaleras y los pasillos son de hecho lugares recurrentes del sueño, objetos oníricos muy expresivos.

III.7.5. Sombras y campos vacíos

En diversos autores aparece reflejada y estudiada la presencia de sombras en el cine. Eisner es uno de los que repara en este recurso fílmico, concretamente en *M* de F. Lang, donde aparece como el anticipo o el aviso de algo terrible que va a pasar. La sombra no funciona, como se diría con una frase hecha, como la sombra de una duda, sino como la sombra de una certeza ya que, en general, suele ser precisamente la sombra del asesino.

En *M, el vampiro de Düsseldorf*, sobre el cartel que promete una recompensa por el descubrimiento del asesino imposible de encontrar, vemos cómo se dibuja la sombra de éste, cerniéndose sobre la niña pequeña que ignora el siniestro aviso.¹³⁷

¹³⁶ *Idem*, pág. 89.

¹³⁷ *Idem*, págs. 97-98.

La sombra ya es algo siniestro en sí misma porque deja fuera de campo el rostro auténtico del asesino, sus límites humanos y en el campo vacío sólo proyecta su forma más inaprensible, más oscura y precisamente más impersonal y terrorífica.

III.7.6. Objetos en los que se siente el vacío

Hemos visto cómo los objetos hablan o expresan sentimientos, desde el jarrón de *El fin de la primavera* (*Banshun*, 1949), de Ozu, hasta el cubierto de *M* de Lang. Y es precisamente este cubierto el que interesa a Eisner. Pone en comparación dos cubiertos sobre la mesa utilizados de forma muy expresiva en dos películas diferentes. Una es justamente *M*, en la que el plato vacío de la niña nos recalca su ausencia, la otra es *Sylvester*, de dic, en la que dos cubiertos en la mesa son el reflejo del deseo de una mujer de compartir con su marido una comida íntima mientras la sombra de la suegra acecha tras la ventana y avisa de su llegada. Por cierto, una sombra más, aunque esta vez no es un asesino el portador de esa sombra, sino que representa un peligro mucho más cotidiano y en principio no mortal:

(...) el expresionismo, deseoso de evitar las trampas y las tentaciones por el “detalle”, tan querido por los naturalistas, cae bajo el dominio del objeto. Así es como encontramos en Mayer y en Pick esa exageración del objeto que representa el elemento esencial del engranaje del Destino: en *Sylvester*, por ejemplo, la mesa de estrecho mantel con sólo dos cubiertos nos es mostrada de manera insistente, Si Lang, en *M, el vampiro de Düsseldorf*, nos muestra, con un rápido montaje, la silla y el plato vacío de la niña asesinada, el espectador sufre inmediatamente el choque. En la película de Pick, el procedimiento exige por parte del espectador una mayor atención: se supone que mira largo tiempo, al mismo tiempo que la mujer joven (avisada de la intrusión inminente de su suegra por la sombra perfilada en la ventana escarchada), la mesa en la que la intimidad a dos va a ser destruida. Luego la mujer joven pondrá, de mal grado, un tercer cubierto en el lado en el que no hay mantel. Mayer y Pick toman todo su tiempo, la mujer va y viene.¹³⁸

Eisner se detiene en otro tema que ya hemos comentado a propósito de otros teóricos: el tiempo de los objetos, su duración en plano. Es ese tiempo el que da la reflexión, el que desenmascara las emociones que se esconden en las cosas. Y si es el tiempo el que influye en el significado de la mayor parte de los campos vacíos, es el paso del tiempo y su irrevocable

¹³⁸ *Idem*, págs. 132-133.

destino hacia la muerte el protagonista de muchos campos vacíos. Eisner proporciona un nuevo ejemplo también encontrado en la película *Sylvester*:

Su gesto maquinal que hace girar en el comedor (en donde se siente ya el vacío que ha dejado la muerte) el cochecito del niño, huérfano ya, se hace intolerable a fuerza de estar cargado de sentido. Las serpentinas que se pisan y se barren por la mañana temprano en las calles, o que cuelgan, entremezcladas y rotas sobre las sillas y mesas del cabaret vacío (...).¹³⁹

III.7.7. Indicios de violencia y tragedia

La secuencia de la pelea en *off* de la película *Varietés* (1925), de Dupont, ha sido objeto ya de numerosos análisis. Eisner no deja de comentarla y de subrayar la sutileza empleada por su director para no encuadrar esa lucha manteniéndola en el fuera de campo.

Dupont tiene bastante tacto para no mostrarnos esa lucha, mientras que muchos cineastas alemanes se hubieran deleitado con sus distintas fases. La cámara fija durante algunos minutos, sin insistir demasiado, la cama a la que ha sido arrastrada la muchacha consentidora, y luego tan sólo vemos el final de la lucha: un brazo levantado sujeta el cuchillo y se abre la mano, inerte y floja, dejando caer el arma.¹⁴⁰

III.7.8. Figuras que surgen de las brumas

Más adelante hablaremos de las apariciones de figuras en campo, cuando abordemos los estudios de Sánchez Biosca sobre *El testamento del Doctor Mabuse* (1933) y de Rohmer sobre el espacio en *Fausto* (1926). Pero ahora no podemos dejar de reseñar que este fenómeno es observado también por Eisner, que lo describe con lenguaje lírico:

Las formas surgen de las brumas suavemente luminosas, opalescentes.¹⁴¹

Estas apariciones están relacionadas con los campos vacíos, como veremos más adelante, ya que ellas mismas surgen del vacío y aparecen de la nada.

¹³⁹ *Idem*, pág. 132.

¹⁴⁰ *Idem*, pág. 189.

¹⁴¹ *Idem*, pág. 196.

III.7.9. Sonidos y campos vacíos: debajo de las sábanas y en la mina

La relación entre sonido y campo vacío es muy frecuente y da pie en numerosos filmes a significaciones muy dispares. El sonido puede dar las pistas de lo que no se suele ver, pero se tiene que entender. Es decir, el sonido da la dimensión del plano y su sentido. Eisner pone diferentes ejemplos de películas en las que así ocurre:

En 1931, Kurt Bernhard presentó, en *DER MANN DER DEN MORD BEGIBT*, un trozo de calle desierta, por la noche, en donde unas palabras intercambiadas por dos personas que se encuentran en una terraza se mezclaban al sonido de los pasos y se perdían a medida que el paseante se alejaba. Ese mismo año, en *Abschied*, Robert Siodmak mostraba la esquina de una habitación cualquiera en donde la presencia de una pareja invisible abrazada en la cama tan sólo estaba indicada por algunas palabras de amor.¹⁴²

Nos hemos referido a las relaciones entre el sonido en *off* y el campo vacío *M*, si bien es un recurso que recorre toda la historia del cine. Lo utiliza brillantemente, por ejemplo, Woody Allen en muchas de sus películas, como *Recuerdos* (1980) y, concretamente, en la escena de la habitación con la cama en el espacio fuera de cuadro. El sonido tiene la posibilidad de irrumpir en los campos vacíos, de forma poderosísima brindándoles la capacidad de transmitir emociones fortísimas. Señala Eisner que así ocurre en películas como *Carbón* (1931), de Pabst, en la secuencia en la que el superviviente de un accidente trata de dar señales de vida con una barra emitiendo un sonido que recorre los pasillos de la mina siniestrada:

(...) las escenas en la mina –sobre todo aquella en la que uno de los supervivientes golpea unos tubos con una barra de hierro y en la que el sonido se propaga por todas las galerías desiertas– tienen la fuerza del reportaje, del documental cogido del natural, y van más allá de lo pintoresco para alcanzar la autenticidad del suceso. La imagen emergiendo de las tinieblas se confunde con el sonido, y esta secuencia vibra con una tensión nueva en una atmósfera condensada creada por una extraordinaria gama de sonidos.¹⁴³

¹⁴² *Idem*, pág. 218.

¹⁴³ *Ibidem*.

Nosferatu, Murnau, Alemania (1922)

Fotos de 37 a 38

La dosificación del miedo es la base del mantenimiento de la atención y de la dilatación del terror. El trayecto del vampiro interrumpido varias veces consigue el doble efecto de mostrar y a la vez impedir la visión. Con ese efecto se consigue precisamente aumentar el miedo, ya que, dicho en términos metzianos, es en ese ver y no ver donde reside la provocación del miedo.



Foto 37

La sombra de Nosferatu funciona como representación de la propia inconsistencia del vampiro cuya cercanía a los fantasmas se demostrará a continuación y ¿Qué es un fantasma sino precisamente un devenir, un devenir constante entre el ser y el no ser, el aquí y el ahora y a la vez su desaparición?

El campo vacío en *Nosferatu* sustituye al vampiro y a la vez muestra su presencia indirecta mostrando su vanidad.



Foto 38

III.8. Los campos vacíos como sugestión o tiempos muertos según Jean Mitry

Las teorías de Mitry, como de los primeros profesores de cine reconocidos por la Universidad de París, se sitúan entre formalistas y realistas. De hecho, sus aportaciones pueden considerarse como una síntesis entre ambos planteamientos. Trabajó en el cine como montador, realizó sus propios filmes (*Symphonie mécanique*, 1955), y estuvo cerca de la vanguardia francesa de principios de siglo. Siempre se interesó por la historia y, fundó en 1938 con otros dos colaboradores la Cinemateca Francesa. Escribió su obra más importante: *Estética y Psicología del cine*, entre los años 1963 y 1965, un libro publicado en dos partes que está considerado como una obra imprescindible en el estudio de las teorías cinematográficas. Vivió muchos años (1903-1988) y su longevidad le permitió ser testigo y espectador ocular de buena parte de la historia del cine.

En sus estudios se propone demostrar que forma la lógica y la psicología influyen tanto en el arte fílmico como la estética, e incluso llega a afirmar que ésta última es la aplicación formal de las primeras.

En lo que se refiere al objeto de nuestra investigación cabe señalar que Mitry estuvo muy interesado en ahondar en la idea de marco, porque en él residía la diferenciación primera entre vida y cine. Está de acuerdo con Arnheim en que el marco del cine es el organizador del espacio fílmico y de sus objetos y comparte con Bazin la idea de que se considere al marco como el responsable de ocultar parte de la realidad que permanece en las zonas laterales de la pantalla, o sea en el fuera de cuadro. La imagen en el cine habría de este modo que analizarla en sí misma, con los significados de las cosas que contiene, pero, a la vez, haciendo referencia al mundo que representa.

Mitry se interesó también, entre otros aspectos que tienen relación con esta investigación, por los conceptos de campo, la sugestión en el cine, los tiempos muertos, los paisajes en las películas de género *western*, los primeros planos, la metáfora y la sinécdoque, etcétera.

III.8.1. Definición de campo vacío

Dentro del estudio de las estructuras cinematográficas, en el apartado del plano, Mitry define de esta forma lo que para él es campo:

Se llama campo a todo lo que entra en el marco de visión del objetivo; cuanto más cercanos están los planos, menos extenso es el campo.¹⁴⁴

Por lo contrario, fuera de campo es todo el espacio situado fuera del marco de visión del objetivo. Es precisamente aquí donde se sitúan tanto la acción como los personajes cuando en imagen contemplamos un campo vacío. Mitry considera que tanto el fuera de campo como los objetos que se hayan fuera de la acción dramática obedecen a una idea, a un propósito del director.

III.8.2. Lo que está fuera del filme

Encontramos en Mitry un concepto nuevo que de alguna manera está relacionado con el campo vacío. Se trata del estudio de todo lo que se encuentra fuera del momento fílmico. En torno a este apartado, el teórico parte de la idea de que lo que determina el valor de una imagen es la necesidad expresiva del contenido de la misma. Mitry distingue entre lo que la imagen representa y lo que quiere significar. Para explicarlo plantea el ejemplo de cómo representar a una mujer que llora en el fuera de campo. En principio el que una mujer llore en la pantalla es simplemente la representación de una mujer llorando, pero añade:

Para significar que llora sería necesario que algunas imágenes implicativas nos dejaran entender que esta mujer -situada entonces fuera de campo- está llorando, ahí reside toda la diferencia.¹⁴⁵

En la intención de significar reside la importancia del fuera de campo. No se trata de lo que se encuentra fuera de la acción y que debería ser mostrado al espectador en imagen, sino que comprende todo aquello que indique, que sea una referencia que justifique, o explique un hecho, un acto u otros comportamientos.

III.8.3. La potencia emocional de la sugestión

Igual que otros teóricos, como Arnheim, que el cine tiene la gran capacidad de contar cosas sin mostrarlas y que esta facultad es un elemento expresivo de gran utilidad ya que suscita directamente la imaginación:

¹⁴⁴ Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine. 1 Las estructuras*, Siglo XXI, Madrid, 1989, pág. 168.

¹⁴⁵ *Idem*, págs. 137-138.

Resta saber que, en el cine, la potencia emocional de la sugestión es siempre superior que el de la descripción. (...) Si nos emocionamos más por lo que imaginamos que por lo que vemos, todavía es más necesario que la imaginación se apoye sobre hechos tangibles; no podría ser gratuita. La sugestión no es más que una manera de hacer entender lo que podría ser mostrado.¹⁴⁶

Este pensamiento de J. Mitry reanuda el tema de la función del fuera de campo como vehículo para sugerir la acción en vez de mostrarla. Según el teórico, el espectador siempre muestra más emoción por lo que imagina que por lo que ve, aunque la imagen en campo, el posible campo vacío, siempre debería dar las coordenadas para la imaginación. La imagen que sustituye en campo lo que ocurre fuera de campo debe precisamente sugerir lo que queda oculto. No puede, por tanto, una imagen cualquiera, o gratuita, términos literales que emplea el propio Mitry. El campo vacío debe hacernos entender el significado de las imágenes y del relato a través de la sugestión. Mitry pone el ejemplo de la película *Sin novedad en el frente* (1930), de Milestone, en la que llegamos a conocer la muerte del héroe a través de la imagen de su mano que, tras intentar atrapar una mariposa, cae inerte. No importa tanto el valor simbólico del significado en sí, es decir, de alguien que muere intentando atrapar una mariposa, cuando al hecho de que el director opta en esta película por dejar fuera de cuadro la muerte del héroe, trasladando la carga y el poder emotivo a una metonimia. El espectador sabe inmediatamente que la mano inerte significa que el héroe ha muerto, le basta una parte del todo para saber lo fundamental y le obliga a imaginarse el resto.

Mitry considera, en esta línea, que la última imagen del filme *Las dos tormentas* (1920), de Griffith, es una metonimia fruto de una confrontación sintagmática. Esta película opta también por enseñar en imagen sólo una parte de lo que está ocurriendo en la acción. Mitry comparte con otros teóricos la idea de que si se hubiera mostrado, el espectador tendría, con ese “plus” de imagen, más detalles descriptivos, más horror, más rechazo, pero menos emoción.

Considerada en su dinamismo, la obra de arte es un proceso de formación de imágenes en la sensibilidad y en la inteligencia del espectador.¹⁴⁷

III.8.4. El campo vacío anticipa la acción

Hasta ahora hemos tratado los campos vacíos en su conjunto. Hemos considerado los campos vacíos que no son atravesados por ninguna presencia humana, los que son vaciados de

¹⁴⁶ *Idem*, pág. 468.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

personajes que salen de cuadro y hemos examinado los que son llenados por personajes que entran en cuadro. Estudia los efectos negativos de estos últimos en la representación del relato. Cuando se emplea un campo vacío que después es llenado asistimos a la anticipación de la acción (a menos que no nos encontremos en ese espacio vacío porque en él han ocurrido acciones precedentes). Esta anticipación puede ser interesante, como en el caso de las habitaciones oscuras en las que se introduce un personaje, si nuestro objetivo es, por ejemplo, crear un efecto de suspense o de terror (no sabemos si la cámara está ocupando el lugar del asesino):

Las calles sombrías, los muros sucios, las aceras resbaladizas “dan” simbólicamente su crimen antes incluso de que lo realice. Lo preparan con una especie de determinismo ciego y fatal. La opacidad de la niebla, los rayos difractados de los faroles son la imagen de su cerebro viciado, de su confusión mental, de su desvío.¹⁴⁸

La observación de un lugar vacío antes de la entrada de actores en campo crea un efecto de control sobre los movimientos y las acciones de esos personajes por parte de un observador desconocido, del espectador, o de otro de los protagonistas del filme, como ocurre en *La ventana indiscreta* (1954), de Hitchcock, o en *No amarás* (1988), de Kiesloswski. También en películas de Antonioni o de Ozu existe un uso del campo vacío que antecede la entrada de personajes con efectos distintos.

En el caso de Antonioni las habitaciones vacías que son posteriormente ocupadas por personajes muestran el vacío vital en el que viven sus protagonistas, un vacío que, por el hecho de anteceder a la acción parece inducir o influir en el comportamiento de los personajes. Es un vacío que precede a la llegada de los personajes a ese espacio. La existencia en filmes de campos vacíos que anteceden la acción puede tener diferentes consecuencias y funciones. Mitry se interesa por averiguar estas formas. Algunas veces el campo vacío puede preparar torpemente al espectador para el acontecimiento:

El campo presenta el interior de un café con una mesa y dos sillas vacías en primer término y si algo después una pareja entra en campo y se sienta en ese sitio... es como decir: ¡Atención! vendrán aquí.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine. 2 Las formas*, Siglo XXI, Madrid, 1989, pág. 384.

¹⁴⁹ Mitry, Jean: *Estética... 1, cit.*, págs. 479-295.

Mitry ha dejado bien claro que el campo vacío que precede la entrada de un personaje es un plano que puede evidenciar en exceso la puesta en escena. Quizás por una mala planificación de movimientos de cámara o por problemas de montaje, la cámara se emplaza bien a la espera de que lleguen al sitio los personajes. Pero no por ello hay una intención de contarnos nada ni del lugar, ni acerca de los personajes a quienes estamos esperando, ni acerca de lo que les va a ocurrir. El efecto que se obtiene con este tipo de plano es que el espectador tenga un dominio de los acontecimientos, es decir, que sepa lo que va a ocurrir antes de que ocurra. Mitry les reprocha a este tipo de planos que rompen con la representación. Sin embargo, en otras ocasiones el campo vacío puede anticipar de forma sublime los acontecimientos, como en los filmes de Ozu en los que el espacio vacío, muchas veces, se ve posteriormente invadido por unos personajes.

En estos casos se está mostrando el espacio en sí. El lugar está contribuyendo al relato, pues en él hay un poder descriptivo de una situación. No sentimos que la acción sea torpemente predecible, sino que, como espectadores, percibimos informaciones paralelas a la acción del relato acerca de las vidas de esos seres. El espacio y los objetos nos aportan información y emoción.

El reloj de péndulo que se halla sobre la chimenea del salón donde se desarrolla una acción dramática está, evidentemente, fuera del drama. Nada puede hacer allí. Sin embargo, señala la hora y, debido a esto, nos *informa*. De todos modos, está *presente*. Ocurre lo mismo con todos los objetos –muebles o adornos– que componen el decorado, el cual, aunque ajeno al drama, lo contiene y, de alguna manera, lo refleja. La acción que transcurre entre esos muebles, entre esos objetos, compone con ellos un conjunto a la vez heterogéneo y homogéneo: heterogéneo por los elementos presentes, activos o inactivos, interesados o desinteresados (los personajes, los objetos); homogéneo por el hecho de que este conjunto constituye un “todo” dado en una misma imagen, en un mismo plano. Decorado, personajes u objetos son arrastrados en una misma acción. Constituye un mismo espacio sometido a una misma temporalidad.

Fuera de los personajes, y con ellos, existe un espacio completo, un mundo (o un aspecto del mundo) que se halla comprometido y que constituye la “realidad episódica” cuyas fluctuantes modalidades seguimos. Pero cada cosa, cada objeto implicado de este modo, compromete no sólo su existencia sino incluso su “esencia”.¹⁵⁰

¹⁵⁰ *Idem*, pág. 142.

Mitry en esta cita evidencia su clara reivindicación de la capacidad de transmisión de los objetos en sí, por su forma, por la significación de lo mostrado. Esta idea explicaría cómo la expresión de los objetos en un campo vacío es suficiente en su misma esencia, es decir, no necesitaría de la presencia de personajes para ser significativa. Tal es el poder de esos campos vacíos que no necesitan la presencia humana.

III.8.5. La expresión del vacío; los tiempos muertos

Muchas veces el campo vacío está unido a los llamados tiempos muertos, o momentos de pausa de la acción, si bien nunca deben confundirse los primeros con los segundos ya que los campos vacíos no se identifican necesariamente con los tiempos muertos. En esta investigación ya hemos dado ejemplos de campos vacíos absolutamente alejados de la lentitud de la acción. Por el contrario, el campo vacío funciona en algunos filmes para enriquecer y abreviar el montaje a través de elipsis o cambios de plano. Recordemos a Eisenstein o a Sternberg. Esto no excluye que los llamados tiempos muertos están representados a través de un campo vacío.

Ahondando en estos casos: los tiempos muertos en un filme tedioso. Levanta una acusación hacia aquel cine que representa una determinada inmovilidad, en la que los personajes se aburren y arrastran consigo una laxitud desengañada.

El teórico afirma que esos filmes, dicho con sus propias palabras, acaban aburriendo mortalmente al público y le parece que no es posible fundar una estética en el aburrimiento del espectador. Si hemos querido incluir esta observación en nuestra investigación es porque la pausa dentro de un filme, la pausa, los silencios, los tiempos muertos y los campos vacíos, muchas veces son percibidos por el espectador como una lentitud insoportable. Mitry puntualiza que no todo filme que se ha acercado a la representación de la expresión del vacío cae en el contagio del aburrimiento. El autor cita el cine de Antonioni como caso límite de representación del vacío más allá del cual no habría que intentarlo:

Una de las pretensiones de un tipo determinado de cine contemporáneo, en cuyas dificultades nunca se insistirá demasiado, consiste en querer hacernos sentir, experimentar la pesadez de la duración vivida por los personajes del drama. Lo más flagrante es que el tiempo vivido es insensible cuando es realmente vivido, es decir, ocupado por una actividad cualquiera. No es sensible más que en la inacción: espera o aburrimiento. Ahora bien, se nos pueden mostrar personas que se aburren, que arrastran consigo una laxitud desengañada, pero querernos hacer compartir,

experimentar su aburrimiento, sólo consigue, por la fuerza de las cosas, aburrirnos mortalmente. No nos parece que sea posible fundar una estética en el aburrimiento del espectador, en la expresión del vacío, en la representación de una determinada inmovilidad, sea moral o mental.¹⁵¹

Mitry relaciona en esta cita el vacío con el aburrimiento y de la representación en el cine de esa laxitud moral sólo salva a directores como Antonioni:

Por otra parte, de Antonioni hay en esta tentativa un verdadero combate del que en cierta medida ha logrado salir victorioso, interesando siempre, incluso cuando aburre; pero se encuentra en el límite de lo posible; más allá no se puede ir.

Se observará, de paso, que los “tiempos muertos”, utilizados frecuentemente en las películas contemporáneas, no tienen nada que ver con el tiempo “vacío” de la espera o del aburrimiento. Tal denominación, de origen puramente escénico, designa, en efecto, momentos en que no pasa nada en el sentido teatral de la palabra. Pero con frecuencia en esos momentos de inacción dramática pasan realmente cosas.¹⁵²

Hay por lo tanto autores que utilizan tiempos muertos que no son nada aburridos; tiempos muertos en los que aunque no hay acción dramática, sí pasan cosas. En ciertas películas esos tiempos son utilizados en el momento oportuno con fines estéticos, dramáticos, de suspense, de reflexión... o como testimonio de un comportamiento psíquico, de una actividad interior. En el caso de los tiempos muertos coincidentes con campos vacíos, podríamos decir que esta actividad interior o esa manifestación psíquica ha sido trasladada al espacio.

III.8.6. El campo vacío como paisaje ligado al estado de ánimo

Hablando de la expresión del vacío y de los tiempos muertos, nos hemos adentrado en otra cuestión: el espacio como portador de estados de ánimo ligados a las psiques de los personajes en los filmes. Mitry tiene en cuenta esta cualidad del espacio (que ya hemos analizado en otros autores) referida no solamente a los espacios interiores, sino también a los paisajes exteriores.

Volvamos al caso de Antonioni, en cuyas películas muchas veces sus protagonistas, en su tedio vital, el espacio en campo dejándolo desierto. El espacio vacío que permanece en cuadro coincide con un tiempo muerto de acción y aunque no tengamos la presencia física del personaje, en ese lugar transpira su estado de ánimo, su comportamiento psíquico.

¹⁵¹ Mitry, Jean: *Estética...1*, cit., págs. 496-497.

¹⁵² *Ibidem*.

Mitry pone cita ejemplos extraídos de diversas películas de Antonioni: la carretera otoñal y desierta de *El grito* (1957), la isla rocosa de *La aventura* (1960), los edificios y los muros de hormigón de *La noche* (1961), y *El Desierto rojo* (1964). A parte de los exteriores urbanos de los filmes de Antonioni de *El eclipse* (1962), o la laguna de Venecia de *Identificación de una mujer* (1982), hay otras películas, como *Te querré siempre* (1953), de Rossellini, que muestran también un paisaje ligado a la vida interior de los protagonistas del filme. En este sentido, la secuencia del viaje en coche de la pareja es perfecta: los planos muestran el paisaje y son aparentemente descriptivos y objetivos, pero están sutilmente ligados al estado de ánimo interior de los personajes:

(...) el paisaje natural puede, indudablemente, hallarse sintonizado con el estado de ánimo de los personajes, reflejarlo (...) Estos modos de proceder son perfectamente realistas, porque el autor se contenta con subrayar las actitudes, los momentos o las relaciones significativas, sin buscar la objetividad del mundo representado.¹⁵³

Llegados a este punto, el teórico observa cómo el campo vacío coincidente con el paisaje puede representar una especie de monólogo interior. Cita al teórico italiano Guido Aristarco, y nos alerta acerca de la importancia de que ese monólogo interior sea realmente interesante en el sentido que represente el mundo interior de alguien original, único:

¿Monólogo interior de quién, sobre qué? Porque una cosa es captar la vida, y otra saber lo que la vida descubre. Ahora bien, aquí la vida no descubre más que horizontes vacíos, la vacuidad mental de la heroína; por eso a duras penas nos interesamos en ello. El ver las cosas “entre los actos” sólo nos parece válido cuando esas cosas permiten captar un mundo interior original y cautivador; sólo es interesante conocer a los individuos si son dueños de un estado anímico que los singulariza, que los afirma como seres o como personas.¹⁵⁴

En esta búsqueda de singularidad Mitry excluye de nuevo el caso de Antonioni, cuyos personajes e insignificancia son de por sí parte misma de esa originalidad.

Y si Antonioni se sirve de la temporalidad para expresar con ella la insignificancia, la escasa importancia ante la existencia profunda de los seres, si el espacio no es nunca en él otra cosa que el lugar donde se despliega “insignificancia” de la

¹⁵³ *Idem*, págs. 518-519.

¹⁵⁴ *Íbidem*.

duración, no es la duración entonces la que está vacía, sino su “vivencia”, es decir, la existencia de aquellos que la viven, que arrastran una vacuidad mental, moral o material sin esperanza.¹⁵⁵

III.8.7. El paisaje *western* como un campo vacío

El lugar o el paisaje vacíos pueden ser por tanto los protagonistas de una escena y Mitry pone como otro ejemplo los paisajes de las películas del oeste. Los infinitos paisajes desérticos de esos filmes ocupan toda la pantalla y se convierten en el centro visual y dramático de algunas secuencias. Esos campos vacíos toman como excusa ser el contraplano de un oficial o de un indio que husmea el horizonte vacío intentando descubrir el posible enemigo escondido. Pero realmente estructuran esos filmes con la misma intensidad de la acción de un actor protagonista. Mitry cita a Ince:

Así al insistir en el papel condicionante del medio, al hacer del paisaje el personaje principal del drama, Ince consigue un examen que confiere grandeza trágica a algunos de sus *westerns*.¹⁵⁶

Mitry subraya de esta forma que el paisaje en el *western* participa activamente en el drama. La indudable belleza de esos lugares no aminora su contenido. Su presencia anuncia la acción venidera con o sin el sonido de la trompeta del séptimo de caballería. Sus tierras extensas, quietas, e inquietantes, esconden hombres y hechos, preparan al combate y son escenario de batallas, en campo y fuera de campo, visibles o no mientras el sistema perceptivo del espectador recompone esos espacios y articula su propia planificación de la batalla en paralelo con las imágenes de la pantalla.

(...) un arroyuelo espejeando al sol al fondo de un valle grandioso y tranquilo, mientras en la orilla, un poco más allá, se sabe que dos hombres disputan y se entregan a un combate sin tregua. Tras la lucha, cuyo resultado se ha cuidado el director de no comunicarnos, el caballo de uno de ellos vuelve sólo. De la silla arrancada cuelga una cantimplora, un revólver a medio salir de una funda a medio abrir... y el saco de oro, motivo de la lucha fatal.¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Idem*, pág. 371.

¹⁵⁷ *Idem*, pág. 372.

En este campo vacío descubrimos, una vez más, en el que a través de pocos elementos en cuadro, la acción que ha acontecido fuera de campo. El paisaje sustituye a los personajes y protagoniza el plano. A través de sus propios elementos naturales, según Mitry, el paisaje propaga sentimientos humanos.

El paisaje no es sólo el decorado que sirve de marco a la aventura, el clima que justifica un comportamiento, el lugar que condiciona ciertas costumbres confusas y desordenadas: es el fiador de un tema, de un impulso, de una pasión que refleja en sus aguas tranquilas y que lleva de eco en eco hasta el conocimiento del universo. (...) Porque, en realidad, no es el paisaje lo que importa, sino la naturaleza misma; son sus elementos, el viento, la nieve, el fuego, el frío los que mantienen con el hombre un diálogo amistoso o turbulento, los que se convierten en símbolo de sus impulsos, de sus deseos y de sus temores.¹⁵⁸

III.8.8. El campo vacío se carga de significaciones que nos sugieren lo que ocurre en el fuera de campo. El primer plano como un campo vacío

Los paisajes y los campos vacíos en general, se cargan de significaciones. Mitry estudia la naturaleza de estas significaciones. Para él la “significación” está más cerca del concepto que de las cosas significadas, se trata de significar ideas y expresar cosas. La significación es fugaz y siempre implica ideas relacionadas con el objeto referente que a su vez es superado por ellas. Los elementos significantes de un campo vacío pueden ser detalles aparentemente aislados, que necesariamente se refieren a un conjunto y funcionan bien por distinción bien por asimilación. Es el caso de objetos en primer término, centrales en campo vacío o puros primeros planos de elementos que pertenecen al decorado o al paisaje. Con relación a este tema Mitry menciona de nuevo a Ince y a Griffith porque considera que fueron los primeros que usaron el primer plano y el juego de sus significaciones con el objeto. En estos primeros planos el objeto toma valor de signo, pasa a ser el signo de una realidad concreta cuya comprensión la podemos encontrar dentro de los límites del drama:

Ince y Griffith fueron los primeros en incorporar el primer plano a la acción. Nunca lo utilizaron como un simple medio de repetición. Desde entonces se seguía el drama pasando, ya del plano general al plano de cintura, ya del plano de cintura al primer plano, y el suceso se seguía a través de planos más diversos que, en conjunto, concurrían al progreso de la acción. Utilizaron frecuentemente el primer plano para

¹⁵⁸ *Idem*, pág. 385.

sugerir la causa por el efecto, o para dar a entender un acontecimiento que no se veía y del cual lo visto se convertía en una figuración simbólica.¹⁵⁹

El acontecimientos queda por tanto sustituido por el objeto. El objeto se convierte en símbolo de aquello que no vemos. Mitry pone como ejemplo el filme de Ince *El fugitivo* (1914) y lo analiza a propósito de la carga dramática transmitida a través de los primeros planos y de los objetos:

Una escena mostraba a algunos rancheros jugando a las cartas en un *saloon* del *Far West*. Uno de ellos hace trampas. En el curso de la trifulca que sigue, al tambalearse un poco la mesa, las cartas se mezclan y la botella de whisky se vuelca. Los hombres que continúan peleando ruedan por tierra y salen de campo. En vez de seguir su movimiento con la panorámica, la cámara, que permanece fija, no deja ver más que la mesa vacía, las cartas dispersas y la botella que acaba de vaciarse con algunos glúguls agonizantes (...).¹⁶⁰

Estas significaciones cinematográficas, según palabras del propio Mitry, fueron reveladoras en su época. A partir de ellas se empieza a comprender la capacidad sugestiva de las imágenes, en este caso de los campos vacíos, cuando su significado les viene dado por escenas en las que no vemos la acción ni a los personajes directamente, pero que claramente lo sugieren.

III.8.9. El campo vacío como sinécdoque espacial

Como último punto de la teoría de Mitry referido al campo vacío, queremos comentar su análisis acerca de la metáfora y la metonimia. Hemos hablado ya en otros apartados de la relación que existe entre estas dos formas y su función en el campo vacío. Sabemos que en muchos casos el campo vacío sustituye en imagen un campo de significado que sabemos que existe pero cuya aparición en cuadro desempeña funciones de una metáfora o de una metonimia.

Recordemos el plano ejemplar en este sentido de la pelotita de la niña que resbala hacia la pantalla desde un matorral en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931). Mitry utiliza esta secuencia y la estudia. Ese campo vacío sustituye a un campo, que sabemos que existe, en el que una niña es asesinada.

¹⁵⁹ Mitry, Jean: *Estética....1, cit.*, pág. 186.

¹⁶⁰ *Idem*, pág. 187.

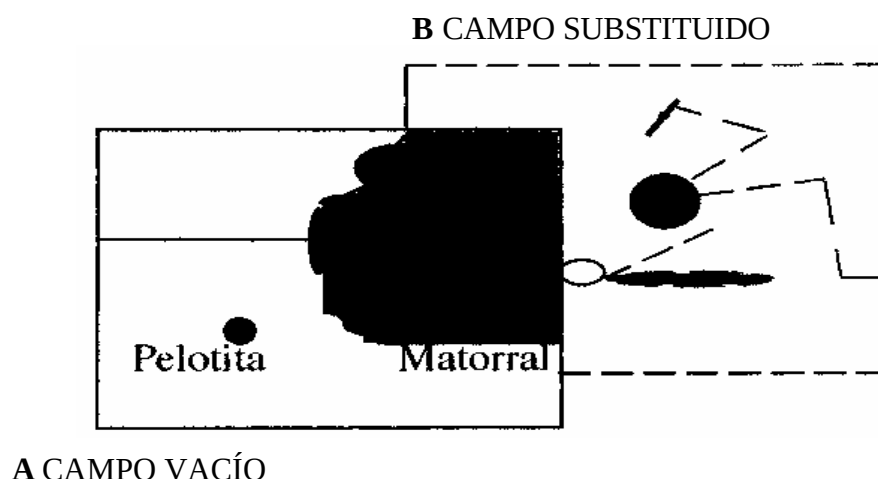


Figura 7. Esquema del plano del matorral de la película *M, el vampiro de Düsseldorf*, de F. Lang, y el supuesto plano que sustituye el campo vacío.

A través de la pelotita sabemos lo que ha pasado y Mitry trata de explicar el funcionamiento significativo de esa pelotita y de similares sustituciones de significantes.

(...) el balón de goma colgado en los hilos telegráficos (*M, el vampiro de Düsseldorf*) que permite entender la violación de la niña, etc.

Pero aunque sustituye la parte por el todo, la sinécdoque no deja por ello de ser una forma metonímica, en el sentido de que la contigüidad de la parte con el todo es evidente. Toda expresión en sinécdoque, como recuerda Jakobson, participa de la metonimia (...).¹⁶¹

La primera diferencia que el teórico considera es el funcionamiento de la metáfora y la metonimia en la imagen cinematográfica; la metáfora funciona por sustitución y la metonimia por contigüidad. La mayoría de las metáforas cinematográficas utilizan la sinécdoque, por lo que la sustitución se opera reemplazando el todo por una parte. Es lo que Mitry llama paradigmático. Metáfora: la niña con pelota es sustituida por pelota. La pelota funciona como parte paradigmática de la niña con pelota, la sustituye. La pelotita es una metáfora de la niña. Pero en la imagen cinematográfica la sinécdoque no deja de ser una forma metonímica por lo que la contigüidad sintagmática de la parte por el todo es evidente. Es el funcionamiento de la

¹⁶¹ Mitry, Jean: *Estética...* 2, cit., págs. 550-551.

asociación entre dos términos contiguos, a través de las formas comparativas. La pelotita es la metonimia de la niña.

La metáfora cinematográfica no es más que una forma particular de metonimia.¹⁶²

Resumiendo el presupuesto inicial podemos considerar que para Mitry el campo vacío es el espacio y el entorno para los objetos metafóricos y metonímicos y, a la vez, el propio espacio, el paisaje, es la sustitución del espacio global por una parte y funciona como lugar contiguo al que sustituye y como metáfora en sí mismo. Tanto los paisajes como los primeros planos pueden funcionar como campos vacíos.

III.8.10. *El Acorazado Potemkin* (1925). Los quevedos significan ausencia

Otra película significativa, al hilo de estas reflexiones de Mitry relacionadas con nuestro tema de estudio, es sin duda *El Acorazado Potemkin* (1925) y su mencionadísimo plano de los quevedos. Según Mitry, este plano, aislado de su contexto tiene como único significado unos quevedos que cuelgan. Sin embargo, en el contexto del filme sabemos que pertenecían a un médico fue arrojado al mar junto con otros oficiales sublevados. Por tanto, las informaciones que nos llega a través del contexto del plano significan una serie de atributos que le pertenecen:

Entonces, de inmediato, esta imagen adquiere un sentido. Los quevedos “representan” al doctor Smirnov o, más exactamente significan su “ausencia.”¹⁶³

Esos quevedos que cuelgan, dicho por el propio Mitry, balanceándose de forma muy estúpida, son lo único que queda de ese arrogante oficial. Una vez más la parte (los quevedos) reemplaza el todo (el médico). Y, en ese reemplazamiento, el todo ha caído fuera del barco y fuera de campo, dejando en plano un campo vacío. Vacío porque esos quevedos no son una naturaleza muerta sin más, no son solamente el primer plano de unos quevedos, son también la ausencia de su dueño.

¹⁶² Íbidem.

¹⁶³ Jean Mitry, Jean: *Estética..1, cit.*, pág. 134.

Sin novedad en el frente, Lewis Milestone, U.S.A. (1930)

Fotos de 39 a 43

El espectador siempre muestra más emoción por lo que imagina que por lo que ve, aunque la imagen en campo, el posible campo vacío, siempre debería dar las coordenadas para la imaginación.



Foto 39

Llegamos a conocer la muerte del héroe a través de su mano que, tras intentar atrapar una mariposa, cae inerte. No importa para este ejemplo el valor simbólico del significado en sí, de alguien que muere intentando atrapar una mariposa, pero lo que sí nos interesa es que en esta película se ha optado por dejar fuera de cuadro la muerte del héroe, dejando el poder emotivo en manos de una metonimia.



Foto 40

El espectador enseguida sabe que la mano inerte significa que el héroe ha muerto, le basta una parte del todo para saberlo. Pero el no verlo todo le obliga a imaginarse el resto.



Foto 41

Resta saber que, en el cine, la potencia emocional de la sugestión es siempre superior que el de la descripción. Si nos emocionamos más por lo que imaginamos que por lo que vemos, todavía es más necesario que la imaginación se apoye sobre hechos tangibles; no podría ser gratuita. La sugestión no es más que una manera de hacer entender lo que podría ser mostrado.



Foto 42

La imagen que sustituye en campo lo que ocurre fuera de campo debe precisamente sugerir lo que queda oculto. No puede, por tanto, ser una imagen cualquiera, o gratuita, términos literales que emplea el propio Mitry. El campo vacío debe hacernos entender el significado de las imágenes y del relato a través de la sugestión.



Foto 43

La ventana indiscreta, Alfred Hitchcock, U.S.A.

(1954) Fotos de 44 a 52

La insistencia de la mirada del observador y de la cámara sobre un espacio vacío hacen presuponer que alguien o algo va a pasar.



Foto 44

El campo vacío, en este caso la ventana vacía, tal y como lo explica Mitry, anticipa la acción.



Foto 45

La observación del lugar vacío antes de la entrada de actores en campo crea un efecto de control sobre los movimientos y las acciones de esos personajes por parte de un observador desconocido.



Foto 46

En *La ventana indiscreta*, los campos vacíos se cargan de anticipaciones, de premoniciones y de sospechas.



Foto 47

Como si de un puzzle se tratara, la acción fragmentada y mostrada de forma intermitente es reconstruida en la mente del protagonista del film y de los espectadores.



Foto 48

Cada indicio en la imagen, cada atisbo de acción y presencia, cada sombra, es necesario para la comprensión y el montaje de todo el rompecabezas.



Foto 49

Los campos vacíos funcionan como los espacios vacíos entre medias de una pieza y otra del puzzle antes de que se unan las partes.



Foto 50

Son esos espacios vacíos, o aparentemente vacíos, los que alejan las piezas y a la vez permiten que se unan.



Foto 51

Los personajes-espectadores sólo encuentran en la imagen, una multitud de campos vacíos en los que se encuentran las pistas, las señales para deducir la acción, la historia del film.



Foto 52

Te querré siempre, Roberto Rossellini, Italia (1953)

Fotos de 53 a 57

La protagonista del film hace un primer viaje a Italia; ella una mujer americana desde el coche observa algunos de esos primeros paisajes.



Foto 53

Estos planos funcionan como campos vacíos ya que el paisaje natural puede, indudablemente, hallarse sintonizado con el estado de ánimo de los personajes, reflejarlo. Estos modos de proceder son perfectamente realistas, porque el autor se contenta con subrayar las actitudes, los momentos o las relaciones significativas, sin buscar la objetividad del mundo representado.



Foto 54

El paisaje está ligado a la vida interior de los protagonistas del filme. En este sentido, la secuencia del viaje en coche de la pareja es perfecta: los planos muestran el paisaje y son aparentemente descriptivos y objetivos, pero están sutilmente ligados al estado de ánimo interior de los personajes.



Foto 55

Llegados a este punto, el teórico observa cómo el campo vacío coincidente con el paisaje puede representar una especie de monólogo interior.



Foto 56

Este film es un claro ejemplo en el que los campos vacíos subrayan el espacio como portador de estados de ánimo ligados a las psiques de los personajes en los filmes.

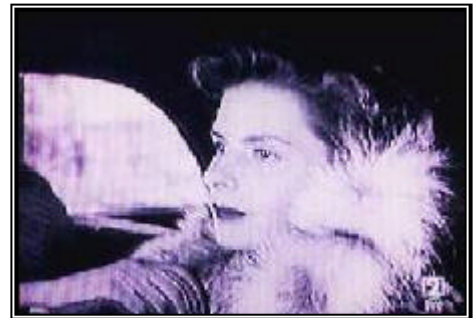


Foto 57

M, el vampiro de Düsseldorf, Fritz Lang, Alemania

(1931) Fotos de 58 a 60

La cámara se mueve dejando a las niñas fuera de cuadro y encuentra un campo vacío.

Es curioso que pese a la violencia visual que entraña este desplazamiento de cámara -abandono del foco de la visión anterior, pérdida de la sincronía imagen/sonido, búsqueda de otro lugar de acción que, no obstante, en ciernes, vacío, a la espera de la llegada de alguien-, algo garantiza la continuidad entre los dos encuadres extremos del *travelling*: la voz de las niñas.



Foto 58

El primer campo vacío que aparece en la película se interrumpe cuando entra una mujer en campo para decirle a unas niñas que dejen de cantar. La entrada de esa mujer hace comprensible el anterior campo vacío: la cámara se desplazó hacia el balcón porque iba a entrar ese personaje.



Foto 59

Pero cuando la mujer sale de campo dejando de nuevo el campo vacío es cuando se torna perceptible algo más que podía haber pasado desapercibido de no haberse producido el campo vacío. Según Sánchez-Biosca realmente lo que busca la cámara con ese desplazamiento es la reacción de un adulto ante la letra de la canción, y que ésta queda evidente en la ausencia de personajes, en el campo vacío.



Foto 60

III.9. Tres maneras de definir el campo vacío según Noël Burch

Noël Burch nació en 1932 en San Francisco, en Estados Unidos. Estudió cine en París. Escribió *Praxis del cine* en 1969, *Marcel L'Herbier* en 1973, *To the distant observer* en 1979 y *La lucarne du siècle* de 1985. En *Praxis del cine* puso de relieve el trabajo del significante. Según ciertos estudiosos de esta obra es próxima a la semiótica a pesar de que no empleó la terminología lingüística de esta disciplina, al contrario, por ejemplo, de lo que hace Metz. Se alejó de la idea realista o naturalista del cine y por eso se sitúa su posición teórica cerca del formalismo. Una de las cualidades que se encuentran en sus textos es su gran capacidad para clasificar y estructurar las diferentes formas espacio-temporales del cine. Fue colaborador de *Cahiers du cinéma*, ayudante de dirección y director de cortometrajes. Trató de demostrar desde el cine primitivo que el lenguaje no tiene nada de natural ni de eterno.

Su aportación teórica es fundamental, a efectos de nuestra investigación, sobre todo por su intento de sistematizar y enumerar las diferentes formas de la génesis y las consecuencias de los diferentes usos del campo vacío en el cine.

Burch nos aporta diferentes puntos de vista acerca de nuestra investigación, como la espera del acontecimiento, o el campo vacío y los personajes que nunca llegan, o el campo vacío como vehículo de atención hacia el fuera de campo. El teórico estudia, entre las principales y diferentes formas y características del campo vacío, la relación con las entradas y salidas de personajes, su duración, el tamaño de su encuadre y el juego con los sonidos en *off*.

III.9.1. Definición de campo vacío

Burch es el teórico que más ampliamente ha tratado el tema del campo vacío y su estudio lo ha relacionado con las entradas y salidas de personajes:

(...) más de la mitad de los encuadres empiezan con una entrada en campo y (o) acaban con una salida de campo, dejando bastantes imágenes del campo vacío antes y (o) después.¹⁶⁴

En esta cita, que se refiere a la película *Nana* (1926), de Jean Renoir, Burch analiza los movimientos de los actores fuera y dentro del campo. Su definición implica que el campo

¹⁶⁴ Burch, Noël: *Prassi del Cinema*, Pratiche, Parma, 1980, pág. 24. (Traducción nuestra)

vacío es aquel campo con ausencia de personajes, es decir, el vacío es vacío de personajes. Noël Burch es uno de los primeros estudiosos que da una acotación de campo vacío tan meridiana. El teórico introduce este concepto para explicar de qué manera Renoir y otros autores consiguen la presencia sistematizada de entradas y salidas de campo, dando lugar a campos vacíos y a un espacio fuera de campo que tiene la misma importancia que el espacio en campo:

Sobre todo el campo vacío es el que nos dirige la atención hacia lo que ocurre fuera de campo (y por tanto sobre el propio espacio fuera de campo) ya que, estando el campo vacío, en términos generales, nada ya entretiene nuestra atención en campo.¹⁶⁵

Así pues, la función primordial o primera del campo vacío, consiste, según Burch, en servir como plano en campo de un espacio fuera de campo en el que está ocurriendo una acción en *off*. Más adelante, en su libro *El tragaluz del infinito*, el teórico apunta a otro tipo de campos vacíos, sin relaciones con el espacio fuera de campo. Estos campos vacíos los denomina *pillow-shot* y se caracterizan por no tener ni entradas ni salidas de personajes. De estos hablaremos más adelante, ahora, proseguimos con el estudio del campo vacío en relación con los dos espacios: con lo que ocurre dentro y fuera de cuadro.

Esquema

Dentro de campo	Fuera de campo
Campo vacío	Campo lleno
Entrada de personajes	Acción en <i>off</i> .
Salida de personajes	Acción en <i>off</i> .

III.9.2. Tres maneras de definir el fuera de campo

El espacio en *off* es el que se encuentra más allá de los márgenes del cuadro o más allá del decorado. Para que sea perceptible es necesario que se utilice alguna de las tres formas de ponerlo en juego, descritas a continuación, para que seamos conscientes de la existencia del fuera de campo.

Primera: Entradas y salidas de personajes. Los actores tienen diferentes maneras de atravesar, penetrar o abandonar el espacio fílmico. Burch clasifica los diferentes segmentos de

¹⁶⁵ *Idem*, pág. 26.

un decorado que funcionan como accesos y que ponen en comunicación campo y fuera de campo:

a) derecha	b) izquierda
c) arriba	d) abajo
e) detrás de la cámara	f) detrás del decorado

Los márgenes de derecha, izquierda, arriba y abajo, marcan los cuatro lados del encuadre por los que entran y o salen los personajes. Por ejemplo, un personaje sube una escalera y desaparece por la parte superior del encuadre; un personaje entra corriendo por la derecha del cuadro. Los personajes que salen de cuadro por la puerta que está en el fondo de la habitación o desaparecen detrás de un biombo, usan elementos del decorado y ponen en juego el espacio escondido en el propio decorado. En el caso de los personajes que desaparecen detrás de la cámara, estos ponen en juego el espacio no sólo fuera de cuadro sino también fuera del filme.

Segunda: Mirada en *off*. Un personaje que mira algo o a alguien del fuera de campo pone inevitablemente en juego esa porción de espacio que queda fuera del encuadre.

Un primer plano de un personaje que se dirige a otro fuera de campo y tal vez la situación y la mirada es tan insistente, tan esencial que este personaje fuera de campo (y por tanto el espacio imaginario en el que se encuentra) asume igual importancia o más que el personaje en el encuadre y el espacio en campo.¹⁶⁶

Tercera: Personajes con parte del cuerpo fuera del encuadre. Hay casos en los que se encuadra sólo una parte del cuerpo de un personaje. Por ejemplo, un plano medio deja en el fuera de cuadro las piernas; un primer plano excluye todo el cuerpo excepto la cabeza... Hay otros casos en los que el encuadre se hace más extremo y tal vez muestre sólo la mano de un actor, o parte de un hombro, o los pies. Esta fragmentación del cuerpo por el encuadre pone en juego el fuera de cuadro. Burch añade que en esta tercera manera de definir el campo vacío, se subdivide en dos grandes grupos, según el fragmento de cuerpo en cuadro sea amplio o reducido: en el primero, la mayor parte del cuerpo está fuera de campo y, en el segundo, sólo una parte está fuera de campo.

Sólo la primera de estas tres maneras de definir el fuera de campo afecta al campo vacío, ya que, según la definición de Burch, sólo en ella existe ausencia de personajes en

¹⁶⁶ *Idem*, pág. 27.

cuadro. Es evidente, por lo tanto, que la presencia en un filme del fuera de campo no implica la presencia de un campo vacío. En el caso de la mirada hacia un espacio en *off*, los personajes en cuadro miran hacia fuera del cuadro, hacia el exterior. En el caso de los personajes con parte del cuerpo fuera de cuadro, la otra parte de su cuerpo permanece en cuadro. En el primer caso, cuando en la película hay un juego recurrente de entradas y salidas de campo, nos encontramos frecuentemente con campos vacíos.

III.9.3. Tres maneras de definir el campo vacío. Variación de la función de campo vacío según haya entradas, salidas o se carezca de ambas

Ésta es la primera vez que en la teoría del cine un estudioso se enfrenta a una clasificación del funcionamiento del campo y del fuera de campo, de las entradas y salidas de personajes y de sus repercusiones en el campo vacío. Burch distingue diferentes funciones de campo vacío según haya entradas o salidas de personajes, evidenciando una vez más, en este primer momento, que el sentido de la presencia de los campos vacíos en un filme, sigue supeditado a la presencia de los fuera de campo. Burch es también uno de los primeros estudiosos que observa que esta dialéctica de campos es utilizada con fines estructurales por pocos realizadores.

Está claro que todas las películas utilizan las entradas y salidas de campo; es evidente que todas las películas nos proponen una oposición entre el espacio en campo y el espacio *off* gracias a las miradas, a los campos y contracampos, a los personajes cortados, etc. Pero, después de *Nana*, en realidad sólo poquísimos (pero grandísimos) directores han aprovechado esta dialéctica con fines estructurales dentro de una película.¹⁶⁷

A Noël Burch lo que más le interesa estudiar es la estructura y los mecanismos de funcionamiento de los movimientos de los actores en campo, y de la presencia de campos vacíos y campos en *off*. El teórico distingue tres maneras de relacionar los movimientos de personajes, los campos vacíos y su funcionamiento estructural en el filme, de modo que podemos afirmar que el campo vacío existe en función del fuera de campo en estos tres casos:

Primero: después de la salida de un personaje. El campo vacío llama la atención hacia aquella parte del espacio fuera de campo hacia la que ha salido el personaje:

¹⁶⁷ *Idem*, pág. 30.

Es evidente que, una salida que deja el campo vacío llama nuestra atención hacia una determinada parte del espacio fuera de campo (...).¹⁶⁸

Segundo: antes de la entrada de un personaje. Sugiere de manera retrospectiva el espacio fuera de campo por el que ha entrado el personaje. Crea una cierta incertidumbre y suspense y el campo vacío existe con independencia del fuera de campo:

(...) mientras un encuadre que inicia con un campo vacío no nos permite saber por qué lado aparecerá el personaje, o incluso si aparecerá alguno.¹⁶⁹

Tercero: sin entradas ni salidas de personajes. Burch se enfrenta en su análisis de las entradas y salidas de campo, con otra cuestión de base: existen campos vacíos en los que no hay acción alguna de personajes. Esta forma de campo vacío sin entradas ni salidas de personaje sería la tercera y última manera de definir el campo vacío, esta vez sin poner en juego, en esta ocasión, el fuera de campo. Más adelante veremos cuál es la función de estos últimos campos vacíos.

III.9.4. Las salidas y entradas de personajes o el juego entre campo y fuera de campo crea un flujo narrativo

En muchos filmes es fácil que algún personaje entre o salga, pero no todos los personajes tienen la capacidad de llamar la atención sobre el fuera de campo. Sólo un sujeto de atención principal puede llamar la atención sobre el fuera de campo con sus miradas, sus salidas o entradas en campo, o con la presencia de parte de su cuerpo en el espacio en *off*. Respecto a la existencia fluctuante del espacio fuera de campo podemos decir que, el hecho de que el espacio en *off* dependa de factores que determinan su existencia o carencia, comporta la intermitencia de su entrada en juego. Se crea de este modo, en determinados filmes, un uso sistematizado de dichos atravesamientos de personajes. Nace de forma evidente en pantalla el juego entre lo visto y lo invisible. El propio filme, su estructura, sus encuadres, llevan a relacionar lo mostrado y lo oculto. Ningún espectador pensaría en el fuera de campo si nada le indujera a ello en el campo. A veces el fuera de campo, no visible, llega a ser incluso más importante que el espacio en campo, como en la secuencia de *Nana* (1926) descrita por Noël Burch, en la que un encuadre del conde deja fuera de cuadro a Nana:

¹⁶⁸ *Idem*, pág. 26.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

El conde mira y habla constantemente con Nana, esto convierte el espacio fuera de campo, en un espacio especialmente presente.¹⁷⁰

El control y el uso de esta estructura fluctuante puede ser, según Burch, un instrumento potentísimo.

(...) es importante comprender que el espacio fuera de campo tiene una existencia episódica, o más bien fluctuante... Y es la estructuración de este flujo lo que puede ser un instrumento tan poderoso en las manos del realizador.¹⁷¹

III.9.5. Distinción entre fuera de campo concreto o imaginario

El espacio en *off* siempre sería imaginario si la cámara no llegara nunca a incluirlo en campo. Los términos que diferencian el fuera de campo concreto y el fuera de campo imaginario podrían ser sustituidos por los de campo en *off* visto y campo en *off* no visto. Puede ser que los espectadores hayan visto antes un espacio en *off*, o que lo vea después, pero también puede suceder que nunca lo hayan visto. Por lo tanto, se puede distinguir el espacio fuera de campo que hemos visto (o llegamos a ver), del espacio fuera de campo que nunca hemos visto.

- a) espacio en *off*, imaginario, que no conocemos
- b) espacio en *off*, concreto, que conocemos

El espacio en *off* concreto puede diferenciarse, a su vez en un espacio que conocemos *a priori* y en un espacio que conocemos *a posteriori*. Este espacio fuera de campo (señalado como b) es un espacio que ha sido o será espacio en campo. Existe una dimensión dialéctica entre el espacio imaginario y el espacio concreto. Hemos visto que el espacio imaginario puede convertirse en concreto; en otras ocasiones el espacio imaginario permanece todo el tiempo como tal. En cualquiera de los casos existe un juego entre lo que existe, porque lo vemos, y lo que existe porque lo imaginamos. Cuanto mejor entrelazada está la dialéctica entre imaginario y concreto, más densa se hace la participación mental de ambos espacios y más se favorece la posibilidad de que lo imaginario tome presencia significativa.

¹⁷⁰ *Idem*, pág. 29.

¹⁷¹ *Idem*, pág. 28.

III.9.6. El campo vacío es un vehículo de atención hacia lo que ocurre en *off*

Para Burch es de vital importancia la función de apoyo que el campo vacío desarrolla con respecto al fuera de campo, pero leyendo entre líneas su teoría, podemos encontrar otras tantas funciones. No queremos pasar por alto esta capacidad del espacio vacío para llamar la atención sobre algo que no se ve en campo.

La propiedad del campo vacío de sugerir otro espacio, de que podamos imaginar algo que no vemos, es la que nos hace pensar en algo que está ausente, algo que ocurre o existe en otra parte. El campo vacío es siempre un espacio concreto, que vemos (aunque existe también el fuera de campo vacío), pero sobre el cual el espectador siente o piensa lo que no ve, lo que allí no está.

¿Qué sugiere el campo vacío? Tal y cómo lo ha analizado Burch, el campo vacío es un vehículo de atención hacia lo que se prolonga en el espacio fuera de campo, por lo tanto: espacios en *off*, acciones en *off*, personajes en *off*, objetos en *off*, sonidos en *off*.

Cuando hablamos de espacios en *off* y acciones en *off*, sabemos a lo que nos estamos refiriendo. Algo que imaginamos pero que, según los apoyos que tengamos en el campo vacío (sonidos, partes de objetos...), podemos llegar a acercarnos a su forma concreta, ya que la tienen. Esta capacidad del campo vacío de hacer entender algo que ocurre fuera de campo, coincide con otra cualidad suya: la capacidad de transmitir emociones. Más adelante, en la parte de esta investigación dedicada a las películas analizadas por Burch, encontraremos especificadas estas otras cualidades del campo vacío.

III.9.7. Análisis de películas que tienen un uso estructurado de la dialéctica entre campos vacíos y fuera de campo

Burch analiza en su texto *Praxis del cine* algunas películas con la finalidad de detectar los mecanismos de montaje, encuadre y estructuras de los filmes para conocer las motivaciones y las consecuencias expresivas del lenguaje cinematográfico. A continuación vamos a referirnos a aquellas películas estudiadas y que tienen relación con nuestro tema de investigación.

III.9.8. Una mano con un puñal entra en el campo vacío. La muerte ocurre fuera de campo en *Varietés* (1925), de Dupont

Varietés (1925), de Ewald-André Dupont, está considerada por Burch como la más significativa del cine mudo en el uso de los espacios fuera de campo y campos vacíos. Analiza

la secuencia de la disputa entre dos hombres que caen al suelo y se deslizan hasta salir de campo por la parte inferior del cuadro:

La escena de la pelea se hizo pronto famosa, Jannings y su adversario caen al suelo y se revuelcan dejando el campo vacío momentáneamente.¹⁷²

A continuación entra en campo una mano con un cuchillo, pero volverá a salir para infringir el golpe mortal fuera de campo. Finalmente aparece sólo uno de los dos contrincantes:

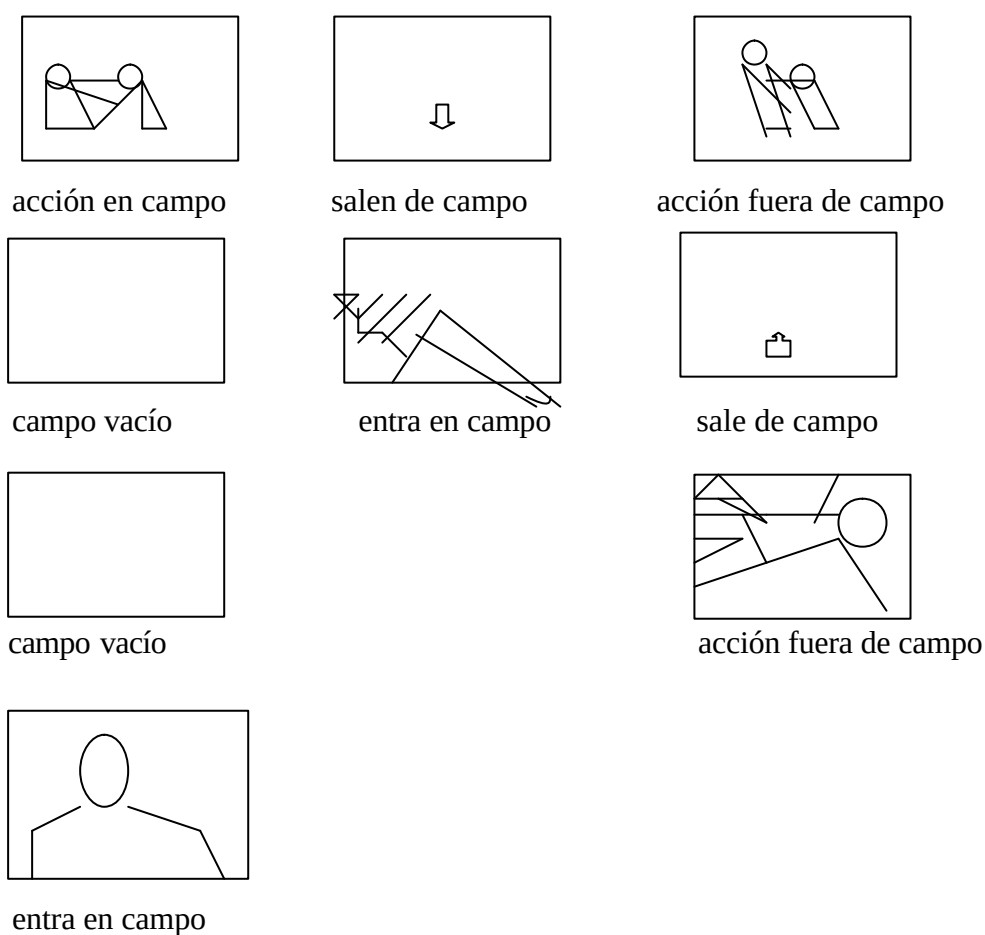


Figura 8. Esquema de la secuencia del homicidio de la película *Varietés* (1925), de Dupont.

El uso que hizo Dupont del campo vacío y del fuera de campo fue considerado como un ejemplo de pudor expresivo:

¹⁷² *Idem*, pág. 31.

Numerosas generaciones de historiadores del cine aplaudieron este “magnífico pudor”. A partir de entonces, la utilización del espacio *off* se ha transformado en una especie de litote, una manera de sugerir cosas que se juzgaban simplemente demasiado fáciles para ser mostradas.¹⁷³

III.9.9. Otra muerte fuera de campo en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), de Bresson

Son muchas las películas que, al margen de cuestiones relacionadas con la censura, de la que hablaremos en otro capítulo; que prefieren eludir en el cuadro la muerte. Se esgrimen motivos estéticos en Arnheim, estrategias formales en Eisenstein, motivos de atracción, o sugestión, efectos de suspense, razones realistas en Bazin y, ahora, de pudor. Lo cierto es que a menudo los encuadres dejan fuera de cuadro la muerte de un personaje. Así ocurre en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956):

Fontaine avanza, sale de cuadro por la derecha y vuelve a entrar inmediatamente con un movimiento rápido, después vuelve a salir de cuadro por la derecha detrás de la esquina de la pared. El campo se queda vacío (y extremadamente neutro) por un tiempo bastante largo durante el presunto homicidio (no escuchamos nada), después Fontaine vuelve a entrar.¹⁷⁴

En esta secuencia el protagonista ha matado al centinela que se encontraba detrás del muro y fuera de cuadro. No lo hemos visto y nuestro conocimiento ha sido indirecto. El campo vacío ha sustituido la imagen del asesinato. Según Burch, Bresson es otro de los directores de cine que da una importancia fundamental al uso del campo vacío y al espacio fuera de campo.

III.9.10. Las cosas que se ven y las que no se ven en *They live by night* (1947), de Nicholas Ray

They live by night (1947) fue la primera película de Nicholas Ray y Noël Burch la cita entre los ejemplos de los primeros filmes que juegan con lo mostrado y lo oculto. El uso del campo vacío y del fuera de campo en este filme se erige, según palabras del propio Burch, en “sistema estético”, en el que todo lo que es violencia ocurre fuera de campo. El fuera de campo funciona, aquí también, como litote, como una forma de sugerir cosas y crear en la

¹⁷³ *Idem*, pág. 31.

¹⁷⁴ *Idem*, pág. 33.

película un tono pudoroso. Otros directores, como Renoir y Ozu desarrollan más a fondo las cualidades específicas de estos dos factores relativos al fuera de campo y al campo vacío:

La distinción elemental entre cosas que se ven y cosas que no se ven no toma en consideración los complejos vectores que ofrece la oposición direccional y diversificada entre el espacio en campo y el espacio *off* tal y como fue aprovechada por otros directores.¹⁷⁵

III.9.11. El campo vacío crea una estructura de campos en *off* en *Hijo único (Hitori Masuko)*, 1936), de Ozu

La duración del campo vacío, los sonidos en *off*, y el tamaño del encuadre son las variables que Noël Burch estudia y contrasta en la obra de diferentes directores de cine. Sin duda, Ozu es uno de los directores que hacen mayor uso del campo vacío, Burch es uno de los teóricos que analiza su comportamiento:

El campo vacío es utilizado para crear toda una red de espacios *off*, a menudo materializados de forma muy original con encuadres de detalles de una escena, no situados, puramente decorativos, casi abstractos, que casi siempre aparecen después de una salida de un campo anterior o antes de una entrada en un campo sucesivo.¹⁷⁶

Esta cita se refiere a la película *Hijo único (Hitori Masuko)*, 1936), que fue la primera película sonora de Ozu, en la que el campo vacío se utiliza de forma estructurada y sistematizada. En el filme encontramos nuevas cualidades del uso del campo vacío, por ejemplo, el tamaño. Ozu muestra a lo largo de ciertas secuencias, una serie de campos vacíos que varían según la amplitud del encuadre. Nos encontramos desde unos primeros planos de detalles de particulares de la escenografía, hasta planos medios en los que aparece, en un encuadre vacío, una amplia porción del espacio. Generalmente en esta obra los campos vacíos de detalle aparecen siempre después de la salida o antes de la entrada en campo de un personaje.

El empleo de este procedimiento culmina en un plano vacío, bastante amplio, que cierra una secuencia dialogada “normal” y que nos muestra un rincón perfectamente neutro del decorado durante más de un minuto.¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Idem*, pág. 31.

¹⁷⁶ *Idem*, pág. 32.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

En la película de Ozu aparece otro de los factores determinantes del uso del campo vacío, la duración:

Cuanto más se prolonga la duración del campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio en la pantalla y el espacio fuera de campo y este espacio fuera de campo toma más peso sobre el espacio en el encuadre (cuyo interés se agotará tanto más rápido cuanto más sencillo sea, ya que el límite aquí está en la pantalla en blanco... o en negro).¹⁷⁸

Burch detecta otra de las posibles cualidades que acompañan el uso del campo vacío: los sonidos en *off*. El director usa en los campos vacíos la presencia de tenues sonidos en *off* que evocan posibles acciones. Estos sonidos llegan a disolverse en el sonido de un taller dando paso a la siguiente secuencia que ocurre cerca del taller que produce ese sonido.

Tenues sonidos *off* evocan vagas posibilidades de acciones fuera de campo, hasta quedar disueltas en un sonido de oficina que introduce la secuencia siguiente, que se desarrolla en un terreno abandonado cerca de la oficina que produce el sonido.¹⁷⁹

III.9.12. El tamaño del encuadre del campo vacío es una variable calificativa del mismo en *La noche* (1961), de Antonioni

Burch también analiza una secuencia de *La noche* (1961) de Antonioni, en la que hay un campo vacío cuya percepción varía después de la entrada en cuadro de un personaje:

(...) la escala real del campo vacío está totalmente indeterminada antes de la entrada en campo de un personaje. Cuando el marido regresa a casa, nosotros vemos, sobre todo, la superficie de una escena, de formas que se mueven, pero sin ninguna escala; es la entrada del personaje, por la puerta de un ascensor, (que antes de la salida del personaje, ni siquiera identificábamos como tal), lo que modifica la naturaleza del espacio fuera de campo (poniendo en juego el espacio detrás de la escena).¹⁸⁰

De este cambio perceptivo del espacio dependerá la diferencia entre los campos vacíos y los que otro teórico, Paul Schrader, llamó “naturalezas muertas”.

¹⁷⁸ *Idem*, pág. 35.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

(...) modificación del mismo espacio en campo, que se hace de pronto mucho más pequeño (y el plano parece más próximo), de lo que parecía cuando el encuadre estaba vacío.¹⁸¹

III.9.13. La duración del campo vacío en *Historia de una hierba errante (Ukigusa monogatari, 1934)*, de Yasujiro Ozu

Se trata del último filme mudo de Ozu, en el que juega con la duración de los campos vacíos:

Ozu, a lo largo de este filme y de los filmes 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 puede ser de algún fotograma o de bastantes segundos.¹⁸²

Ozu controla y sistematiza la duración de los campos vacíos antes de la entrada de personajes y sobre todo después de la salida de éstos. A través de este director averiguamos como el tiempo en el que el campo vacío permanece en imagen es, sin duda, uno de los medios para inferir significado a este recurso del lenguaje de la imagen. Califica los campos vacíos en sí, haciéndolos distinguibles unos de otros según su permanencia en imagen. Tiene repercusiones significantes en la secuencia del filme en la que se hallan inscritos.

III.9.14. Los sonidos en *off* y los campos vacíos en *Pickpocket (1959)*, de Robert Bresson.

Los sonidos en *off* sugieren posibles acciones fuera de campo. Burch cita como ejemplo un filme en el que se utiliza este recurso de forma sistemática:

En *Pickpocket* los campos vacíos asumen un rol mucho más sistemático; en esta película Bresson se abandona a una auténtica orquestación, subdividiendo rigurosamente la aparición de dichos momentos, su duración y, gracias al sonido, el tamaño del espacio *off* que estos circunscriben.¹⁸³

Los sonidos en *off* pueden anticipar e introducir una nueva secuencia en una escenografía diferente, lo cual equivaldría a decir que se puede oír y presentir la presencia de otro espacio fuera de campo, de alguien, o de algo que va a ocurrir en campo en breves instantes. Por tanto, según Burch, el sonido en *off* remite del campo vacío al fuera de campo.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Idem*, pág. 32.

¹⁸³ *Idem*, pág. 33.

Algo parecido ocurre, según el teórico, en ciertos planos de mirada subjetiva sobre campos vacíos.

III.9.15. La mirada y la identificación con los ausentes en *Gold is not all*, de Griffith

Burch dedica parte de su investigación al tema del relato, al punto de vista y a la identificación. La identificación es un elemento de gran importancia dentro de la estrategia del texto narrativo fílmico. El proceso de identificación no está ligado al uso constante de la cámara subjetiva, ni tan siquiera a una permanente visualización en pantalla del elemento-personaje identificativo. Burch pone como claro ejemplo de identificación la película de Griffith *Gold is not all*:

La identificación del espectador con la pareja pobre, pero feliz, se consigue fácilmente gracias a una puesta en escena que produce a la familia rica, pero desgraciada, como espectáculo que observamos a partir de la posición de los pobres... los ricos son quienes más aparecen en la pantalla... pero “nuestra” mirada es la de los “felices pobres”; y seguirá siéndolo incluso cuándo éstos están ausentes.¹⁸⁴

Para nuestra investigación son muy importantes estas reflexiones de Burch dado que explican el mecanismo por el que un filme consigue transmitir la ausencia de un personaje o su inminente llegada al campo. Hemos hablado en anteriores párrafos dedicados a la teoría de Burch, del juego de entradas y salidas de cuadro de personajes, del significado y de la función del campo vacío en relación con estos movimientos. Sin embargo, no hemos tratado cómo Burch se enfrenta al tema de la exclusión momentánea de la presencia humana del cuadro. Este tema es básico para el estudio del campo vacío y hay que indagar cómo el cine, representación mayoritariamente antropomórfica, resiste la ausencia de personajes.

III.9.16. Campos vacíos sin entrada ni salida de personaje. Los planos desiertos marcan la ausencia en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de Fritz Lang

Hasta el momento Burch había analizado campos vacíos con entradas y salidas de personajes, campos vacíos estrechamente ligados con el fuera de campo. El campo quedaba en esos planos vacíos o comenzaba vacío, pero el personaje estaba, se le suponía, o se le descubría a posteriori en el inmediato fuera de campo. En este nuevo análisis de la película *M* Burch toma

¹⁸⁴ Burch, Noël: *El tragaluz del Infinito*, Cátedra, Madrid, 1987, pág. 249.

en consideración otro tipo de campo vacío, del que habíamos anunciado su existencia: el campo vacío sin entradas ni salidas de personaje. Es éste un campo vacío, vacío también en el fuera de campo, es decir, el personaje está ausente en el campo y en el fuera de campo que lo circunscribe. Esta doble ausencia redundante en el hecho de que el campo vacío es ausencia de personajes, pero aplicando fielmente lo que el mismo Burch sostiene, el hecho de que el personaje esté ausente en la pantalla, no significa que esté ausente narrativamente.

Para apoyar esta idea el teórico estudia una de las secuencias más conocidas de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de Lang, la secuencia del asesinato de la niña. En esta secuencia una larga serie de campos vacíos, sin entradas ni salidas de personaje, marcan la ausencia de la niña, pero a la vez son planos realmente llenos de su presencia en el sentido narrativo. Burch describe así una serie de planos de la secuencia, que él califica como “planos desiertos”:

(...) está hecha de planos “desiertos” marcando la ausencia de la niña y acompañada por las llamadas estridentes de la madre (inclinada sobre la barandilla en la escalera vacía, el ático vacío del inmueble donde se seca la ropa, silla vacía de Elsie). Sin embargo, esta segunda serie está anunciada antes del fin de la primera por dos apariciones anticipadas de este mismo plano de la escalera vacía montado con unos planos de Frau Beckmann inclinada sobre la barandilla.¹⁸⁵

El plano vacío de la mesa y del plato pertenece a lo que Burch llama serie “cocina”. Éste no es un plano de una mesa y de un plato y nada más; narrativamente sabemos que la madre está esperando a su hija; por lo tanto, ese plano vacío está en efecto lleno de ella y nos hace pensar en ella.

Burch describe la secuencia repitiendo la palabra vacío con tanta insistencia como el plano en la película. Es ese vacío el que domina la mayoría de los planos. Vacío siempre entendido como vacío físico de persona, la niña. Son planos, como hemos dicho, en los que la ausencia de la pequeña Elsie paradójicamente llena uno y cada uno de los encuadres. Aquí aparece un nuevo sinónimo de campo vacío: plano desierto. Este término ha sido utilizado también por otros autores y su significado coincide plenamente con el de campo vacío: plano que marca la ausencia.

Encontramos aquí con una nueva función del campo vacío sin entradas ni salidas de personajes, un campo vacío que “marca la ausencia”. Es el sonido en *off* de la madre llamando

¹⁸⁵ Burch, Noël: *Itinerarios*, Ediciones Comerciales, Bilbao, 1985, pág. 75.

a la hija sobre los planos vacíos, es el significado de los objetos en plano, que son el plato vacío, la silla vacía de la pequeña Elsie, es la escalera por la que debería subir al regresar de la escuela. Una sutil red de significados atraviesa estos campos vacíos cuya ordenación sistemática analiza minuciosamente Noël Burch.

Finalmente, si esta segunda serie se encuentra “rematada” por un plano (la silla vacía) que surge, a la vez, de la serie “cocina” y de la serie de planos de inserto, toda esta primera parte va a encontrarse ahora, «rematada» del mismo modo, por el par de planos que, significando, por medio de litote, la muerte de la niña (la pelota que rueda por el suelo, el globo que vuela entre los hilos telegráficos) se relacionan también con los planos de la primera serie en los que se había manifestado la presencia del asesino...¹⁸⁶

Hay por tanto que “leer” el significado de estos campos vacíos atravesando el límite del propio encuadre. Los planos se relacionan por su significado con otros planos y es fuera de campo donde encuentran su explicación. No comprenderíamos el significado del campo vacío del globo entre los hilos del telégrafo si no hubiéramos visto antes la compra de ese globo.

La ausencia de personaje en estos planos descubre el eco de presencias ocultas: la niña está muerta detrás del matorral. La manita de Elsie ha quedado inerte en el suelo, fuera de campo, ha dejado rodar su pelotita y su globo se le ha escapado entre los dedos. De forma poderosísima sentimos en esos campos vacíos el eco de la presencia de Elsie que llega hasta la escalera y hasta la mesa. Ésta es otra cualidad de los campos vacíos: hacernos perceptible una presencia ausente, del mismo modo que ante un campo vacío podemos saber que la llegada de un personaje es inminente, tanto si es el asesino como si es el dueño de la casa.

Todo esto importa porque nos permite acercarnos a la afirmación de que estos campos vacíos son vacíos en cuanto a la presencia física de los personajes, pero no en cuanto a su presencia narrativa. Esta doble condición de ausencia y presencia de personajes en el campo vacío funciona también en casos de filmes en los que el campo vacío de personajes es usado de forma más extrema. Hay películas en las que el campo vacío denuncia la ausencia de seres humanos y la deshumanización de la civilización, y donde incluso la narración hace pensar que hay un gran vacío en el fuera de campo, por ejemplo en *Teorema* (1968), de Pasolini, o en *El eclipse* (1961), de Antonioni. También en estas películas los vacíos son sobrecogedores precisamente porque nos hacen sentir la ausencia del ser humano, aunque en este caso el

¹⁸⁶ *Idem*, pág. 75.

personaje ausente con el que podríamos identificarnos y del que acusamos su ausencia se encuentra en un fuera de campo extra fílmico, que alude a la historia de nuestra civilización. En estas películas el personaje narrativo ausente está ausente del filme, pero no del sentimiento del espectador ni de la gran narración histórica a la que alude. Tal y como lo explica Burch, la identificación fílmica con un personaje puede ocurrir también si éste está ausente y en muchos casos el campo vacío funciona como vehículo de esa ausencia-presencia.

III.9.17. La ausencia momentánea de personajes. Campos vacíos como *pillow-shot*

La traducción literal de *pillow-shot* sería algo así como corte-plano. Burch usa este término para indicar los planos caracterizados por las ausencias de la figura humana. Pone como ejemplo la obra de Ozu. Los *pillow-shot*, según el teórico, marcan la estructura de todas sus películas:

Estas suspensiones toman la forma de lo que he llamado *pillow-shot*, planos que “puntúan” todas sus películas desde 1932. Están caracterizados por la exclusión provisional de la figura humana, del sonido sincrónico (después de que Ozu comenzara a usarlo en 1936), así como del movimiento.¹⁸⁷

En su texto *El tragaluz del infinito* Noël Burch sustituye el término de campo vacío por el de *pillow-shot*, cuyo significado coincide plenamente, aunque aquí trata de analizar más en profundidad el sentido de la ausencia de personajes en campo. La ausencia de sonido sincrónico, de movimiento, pero sobre todo de personajes, implica según Burch una relativa suspensión de la presencia diegética, es decir, todo lo relacionado con el universo narrativo de la historia de la película. La figura humana y el personaje son el centro de la diégesis y su exclusión provoca por tanto, esa suspensión provisional de la presencia diegética. Suspensión que para Burch no supone una suspensión de la duración narrativa:

El *pillow-shot* representa todavía una duración narrativa, pero la mide desde el exterior del relato propiamente dicho y desde la periferia del espacio-tiempo diegético que lo “contiene”.¹⁸⁸

Para explicar esto bastaría entender como en la película de *M* (1931) la narración continua fuera de cuadro, a pesar de que esté suspendida en el campo vacío, o desierto, o en los

¹⁸⁷ Burch, Noël: *El tragaluz...*, cit., pág. 256.

¹⁸⁸ *Idem*, pág. 257.

llamados *pillow-shot*. A menudo las exclusiones provisionales de la figura humana son percibidas por el espectador como momentos en los que se está a la expectativa de lo que va a ocurrir, la espera de la llegada de alguien. Burch explica este fenómeno con referencias a lo que él llama “la fuerte tendencia antropocéntrica del cine clásico”.

(...) la espera institucional es tal que no podemos ver este lugar de forma distinta a como existiendo *a la expectativa* de un acontecimiento, de hecho, la llegada de alguien, tan fuerte es la tendencia antropocéntrica del cine clásico.¹⁸⁹

Esta tendencia es lógica dado que el personaje es considerado, según palabras del propio Burch, como “el lazo privilegiado de unión entre el mundo diegético y el narrativo”. El personaje se encuentra en el centro y de ahí su necesidad y ansiosa espera. El hecho de que un personaje esperado entre en cuadro, centra la diégesis. La perpetuación de un encuadre vacío marca la espera de que ese personaje entre en escena. Burch analiza algunos ejemplos de filmes y autores que trabajan con los límites de la diégesis, con la espera del personaje y con el vacío. Por ejemplo, la película *A place for work*, de Margaret Tate. En el capítulo dedicado al vídeo comentaremos brevemente este trabajo, al igual que *Longitud de onda (Wavelength)*, de M. Snow, por el interés que tienen para esta investigación.

¹⁸⁹ *Idem*, pág. 259.

Nana, Jean Renoir, Francia (1926)

Fotos de 61 a 74

Un personaje que mira algo o a alguien del fuera de campo pone inevitablemente en juego esa porción de espacio que queda fuera del encuadre.



Foto 61

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



Foto 62

De forma inversa el campo vacío es el que nos dirige la atención hacia lo que ocurre fuera de campo (y por tanto sobre el propio espacio fuera de campo) ya que, estando el campo vacío, en términos generales, nada entretiene ya nuestra atención en campo.



Foto 63

Así pues, la función primordial o primera del campo vacío, consiste, según Burch, en servir como plano en campo de un espacio fuera de campo en el que está ocurriendo una acción en *off*. El espacio en *off* es el que se encuentra más allá de los márgenes del cuadro o más allá del decorado.

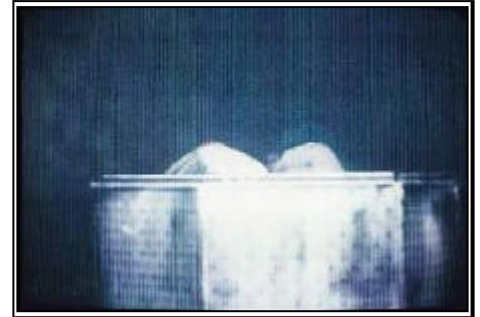


Foto 64

Los personajes que salen o entran en cuadro por la puerta que está en el fondo de la habitación, o desaparecen y reaparecen detrás de un biombo, usan elementos de la escena y ponen en juego el espacio escondido en el propio decorado.



Foto 65

Con las entradas y salidas de personajes se crea un juego de seducción con el espectador en el que lo visto y lo no visto suscitan la imaginación.



Foto 66

En *Nana* (...) más de la mitad de los encuadres empiezan con una entrada en campo y o acaban con una salida de campo, dejando bastantes imágenes del campo vacío antes y o después.

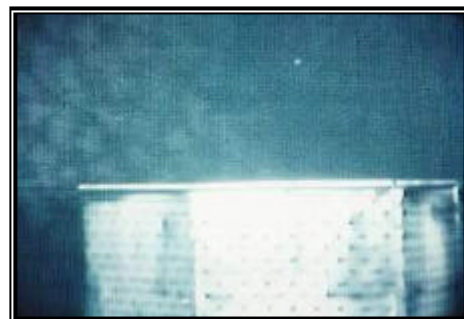


Foto 67

La protagonista del film crea un juego en el que el espacio oculto y el mostrado, la acción visible y la no visible, se entremezclan con su propio juego coqueto de seducción. Nana aparece y desaparece constantemente tras el biombo ante la mirada de sus pretendientes y ante la mirada del espectador.

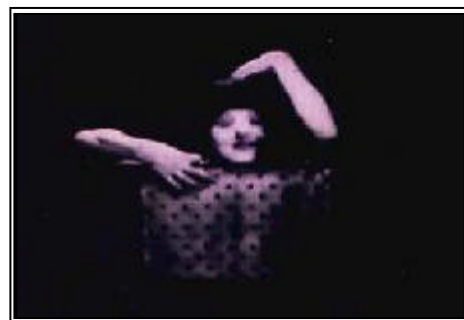


Foto 68

El campo puede llegar a estar parcialmente vacío llegando a casos en los que el encuadre se hace más extremo y tal vez muestre sólo la mano de un actor, o parte de un hombro, o los pies. Esta fragmentación del cuerpo por el encuadre pone en juego el fuera de cuadro y crea un campo centrado por el vacío.

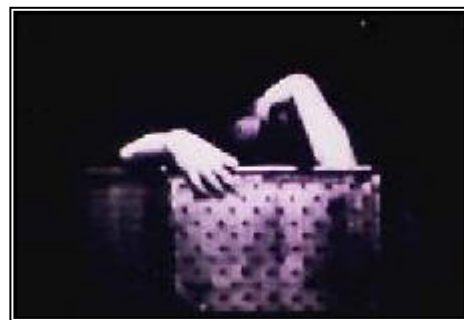


Foto 69

El campo parcialmente vacío, se subdivide en dos grandes grupos, según el fragmento de cuerpo en cuadro sea amplio o reducido: en el primero, la mayor parte del cuerpo está fuera de campo y, en el segundo, sólo una parte está fuera de campo.



Foto 70

Existe una dimensión dialéctica entre el espacio imaginario y el espacio concreto. Hemos visto que el espacio imaginario puede convertirse en concreto; en otras ocasiones el espacio imaginario permanece todo el tiempo como tal.

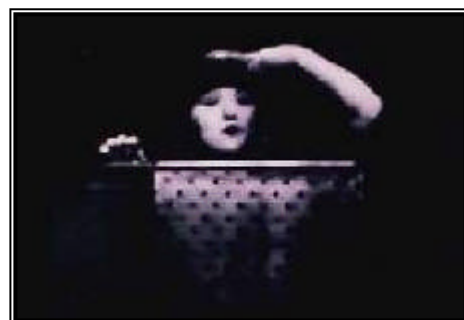


Foto 71

En cualquiera de los casos existe un juego entre lo que conocemos, porque lo vemos, y lo que suponemos porque lo imaginamos. Cuanto mejor entrelazada está la dialéctica entre imaginario y concreto, más densa se hace la participación mental de ambos espacios y más se favorece la posibilidad de que lo imaginario tome presencia significativa.



Foto 72

La propiedad del campo vacío de sugerir otro espacio, de que podamos imaginar algo que no vemos, es la que nos hace pensar en algo que está ausente, algo que ocurre o existe en otra parte. El campo vacío es siempre un espacio concreto, que vemos (aunque existe también el fuera de campo vacío), pero sobre el cual el espectador siente o piensa lo que no ve, lo que allí no está.



Foto 73

Todas las películas nos proponen una oposición entre el espacio en campo y el espacio *off* gracias a las miradas, a los campos y contracampos, a los personajes cortados, etc. Pero, después de *Nana*, en realidad sólo poquísimos (pero grandísimos) directores han aprovechado esta dialéctica con fines estructurales dentro de una película.

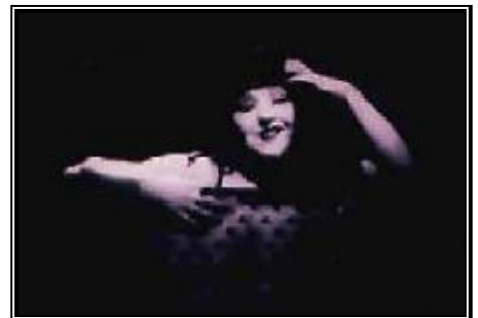


Foto 74

Varietés, Ewald A. Dupont, Alemania (1925)

Fotos de 75 a 77

La escena de la pelea se hizo pronto famosa, Jannings y su adversario caen al suelo y se revuelcan dejando el campo vacío momentáneamente.



Foto 75

El uso que hizo Dupont del campo vacío y del fuera de campo fue considerado como un ejemplo de pudor expresivo.



Foto 76

Numerosas generaciones de historiadores del cine aplaudieron este “magnífico pudor”. A partir de entonces, la utilización del espacio en *off* se ha transformado en una especie de litote, una manera de sugerir cosas que se juzgaban simplemente demasiado fáciles para ser mostradas.



Foto 77

Un condenado a muerte se ha escapado, Robert Bresson, Francia (1956)

Fotos de 78 a 83

Sin pensar en temas de censura, numerosas son las películas que prefieren eludir la muerte en el cuadro.



Foto 78

Se ha hablado de motivos estéticos (Arnheim), de estrategias formales (Eisenstein), de atracción, de sugestión, de suspense, de razones realistas (Bazin) y ahora de pudor. Lo cierto es que a menudo los encuadres nos dejan fuera de cuadro la muerte de alguien. Así ocurre en *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956).



Foto 79

Fontaine avanza, sale de cuadro por la derecha y vuelve a entrar inmediatamente con un movimiento rápido. Después, vuelve a salir de cuadro por la derecha, detrás de la esquina de la pared.



Foto 80

Un elemento del decorado (la esquina de la pared) es lo que oculta al personaje. Esta ocultación que juega con un elemento real de la imagen crea ese campo vacío absolutamente comprensible; el espectador no piensa que la historia se haya interrumpido y desde el principio de la toma sospecha lo que puede estar ocurriendo en el fuera de campo.



Foto 81

El campo se queda vacío (y extremadamente neutro) por un tiempo bastante largo durante el presunto homicidio (no escuchamos nada), después Fontaine vuelve a entrar.



Foto 82

Cuando Fontaine regresa, su rostro es el portador de la historia, de lo que ha acontecido y no se ha mostrado en la imagen. Una vez más es precisamente la ausencia de personaje (el campo vacío) el que carga aún más de expresividad la vuelta en campo de la presencia del protagonista.



Foto 83

They live by night, Nicholas Ray, U.S.A. (1949)

Fotos de 84 a 86

El uso del campo vacío y del fuera de campo en este filme se erige, según palabras del propio Burch, en “sistema estético”, en el que todo lo que es violencia ocurre fuera de campo.

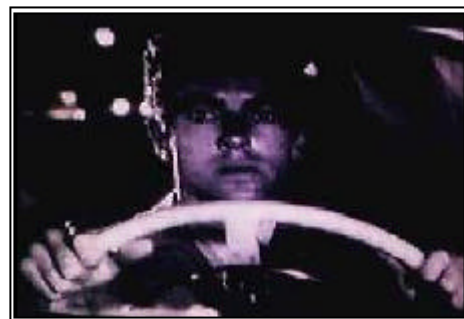


Foto 84

El fuera de campo funciona, aquí también, como litote, como una forma de sugerir cosas y crear en la película un tono pudoroso.

Otros directores, como Renoir y Ozu desarrollan más a fondo las cualidades específicas de estos dos factores relativos al fuera de campo y al campo vacío.



Foto 85

En *They live by night* (1949) la distinción elemental entre cosas que se ven y cosas que no se ven no toma en consideración los complejos vectores que ofrece la oposición direccional y diversificada entre el espacio en campo y el espacio *off* tal y como fue aprovechada por otros directores.



Foto 86

Otoño tardío, Yasujiro Ozu (1960)

Fotos de 87 a 88

En las películas de Ozu es constante el uso de las entradas y salidas de campo de personajes. Otras veces es la alternancia de planos con presencias humanas y planos vacíos lo que crea un juego similar. El empleo de este procedimiento culmina en un plano vacío, bastante amplio, que cierra una secuencia dialogada “normal” y que nos muestra un rincón perfectamente neutro del decorado durante más de un minuto.



Foto 87

En la película de Ozu aparece otro de los factores determinantes del uso del campo vacío, la duración: cuanto más se prolonga la duración del campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio en la pantalla y el espacio fuera de campo y este espacio fuera de campo toma más peso sobre el espacio en el encuadre (cuyo interés se agotará tanto más rápido cuanto más sencillo sea, ya que el límite aquí está en la pantalla en blanco... o en negro).



Foto 88

Viaje a Tokio, Yasujiro Ozu, Japón (1957)

Fotos de 89 a 96

Campo vacío 1

Tenues sonidos *off* evocan vagas posibilidades de acciones fuera de campo. Sobre el campo vacío el sonido actúa como referencia de la historia que continúa o como anticipación de la secuencia siguiente.



Foto 89

Estas suspensiones toman la forma de los llamados *pillow-shot*, planos que “puntuán” todas las películas de Ozu desde 1932. Están caracterizados por la exclusión provisional de la figura humana, del sonido sincrónico (después de que Ozu comenzara a usarlo en 1936), así como del movimiento.



Foto 90

Campo vacío 2

El pensamiento y el estado de ánimo de los personajes se transfieren a los campos vacíos. El contraplano de la mirada del protagonista es un paisaje pero a la vez es el reflejo de sus sentimientos.



Foto 91

El campo vacío muestra la simple visión del transcurrir de las cosas, del tiempo y de la vida. El paso lento de un barco en la inmovilidad del entorno hace aún más evidente el paso de la existencia.



Foto 92

Después del campo vacío, y del posible contraplano de la mirada, el montaje regresa al personaje esta vez en un plano más amplio, el protagonista se integra con su entorno, con su nueva situación. Ha sido precisamente el campo vacío el que ha conseguido este efecto. La visión del paisaje, del campo vacío, invita a la reflexión y cuando el personaje vuelve, aparece de forma diferente.



Foto 93

Campo vacío 3

El vacío es el protagonista de muchos de los encuadres de las películas de Ozu. Este paisaje sigue los cánones de la tradición de la pintura china. Es una calle desierta a la espera de la aparición de algún personaje.



Foto 94

Cuando aparece el personaje éste sólo ocupa una pequeña parte del encuadre. Tal y como sucede en la llamada pintura de esquina, la presencia humana se encuentra en el límite inferior del plano y totalmente “desproporcionada” con respecto al tamaño del resto de la imagen.



Foto 95

El campo vacío en Ozu crea una inquietante y sutil relación entre la realidad, el entorno y el hombre. Ozu parece subrayar lo efímero de esas presencias en la tierra, en la vida. Existen dos tiempos que se entremezclan: el de la realidad física, de las cosas que permanecen y el de la vida de sus protagonistas.



Foto 96

La noche, Michelangelo Antonioni, Italia (1961)

Fotos de 97 a 98

La escala real del campo vacío está totalmente indeterminada antes de la entrada en campo de un personaje. Cuando el marido regresa a casa, nosotros vemos, sobre todo, la superficie de una escena sin ninguna escala.

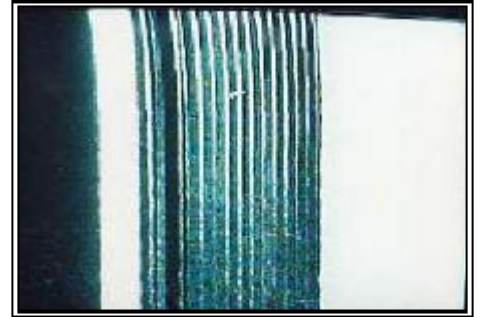


Foto 97

Es la entrada del personaje, por la puerta de un ascensor, (que antes de la salida del personaje, ni siquiera identificábamos como tal), lo que modifica la naturaleza del espacio fuera de campo (poniendo en juego el espacio detrás de la escena).



Foto 98

Pickpocket, Robert Bresson, Francia (1959)

Fotos de 99 a 104

En *Pickpocket* (1959) hay numerosos campos vacíos. Es este otro de los ejemplos de películas en las que la entradas y salidas de campo se realizan de forma visible al espectador por la permanencia en la imagen de campos vacíos. La duración de estos planos es voluntariamente dilatada.

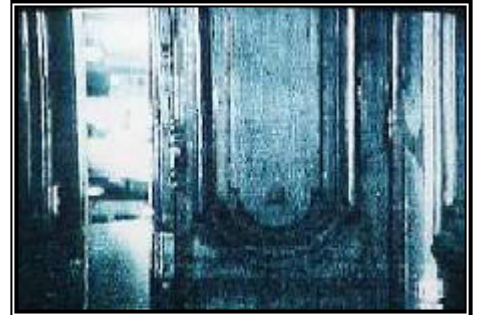


Foto 99

Finalmente cuando el personaje entra en plano, por ejemplo por una puerta, de pronto el decorado cobra sentido y el campo vacío ha anticipado la acción.



Foto 100

En otros momentos del film ocurre que el personaje tiene una salida del campo de visión detrás de un elemento. Dicho elemento, por ejemplo un coche esconde en el cuadro una parte de la acción.



Foto 101

En *Pickpocket* los campos vacíos asumen un rol mucho más sistemático; en esta película Bresson se abandona a una auténtica orquestación, subdividiendo rigurosamente la aparición de dichos momentos, su duración y, gracias al sonido, el tamaño del espacio *off* que estos circunscriben.



Foto 102

Los campos vacíos en los que hay sonidos en *off* pueden anticipar e introducir una nueva secuencia en una escenografía diferente, lo cual equivaldría a decir que se puede oír y sentir la presencia de otro espacio fuera de campo, de alguien, o de algo que va a ocurrir en campo en breves instantes.

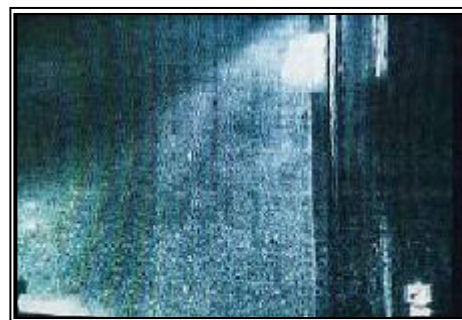


Foto 103

El sonido en *off* remite del campo vacío al fuera de campo o viceversa. Cuando el personaje entra en cuadro sobre la pared vacía sabemos que es un rellano y el sonido nos ha revelado anticipadamente que el protagonista ha subido por la escalera.



Foto 104

M, el vampiro de Düsseldorf, Lang, Alemania (1931)

Fotos de 105 a 111

Campo vacío 1

Al avanzar la secuencia el vacío se hace cada vez más evidente con la aparición de un número cada vez mayor de campos vacíos que llegan a sucederse consecutivamente sin ningún plano de personajes entre medias. Esta parte del film comienza con las llamadas estridentes de la madre (inclinada sobre la barandilla en la escalera vacía).



Foto 105

El hueco de la escalera vacío es el primer campo vacío sobre el que se comienza a notar la temible ausencia de la niña. En el film se ha dado a entender que es la hora en la que la niña al llegar del colegio a casa debería estar subiendo esa escalera.



Foto 106

La insistente llamada de la madre se hace cada vez más aterradora. Los dos siguientes planos de esta mujer constituyen la última presencia humana de la secuencia.



Foto 107

Campo vacío 2

Después de este plano la historia se explica exclusivamente a través de campos vacíos cuya continuidad está garantizada por el constante sonido en *off* de la madre llamando a la hija. Esta voz, sobre los planos vacíos, otorga el significado de los objetos en plano. Una sutil red de significados atraviesa estos campos vacíos.



Foto 108

La serie de campos vacíos comienza con la repetición del plano del hueco de la escalera vacío. Es éste un campo vacío, vacío también en el fuera de campo, es decir, el personaje está ausente en el campo y en el fuera de campo que lo circunscribe. Esta doble ausencia redunda en el hecho de que el campo vacío es ausencia de personajes, pero aplicando fielmente lo que el mismo Burch sostiene, el hecho de que el personaje esté ausente en la pantalla, no significa que esté ausente narrativamente.



Foto 109

El desolado campo vacío del desván en el que se intuye colgada, tal vez, la ropita de Elsie es el primer plano que de forma sutil significa a la niña.

Burch describe la secuencia repitiendo la palabra vacío con tanta insistencia como el plano en la película. La ausencia de la pequeña Elsie paradójicamente llena uno y cada uno de los encuadres.

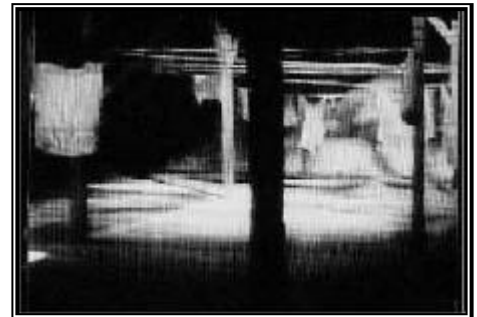


Foto 110

El plano vacío de la mesa y del plato pertenece a lo que Burch llama serie “cocina”. Éste no es un plano de una mesa y de un plato y nada más; narrativamente sabemos que la madre está esperando a su hija; por lo tanto: son el plato y la silla donde debería estar comiendo la niña.



Foto 111

III.10. El vacío después del paso del tiempo, la nostalgia y la muerte según Roland Barthes

Roland Barthes contribuyó decisivamente al asentamiento de la semiótica y fue el primer crítico de sus limitaciones. Vivió entre 1915 y 1980 y escribió obras importantes, como *El grado cero de la escritura* (1953), *Las Mitologías* (1957), *L'empire des signes* (1970), unas peculiares notas de viaje al Japón, *El placer del texto* (1973), *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977), *Lo obvio y lo obtuso*, y *La cámara lúcida* (1980), que es una especie de tratado del tiempo, de la nostalgia y de la muerte a través de la fotografía.

Aunque Roland Barthes no haya dedicado al cine en exclusiva ningún libro, son numerosos los textos que demuestran el interés que este autor siempre tuvo por el cine y que aportaron planeamientos decisivos para su nuevo estudio. Algunos de esos artículos o ensayos aparecieron como publicación de una conferencia, o en las revistas *Cahiers du cinéma*, *Les lettres nouvelles*, *Positif*, *Communications*, *Le Monde* o incluidos dentro de alguno de sus libros. Dos de sus obras son particularmente interesantes para los fines de esta tesis y que abordaremos en el capítulo dedicado a “Otras artes y otros lenguajes”: uno es *L'empire des signes*, el otro *La cámara lúcida*.

Fue un artículo aparecido en 1982 en *Cahiers du cinéma* el que puso boca abajo el análisis puramente semiótico del filme. En ese artículo Barthes defendió que ninguna obra (novela, reportaje, filme) puede reducirse a unos signos y que éstos sean, a su vez, sólo oposición entre significado y significante. Lo que él llama el texto de una obra alberga un tercer sentido que se escapa al del significado y el significante y que denomina el sentido obtuso. Este sentido no se confunde con el momento dramático. Está más allá del relato y lo excede, es el sentido que sobra, y dicho con palabras del propio Barthes, es obstinado y al mismo tiempo escurridizo, es indiferente a las categorías morales y estéticas. Se sitúa fuera de la narración, es una pausa, un ritmo nuevo, un momento antinarrativo por excelencia. Carece de finalidad, no explica nada, está en los significantes sin significado, en los detalles que no dicen nada, presencias materiales. Todas estas nuevas aportaciones influyen y determinan el estudio también del campo vacío al que Barthes aporta su punto de vista. En este capítulo repasamos las cuestiones relacionadas con el cine y dejamos para el capítulo dedicado a otras artes sus reflexiones sobre la fotografía y el imperio de los signos en Japón.

III.10.1. Un encuentro fuera de la película

Barthes sostiene que se puede hablar de una semiología de la imagen fílmica porque es en el cine se constituye una retórica de los signos más comunes en la que el significante y el significado son muy previsibles. Barthes aporta como ejemplo las hojas de calendario que se mueven para significar el paso del tiempo. En otras ocasiones los signos y la relación entre significado y significante son menos evidentes. En estos casos hay una mayor distancia entre la forma del signo y su contenido, dentro de lo inteligible.

Los significantes (el vestuario, la escenografía, el paisaje...) son polivalentes o polisémicos, es decir, un mismo significante puede expresar diferentes significados, esto es la polisemia:

El sonido de una trompeta (significante) que suena puede anunciar el Paraíso (significado 1) o una victoria militar (significado 2).¹⁹⁰

Los significados son las ideas que ya tiene el espectador y que el significante actualiza. Un significado puede expresarse a través de diferentes significantes, como sucede en la sinonimia; por ejemplo, la muerte de un hombre (significado), vestido negro de su mujer (significante 1), tierra sobre la cámara metida en un hoyo (significante 2). El uso de sinónimos visuales es frecuente en occidente donde incluso llega a utilizarse el significante como litote.

Es significado todo aquello que está fuera del film y que necesita de éste para actualizarse.

Al contrario, si una realidad está toda entera dentro de una película, es decir, es inventada, creada por la misma película, no puede ser objeto de una significación.¹⁹¹

Para explicar esta idea Barthes pone el ejemplo de dos posibilidades diferentes en un mismo filme. Por un lado, una película muestra en la pantalla, o sea cuenta en acto, el encuentro amoroso entre dos personajes. Este encuentro es vivido ante el espectador y, por tanto, no necesita ser “notificado”, “señalizado”, “significado”, pues ya está expresado.

Si el encuentro ha ocurrido fuera de la película, sea antes, sea entre dos secuencias, no puede ser aprehendido por el espectador si no es a través de un preciso proceso de significación que define expresamente la parte semiológica del *continuum*

¹⁹⁰ Barthes, Roland: *Sul cinema*, Il melangolo, Genova, 1994, pág. 55. (Traducción nuestra)

¹⁹¹ *Idem*, pág. 57.

fílmico. Dicho de otro modo, la significación nunca es inmanente al filme, sino trascendente. Por este motivo la significación nunca es central en una secuencia, sino solo marginal.¹⁹²

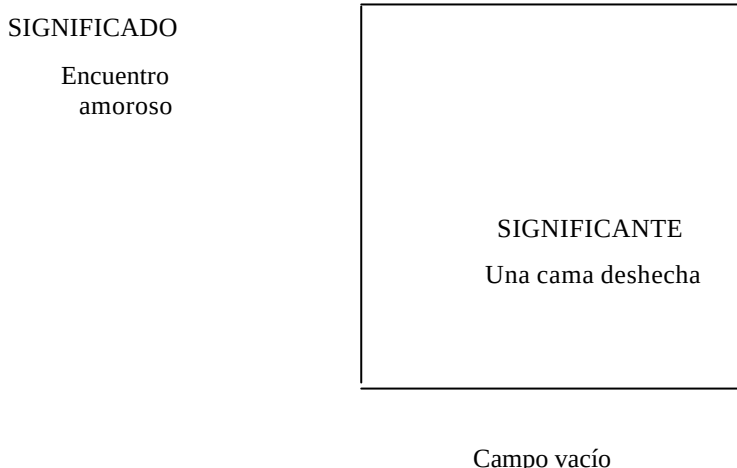


Figura 9. Esquema del encuentro amoroso fuera de campo y su proceso de significación en el campo vacío según la teoría de R. Barthes.

Este caso podría ser un campo vacío. Barthes, en este ejemplo sólo trata la cuestión de un significado que se encuentra fuera de campo. El encuentro amoroso ha podido ser objeto de una elipsis, o de una simple exclusión de la pantalla, pero esto no implicaría un campo vacío. Pero sí podría serlo. O sea, no todos los casos de significado fuera de cuadro y significante en cuadro suponen un campo vacío, pero sí a la viceversa: un campo vacío siempre implicaría que el significante está en campo y el significado está fuera de campo. Ante un campo vacío nos encontramos ante un puro proceso de significación en el que más que nunca los significantes, objetos, paisaje... jugarían un papel primordial, el de remitir a un significado o el de actualizarlo en el filme. Para poner un ejemplo bastaría pensar en el plato vacío de Elsie en la película *M*. El plato vacío sería el significante y la ausencia de la niña el significado. Estaríamos ante un proceso de comprensión, o de aprehensión del significado ausencia a través de un proceso de significación. No sabemos, ni hemos visto que la niña ya ha desaparecido o ya ha sido raptada, pero entendemos que ella no está allí. No ha vuelto a casa. Y sentimos su ausencia.

¹⁹² *Ibidem.*



Figura 10. Esquema del plano de la mesa vacía de la película *M, el vampiro de Düsseldorf*, de F. Lang, según el proceso de significación apuntado por Barthes.

Esta es una manera sencilla de explicar cómo el significado se encuentra fuera de cuadro y los significantes están en el campo vacío, es decir, son los objetos y el lugar que actualizan el significado. Barthes considera que precisamente con el análisis del campo se puede averiguar cuáles son los objetos, los lugares, las formas y los efectos de la significación. Se puede descubrir cuál es la naturaleza de la relación que une los significantes filmicos con sus significados. El análisis semiológico es posible, según Barthes, porque cualquier elemento significativo pertenece a una estructura, está condicionado por ésta y a la vez la condiciona. Las estructuras tienen dos espacios: el primero consiste en un espacio secuencial, el antes y el después; el segundo consiste en un espacio paradigmático, el de las oposiciones.

En el primer espacio hay que averiguar si esa sucesión secuencial y sus elementos obedecen a una lógica interna. Barthes menciona otros autores que se ocuparon de estos temas antes que él: Vadimir Propp, para quien esa sucesión obedece simplemente a una lógica temporal; Levi-Strauss y Greimas, quienes, inspirándose en la lingüística, sostienen que esa lógica sería paradigmática, es decir, los elementos de las diferentes secuencias serían opuestos (por ejemplo si en una secuencia un elemento representa un defecto, una falta, sólo se completará si es colmado y reparado) y Claude Bremond, quien sostiene que cada elemento responde a una elección binaria (cada acción a de una narración abre la alternativa a dos posibilidades: esto o aquello).

Según Barthes existen algunas operaciones creativas que ponen en dialéctica estas lógicas internas de las secuencias, y son:

- La capacidad que tienen algunas secuencias de delegar en otras.
- La aparición de elementos de una secuencia que interrumpen otra secuencia. El suspense utiliza este mecanismo ya que permite insertar un elemento que retrasa la solución y la comprensión de esa secuencia.

- Los intervalos entre dos secuencias pueden ser llenados por indicios no directamente funcionales.

Indicios que pueden remitir como un signo al carácter de un personaje o a la atmósfera de una acción. Dicho de otro modo la secuencia puede ser dilatada por anotaciones, que no tienen una incidencia directa sobre la sucesión de la historia.¹⁹³

Aunque habría que analizar paso a paso cómo estas nociones pueden ser aplicadas al campo vacío, este último concepto, de los intervalos parece ser el que más se acerca a nuestro tema de estudio, haciendo la salvedad de que los campos vacíos también pueden tener una incidencia directa en la historia, si bien algunos, como los utilizados por Ozu y otros realizadores, funcionan como anotaciones, que pueden remitir al carácter de un personaje o a una atmósfera.

III.10.2. De una disputa sólo se ven objetos volar. Otra forma de suspense: los indicios y los intervalos entre secuencias

Para explicar el segundo espacio de la estructura, el espacio paradigmático, el de las oposiciones, Barthes recurre a un ejemplo muy pertinente con nuestro tema de estudio: una secuencia de la película de espionaje, *Espías en Beirut* (1964), de Martín Donan, en la que el héroe del filme tiene una pelea fuera de cuadro y de la que sólo recibimos *a posteriori* la información de que se le ha desajustado un poco la corbata.

El héroe se pelea en un apartamento con un malvado adversario; la disputa no se ve, se ven simplemente volar unos objetos a través de una puerta; en escasos dos minutos el héroe sale con un vestido impecable, sin un cabello fuera de su sitio, o sea en el mismo estado que se encontraba antes, menos por un detalle para nosotros capital, ya que constituye el signo de la pelea: la corbata está ligeramente aflojada y el cuello desabrochado.¹⁹⁴

Según Barthes, el signo (la corbata ligeramente descolocada) cumpliría en este caso la doble función opuesta de indicio de una pelea, ya que se le ha movido la corbata, e indicio de que el protagonista es un héroe y casi no ha habido pelea para él puesto que, sólo se le ha movido un poco la corbata. La corbata funciona como signo que concilia los dos opuestos del héroe

¹⁹³ *Idem*, pág. 104.

¹⁹⁴ *Idem*, pág. 106.

impecable y de cierta dosis de realismo en el desorden. Primero son los objetos que vuelan los que dan el significado y después la corbata.

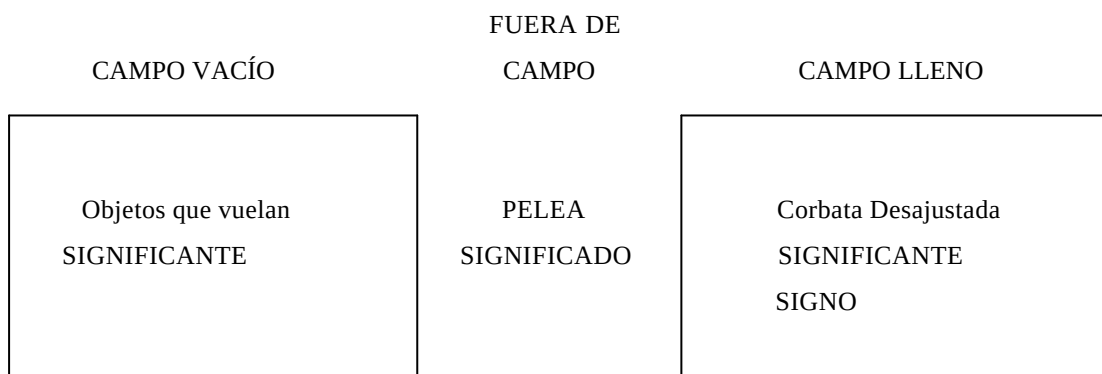


Figura 11. Esquema de la secuencia de la pelea fuera de cuadro de la película *Espías en Beirut* (1964), de Donan, citada por Barthes.

III.10.3. La sala de cine es casi un campo vacío

Barthes, al igual que otros críticos y teóricos del cine se interesa por las características de las salas de cine. Uno de los aspectos más recurrentes es el de la oscuridad de la sala. Esa oscuridad de penumbra que engulle prácticamente al espectador, es tan densa y envolvente que más que oscuridad parece ausencia absoluta de luz, negrura.

Barthes escribe precisamente sobre el negro de la sala cinematográfica, que califica como el color que permite la fantasía, incluso el erotismo, la ausencia de lo mundano, el mundo invisible de los afectos. La sala de cine se convierte así en una especie de capullo de mariposa:

El espectador de cine podría hacer suyo el viejo mote latín del gusano de seda:
Inclusum labor illustrat; porque estoy encerrado trabajo y resplandece todo mi deseo.¹⁹⁵

Esta cita poética juega con la doble idea de algo encerrado y oscuro que a la vez es resplandeciente y deseante, como el espectador de imágenes en la sala oscura del cine.

¹⁹⁵ *Idem*, pág. 147.

III.11. Las secuencias inhumanas. Fetiche y encuadres: el límite de la pantalla, la separación entre lo visto y lo no-visto según Christian Metz

Metz nace en Béziers (Francia) en 1931. Procede de la lingüística y a finales de los 60 se revela como uno de los máximos especialistas en semiología del cine. En 1964 publica en el número 4 de la revista francesa *Communication* un ensayo que tendrá un amplio eco: “Cinéma langue ou langage?” (“Cine: ¿lengua o lenguaje?”). La respuesta se decanta por el cine como lenguaje en la medida en que el lenguaje es un discurso espontáneo y autorregulado. Una lengua tiene monemas (palabras) y fonemas (sonidos), mientras que el cine carecía de unidades fijas de sentido (cada encuadre es un caso en sí mismo) o, como dijo Pasolini en 1972, no existe un diccionario de las imágenes no existe una imagen acabada y preparada para su uso. El autor cinematográfico debe inventar cada vez sus signos y dotarles de valor expresivo. El cine utiliza los signos de la realidad, los objetos que nos circundan, los gestos. El ensayo de Metz se inscribe en el marco de una ciencia que se abría paso esos años: la semiótica, ciencia de los signos o semiología. No es casualidad que en ese mismo número de la revista Barthes publicara el artículo “Elements de sémiologie”. Se trataba de averiguar la dimensión signica del cine, de crear una semiología del cine.

Con Metz nace un nuevo estudioso del cine, más científico y menos cercano a la crítica, que aplica al cine los instrumentos y métodos de la investigación semiótica. Se preocupa por las condiciones materiales necesarias para que el cine funcione y proclama que el cine no es una lengua sino un lenguaje sin sintaxis y sin gramática. En 1968 escribe *Essai sur la signification au cinéma* (Semiología del cine) y en 1971 *Langage et cinéma*. Estos dos libros pertenecen a la llamada “primera semiología del cine”. Después de esta etapa Metz se inspira en los trabajos de Barthes e introduce las nociones de texto fílmico y de sistema textual otorgando al análisis del cine un inédito rigor metodológico. Comienza así la llamada “segunda semiología del cine” y en 1977 publica *Le signifiant imaginaire, Psychanalyse et cinéma*.

El lenguaje cinematográfico combina cinco materias: imágenes fotográficas móviles, trazos gráficos, lenguaje hablado, música y, por último, ruidos y efectos. Hay también cinco niveles de codificación cinematográfica: la percepción, el reconocimiento e identificación, los simbolismos y connotaciones, las estructuras narrativas y, en quinto lugar, conjunto de sistemas propiamente cinematográficos.

Metz utiliza para el análisis fílmico términos como código, mensaje, texto, sistema singular, paradigma, sintagma, denotación, connotación... En la primera etapa se acerca a la semiología clásica inspirada en la lingüística como guía para el estudio del significante cinematográfico. En la segunda etapa se acerca más al psicoanálisis. Utiliza estas dos disciplinas (lingüística y psicoanálisis) porque ambas son ciencias que tienen como único e inmediato objeto de estudio el hecho de la significación y de lo simbólico, según sus propias palabras.

III.11.1. Ausencia y presencia de lo imaginario

Para el teórico, el cine comporta una relación muy estrecha entre lo imaginario que representa y la realidad representada. Por eso en la proyección fílmica convergen informaciones que nos llegan de dos lugares distintos: del que vemos y del que no vemos pero al que se están refiriendo las imágenes.

(...) el actor, el decorado, las palabras que se oyen, todo está ausente, todo queda registrado, (como un rastro amnésico que fuera tal inmediatamente, sin haber sido nada más con anterioridad), y este hecho sigue siendo cierto incluso en el caso de que lo registrado no sea una historia ni apunte a la ilusión propiamente ficcional.¹⁹⁶

Esto es lo que ocurre, según Christian Metz, en la pantalla del cinematógrafo. Lo imaginario, según Metz, combina siempre una “cierta presencia y una cierta ausencia”. Esto lleva a que en el cine:

Lo percibido no es el objeto real, sino su sombra, su fantasma, su doble, su réplica en una nueva especie de espejo.¹⁹⁷

III.11.2. Las secuencias “inhumanas” como campos vacíos. La identificación del espectador con el personaje fuera de campo que mira el campo vacío y viceversa

Metz diferencia al cine de otras artes, como el teatro, su la utilización de lo que él llama las secuencias inhumanas:

¹⁹⁶ Metz, Christian: *Cinema e psicoanálisis y cine*, Marsilio Editori, Venecia, 1980, pág. 47. (Traducción nuestra)

¹⁹⁷ *Idem*, pág. 48.

Secuencias en donde sólo aparecen objetos inanimados, paisajes, etc., y que, a veces durante minutos enteros, no ofrecen al espectador ninguna forma humana de identificación.¹⁹⁸

Estas secuencias, sin embargo, no alteran la estructura profunda de las películas que continúan con su desarrollo. Según Metz, la narración de una película no necesita la presencia constante de la figura humana en la pantalla. Es cierto que el espectador tiene una gran tendencia a identificarse con el actor-personaje y a encontrar en él su lugar en la historia, pero Metz va más allá: se pregunta dónde está el espectador cuando no encuentra a su semejante en la pantalla, cuando se halla ante “secuencias inhumanas”. Y ésta es la respuesta que el teórico propone:

El espectador se halla ausente de la pantalla: al revés del niño ante el espejo, no puede identificarse a sí mismo como objeto, sino únicamente con objetos que están sin él.¹⁹⁹

El espectador en el cine está fuera de cuadro pero a la vez es *omnipercipiente*: puede ver incluso cosas que los actores no pueden ver, puede ver lo que ocurre en el filme en una determinada secuencia aunque los actores no estén en cuadro en ese momento.

Dentro de las diferentes observaciones de Metz acerca del proceso de identificación del espectador en el cine, hay un apartado de gran interés que dedica a explicar de qué modo esa identificación puede ocurrir con un personaje fuera de cuadro. Metz se refiere, por ejemplo, al momento en que un personaje mira a otro que se encuentra fuera de cuadro, o bien a cuando éste le mire desde el fuera de campo. Metz subraya que el espectador se encuentra siempre fuera de campo y, por eso, surge esa identificación con el personaje:

(...) la mirada del espectador ante todo tiene que “pasar” a través de la mirada del personaje fuera de campo.²⁰⁰

Otro caso que propicia aún más claramente esta identificación del espectador con el personaje fuera de cuadro, es el de la cámara subjetiva adopta que la mirada de un personaje fuera de cuadro. Esa mirada coincide con la del espectador. El personaje fuera de campo está fuera del

¹⁹⁸ *Idem*, pág. 51.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Idem*, pág. 59.

cuadro, pero no fuera de la ficción. Es un personaje invisible en la pantalla, pero vidente fuera de ella. Ese personaje está mirando y nosotros vemos lo que él ve.

III.11.3. Fetiche, metáforas y metonimias

En los textos de este teórico hay otros pasajes que resultan de gran interés para nuestra investigación. Metz demuestra que el cine está enraizado en el inconsciente y en los movimientos psíquicos estudiados por el psicoanálisis. Las identificaciones especulares, el voyeurismo, o el exhibicionismo son algunas de las relaciones más importantes que unen el estudio del cine con el psicoanálisis. Otra de ellas es el fetichismo. Haciendo un breve resumen de lo que ha significado el fetichismo en el psicoanálisis, Metz destaca dos grandes nombres que lo han estudiado: Freud y Lacan. Fetichismo y fetiche están directamente relacionados con la castración o, mejor dicho, con el miedo a la castración.

Probablemente ningún ser humano del sexo masculino pueda eludir el terrorífico impacto de la amenaza de castración al contemplar los genitales femeninos.²⁰¹

Es en ese momento, ante esa imagen insoportable, cuando, según Freud, en algunos hombres surge el rechazo y se crea el fetiche:

Cabría esperar que los órganos y los objetos elegidos como sustitutos del falo femenino ausente fuesen aquellos que también en otras circunstancias simbolizan el pene. Es posible que así sea con frecuencia, pero éste no es, por cierto, su factor determinante. Parece más bien que el establecimiento de un fetiche se ajusta a cierto proceso que nos recuerda a la abrupta detención de la memoria en las amnesias traumáticas. También en el caso del fetiche el interés se detiene, por así decirlo, en determinado punto del camino: consérvese como fetiche, por ejemplo, la última impresión percibida antes de la que tuvo carácter siniestro o traumático.²⁰²

Metz comparte plenamente con Freud estas ideas y analiza cómo el miedo a la castración se pone en marcha, por tanto, en el momento en el que el niño descubre que la madre no tiene pene, y lo vive como una mutilación. A partir de ese instante el niño tiene miedo a que eso le pueda ocurrir y la niña teme que ya le haya ocurrido. La percepción de los sentidos lleva a interpretar el cuerpo de la madre como una ausencia en vez de una diversidad anatómica:

²⁰¹ Freud, Sigmund: *Fetichismo. Obras completas, Tomo VIII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pág. 2.994.

²⁰² *Idem*, pág. 2.995.

(...) el niño, atemorizado por lo que ha visto, o entrevisto, estará tentado, con mayor o menor éxito según los casos, a detener su mirada, y durante el resto de su vida, en lo que se convertirá después en el fetiche: en el borde de un vestido, por ejemplo, que encubra el terrible descubrimiento o que lo preceda (ropa interior, medias, zapatos etc...).²⁰³

La existencia del fetiche es, por tanto, un intento de negar lo que se ha percibido y, por otra parte el testimonio de que se ha percibido. El fetiche se convertirá en la condición para el establecimiento de la potencia y para el acceso al goce.

Esta teoría acerca del fetiche y de la castración está ligada en este punto al objeto de nuestra investigación ya que, tal y como sostiene Metz, la metáfora y la metonimia, son recursos cinematográficos relacionados con la ausencia, con el lugar vacío. Los campos vacíos están ligados al fetiche, a ese lugar contiguo al vacío, al encubrimiento de la ausencia o, tal vez, sean los campos de la ausencia, del vacío y de la mutilación.

III.11.4. Fetiche y encuadre: cine erótico y censura

Este esquema del que podría visualizar el funcionamiento del fetiche respecto a los campos vacíos:



Figura 11. Esquema de las diferentes funciones del fetiche con respecto al campo vacío.

El encuadre y el campo vacío en estos dos casos jugarían dos papeles diferentes. Por una parte, el encuadre oculta la mutilación y dejaría en cuadro su sustituto: el fetiche. Por otra parte, el encuadre dejaría el fetiche fuera de cuadro y enseñaría en campo el vacío, la ausencia

²⁰³ Metz, Christian: *op. cit.*, pág. 73.

o en términos psicoanalíticos, la mutilación, la castración. Según Metz, el encuadre tiene un papel muy relevante en el juego con el fetiche y así lo explica:

El cine de género erótico (y no es casual) juega de buena gana con las limitaciones del encuadre y con el desvelamiento progresivo, posiblemente incompleto gracias a los movimientos de la cámara. La censura tiene algo que ver al respecto: censura de las películas y censura en el sentido freudiano. Tanto si se manifiesta en su forma estática (a través de los encuadres) o en su forma dinámica (a través de los movimientos de cámara) el principio queda el mismo: se trata de hacer coincidir en un mismo momento la excitación del deseo y su retención (que siendo su contrario lo favorece).²⁰⁴

El fetiche podría ser en este caso el encuadre mismo, la frontera que separa lo visto de lo no-visto, los límites de la pantalla que bloquean la mirada

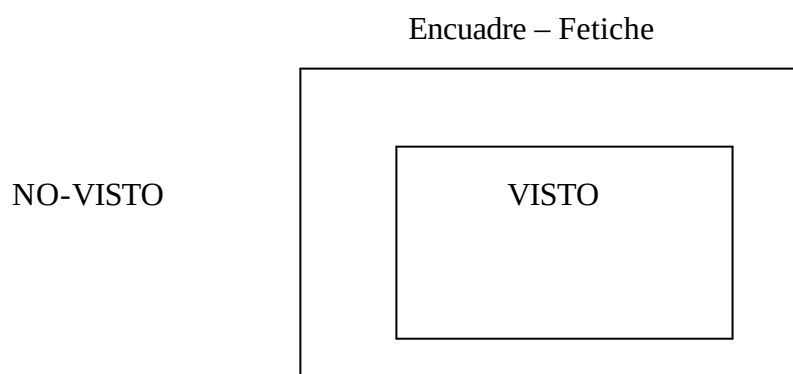


Figura 12. Esquema de las diferentes funciones del fetiche con respecto al campo vacío.

Este juego con el encuadre abunda también en el cine de suspense y en general en todas las secuencias en las que hay una suspensión, valga la redundancia, y un traslado del deseo. Es como si la cámara jugara con el espacio, con lo mostrado y con lo ocultado:

(...) sería algo así como un continuo desnudarse, un *strip-tease* generalizado, un *strip-tease* menos directo, pero más perfeccionado porque permite también volver a “vestir” el espacio, volver a substraer a la mirada lo que ya había sido mostrado, retomar y no sólo retener...²⁰⁵

²⁰⁴ *Idem*, págs. 79-80.

²⁰⁵ *Ibidem*.

III.11.5. El *strip-tease* y el suspense como la revelación progresiva del espacio. El campo vacío como encuadre-censura

Los límites de la visión del espacio a través del encuadre permiten entonces un descubrimiento parcial y dosificado del lugar. Metz apunta que el método de revelación progresiva del espacio es muy utilizado en las películas de suspense. Una de las motivaciones de este uso puede encontrarse en el hecho de que la aparición incompleta del lugar crea una inquietud que favorece la excitación del espectador. Se crea, como hemos dicho, una visión censurada que apuesta por la excitación del deseo y a la vez por su retención.

(...) la frontera que frena la mirada, que pone fin a lo visto.²⁰⁶

Es evidente que en este sentido el campo vacío puede funcionar como un espacio que favorece precisamente esa censura de la visión. Metz menciona que algunas de las formas de velación-revelación del espacio equivalen a ciertas puntuaciones cinematográficas que llevan a la dosificación y a la espera.

III.11.6. El desplazamiento. La metonimia como comparación discursiva y contigüidad referencial. El campo vacío en *M*

Ya hemos comentado brevemente el papel que confiere Metz a las metonimias y las metáforas en el cine. De estas últimas existe un claro trabajo de desplazamiento y condensación, en el sentido freudiano. Metz aclara estos términos y su interrelación en el siguiente esquema:

Similitud - Metáfora (en el referente) - Paradigma (en el discurso)
 Contigüidad - Metonimia (en el referente) - Sintagma (en el discurso)

Siguiendo a Jacques Lacan y retomando el tema de la censura, es precisamente en el desplazamiento y la metonimia donde actúa la censura pero es, a la vez, el mejor vehículo para esquivar la censura.

Christian Metz analiza el plano de la película *M, el vampiro de Dusseldorf*, de F. Lang, en el que aparece en campo la pelotita de goma de la niña, tras haber sido violada y asesinada en el fuera de campo. Según Metz, existe la exclusión de un elemento por otro, y se crea una asociación en virtud de su contigüidad real o diegética.

²⁰⁶ *Idem*, pág. 74.

(...) el juguete reemplaza (evoca) el cadáver, la niña.²⁰⁷

Esta sustitución del objeto pelota por el cadáver consigue su función metonímica porque en las secuencias anteriores ya habíamos recibido la información de que ese juguete pertenecía a la niña.

Metz afirma que en esta película no existe sólo una utilización metonímica, sino incluso metafórica. Por ejemplo, el globo que queda atrapado entre los cables, sustituye el cadáver de la niña porque le pertenece, pero también se le parece. Ésta sería una comparación referencial y discursiva, una metáfora convertida en paradigma. Metz cita como ejemplo recurrente en el cine, el uso de llamas para sustituir una escena de amor. De acuerdo con la teoría de Metz, nos cruzamos con el análisis de lo que él llama, diferentes formas de encadenamientos textuales. Estos encadenamientos coinciden muchas veces con lo que nosotros definimos como campos vacíos. En estos campos vacíos (recordamos vacíos de personajes y no de objetos, ni de la narración) pueden aparecer diferentes relaciones de sustitución, comparación, etcétera, entre objetos presentes y sujetos ausentes. Ésta es la cuádruple clasificación que formula Metz:

1. Comparación referencial + contigüidad discursiva, es decir, metáfora convertida en sintagma. Ejemplo: *Tiempos modernos* (1935), película de Charlie Chaplin, que yuxtapone la imagen de un rebaño de borregos y la de una muchedumbre gregaria apretujándose ante la entrada de una estación de metro. 2. Comparación referencial + comparabilidad discursiva, metáfora convertida en paradigma. Ejemplo: el estereotipo citado con anterioridad, que coloca imágenes de llamas en lugar de una escena de amor. 3. Contigüidad referencial + comparación discursiva, metonimia convertida en paradigma. Ejemplo: *M, el vampiro de Düsseldorf*. Tras la violación y muerte de la niña por M, se muestra la pelota o el globo de la víctima, abandonado por ella, que ha quedado sujeto en los cables eléctricos y que, como decíamos, se le asemeja al personaje:

Aquí pienso, evidentemente, en el plano en el que aparece el globo solo. (...) Pero nosotros sabemos por las secuencias anteriores que el globo pertenece a la niña.

Nota: no sólo le pertenece, sino que se le parece, posee, como ella, un aire mísero y lastimero.²⁰⁸

²⁰⁷ *Idem*, pág. 162.

²⁰⁸ *Idem*, pág. 163.

4. Contigüidad referencial + contigüidad discursiva, o metonimia convertida en sintagma. Ejemplo: siguiendo con el filme de Lang, las imágenes anteriores, donde vemos a la niña con su pelota:

(...) que así la acompaña tanto en la diégesis (es su juguete) como en la pantalla (salen juntas).²⁰⁹

Un ejemplo que también interesa a nuestra investigación es el del paso de la metonimia a la metáfora, que Metz analiza en la película *Octubre* (1927), de Eisenstein:

Un elemento del filme se convierte hasta cierto punto en el símbolo de otro (=metonimia) o de un conjunto fílmico más amplio (=sinécdoque), y tales elementos pertenecen todos al horizonte referencial de la película: a su diégesis o, en su ausencia, a algún campo “periférico” de experiencia.²¹⁰

Otro ejemplo evidente de cómo en un mismo plano un mismo objeto funciona, en diferentes niveles del referente, como metonimia, metáfora, sinécdoque, etcétera, es el plano de los quevedos del médico en *El Acorazado Potemkin* (1925). Allí los quevedos son la representación del médico (sinécdoque), en las imágenes anteriores hemos visto al médico que los llevaba (metonimia) los quevedos connotan la aristocracia (metáfora), y así sucesivamente:

Los quevedos del médico zarista son inmovilizados por un instante y como retenidos de la caída al mar por esa mirada insistente que es un primer plano (y no sólo por las cuerdas en la que han quedado enganchados), retenidos de la caída mientras su propietario acaba de precipitarse (=sugerencia de una metáfora en negativo por contraste).²¹¹

III.11.7. El campo vacío como rasgo cinematográfico-fílmico frente al rasgo cinematográfico. La representatividad de un filme para el análisis de los campos vacíos. Entradas y salidas de campo como elementos de estudio

Metz distingue los elementos cinematográficos de los cinematográfico-fílmicos, según esta definición:

²⁰⁹ *Idem*, pág. 162.

²¹⁰ *Idem*, pág. 170.

²¹¹ *Idem*, pág. 179.

Fílmico es lo que pertenece al discurso significativo (al mensaje), que constituye el filme como desarrollo percibido y como objeto del lenguaje.²¹²

Si, como hemos visto, como las escenas vacías de personajes y de acción forman parte del discurso significativo, resulta entonces que el campo vacío es un elemento cinematográfico-fílmico. La importancia de esta clasificación radica en acentuar que los elementos fílmicos manifiestan significantes que no aparecen en otros sitios y que pertenecen exclusivamente al filme.

De acuerdo con esta clasificación, Metz no considera como objeto de estudio semiológico los elementos no fílmicos, como son los aspectos técnicos, económicos y sociológicos, que sí forman parte de lo que llamamos cine.

Metz opina que el análisis del código cinematográfico debe realizarse con el estudio de varios filmes para que las conclusiones sean lo suficientemente representativas. El teórico lo ejemplifica con las entradas y salidas de campo del filme *La regla del juego* (1939), de Renoir: para explicar cómo penetran los personajes en el espacio fílmico y cómo salen de él, no se precisa estudiar todos los filmes de Renoir, ya que éste funcionaría como una totalidad singular:

Es evidentemente, en las entradas y salidas de campo en lo que se concentrará la atención, y los demás elementos de los filmes sólo se tomarán en consideración en la medida en que estén relacionados con ellas.²¹³

Metz analiza los distintos códigos de expresión cinematográfica y sitúa en el código número cinco los lenguajes que comprenden al mismo tiempo imágenes múltiples y en movimiento junto con imágenes mecánicas (que incluyan tanto el cine como la televisión).

En este quinto grupo intervienen todas las construcciones relacionadas tanto con el movimiento de la imagen (por lo tanto se incluyen las entradas y salidas de campo) como los movimientos que se desarrollan bajo el referente de lo que está dentro y fuera de la imagen:

Algunas evoluciones de los actores (llamadas entradas y salidas de campo), que sitúan varias escenas dentro del mismo plano, etc... Otros tantos recursos expresivos

²¹² Metz, Christian: *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973, págs. 71-72.

²¹³ *Idem*, pág. 123.

que, como los de los otros niveles, se usan constantemente en los filmes, y que todas las obras relacionadas con el lenguaje cinematográfico indican.²¹⁴

Metz considera que el campo vacío no es un plano independiente sino que forma parte de la misma dinámica que constituyen las entradas y salidas de campo. Todo en conjunto forma un valor expresivo.

²¹⁴ *Idem*, pág. 279.

M, el vampiro de Düsseldorf, Fritz Lang, Alemania (1931)

Fotos de 112 a 119

Campo vacío 1

En la película de *M* toda la primera parte va a encontrarse “rematada” por el par de planos que, significando, por medio de litote, la muerte de la niña (la pelota que rueda por el suelo, el globo que vuela entre los hilos telegráficos) se relacionan también con los planos de la primera serie en los que se había manifestado la presencia del asesino...



Foto 112

Hay por tanto que “leer” el significado de estos campos vacíos atravesando el límite del propio encuadre. Los planos se relacionan por su significado con otros planos y es fuera de campo donde encuentran su explicación. No comprenderíamos el significado del campo vacío del globo entre los hilos del telégrafo si no hubiéramos visto antes la compra de ese globo.



Foto 113

La ausencia de personaje en estos planos descubre el eco de presencias ocultas: la niña está muerta detrás del matorral. La manita de Elsie ha quedado inerte en el suelo, fuera de campo, ha dejado rodar su pelotita y su globo se le ha escapado entre los dedos.



Foto 114

Metz ve como el juguete pelota reemplaza (evoca) el cadáver, la niña. Esta sustitución del objeto pelota por el cadáver consigue su función metonímica porque en las secuencias anteriores ya habíamos recibido la información de que ese juguete pertenecía a la niña. Ese conocimiento previo es el que permite la comprensión de estos planos en los que sólo aparecen objetos inanimados y lugares que durante minutos enteros no ofrecen ninguna forma humana a la identificación espectral.



Foto 115

Mitry trata de explicar el funcionamiento significativo del globo: el balón de goma colgado en los hilos telegráficos permite entender la violación de la niña, pero aunque sustituye la parte por el todo la sinécdoque no deja por ello de ser una forma metonímica, en el sentido de que la contigüidad de la parte con el todo es evidente.



Foto 116

Metz afirma que en esta película no existe sólo una utilización metonímica, sino incluso metafórica. Por ejemplo, el globo que queda atrapado entre los cables, sustituye el cadáver de la niña porque le pertenece, pero también se le parece. Ésta sería una comparación referencial y discursiva, una metáfora convertida en paradigma.

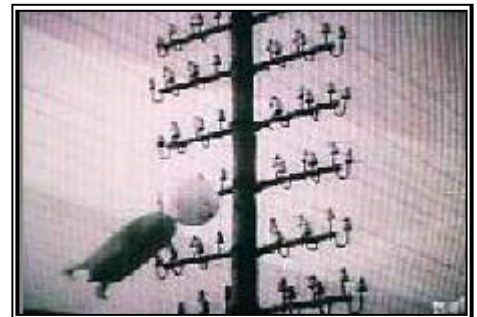


Foto 117

Cuando el globo sale de cuadro atraviesa de algún modo la frontera que frena la mirada, que pone fin a lo visto o, en este caso, a lo no visto, a lo supuesto. Los campos vacíos están ligados al fetiche, a ese lugar contiguo al vacío, al encubrimiento de la ausencia o tal vez son precisamente los campos de la ausencia, del vacío y de la mutilación.

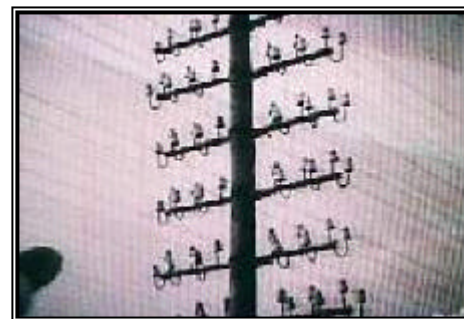


Foto 118

El niño atemorizado por lo que ha visto, o entrevisto, estará tentado, con mayor o menor éxito según los casos, a parar su mirada, y durante el resto de su vida, sobre lo que se convertirá después en el fetiche: el borde de un vestido, que encubra el terrible descubrimiento, o que lo preceda. El cuerpo vacío, en este caso, funciona como el vestido que oculta. El fetiche es el encuadre mismo, la frontera que separa lo visto de lo no visto, el fuera de campo del campo vacío, los límites de la pantalla que bloquean la mirada.



Foto 119

III.12. El “encuadre puro” y el lugar de la mirada en los campos vacíos según P. P. Pasolini

Pasolini toma parte activa, en el debate acerca de la importancia expresiva del formalismo fílmico. En su texto *Empirismo eretico* dedica unos capítulos a la reflexión sobre el llamado cine de poesía. Sin entrar en ese debate específico, cabe señalar que una parte de las observaciones de Pasolini atañen directamente a nuestro tema de estudio. De hecho, en sus ensayos se retiene repetidas veces el papel del encuadre puro dentro del montaje cinematográfico.

La entrada y salida de cuadro de los personajes es, según Pasolini, una prueba contundente de que el contenido de fondo de un filme es su aspecto formal. Existen, en el montaje del filme, un número de encuadres en los que los personajes entran en cuadro, dicen o hacen algo y, luego, salen:

La técnica de hacer entrar y salir de encuadre a los personajes, tal vez de forma insistente, constituye un tipo de montaje en el que hay una serie de encuadres en los que los personajes dicen o hacen algo y después salen. (...) dejando el encuadre en su pura y absoluta significación de cuadro.²¹⁵

Estos encuadres momentáneamente vacíos están constituidos por un espacio con sentido en sí mismo y de una pura belleza pictórica. Son los personajes los que invaden y acaban adaptándose a ese espacio y no viceversa. La presencia de estos encuadres demostraría para Pasolini la victoria de un formalismo poético signifiicante en sí mismo. No hay que olvidar que el ejemplo en el que Pasolini está pensando cuando habla de estos cuadros vacíos puros es Antonioni, concretamente *Desierto rojo* (1964). El cuidado estético con el que Antonioni compone sus encuadres es notorio y en esta película aún más. Según Pasolini, en Antonioni el encuadre opera metafóricamente sobre la realidad:

(...) un fragmento del mundo encerrado en un encuadre y transformado por el propio encuadre en un pedazo de belleza figurativa autónoma.²¹⁶

Se trata de un uso de campos vacíos muy distinto del que hace Bertolucci en sus filmes, en los que la inmovilidad del encuadre sobre un trozo de realidad fija la atención sobre ese pedazo

²¹⁵ Pasolini, Pier Paolo: *Empirismo eretico*, Garzanti Editori, Italia, 1972, pág. 180. (Traducción nuestra)

²¹⁶ *Idem*, pág. 181.

de realidad y no funcionan como metáfora. De alguna forma el encuadre vacío en Bertolucci es realista y Pasolini lo asocia a los llamados autores clásicos y a su poética de la realidad.

III.12.1. El lugar de la mirada en los campos vacíos

Pasolini estudia otro tema importante que es consecuencia de estos encuadres obsesivos: la mirada. El artista y teórico italiano considera que cuando un campo vacío no funciona como contracampo de mirada (o de cualquier actividad) de los personajes, es sin duda la manifestación de la visión del autor del filme. Pasolini se refiere tanto a esos encuadres de detalles descriptivos de un determinado lugar como a esos espacios que expresan algo referido al filme pero en los que no transcurre el filme. Cada vez que un cuadro es autónomo respecto a la trama del filme se manifiesta la presencia del autor. Los campos vacíos presentan la realidad vista por el autor. Es lo que Pasolini llama la aparición de la forma subjetiva libre e indirecta de contar el filme.

Por último, hay que observar otro caso singular de encuadres vacíos: el de Godard. Los espacios vacíos o los planos de detalle de Godard no son significativos en sí mismos, como en el caso de Bertolucci, ni metafóricos, como en el caso de Antonioni, sino que son unos fragmentos más entre otros, dentro de la disgregada realidad que se presenta en sus filmes:

Miles de detalles del mundo sin una posible solución de continuidad, montados con la obsesión fría y casi complacida de una desintegración reconstruida en una unidad a través del lenguaje no articulado.²¹⁷

Este último caso de campo vacío tan distinto a los anteriores se acerca a la percepción indiferenciada del mundo exterior. En Godard, más que en cualquier otro autor, la fragmentación del filme en el montaje responde a una lucha constante entre el deseo y la búsqueda de una fuerza centrípeta que otorgue sentido y la imparable fuerza centrífuga del mundo contemporáneo. Esta fuerza centrífuga es cultural, narrativa e incluso ética y aparece en sus filmes atormentando a sus personajes. En las películas de Godard los personajes se pierden detrás de un barrido o antes de un barrido que muestra las ciudades, el mundo, las cosas. Los personajes no son los que dan continuidad al mundo que les rodea, sino una pieza más. La presencia humana es un elemento más dentro del caos indiferenciado de imágenes.

²¹⁷ *Idem*, pág. 183.

La mayor parte de los protagonistas de Godard son unas víctimas que hablan y hablan, pero sin llegar a conclusión alguna.

A través de razonamientos y pensamientos intentan diferenciarse del reino artificial de objetos que les rodea. Algunas veces corren, gritan, escapan, matan; pero sus rebeldías y sus huidas son casi siempre inútiles.

Desierto rojo, Michelangelo Antonioni, Italia (1964).

Fotos de 120 a 124

El paisaje natural puede, indudablemente, hallarse sintonizado con el estado de ánimo de los personajes, reflejarlo. Estos modos de proceder son perfectamente realistas, porque el autor se contenta con subrayar las actitudes, los momentos o las relaciones significativas, sin buscar la objetividad del mundo representado. En *Desierto rojo* (1964) el paisaje se convierte en un campo vacío.



Foto 120

En este plano el humo oculta a los personajes dejando el campo vacío. Ese espacio vacío que permanece en cuadro coincide con un tiempo muerto de acción y aunque no tengamos la presencia física del personaje, en ese lugar transpira su estado de ánimo, su comportamiento psíquico. En Antonioni los campos vacíos representan la amenaza de la desaparición irrevocable de la presencia humana.



Foto 121

En otro momento del film la protagonista de un nuevo campo vacío es una pared. Antonioni es uno de los directores que más se apoya en campos vacíos: la carretera otoñal y desierta de *El grito*, la isla rocosa de *La aventura*, los edificios y los muros de hormigón de *La noche*, los exteriores urbanos de los filmes de Antonioni de *El eclipse*, o la laguna de Venecia de *Identificación de una mujer*.

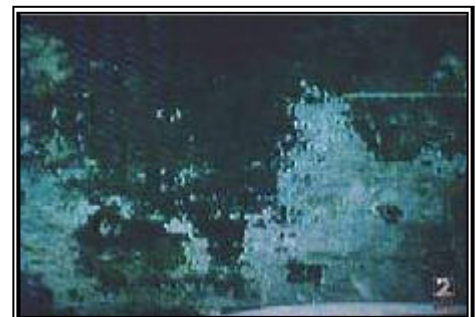


Foto 122

En este caso, una pared aparece como una superficie abstracta vacía hasta que la entrada en campo de un personaje revela las características del sitio encuadrado. En Antonioni el campo vacío funciona como el lugar de la incertidumbre, la pérdida de las coordenadas espacio-temporales, y finalmente la sorpresa.



Foto 123

La aparición de la figura humana es inesperada. Los paisajes desiertos o las paredes vacías de Antonioni en la mayoría de los casos excluyen la espera de la llegada de algún personaje. En estos campos vacíos no hay indicios de la presencia de alguien en el inmediato fuera de campo, por este motivo su entrada en campo es sorprendente.

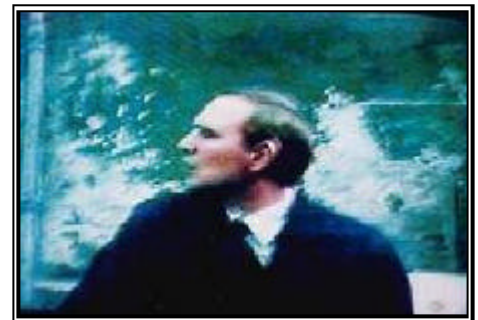


Foto 124

III.13. La negación del campo vacío. Más allá de la elipsis y de la metáfora según Román Gubern

Si hasta ahora nos hemos centrado en las teorías y teóricos que se han ocupado de nuestro tema de estudio, en este caso nos acercamos a un texto en el que aparece de alguna forma la antítesis de nuestra investigación. El autor del texto del que nos ocupamos en este capítulo es Roman Gubern quien en 1989 escribió *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, que trata de las imágenes periféricas, de las zonas del destierro y del exilio cultural, de temas como el sexo y la violencia en la pantalla. Gubern se adentra en estos universos iconográficos malditos.

Si hasta el momento hemos tratado el campo vacío por presencia, en este capítulo se habla del campo vacío por ausencia, se habla del campo “absolutamente lleno”, de la negación del vacío.

Si hasta ahora hemos corroborado cómo el campo vacío ha funcionado en repetidas ocasiones como el sustituto de la violencia o el sexo en pantalla, dejando en el fuera de campo las acciones más comprometidas, en los siguientes epígrafes veremos cómo precisamente el sexo y la violencia son los que ocupan el campo. En este capítulo la cámara no se queda tras la puerta cerrada, sino que entra en la alcoba traspasando la puerta.

III.13.1. La ausencia de metáfora y elipsis

En muchas ocasiones la metáfora y la elipsis entran en el cine para evitar, para eludir algo que no se quiere mostrar y frecuentemente ese “algo” tiene que ver con el sexo y la violencia. En parte, esas exclusiones respondían a la implantación de la censura, aunque ya hemos visto cómo otras tantas veces respondían al deseo del director de cine de contar las cosas de forma más indirecta.

Gubern piensa que con la aparición en la imagen del sexo y de la violencia se superan los límites de lo habitualmente prohibido. Los géneros cinematográficos pornográficos y de terror, según Gubern, rompen lo hasta entonces censurado:

En el filme tradicional la escena erótica está sustituida/censurada por el fundido o por la metáfora, a veces estereotipadas y a veces tan brillantes como el tren

penetrando a toda velocidad por el túnel tras el beso de la pareja, al final de *Con la muerte en los talones* (*North by North-West*, 1959), de Hitchcock.²¹⁸

La violencia o el sexo en el cine tradicional quedan sistemáticamente en el fuera de cuadro, quedan evacuados, según palabras del propio Gubern, mediante una elipsis (supresión) o a través de la metáfora (substitución).

La llegada masiva del sexo y la violencia en la imagen en movimiento, primero en el cine y después en la televisión, supuso la creación de géneros fundamentalmente anti-elípticos y anti-metafóricos. Estos nuevos géneros, el pornográfico y el de terror, en su propia evolución implican una carrera incesante hacia el “más difícil todavía”. Son géneros que, según Gubern, caen casi en la valoración numérica y matemática: cuántos actos sexuales, cuántas orgías, cuantas muertes...

El primer plano de detalle es utilizado habitualmente, y la pantalla debe estar siempre “lo más llena posible” de aquello por lo que se ha pagado la entrada o por lo que se ha llegado haciendo *zapping*.

En el cine porno, por ejemplo, el primer plano de los genitales sustituye cualquier pulsión erótica fetichista.

Por desgracia esta selectividad del encuadre se ancla en muchas ocasiones y de un modo desesperadamente monótono en un primer plano prolongado de los genitales en acción, en un *medical shot* que certifica la autenticidad de la penetración genital.²¹⁹

Gubern aporta aquí otro tema de observación interesante; el autor ve en el cine porno una desviación de la ficción hacia el documental y de la representación a la reproducción. Por eso, los primeros planos de genitales, llamados planos médicos autentifican el acto, son la verificación de que eso está ocurriendo y ha ocurrido realmente. En la desviación de la representación a la reproducción, sin duda, tiene que ver el hecho de la ausencia de metáforas y de elipsis.

Sería justo decir que la presencia de campos vacíos que pueden funcionar como elipsis o como metáforas, estarían más del lado de la representación.

²¹⁸ Gubern, Román: *La imagen pornográfica y otras perversiones*, Akal/Comunicación, Madrid, 1989, pág. 14.

²¹⁹ *Idem*, pág. 15.

III.13.2. Mostrar o narrar

Existe un imperativo común a estos géneros y es el de la visibilidad óptima: la cámara debe mostrar de la mejor manera posible los genitales o la matanza, la felación o el cuerpo mutante. Quien ha pagado la entrada quiere verlo todo mejor y lo más posible.

Digamos ya que de la famosa dicotomía entre el mostrar y el narrar, el cine porno duro privilegia el mostrar sobre el narrar.²²⁰

Gubern cita una frase muy expresiva del director de cine porno Russ Meyer quien nunca permitía que la historia interrumpiera la acción. O sea que, sin duda, privilegiaba el mostrar al narrar. De hecho, sobre todo en el género pornográfico, muchos espectadores domésticos, gracias al mando, destruyen los momentos de espera o las llamadas escenas de transición y enlace entre un acto y otro, entre una escena sexual y otra apretando la tecla de avance. Parece que el espectador y el creador de los géneros pornográfico y de terror siente y ejercita una especie de *horror vacui*.

Si se ha dicho que el significado de muchas metáforas o elipsis en el cine era el sexo o la violencia en aquellas películas en las que se optaba por narrar sin mostrar; el cine porno excluye sin embargo la narración y el de terror excluye la representación indirecta. En la mayor parte de los casos, las películas adscritas a estos géneros, muestran de forma ineludible aquello que las otras tratan de sugerir.

III.13.3. Lo que ocurre en los fundidos. La aparición de lo no dicho

Gubern hace un breve análisis de la evolución del cine pornográfico. Comenzó exhibiéndose en los prostíbulos y llega entre 1969 y 1975 a su representación pública en las pantallas. La permisividad censora llevó a la entrada en vigor de la clasificación X. Pronto nacieron títulos como *Garganta profunda*, *The Devil in Miss Jones*, *Behind the Green Door*, etcétera.

Éstos fueron algunos de los títulos de aquellos primeros años de lo que Gubern llama la pornografía icónica, que paradójicamente otorga la libertad de expresión a un género que a su vez bloquea la imaginación.

A diferencia de la pornografía escrita, que permite imaginar, o mejor, que activa la imaginación del lector, la pornografía icónica bloquea la imaginación del voyeur, sujeto a la imposición de lo imaginado y antes visualizado por otro.²²¹

²²⁰ *Idem*, pág. 13.

En 1985 Canal Plus, anota Gubern, emitió por primera vez en Francia una película de “porno duro”. Pero, la liberalización de las imágenes pornográficas no supuso una liberalización de la imaginación sino todo lo contrario.

Ya Arnheim instuyó la capacidad de imaginar a través de la imagen fílmica sosteniendo cómo era precisamente sin dejar verlo todo como se activaba la imaginación. De ahí el juego primordial de la metáfora, de la elipsis y del campo vacío. El cine porno deja sin embargo verlo todo.

En el cine tradicional, dice Gubern, los besos apasionados de los amantes habitualmente culminan con un fundido o con una metáfora, que sustituye o censura la escena pasional omitida. El cine pornográfico empieza justo en ese fundido.

(...) el cine pornográfico duro empieza allí donde se inicia el fundido y se interesa específicamente por esas omisiones pasionales propias del cine tradicional. El género pornográfico se interesa específicamente y selectivamente por lo que ocurre en el curso de aquellos fundidos pudorosos, tras el beso apasionado, y focaliza su atención en lo no-dicho erótico del film tradicional.²²²

Hasta ahora era precisamente lo no-dicho lo que nos ha ocupado, pero precisamente por su capacidad de contar sin mostrar. Es el campo vacío de hecho el lugar de lo no-dicho, a veces como metáfora, a veces como elipsis. De hecho esta tesis se interesa por esas omisiones, y el texto de Gubern es de enorme importancia en la aportación de datos para la antítesis. Queda aclarado más que nunca qué es lo que esconden los fundidos, las puertas cerradas, la llama de un fuego, o un túnel penetrado por un tren a alta velocidad.

III.13.4. Cerrar los ojos

Si el género pornográfico se instituye como estímulo para la sexualidad, como respuesta fantasmagórica a una necesidad biológica, el género del terror encuentra sus raíces en el Coliseo y, según palabras de Gubern, “la imagen cruel activa una descarga de agresividad vicarial a través del canal visual”. Al igual que en el cine porno con el sexo, en el de terror es importante la presencia en imagen de la violencia, de la sangre. Es endémico a este género el centrar la crueldad. Nuevamente nos oponemos a lo que hasta ahora ha sido nuestra investigación, de nuevo la ausencia de la metáfora, de la elipsis, del campo vacío; sin embargo hay un caso, un instante en el que existe un campo vacío que abunda en numerosas

²²¹ *Idem*, pág. 9.

²²² *Idem*, pág. 12.

películas del cine de terror, y ese campo vacío lo crean los ojos del espectador, los ojos que se cierran ante lo que ya no se puede soportar ver.

El espectador fiel del género desea contemplar la máxima crueldad posible, pues ahí reside uno de sus principales atractivos. Aunque a veces la crueldad extrema resulta tan insoportable que algunos espectadores no sólo cierran los ojos (lo que resultaría una autoprotección suficiente) sino que, como observa Amos Vogel, se tapan la cara, lloran, gritan, vomitan, se desvanecen o abandonan la sala.²²³

De esto se deduce un tema más ligado con el cine de terror: la pérdida de la frontera entre la imagen y su referente. Este cerrar los ojos y todas las demás acciones demuestran una pérdida de control, debida en parte a la ausencia de dosificación de la imagen. Lo que hace el campo vacío es normalmente ese papel de dosificación dejando en el fuera de campo parte de esa violencia. A veces dictado por la propia censura.

En los años treinta la censura imponía severas restricciones a la expresión del género y Drácula tenía que tapar su rostro con su capa para que el espectador no viera los mordiscos en la versión de Tod Browning de 1931.²²⁴

Esa capa de Drácula creaba una especie de campo vacío, en este caso obligado por la censura, que una vez más dejaba fuera de la visión del espectador el acto más violento, en este caso el mordisco.

Si bien en muchos casos fue el Código Hays el que impidió mostrar escenas violentas o asesinatos, también son en muchas ocasiones los directores quienes dejan en el fuera de cuadro parte de la violencia incluso en años en los que el código ya había desaparecido. El Código Hays fue derogado en 1968 y sustituido por el sistema de clasificaciones de las películas. Es el caso de *La semilla del diablo* (1968) de Polanski, que prefirió las alusiones a las demostraciones exhibicionistas de la violencia.

Polanski había recurrido a sugerir, sin mostrar, su bebé demoníaco al final de *La semilla del diablo*, pues sabía que la imaginación del espectador puede resultar más ansiógena que la realidad mostrada.²²⁵

²²³ *Idem*, pág. 113.

²²⁴ *Idem*, pág. 117.

²²⁵ *Idem*, pág. 124.

Lejos estamos de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) y lejos de *Varietés* (1925), lejos incluso de *La Ventana indiscreta* (1954). Se han estrenado ya películas como *Perros de paja* (1971), de Peckinpah, *La naranja mecánica* (1971), de Kubrick, *La matanza de Texas* (1974), de T. Hooper, *El exorcista* (1973), de W. Friedkin, *La noche de los muertos vivientes* (1968), de G. A. Romero, *Poltergeist* (1981), de T. Hooper, *Carrie* (1976), de Brian De Palma, *Tiburón* (1975), de Spielberg y un largo etcétera. Las cotas de violencia permitida han ido *in crescendo*. Sin embargo, algunos directores siguen jugando con el no enseñar. Son un ejemplo películas recientes como *Tesis*, de Amenábar, en la que una de las secuencias de mayor tensión y terror ocurre en un sótano que se ha quedado sin luz y que origina minutos enteros de imagen en negro absoluto. Han pasado muchos años desde la abolición de la censura, pero el valor otorgado a la imaginación sigue siendo el mismo. En *La semilla del diablo* (1968), el bebé no visto puede ser incluso más terrorífico que el mostrado.

Con la muerte en los talones, Alfred Hitchcock, U.S.A.

(1959). Fotos de 125 a 127

Campo vacío 1

La fuerza de los primeros planos es aún mayor gracias a la dosificación de la presencia de la figura humana. Los campos vacíos contribuyen a dicha limitación de la presencia de personajes en campo. En los films de Hitchcock el campo vacío a veces aparece como colofón final de una tensión que va *in crescendo* hasta resolverse sorprendentemente a través de una imagen que aporta una explicación indirecta.



Foto 125

La violencia o el sexo en el cine tradicional quedan sistemáticamente en el fuera de cuadro, quedan evacuados, según palabras del propio Gubern, mediante una elipsis (supresión) o a través de la metáfora (sustitución).



Foto 126

En el filme tradicional la escena erótica está substituida/censurada por el fundido o por la metáfora, a veces estereotipadas y a veces tan brillantes como el tren penetrando a toda velocidad por el túnel tras el beso de la pareja, al final de *Con la muerte en los talones* (1959), de Hitchcock. El campo vacío, en este caso, deja fuera de campo la relación de los protagonistas.



Foto 127

III.14. Succiones y absorciones. Apariciones y desapariciones según Eric Rohmer

Eric Rohmer es el pseudónimo de J. M. Maurice Scherer nacido en Francia en 1920 y licenciado en literatura francesa. En París conoce a Bazin, a Truffaut, Godard y Rivette. Forma parte, con ellos, de la redacción de *Cahiers du Cinéma*, y juntos comparten además de la que se llamó la *Nouvelle Vague*, el amor hacia la crítica y la realización de cine. Después de la muerte de Bazin fue redactor jefe de *Cahiers*. En 1959 dirige su primera película y a partir de entonces son numerosas sus aportaciones al cine con filmes como *La marquesa de O*, *Perceval*, *Los cuentos morales*, *La buena boda*, *Las noches de luna llena*, *Los cuentos de las cuatro estaciones*.

Rohmer demostró su capacidad literaria en numerosos ensayos recogidos en 1984 en *Le goût de la beauté*; publicó junto con Chabrol, en 1957, *Hitchcock* y en 1977 escribió un libro dedicado exclusivamente a la utilización del espacio en Fausto: *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*. Este texto es una joya del estudio de campo de un filme y aporta numerosas reflexiones muy útiles para nuestra investigación. A Rohmer le preocuparon desde un principio los temas del espacio y sobre todo de la relación del hombre con éste.

III.14.1. Succión y absorción

En junio de 1948 publica Rohmer un artículo en *La revue du cinéma* con el título de “El cine arte del espacio”.

En este artículo plantea cómo la expresión espacial es de vital importancia para el cine desde sus orígenes. Para nuestra investigación son muy interesantes las observaciones que hace acerca del cine cómico y de su relación con el espacio. Un espacio que sus protagonistas luchan por dominar, pero en el que finalmente se sienten ridículos y solos.

En Buster Keaton el aislamiento de las personas y de los objetos parece constitutivo de la naturaleza misma del espacio: aislamiento expreso de forma particular por el movimiento de las idas y venidas (todo es como reenviado constantemente a si mismo), por las repentinas caídas, por los aplastados en el suelo, por el agarrar torpemente los objetos que se esconden o se rompen, como si el mundo exterior fuera en su esencia inadecuado para ser aprehendido.²²⁶

²²⁶ Rohmer, Eric: *Le goût de la beauté*, Editions de l'Etoile, París 1984, pág. 61. (Traducción nuestra)

Es precisamente en películas como *Tiempos modernos* (1935), o las de Buster Keaton, en las que un hombre dentro de un engranaje entra y sale de cuadro ante la indiferencia de la maquinaria que continúa trabajando, como el reloj gigantesco que continúa su curso a pesar de la desesperada lucha de su protagonista por agarrarse. En algunas de estas escenas se generan campos vacíos en los que el espacio y los objetos vencen y expulsan al hombre; le precipitan, le catapultan, le absorben o le engullen. Estos campos vacíos son tan cómicos como crueles, demuestran cómo el espacio, que es en realidad el mundo, es indiferente y ajeno al hombre. Reflexionando sobre estos campos vacíos, más allá de la risa, se puede percibir una sutil pesimista o desencantada visión del mundo en la que estos pobres seres, que somos todos nosotros, se agitan, luchan, e intentan dominar el espacio. Pero es el espacio el que finalmente se burla de todos y permanece, mientras el hombre se desliza o se evacua, a pesar de todos sus intentos de aferrarse al reloj del tiempo que pasa. El espacio expulsa al fuera de cuadro y no es otra cosa que el mundo que expulsa al hombre hacia su inevitable muerte.

Visto así, incluso el esperanzador *happy end* de alguna película de Charlot con el *close up* y fundido a negro, mientras el pequeño hombrecillo del bastón y sombrero se aleja con sus pasos saltarines hacia el horizonte, no es tan esperanzador. Cabe preguntarse hacia donde va tan alegremente y si la respuesta es el fundido a negro, mejor no añadir nada más.

A propósito de las succiones o engullimientos de los personajes, Rohmer aporta otro ejemplo, pero esta vez no son las maquinarias o los resortes diabólicos los que hacen desaparecer al hombre de cuadro, sino el propio espacio. También los motivos que producen esas desapariciones y su finalidad son bien distintos. El ejemplo que aporta el autor es el de *Nosferatu el vampiro* (1922), de Murnau, en el que muestra claramente ya su interés hacia este director de cine al que años más tarde le dedicará un libro. Rohmer queda fascinado por la capacidad de Murnau de manejar el espacio para dar una comprensión inmediata de lo trascendente. Murnau no crea atmósferas de pánico.

Así *Nosferatu el vampiro* está enteramente construida alrededor de temas visuales que corresponden a conceptos que tienen en nosotros sólidas bases fisiológicas o metafísicas (conceptos de succión, absorción, ascensión, anulación, etc.).²²⁷

²²⁷ *Idem*, pág. 64.

Es precisamente éste el punto de partida para comprender lo que Rohmer observa también en el *Fausto* (1926), de Murnau, y que da pie a constataciones válidas para nuestro tema de estudio.

III.14.2. Apariciones y desapariciones en *Fausto* (1926), de Murnau

En las películas de Murnau, según Rohmer, las relaciones espaciales son predominantes respecto a las temporales y esto provoca, entre otras cosas, que no se creen momentos de espera o de suspense. Lo temido no es esperado en el tiempo sino que siempre sorprende en el espacio:

Nos sorprenden siempre la naturaleza precisa del peligro, su forma, y su ubicación en el espacio. La angustia nace en nosotros por el hecho de ignorar el rostro preciso que el mal asumirá.²²⁸

Añade Rohmer que ante lo desconocido se siente una angustia parecida al momento que precede el nacimiento. Murnau, además, es especialista en hacer nacer-surgir, sin ninguna ley de control natural, cualquier forma, cualquier objeto, o cualquier ser nuevo en el interior del espacio fílmico.

Un buen ejemplo de esto es la película de *Fausto* (1926), en la que las apariciones y desapariciones ocurren con una extraordinaria frecuencia, Rohmer hace una lista detallada y completa de todas las que hay en el filme y las divide en naturales y sobrenaturales, según ocurran con un truco o con algún elemento natural de la escena. Estas últimas son las menos abundantes. Entre las apariciones naturales cita la del apestado desde detrás de una máscara, Mefistófeles detrás de una puerta, detrás de una roca, detrás de un árbol, o detrás de una ventana:

El personaje escondido por un elemento de la escenografía (la hoja de una puerta, sobre todo) de repente aparece, con nuestra sorpresa y la de los otros personajes. Aunque sean naturales estas apariciones por ser tan repentinas, alimentan nuestra idea de las fuerzas ocultas.²²⁹

²²⁸ Rohmer, Eric: *L'organizzazione dello spazio nel "Fausto" di Murnau*, Marsilio Editori, Venecia, 1985, pág. 81. (Traducción nuestra)

²²⁹ *Idem*, pág. 84.

Existen otras apariciones que estarían a medio camino entre las naturales y las sobrenaturales y éstas son aquellas en las que un personaje aparece detrás de una niebla, de una sombra o de una luz.

Entre las sobrenaturales distingue las realizadas a través del montaje de las que ocurren en un espejo, o en un plato. Las del plato o del espejo son un truco que se realiza con un efecto gradual. Otras no necesitan de ningún trucaje. Se realizan simplemente a través de la sucesión de encuadres. Las apariciones no son sólo de personajes, sino también de objetos como las letras luminosas, una corona, una cuna, un reloj de arena, etcétera. Las apariciones son causa a veces de sueños, otras de alucinaciones, otras de visiones y otras son fantasmas del arrepentimiento o de la locura.

El concepto de apariciones y desapariciones abre una nueva idea de campo vacío. Hasta ahora las entradas y salidas de campo estaban casi siempre ligadas a una acción. En este caso, sin embargo, es lo fantástico lo que hace su irrupción llevándose y trayéndose de forma mágica los personajes. El campo vacío se convierte en una especie de espacio preparado para recibir lo fantástico. Un encuadre, según Rohmer, es por tanto para Murnau un campo abierto a la revelación:

Un fragmento de espacio vacío que el acontecimiento se prepara a cubrir de repente, como en el caso de las apariciones mefistofélicas, o de la caída del saltimbanqui en la secuencia de la feria; o si no, poco a poco, como la celebre entrada en campo de la embarcación de Nosferatu, o la nube negra que Mefistófeles sopla sobre la ciudad.²³⁰

La angustia en estos casos y el miedo son provocados realmente por la penetración y ocupación del campo, la conquista del encuadre, en definitiva la posesión del espacio por parte del mal.

²³⁰ *Idem*, pág. 85.

Fausto, Friedrich Wilhelm Murnau, Alemania (1926)

Fotos de 128 a 131

En *Fausto* se prodigan los campos vacíos protagonizados por formas nebulosas, evanescentes y amenazantes. Nos sorprenden siempre la naturaleza precisa del peligro, su forma, y su ubicación en el espacio. La angustia nace en nosotros por el hecho de ignorar el rostro preciso que el mal asumirá.



Foto 128

Murnau es, además especialista en hacer nacer-surgir, sin ninguna ley de control natural, cualquier forma, cualquier objeto, o cualquier ser nuevo en el interior del espacio fílmico.



Foto 129

El personaje escondido por un elemento de la escenografía (la hoja de una puerta, sobre todo) de repente aparece, para nuestra sorpresa y la de los otros personajes. Aunque sean naturales estas apariciones alimentan, por ser tan repentinas, nuestra idea de las fuerzas ocultas. En *Fausto* esas fuerzas ocultas tienen en imagen su presencia en los campos vacíos a través de un juego siniestro de luces y sombras.

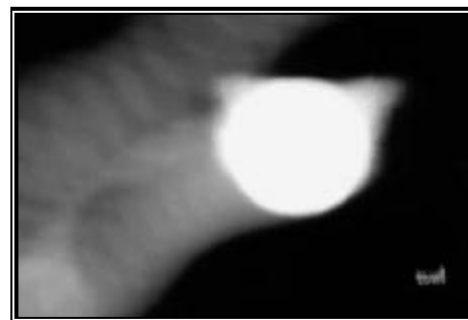


Foto 130

Existen otras apariciones que estarían a medio camino entre las naturales y las sobrenaturales. Son aquellas en las que un personaje aparece detrás de una niebla, de una sombra o de una luz. Así ocurre en la mayoría de los campos vacíos en *Fausto*.



Foto 131

Nosferatu, Murnau, Alemania (1922)

Fotos de 132 a 134

A propósito de las succiones o engullimientos de los personajes, en *Nosferatu* (1922) no son los bordes del encuadre ni los elementos del decorado los que hacen desaparecer de campo al hombre, sino el propio espacio.



Foto 132

Ante la mirada del espectador el protagonista se disuelve literalmente en el espacio. El conocido tema del vampiro y su fragilidad ante la luz aportan la justificación argumental para hacer comprensible la extraña desaparición del personaje en el cuadro.



Foto 133

El campo vacío que se genera tras esta desaparición está estrechamente ligado a lo trascendente. La succión del personaje pone en contacto directo al espectador con lo espiritual, con las fuerzas del bien y del mal; es más, el campo que queda vacío es la palpable demostración de que dichas fuerzas sobrenaturales existen. Murnau no crea atmósferas de pánico sino que hace un llamamiento directo a conceptos que tienen en nosotros sólidas bases fisiológicas o metafísicas (conceptos de succión, absorción, ascensión, anulación, etc.).



Foto 134

III.15. El campo vacío como fragmento. El descentrado, las elipsis visuales y ventanas, los intervalos y los fantasmas. “la espera y el vacío” según Jacques Aumont

Jacques Aumont perteneció al comité de redacción de *Cahiers du Cinéma* y de la revista *Iris*. Dirigió el departamento de cine de la Universidad de París III, donde ahora ejerce como profesor. Considera el filme como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto que fundamente sus significaciones sobre estructuras narrativas, visuales y sonoras.

Este teórico está enraizado sobre todo en las corrientes de pensamiento de los años 80 y su atención se vuelca en los modos de funcionamiento de la representación. En 1980 publica junto con Leutrat los libros *Théorie du film* y *L'espace et la matière*. En 1984 escribe *La estética del cine*, junto a Bergala, Marie y Vernet. Publica con Marie, en 1988, *L'analyse des films*. En 1989 escribe *L'oeil interminable. Cinéma et Peinture* y, una *Histoire du cinéma*, este último con Marie y Gaudreault. En 1990 escribe *L'image*.

III.15.1. Definición del término de estudio

La imagen fílmica necesita dos dimensiones y estar limitada por un cuadro. Este cuadro, según Aumont, hace que veamos la imagen como una porción de espacio, que nosotros percibimos contenida en un cuadro es el campo. Más adelante nos referiremos a la diferencia entre cuadro y campo y a la importancia que tiene diferenciar estos dos conceptos.

Según Aumont, el cuadro está siempre presente en nuestra percepción, es decir, no dejamos de ser conscientes de que si miramos fuera de los límites del cuadro ya no hay imagen. Al percibir el campo, sólo vemos una porción del mismo, sabemos que existe campo a su alrededor aunque no lo veamos.

Cuando la acción se produce en estos alrededores y los personajes se trasladan al campo que no vemos, pero que intuimos, se produce un campo vacío. Entonces lo principal sucede en un campo asignado de forma imaginaria por el espectador, y en la pantalla, aparentemente no pasa nada.

III.15.2. Noción de cuadro y campo

El concepto de cuadro y de campo es fundamental para nuestra investigación dado que coincide que el cuadro, además de ser la forma bajo la cual vemos la representación fílmica, es lo que determina y delimita la noción de vacío. Por lo tanto es de gran utilidad definir este concepto.

El cuadro es el límite de la imagen, tiene proporciones impuestas por premisas técnicas que definen el formato del filme. El cuadro tiene consecuencias muy importantes en la composición de la imagen, especialmente cuando se trata de un plano con cámara fija; limita la extensión de la imagen mostrando sólo una porción de espacio. La palabra campo es definida claramente por Aumont:

(...) campo designa, en el cine, esa fracción de espacio imaginario de tres dimensiones que se percibe en una imagen fílmica... no se detiene en los bordes del marco, sino que se prolonga indefinidamente más allá de estos bordes.²³¹

Así pues, el concepto de cuadro y el concepto de campo son diferentes, aunque en muchas ocasiones se utilicen de forma equivalente.

III.15.3. Diferencia entre campo y cuadro

Cuadro y campo definen partes distintas de una misma forma: el cuadro representa los límites, el contorno, las líneas del perímetro que encierran el campo. El campo es la porción de espacio limitada por el contorno del cuadro.

El cuadro está siempre presente en nuestra percepción... más allá del cuadro ya no hay imagen. El campo se percibe habitualmente como la única parte visible de un espacio más amplio que existe sin duda a su alrededor.²³²

Respecto a nuestra investigación ambos conceptos tienen importancia, dado que la ausencia de personajes, es decir, los campos vacíos, son tales en tanto en cuanto el campo en imagen está vacío en relación a un espacio que no vemos más allá del perímetro del cuadro.

III.15.4. Campo y fuera de campo

En la observación del filme, el campo no se percibe como un espacio concluso dentro de los límites del cuadro, sino como una parte del espacio amplio que existe sin duda a su alrededor.

André Bazin fue quien, siguiendo la fórmula del teórico renacentista León Battista Alberti, llamó al cuadro “ventana abierta al mundo”. El marco de la ventana y la pared tapan

²³¹ Aumont, Jacques: *La imagen*, Paidós, Madrid, 1992, pág. 232.

²³² Aumont, Jacques: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1989, pág. 24.

circunstancialmente el resto. La realidad que vemos acotada por el perímetro de la ventana es una parte del todo que continúa por detrás del tabique.

En el cine ocurre del mismo modo que cuando nos encontramos ante una ventana: sabemos que la realidad prosigue en el denominado fuera de campo. El fuera de campo se definiría de la siguiente manera:

Es el conjunto de elementos (personajes, decorados, etcétera) que, aún no estando incluidos en el campo, sin embargo le son asignados imaginariamente, por el espectador, a través de cualquier medio.²³³

El fuera de campo está ligado al campo, sólo existe en función de éste, es la prolongación imaginaria del campo. En un filme siempre está presente este espacio invisible que prolonga el espacio visible en cuadro. Para Aumont es importante que no se confunda el fuera de marco con el fuera de campo, las consecuencias serían similares a los de confundir cuadro y campo.

El marco límite es lo que detiene la imagen, define su campo separándolo de lo que no es la imagen, es lo que constituye el fuera de marco (que no se debe confundir con el fuera de campo).²³⁴

Existen varios modos de comunicación entre el campo y el fuera de campo. Algunos de estos modos son, por ejemplo, los siguientes:

- las entradas y salidas de personajes en campo
- interpelaciones directas del fuera de campo, sobre todo con la mirada
- elementos en campo que mantienen una parte fuera de campo, etcétera

III.15.5. Entradas en campo y salidas de campo

La puesta en juego del fuera de campo por entradas y salidas de personajes puede ocurrir no sólo a través de los bordes laterales del cuadro, sino también a través de la profundidad de campo o de los bordes superior o inferior. Tenemos un ejemplo en *Orfeo* (1949), de Jean Cocteau, donde en un plano picado los personajes salen de cuadro por el borde inferior del cuadro.

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ Aumont, Jacques: *La imagen...*, cit., pág. 153.

El encuadre y el límite de la imagen son dos conceptos vitales para nuestra investigación y la existencia del fuera de cuadro es una consecuencia de éstos. Eisenstein teorizó acerca del encuadre y de la naturaleza del cuadro, concediendo al cuadro una función de cesura entre dos universos heterogéneos.

Por todo lo dicho, sean interpretados el campo y fuera de campo como universos heterogéneos, u homogéneos, Aumont afirma:

Se puede considerar en cierto modo que campo y fuera de campo pertenecen ambos, con todo derecho, a un mismo espacio imaginario... que denominamos espacio fílmico o escena fílmica.²³⁵

III.15.6. Encuadre y des-encuadre

Antes de determinar el uso de encuadre y de des-encuadre en el cine habría que recordar y matizar que para Aumont el campo está estrechamente ligado con la idea de encuadre. Así que es prioritario entender el primero para acceder al segundo:

Al definir el encuadre como actividad imaginaria de la pirámide visual del pintor, el campo es el resultado del encuadre.²³⁶

De esta forma Aumont relaciona el concepto de campo con el encuadre. Y el de campo vacío con el des-encuadre. Es en el des-encuadre donde encontraremos la aparición del campo vacío. El des-encuadre está más en relación con el marco-límite que con el marco-ventana ya que se trata de un concepto que juega con cierto aspecto abstracto.

Aumont comparte con Bonitzer que el des-encuadre consiste mayoritariamente en vaciar el centro de la imagen en el sentido de dejar la pantalla sin ningún objeto significativo. Se alejan del centro de la imagen las zonas significativas.

El teórico se refiere a la acción o a los personajes, quedando en imagen un campo vacío o casi vacío. Esto provoca en el espectador una actitud de ansiedad por rellenar ese vacío lo antes posible, por lo que de alguna forma se entra en tensión mientras permanece el des-encuadre.

²³⁵ Aumont, Jacques: *Estética...*, cit., pág, 25.

²³⁶ Aumont, Jacques: *La imagen...*, cit., pág, 233.

El encuadre supone una representación clásica y en este sentido el des-encuadre es una intención y una voluntad de escapar de lo típico o de lo esperado. Aumont encuentra este propósito en los filmes de Jean Marie-Straub y Daniéle Huliett:

(...) se pretende establecer una relación intensa entre el personaje y el lugar, “rompiendo” la relación más tradicional, más esperada entre personaje y los demás personajes, excluyendo visiblemente a un personaje del encuadre, hacer el fuera de campo más ambiguo, más mitigado en fuera de campo.²³⁷

Así el campo en imagen es el punto para considerar el des-encuadre y cuando éste se produce entra en juego el fuera de campo, poniendo en consideración del espectador un espacio que antes pasaba desapercibido, situado en el entorno de la imagen.

III.15.7. La instancia narrativa “real” fuera de cuadro y el fuera de cuadro

Para aclarar este enunciado habrá que remitirse a la diferenciación entre cuadro y campo, tal como lo plantea en *Estética del cine*. Pero antes transcribiremos el concepto de instancia narrativa:

La instancia narrativa es el lugar abstracto en el que se elaboran las elecciones para el desarrollo del relato y de la historia.²³⁸

Cuando hablamos de instancia narrativa real nos referimos concretamente a todo el aparato técnico, al trabajo de realización. La historia narrativa ficticia es interna a la historia y es asumida por los personajes, por sus acciones, por sus pensamientos, etcétera.

La diferencia entre cuadro y campo se establece en el siguiente punto: el campo es el espacio de la ilusión, el espacio interno a la historia representado dentro del cuadro. El cuadro es por el contrario la marca, el límite, el contorno por el que se señala la producción del filme.

Podemos diferenciar a partir de aquí el fuera de campo del fuera de cuadro. En el fuera de campo continúa el espacio de la ilusión, en el fuera de cuadro queda la instancia narrativa ficticia, el proceso de producción del filme y el aparato técnico.

²³⁷ *Idem*, pág. 168.

²³⁸ Aumont, Jacques: *Estética...*, *cit.*, pág. 111.

III.15.8. El campo vacío como fragmento del filme

En su texto *Análisis del film* se denomina como fragmento a aquella parte del filme netamente delimitada que permite una interpretación en sí, aunque obviamente, debe constituir una parte coherente dentro de la globalidad del filme.

En esta noción es de vital importancia la idea de fragmento, ya que el estudio y análisis de un fragmento puede realizarse de forma más independiente. Queda ahora por averiguar si esta idea puede aplicarse a la de campo y campo vacío.

Hasta el momento ningún teórico había relacionado la noción de campo con la de un fragmento. Aumont es el primero que se encarga de poner en contacto estas dos nociones:

La imagen fílmica es la mayor parte de las veces inseparable de la noción de campo: funciona como un fragmento de un universo diegético a la vez que la incluye y la excede.²³⁹

Si la imagen fílmica funciona como un fragmento y es a su vez inseparable de la noción de campo cabría concluir que la imagen en campo es un fragmento. Del mismo modo podríamos ampliar esta idea a la de campo vacío ya que también esa imagen fílmica podría ser estudiada como un fragmento.

III.15.9. Las entradas y salidas de personajes como sub-segmentos del filme

La noción de segmento podría de alguna manera sustituirse por el concepto de secuencia. Ambas nociones pretenden delimitar unidades significativas dentro de la globalidad del filme, pero el concepto de fragmento intenta desvincularse de la unidad de espacio y tiempo.

Tal y como es expresado en el texto *Análisis del film*, el segmento se adecua más a aquellos montajes de filmes de estructura más compleja, que rompen precisamente las unidades espacio-temporales, por ejemplo los filmes de A. Resnais.

Si consideramos válida la noción de segmento, la dificultad estaría ahora en determinar los límites de estas porciones significativas dentro del filme con respecto a unidades superiores e inferiores.

Aumont y Marie exponen la existencia de supra-segmentos que, por ejemplo, corresponden a unidades del guión y de sub-segmentos que corresponden a “cambios menores” en el propio interior de los segmentos. En este sentido las entradas y salidas de

²³⁹ Aumont, Jacques: *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990, pág. 75.

personajes constituirían uno de esos cambios “menores” dentro del segmento plano o secuencia. Por lo tanto, las entradas y salidas de personajes suponen una variación que, en el caso de algunas películas, es lo suficientemente significativa como para marcar los límites de un sub-segmento.

De esto deduciríamos que, y más aún cuando se trata de un campo vacío, nos encontraríamos ante un fragmento netamente diferenciado del resto, a la vez que estrechamente ligado a la globalidad significativa del filme.

III.15.10. Importancia del decorado y de los objetos

Dado que para nuestra investigación del campo vacío es muy importante la función del decorado y de los objetos, en este apartado trataremos de reflejar las reflexiones aportadas por Aumont y Marie al respecto.

El campo vacío, al estar calificado por la ausencia de personajes, se ve protagonizado por el decorado y los objetos que lo componen. La función en imagen de elementos no humanos es significativa y pasa por ser meramente descriptiva hasta llegar a expresar emociones o significados en general de gran importancia dentro del desarrollo y la interpretación del filme.

Aumont y Marie aprovechan un escrito de André Bazin acerca de *Le jour se lève* (1939), de Marcel Carné, para enfrentarse con el análisis del decorado y de los objetos en el cine. Bazin propone el estudio del espacio y de los objetos de la habitación del hotel en la que el protagonista se encuentra enfermo. Bazin comienza interrogando al público para que éste trate de recordar los objetos de esa habitación. El público los recuerda casi todos, excepto aquellos que no tienen una función dramática en el filme.

Los espectadores olvidan sin excepción un mueble y algunos objetos que aparecen repetidas veces en la pantalla: una cómoda coronada por una pieza de mármol situada entre la chimenea y el armario; sobre esta cómoda, una cantimplora de aluminio de las que se fijan en los manillares de las bicicletas y una maletita para la comida; en el suelo, contra la cómoda, algunos tubos de bicicleta. Son los únicos objetos de toda la habitación que en ningún momento han desempeñado función dramática alguna. Bazin toma cada uno de los objetos y demuestra su utilización dramática y su misión simbólica en función del carácter del personaje de François (...).²⁴⁰

²⁴⁰ *Idem*, pág. 38.

Tras individualizar la presencia y relevancia de los objetos y del decorado en el filme, el teórico francés, trata de explicar cuál es la función dramática que estos objetos desempeñan.

III.15.11. Uso dramático y función simbólica de los objetos

Aumont está muy interesado en la función que desempeñan los objetos en las películas y encuentra en la teoría de Bazin la respuesta a algunas preguntas. Los objetos en el filme pueden adoptar distintas funciones. Una de las posibles destacada por Bazin es la de simbolizar el carácter del personaje.

El análisis del papel de los objetos le permite trazar un verdadero retrato robot, en el sentido policial del término...²⁴⁴

Los objetos serían por tanto casi como los rasgos de identificación del personaje y actuarían en la acción como expresión externa de las cualidades e inquietudes de los protagonistas. Aumont señala el estudio de Bazin acerca del pesado armario que Gabin coloca delante de la puerta:

(...) Gabin no podía situar allí la cómoda, la mesa o la cama. Era necesario que fuera ese pesado armario que él mismo planta allí como una enorme losa sobre una tumba. Los gestos que utiliza para arrastrar el armario y la misma forma del mueble sugieren que lo que hace Gabin no es parapetarse en su habitación, sino emparedarse. Y Bazin concluye: “La perfección de *Le jour se lève* consiste en que el simbolismo no va jamás por delante del realismo, sino que lo acompaña por añadidura”.²⁴¹

Se desvela en esta cita otra de las funciones de los objetos en el filme que está relacionada con su capacidad simbólica que, como explica Bazin, no tiene por qué estar desligada del realismo.

Bazin recalca esta cuestión afirmando que uno de los grandes aciertos de este filme es, precisamente, su capacidad de simbolizar a través de elementos realistas, que no sorprenden en absoluto ni respecto al carácter del personaje, ni respecto a su entorno. Volveremos sobre

²⁴⁴ *Idem*, pág. 39.

²⁴¹ *Idem*, pág. 40.

esta cuestión cuando abordemos el estudio de la neobjetística, los *enviroments* y las instalaciones.

Los objetos además de esta función de simbolización del carácter de los personajes, cumplen otras funciones. De hecho pueden simbolizar una situación o una acción dramática. Como por ejemplo en *La madre* (1926), de Pudovkin, donde el agua de un torrente aparece como símbolo de resurgimiento popular.

Según Aumont, los objetos pueden ser los vehículos “pretextuales” del desarrollo de la trama, pueden ser las conjunciones o los motores de las acciones de los personajes, como en el caso de la película *Los pájaros* (1963), de A. Hitchcock, donde a través de unos periquitos la protagonista se mueve, se desplaza y actúa. En el caso de esta película el objeto incluso simboliza el núcleo de fondo de la trama del filme: la amenaza de los pájaros.

Los objetos pueden ser símbolos de un estado de ánimo, como el reloj en *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de F. Lang, donde muestra la ansiedad de la madre. Los objetos también pueden ser meramente descriptivos de un espacio, pueden funcionar como elementos calificativos de un entorno.

Antes de cerrar este epígrafe, resumamos brevemente las posibles funciones de los objetos en un filme:

- rasgos identificativos de un personaje
- símbolo del carácter del personaje
- símbolo de una situación o de una acción dramática
- vehículo o conjunción para el desarrollo de la trama
- símbolo del núcleo de fondo de la historia
- adjetivos calificativos de un determinado espacio

III.15.12. La temática de “la espera y el vacío”

Un punto importante del texto *Análisis del film*, de Aumont y Marie, es, sin duda, la reflexión acerca de la utilización de códigos analíticos. Para nuestra investigación resulta particularmente interesante la mención al estudio de campos vacíos dentro de los códigos de montaje. Pero antes de pasar a describir este punto haremos un breve apunte acerca del uso del término código en general.

El código, tal y como aparece en el texto de *Análisis del film*, describe los diferentes niveles de significación existentes en una película. En un film hay diferentes códigos de

significación: el código de composición, el de montaje, el miradas, el de decorado y, por último, el código de sonido.

Al igual que se puede hablar de un código de movimiento de la cámara, se podría hablar de un código de movimiento de los personajes. El campo vacío está sujeto a alguno de estos códigos, como, por ejemplo, al de los movimientos de los actores, el montaje, la composición... Esos códigos son el medio de obtener lo que Aumont y Marie llaman la temática de “la espera y el vacío”.

El análisis evidencia códigos visuales (movimientos de cámara, composición de imágenes) y códigos narrativos... se centra sobre todo en la inscripción -a través de ciertos códigos cinematográficos (principalmente códigos de montaje)- de una temática de la espera y el vacío.²⁴²

Es a través del montaje que puede quedar sin cortar, entre una salida y una entrada en campo, un campo vacío. En general, el llamado montaje “transparente” impide que queden vacíos que rompan la acción y se encarga de que un personaje que entra en un portal se le vea en el plano siguiente subiendo la escalera. En general, la cámara no se queda fuera o dentro esperando. Pero, del mismo modo, el montaje puede buscar precisamente ese efecto, esa espera y ese vacío. Por tanto en el código del montaje va implícito el concepto de campo vacío.

Es también la composición la que busca en casos determinados, ese vacío como estética tal y como ocurre con la pintura china. Y los movimientos de los actores en plano pueden también buscar este vacío con sus salidas prolongadas fuera de cuadro o con sus entradas retrasadas en campo.

III.15.13. La escena como espacio de una acción

En torno al concepto de escena giran tanto la pintura como el teatro y el cine. En cualquiera de los tres ámbitos se trata de una palabra ambigua pues designa al mismo tiempo un espacio real y un lugar imaginario en el que se desarrolla la acción. Pero es en el cine donde nos interesa situar la escena. La escena fílmica sería la representación del espacio. En eso estamos de acuerdo.

Sin embargo, Aumont va más allá en este tema hasta afirmar que no existe la escena si en ella no se representa ninguna acción. Después de plantear la unidad dramática como el fundamento de la representación, Aumont afirma:

²⁴² *Idem*, pág. 104.

Si el espacio se representa, es pues, siempre, como espacio de una acción, al menos virtual: como espacio de una puesta en escena.²⁴³

Según lo expuesto en este epígrafe, cuando en una escena estuviéramos contemplando un campo vacío, este espacio representado no podría denominarse escena puesto que la acción se está desarrollando fuera de ella.

Para defensa del campo vacío este planteamiento carece de sentido. No vemos por qué el hecho intencionado o no de vaciar la imagen de personajes y de acción, desacredita de forma alguna la representación de la imagen como para no poder llamarlo escena.

A lo largo de esta teoría Aumont ha defendido en varios puntos el campo vacío como un trabajo original y con unos efectos determinados y efectivos. No entendemos que respecto a la escena plantee esta duda negando la representación del espacio si no se trata de la representación de una acción.

III.15.14. Los campos vacíos considerados como “espacios cualesquiera”

El término de espacios cualesquiera corresponde a Gilles Deleuze, a quien estudiaremos más adelante. Bajo el nombre de *image-affection*, este autor agrupa los primeros planos y los vaciados o “espacios cualesquiera”. Estos espacios serían lo contrario a la expresividad que reina en los primeros planos:

(...) es el de la tela, la pantalla, la imagen, ese espacio plástico del que el espectador está siempre fundamentalmente separado.²⁴⁴

Lo que Aumont apunta respecto a estos espacios está en relación con la sobrecarga de expresividad de los primeros planos, a los que consecuentemente les deben seguir unas imágenes casi huecas, vacías, donde nada ni nadie sea exclusivo y lo más importante quede fuera de ellas.

Según el teórico, a la imagen vacía, a estos espacios cualesquiera, se le impone una inyección de expresión en las escenas siguientes, es decir imágenes llenas de acción y personajes.

Esto implica que la pantalla inexpresiva puede ser en algunos casos campo vacío en cuanto que lo significativo no se desarrolla dentro del campo sino fuera de él y que, en

²⁴³ Aumont, Jacques: *La imagen...*, cit., pág. 241.

²⁴⁴ *Idem*, pág. 306.

cualquier caso, este vacío no puede extenderse porque surge la necesidad de una entrada de acción en el campo.

III.15.15. De la realidad impalpable de las hojas agitadas por el viento a los fantasmas

No queríamos concluir este capítulo sin apuntar algunas de las observaciones que Aumont realiza en uno de sus últimos libros publicados: *El ojo interminable*, ya que están evidentemente relacionadas con nuestro tema de estudio.

En diferentes autores hemos ya analizado los puntos de unión entre la presencia de fantasmas y los campos vacíos. Hemos visto cómo en el cine primitivo enseguida se hace provecho de una técnica que hace posibles las apariciones y desapariciones mágicas de personajes. Los fantasmas tienen algo que ver con esa tradición y con el gusto por la sorpresa, el miedo de lo desconocido... y con los campos vacíos.

Un fantasma, desde el punto de vista visual o de la imagen, es un ser casi inexistente, casi transparente. Hasta el momento hemos aclarado el término de campo vacío de personaje; la presencia de un fantasma llevaría de alguna forma al campo vacío al umbral de lo lleno. En presencia de un fantasma se produciría la sutil percepción de lo visible y lo invisible. Este gusto por los fantasmas se desarrolla en el cine desde sus orígenes y continúa hasta nuestros días con el estreno por ejemplo de *Los cazafantasmas* o de una nueva versión de *Nosferatu: La sombra del vampiro* (1922) de las que hablaremos más adelante.

Aumont apunta cómo históricamente se desarrolla la existencia de fantasmas en el cine y como paradójicamente surgen en el seno de la más pura búsqueda del realismo cinematográfico. El teórico se refiere a los años de Lumière en los que el cinematógrafo consigue captar efectos de realidad o el movimiento de lo fugitivo, como la imagen de las hojas agitadas por el aire, por el viento invisible:

Una última observación sobre este punto: los efectos de realidad son paradójicos y, en su vertiente, a los que se les encuentra muy pronto es a los fantasmas: lo fantástico de *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) y de *Vampyr* (*Vampyr*, 1931), surgiendo como efecto exacerbado de la más banal y tranquila de las realidades. Lo extraordinario en lo ordinario.²⁴⁵

Ese “muy pronto”, son en realidad unos cuantos años ya que, por ejemplo, entre *La llegada del tren* (1896-97) y *Nosferatu* (1922), media un cuarto de siglo. Pero cierto es que en el cine

²⁴⁵ Aumont, Jacques: *El ojo interminable*, Paidós, Madrid, 1989, pág. 23.

ya se jugaba con las apariciones mágicas y que se produce una paradoja: aparecen lo fantástico y los fantasmas en pleno apogeo del realismo o de los efectos de realidad, así llamados por sus contemporáneos. Pero, tal y como Aumont hace entrever, los fantasmas, como hemos dicho, son, en el fondo, un paso más en el cine para hacer visible lo invisible, para representar lo hasta entonces irrepresentable: el devenir. ¿Qué es un fantasma sino precisamente un devenir, un devenir constante entre el ser y el no ser, el aquí y el ahora y a la vez su desaparición?

Los efectos de realidad tan apreciados y que plagaban las películas de esos primeros años eran los humos, los vahos, los vapores, los reflejos, el chapoteo de las olas... Aumont los señala, e indica que, de forma “mágica”, el cinematógrafo consiguió captarlos en su movimiento y en su devenir. Era la representación de la duración de lo efímero.

III.15.16. El fuera de campo como lugar del desvanecimiento

Desde un principio preocupa al cine la relación con lo que aparece y desaparece en el fuera de cuadro y en el fuera de campo. Lo que para Burch eran las salidas y entradas de los personajes, para Aumont se convierten en el lugar del desvanecimiento:

El fuera de campo como lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente.²⁴⁶

Sin duda estas ideas acerca del fuera de campo de algún modo afectan al campo vacío. Si lo que está en el fuera de cuadro desaparece o se desvanece su ausencia en el campo vacío se hace más insostenible que si tuviéramos la certeza de su presencia en el fuera de campo.

Otro aspecto a considerar es el del tiempo otorgado al fuera de campo, tiempo del pasado y del futuro como dice Aumont. Cabe preguntarse si el presente sería entonces el tiempo en campo y, si así fuera, el campo vacío nos daría un presente sin esperanza o sin memoria, nuevamente se nos haría mucho más insoportable su visión y su presencia.

Hay que considerar que no en todos los casos esto funciona así, pero cuando se piensa en algunos campos vacíos, por ejemplo los de Ozu en *El fin de la primavera* (*Banshun*, 1949), esa atemporalidad del campo vacío se hace presente, es como si quedara el tiempo suspendido, detenido en un inexorable olvido del pasado y del futuro y sin duda se nos hace enormemente atractivo e insoportable a la vez.

²⁴⁶ *Idem*, pág. 25.

III.15.17. El intervalo

Relacionado con el tema comentado en el epígrafe anterior queremos citar otro aspecto observado por Aumont: el de los intervalos en el cine. El término intervalo es aplicado generalmente a la música y a ello nos referiremos en el capítulo dedicado a otras artes. Aumont, sin embargo, le confiere un nuevo sentido:

Podríamos ir más lejos, buscar otros casos, otras figuras del intervalo: todos aquellos en que el filme consigue suspender, turbar la mirada, haciendo del tiempo un material plástico.²⁴⁷

El intervalo en la imagen, en términos estrictos, sería la distancia visual mantenida entre dos planos, y su presencia en el cine atestiguaría de algún modo el temor a lo demasiado lleno, más que el temor al vacío. Pero en términos generales y ampliados a otras figuras, tal y como lo ve Aumont, el intervalo sería el intento de los cineastas de recobrar una pausa en la construcción del filme.

El campo vacío podría considerarse como una figura más del intervalo, una pausa, y de algún modo una suspensión de la mirada, un vacío en el ritmo del montaje y en la continua sucesión de acontecimientos. El campo vacío sería por tanto ese intento de luchar contra lo demasiado lleno o con el conocido *horror vacui*.

III.15.18. Ventanas o sobremarcos

En el capítulo dedicado a los modos para definir el campo vacío hemos citado el estudio de Noël Burch, quien identificó en algunos elementos del decorado nuevos y posibles límites del encuadre o mejor dicho de remarcado, de lo visto y de lo no visible. Un campo vacío, por ejemplo, podía generarse cuando un personaje se escondía detrás de un biombo. Muchos pueden ser los elementos que redefinan los límites de lo visible de una imagen.

Las ventanas son uno de esos elementos y su uso en el cine es un recurso habitual. Desde *La Ventana indiscreta* (1954), de Hitchcock, a las ventanas recurrentes en las películas de Antonioni, o la de *No amarás* (1988), de Kieslowski, las ventanas siempre ocultan algo y alguien que es mostrado y que desaparece, que aparece de pronto y que vuelve a desaparecer. Éste es el juego de las ventanas, que finalmente es el mismo que el de los bordes de la imagen, del encuadre, o del marco, juego que simplemente resulta más evidente, por el que

²⁴⁷ *Idem*, pág. 76.

Aumont define un sobreenmarcado, un redoblamiento reflexivo del marco, duplicación simultánea del marco-ventana y del marco-límite:

Un marco en el marco sería la definición mínima: una ventana, una puerta, en general una arquitectura “cuadrada”.²⁴⁸

III.15.19. Diferenciación funcional de los cuatro bordes del marco de la imagen o del encuadre. El código de la decencia en *Varietés* (1925), de Dupont

Noël Burch había diferenciado los campos vacíos por el segmento del encuadre según el que entraran o salieran los personajes de campo. Pero en ningún momento clasificó dichos segmentos según una función dramática diferenciada. Como ya hemos visto en el epígrafe dedicado a salidas y entradas de campo y con el ejemplo de la película de *Orfeo* (1949), Aumont, distingue en dos grandes bloques los segmentos del encuadre que son los laterales y el inferior. El teórico francés va más allá y determina en relación a estos bloques dos funciones bien diferenciadas:

(...) los bordes laterales se dedican prioritariamente a la entrada y a la salida, el borde inferior siempre es-más espectacularmente-aquel por donde se aparece o se desaparece-concretamente en Hitchcock, uno de los más “enmarcadores” de todos los cineastas, que gusta hacer desaparecer a los personajes moribundos por el borde inferior.²⁴⁹

Aunque no es así en todos los casos, es interesante esta observación que aporta una nueva manera de ver los límites de la imagen y las salidas de campo o desapariciones de personajes. Con respecto a nuestra investigación, esta diferenciación de los bordes de la imagen y de los movimientos de los personajes daría pie a dos bloques de movimientos y de campos vacíos:

Primero: movimientos de entradas y salidas laterales que serían algo así como movimientos de paso por el encuadre que originarían campos vacíos circunstanciales.

Segundo: movimientos de apariciones y desapariciones por el borde inferior del encuadre que serían más dramáticos y originarían campos vacíos fundamentales.

A la luz de este punto podrían revisarse películas como *Blow Up* (1966), de Antonioni, *M* (1931), de Lang, las de Hitchcock o *Varietés* (1925), de Dupont, película esta última de la

²⁴⁸ *Idem*, pág. 93.

²⁴⁹ *Ibidem*.

que ya hemos hablado en otros capítulos y que el propio Aumont cita como ejemplo de filme en el que se juega precisamente con el borde inferior:

En *Varietés*, que sigue siendo el arquetipo de este efecto, la persistencia del campo “vacío”, mientras que el asesinato tiene lugar “por debajo” del marco; la lenta ascensión, por el mismo borde inferior, de la mano que sostiene el cuchillo; su brusco descenso, todo contribuye a poner al espectador en una posición incómoda en la que debe creer en el fuera de campo como bastidor escénico del campo y sentir esta elipsis visual como producto de una obligación institucional: cómo un código de decencia cinematográfica que prohíbe mostrar la violencia del asesinato y que, de rechazo, transfiere esta violencia a la forma fílmica.²⁵⁰

En esta cita se ve claramente el juego del que habla Aumont con el borde inferior y a la vez resulta significativa la claridad con la que explica el juego con la censura del que hablaremos en otro capítulo y de cómo se crea una ruptura en la forma del filme que Aumont define de igualmente violenta.

Esa otra forma es el campo vacío, que evidentemente crea una ruptura casi violenta con el montaje habitual y con una manera más lineal de contar los acontecimientos. El campo, que Aumont entrecomilla, como vacío no es sino una especie de elipsis visual.

III.15.20. “Centrados, descentrados, desenmarcados”

Hemos dedicado un epígrafe de este capítulo al des-encuadre, ya que Aumont ha dado en su teoría bastante espacio a este tema y hemos visto de qué forma atañía a esta investigación. En los años sucesivos a los textos del *Análisis del film*, Aumont se siguió interesando por este tema y si al principio se mostraba cercano al teórico Bonitzer en sus planteamientos, posteriormente levantó sus dudas y quiso diferenciar entre des-encuadre por un lado, y descentrado y desenmarcado por otro.

Aumont aclara ante todo que lo que Bonitzer llama “desenmarcado”, como fenómeno estilístico, nada tiene que ver con el descentrado. El “desenmarcado” se distingue por tres rasgos bien diferenciados:

El desenmarcado suscita un vacío en el centro de la imagen
Acentúa el marco como borde de la imagen

²⁵⁰ *Idem*, pág. 100.

No puede, finalmente, reabsorberse sino en la secuencialidad, y en el cine, efectivamente, tiende a ello.²⁵¹

El “descentrado” es una especie de reverso del centrado:

Incluso el excentrado nunca es -repito- sino un medio indirecto de ganar o reforzar el centro: el cine absorbe siempre el descentrado.²⁵²

Arnheim es uno de los teóricos que más tiempo le dedicó, según Aumont, a las diferentes modalidades del descentrado. Pero para entender mejor el problema del descentrado habría que acudir brevemente a la teoría del centrado analizada por Bordwell:

En su estudio del cine clásico hollywoodiense, David Bordwell ha mostrado que ese estilo, basado en la necesidades narrativas vinculadas a la categoría de personaje, había producido una aplastante mayoría de planos “centrados”- es decir, que no utilizaban, o casi, los bordes del marco.²⁵³

El cine clásico de Hollywood, según Aumont recuperaría así una preocupación muy antigua en la historia del arte: el principio del centrado. El desenmarcado iría en este sentido a vaciar ese centro para volver a llenarlo:

En el cine del desenmarcado, el centro de la imagen, inicialmente vacío, es decir -y hay que precisarlo finalmente- vacío de todo personaje, vacío de la figura humana y sólo de ella, se encuentra seguidamente, al menos de modo potencial, lleno de nuevo por el juego de otro desenmarcado, que reabsorbe el desenmarcado primero.²⁵⁴

En esta cita se muestra la idea de campo vacío relacionándolo con el “desenmarcado”. Aumont pone como ejemplo del uso del “desenmarcado” la película *Othon* (1969) dirigida por Straub y Huillet. Y Aumont se apresura a confirmar que el “desenmarcado” sigue siendo el reverso cómplice del centrado.

Decir que el centro está vacío de todo personaje es permanecer en la problemática de la narración. El cine que no haría sino excluir a los personajes del centro para mejor

²⁵¹ *Idem*, pág. 95.

²⁵² *Idem*, pág. 97.

²⁵³ *Idem*, pág. 92.

²⁵⁴ *Idem*, pág. 96.

devolverlos a él; no haría sino justamente descentrar, excentrar, permanecería dentro de la lógica del centrado.²⁵⁵

Resulta, por lo tanto, que de los tres rasgos de diferenciación del desenmarcado el único que lo hace con resultados estéticos es el segundo, o sea su relación con los bordes, con el marco:

Lo que hace del desenmarcado algo distinto al descentrado, lo que permite basar en él una estética, es que transforma el equilibrio clásico entre las funciones del marco, lo que cuenta es menos la hipotética y siempre frágil presencia de los personajes en el borde del cuadro, que el carácter activo, decisivo, marcado, de ese borde; es decir el énfasis puesto en el marco como límite y sobre todo, como operador retórico.²⁵⁶

III.15.21. Efecto cognitivo de reconstrucción de lo que falta

Para finalizar este capítulo y antes de dar paso a los estudios citados de Bonitzer y de Bordwell, hay que destacar un último punto de interés en la teoría de Aumont, que está relacionado con los funcionamientos cognitivos de la imagen. Hay un punto que es enormemente atractivo para esta investigación: la capacidad de reconstruir con la mente aquello que no vemos. Es éste precisamente uno de los principios básicos de la percepción estudiado desde Merlau-Ponty a Gombrich y a otros centenares de investigadores. Aumont destaca este hecho:

Un efecto cognitivo, casi consciente y que consiste en la reconstrucción, por parte del espectador, de lo que “falta” entre las imágenes. Estas ideas de “diferencia,” de “falta”, de “reconstrucción”, sólo designan, de hecho, una sola y única cosa: esa actividad mental postulada a menudo en los enfoques cognitivistas como el fundamento mismo de toda percepción.²⁵⁷

Esta forma de la percepción es la que ayuda a entender qué es lo que ocurre en un campo vacío, a suponer que es lo que está ocurriendo sin que nosotros lo veamos, o dicho en términos de falta, a completar aquello que nos falta por ver. Sin esta capacidad o cualidad de la percepción, sería imposible relacionar un campo vacío con el anterior y con el posterior plano o comprender la información que se encuentra fuera de campo.

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ *Idem*, pág. 97.

²⁵⁷ *Idem*, pág. 69.

Orfeo, Jean Cocteau, Francia (1949)

Fotos de 135 a 139

La puesta en juego del fuera de campo por entradas y salidas de personajes puede ocurrir no sólo a través de los bordes laterales del cuadro, sino también a través de la profundidad de campo o de los bordes superior o inferior.



Foto 135

En este campo vacío el personaje ha desaparecido en el propio cuadro. Estas desapariciones apoyan lo fantástico, y hacen real lo irreal. Se pone en juego un nuevo fuera de campo que no está más allá de los bordes del encuadre ni detrás de un elemento del decorado, ni detrás de la cámara, sino en el propio campo en esa intangible materia de lo imaginario que constituye la propia imagen en cuadro. El personaje desaparece de cuadro diluyéndose en la propia atmósfera del espacio en campo.



Foto 136

Se puede considerar en cierto modo que campo y fuera de campo pertenecen ambos, con todo derecho, a un mismo espacio imaginario... que denominamos espacio fílmico o escena fílmica.



Foto 137

El cine de este modo hace creíble lo increíble y visible lo invisible. A través de la presencia de personajes casi fantasmagóricos y de su volatilización en el campo vacío, la imagen puede representar la permanencia poética o lírica de la presencia humana en el espacio.



Foto 138

Los objetos y el decorado son los receptores de lo imaginario. Los espejos y los muebles se convierten en el lugar de la memoria, de lo espiritual en el que los personajes hacen su presencia.



Foto 139

Le jour se lève, Marcel Carné, Francia (1939)

Fotos de 140 a 147

Campo vacío 1

En el film *Le jour se lève* (1939), François está enfermo en la habitación de su hotel, rodeado de la mayor parte de los objetos que le pertenecen.

Aumont cita a Bazin y describe como éste examina cada uno de los objetos y demuestra su utilización dramática y su misión simbólica en función del carácter del personaje de François.

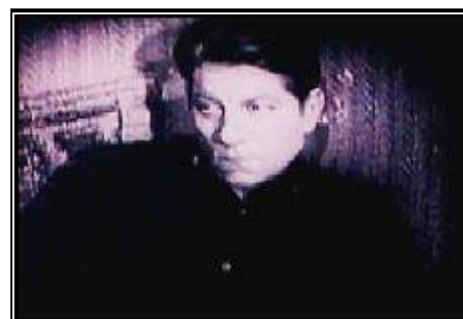


Foto 140

El campo vacío al estar en ausencia de personajes, se ve protagonizado por el decorado y los objetos que lo componen

La función simbólica que desempeñan los objetos en un filme, no tiene por qué estar desligada del realismo.

.



Foto 141

El decorado, el espacio representado en campo, funciona como un proyector de recuerdos cuya intensidad es tan fuerte que es capaz de generar imágenes del pasado.



Foto 142

El campo vacío da origen a lo que ahí se ha vivido: las acciones, los personajes y sus sentimientos. El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración.



Foto 143

Campo vacío 2

La mirada del protagonista reconduce la historia y su expresión enajenada hacia el fuera de campo es la que empuja al espectador hacia ese contraplano vacío.



Foto 144

Era necesario que fuera ese pesado armario que él mismo planta allí como una enorme losa sobre una tumba. Los gestos que utiliza para arrastrar el armario y la misma forma del mueble sugieren que lo que hace Gabin no es parapetarse en su habitación, sino emparedarse

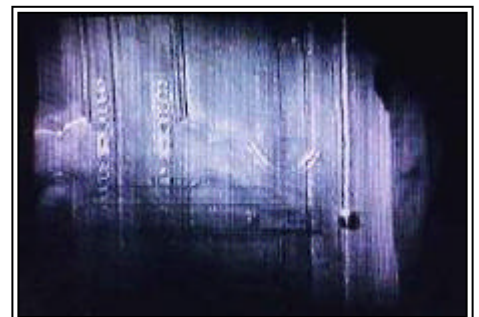


Foto 145

En repetidas ocasiones se ha visto como los objetos y el decorado de un campo vacío evocan recuerdos, y en este caso no sólo los evocan sino que los reproducen. Es el campo vacío el contracampo en el que François revive su tragedia.



Foto 146

El protagonista (ahora en el fuera de campo) se recuerda a sí mismo y se vuelve a ver apareciendo en el campo vacío a través de un encadenado y desapareciendo de nuevo fundiéndose en el espacio. El decorado de la habitación del hotel ve aparecer y desaparecer entre sus cuatro paredes la historia del film y sus personajes.



Foto 147

La ventana indiscreta, Alfred Hitchcock, U.S.A.

(1954) Fotos de 148 a 152

Hay muchos elementos que redefinen los límites de lo visible en la imagen. Las ventanas son uno de esos elementos y su uso en el cine es un recurso habitual. Los marcos de las ventanas encierran nuevos campos vacíos en el plano.

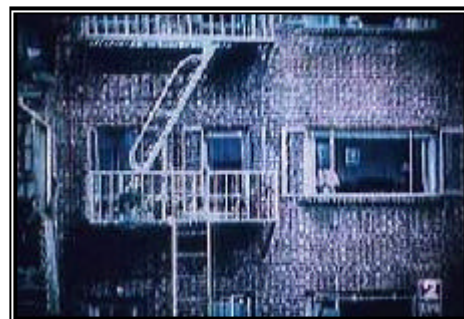


Foto 148

Desde *La ventana indiscreta* (1954) a las ventanas recurrentes de Antonioni, a la ventana de *No amarás* (1988) de Kieslowski, las ventanas siempre muestran una porción de algo que queda por su mayoría oculto tras las paredes. Los personajes se entreve, aparecen en las ventanas y desaparecen tras los muros.

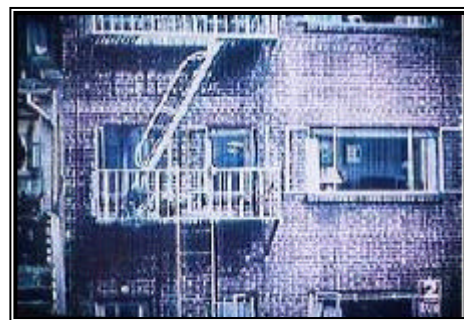


Foto 149

El juego de apariciones y desapariciones en las ventanas es el mismo que en los bordes de la imagen, del encuadre. Este juego, según Aumont, queda más evidente con estos sobrenmarcados, las ventanas son redoblamientos reflexivos del marco. Se crea por tanto también un doble campo vacío.

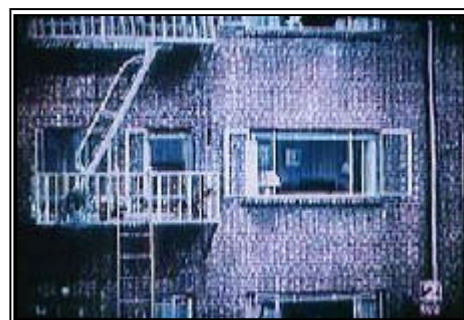


Foto 150

Estos planos aparentemente iguales, muestran la fachada trasera de un edificio y la estaticidad del encuadre los acerca más a una foto fija que a una imagen en movimiento. Gran parte del film se apoya en un permanente campo vacío que se ve interrumpido únicamente por la aparición de personajes en las ventanas.

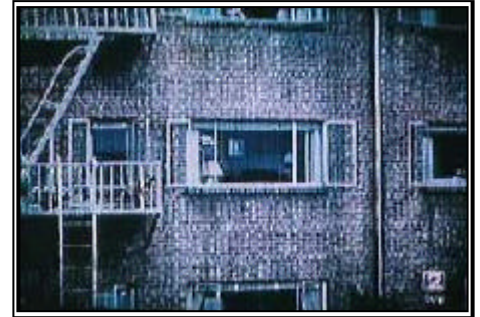


Foto 151

Los bordes laterales de las ventanas del edificio se dedican prioritariamente a las entradas y salidas de personajes. Y, como ocurre en muchas otras películas de Hitchcock, es el borde inferior en este caso de la ventana el que oculta el crimen y la desaparición del muerto.

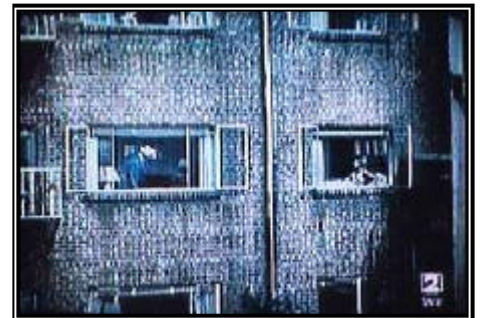


Foto 152

Nosferatu, Friedric Wilhelm Murnau, Alemania (1922)

Fotos de 153 a 155

La presencia de sombras en el cine es constante y sobre todo en el cine de terror. Este recurso fílmico aparece como el anticipo o el aviso de algo terrible que va a pasar.



Foto 153

La dosificación del miedo es la base del mantenimiento de la atención y de la dilatación del terror. El trayecto de El vampiro interrumpido varias veces consigue el doble efecto de mostrar y a la vez impedir la visión. Con ese efecto se consigue precisamente aumentar el miedo, ya que, dicho en términos metzianos, es en ese ver y no ver donde reside la provocación del miedo.



Foto 154

La sombra de Nosferatu funciona como representación de la propia inconsistencia del vampiro cuya cercanía a los fantasmas se demostrará a continuación y ¿Qué es un fantasma sino precisamente un devenir, un devenir constante entre el ser y el no ser, el aquí y el ahora y a la vez su desaparición?



Foto 155

Varietés, Ewald A. Dupont, Alemania (1925)

Fotos de 156 a 158

La persistencia del campo “vacío”, mientras que el asesinato tiene lugar “por debajo” del marco; la lenta ascensión, por el mismo borde inferior, de la mano que sostiene el cuchillo; su brusco descenso, todo contribuye a poner al espectador en una posición incómoda en la que debe creer en el fuera de campo como bastidor escénico del campo.



Foto 156

El campo vacío oculta la violencia y la sustituye, de algún modo interrumpe la acción. El espectador siente esta elipsis visual como producto de una obligación institucional: cómo un código de decencia cinematográfica que prohíbe mostrar la violencia del asesinato y que, de rechazo, transfiere esta violencia a la forma filmica.



Foto 157

Cuando sólo uno de los dos personajes vuelve a entrar en campo en su rostro aún se lee el terror de aquello que acaba de acontecer fuera del alcance de la mirada del espectador, precisamente en el fuera de cuadro. El primer plano del actor que vuelve a recuperar el centro del encuadre tiene una expresividad aún mayor después del campo



Foto 158

III.16. El campo ciego y el des-encuadre. Puertas cerradas y *tâche*. Mutilación, suspense, erotismo y horror según Pascal Bonitzer

Pascal Bonitzer es el autor que más de cerca estudia aspectos que se aproximan al objeto de nuestra investigación, y especialmente en dos publicaciones: *Le champ Aveugle* (1982) y *Peinture et cinéma: décadrages* (1985). También es autor del libro *Le regard et la voix* (1976) y fue asiduo colaborador de *Cahiers du Cinéma*. Sus libros y artículos que han sido citados numerosas veces y por diferentes teóricos por sus aportaciones constituyen una valiosa fuente y referencia para nuestra investigación.

III.16.1. La puerta cerrada

Si para Aumont fueron importantes las ventanas, equiparables a “sobre marcos” de los campos vacíos, Bonitzer se interesa por las puertas y su relación con lo que queda oculto: con las puertas cerradas o que se cierran.

“Cerrar la puerta en las narices” es una expresión, que en el cine ocurre a menudo. En Hitchcock, en *Notorius* o en la más reciente *Una relación privada* (1999), de Fonteyne, el espectador queda a menudo al otro lado, mientras los protagonistas de la historia pasan a la habitación. La escena se reduce a la imagen de la puerta cerrada. Éste es un plano que aparece una y otra vez en el cine. Los motivos de esta elección pueden ser diferentes, entre ellos la censura o una invitación al voyeurismo. Quedarse al otro lado puede llevar al espectador a mirar por el ojo de la cerradura. Una puerta puede quedarse cerrada para aumentar el suspense o, simplemente, para jugar con la posibilidad de no mostrar toda la historia:

Et aussi, en insistant sur cette part d'inconnu “derrière la porte” sur quoi se fonde le suspense pour fonctionner comme tel, le *hors-champ*.²⁵⁸

Detrás de la puerta queda lo desconocido, lo que nunca será visto, a diferencia de las ventanas de las que habla Aumont. Una ventana acaba siempre mostrando algo, entre sus cristales y sus cortinas, aunque sólo sea alguien que la atraviese o la señal de una presencia:

Le rectangle noir de la fenêtre de “Rear Window” et dans le rectangle noir le point rouge de la cigarette de l'assassin.²⁵⁹

²⁵⁸ Pascal, Bonitzer: *Le Champ Aveugle. Essais sur le Cinéma*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, France, 1982, pág. 36.

Una puerta, por el contrario, puede quedarse cerrada y no mostrarnos nunca nada ni nadie. Una ventana estaría preparada en plano para enseñarnos algo; una puerta, por su simple conformación material opaca, estaría allí en el plano encuadrada para impedirnos ver algo. Una puerta cerrada en campo, centrando el plano, sería como la negación de la imagen misma, sería la decisión de no contar o mejor dicho de no ver la historia.

Hasta el momento hemos mostrado numerosos ejemplos de campos vacíos en los que la historia, los acontecimientos y los personajes quedan fuera de cuadro, pero en los ejemplos citados no afloraba cierta dosis de frustración que se siente ante las puertas cerradas en las películas. Una puerta cerrada sería el paso anterior a un plano de un muro, ya que si hay puerta hay muro, pero aún nos queda la posibilidad de que se abra. Ahora bien podemos preguntarnos si el espectador quiere realmente que se abra o si teme, como en *Poltergeist* (1981), que aparezca un monstruo.

Los campos vacíos ante una puerta cerrada pueden ser como la caja de Pandora y por eso pueden ser inquietantes o aterradorantes; o pueden ser el guiño, que ya hemos citado, de muchas comedias en las que el chico conquista a la chica y, por fin, la lleva en brazos a la habitación hasta que una puerta se cierra ante nuestra mirada. Las puertas a veces están allí para ser abiertas, para que el héroe y el espectador se enfrenten, y encuentren una verdad oculta, tal y como Bonitzer lo narra:

Nous débouchons avec les personnages dans des caves, nous entrons dans des tunnels, nous traversons des esplanades vides pour pénétrer dans des cours inconnues, dans des galeries remplies de décombres, grimper des escaliers sordides et forcer des portes plus ou moins résistantes, parcourir de sombres couloirs à la recherche, comme disait Chandler, «d'une vérité cachée», dont le visage risque de n'être pas beau à voir.²⁶⁰

Pero si eso no ocurre, si el protagonista, el héroe ha pasado al otro lado y nos ha dejado fuera, entonces estamos como ante una pesadilla, desde nuestra butaca no tenemos mano ni brazo que pueda mover la manilla y dejarnos ver lo que pasa allí dentro, allí detrás, la “verdad” nos queda oculta.

²⁵⁹ *Idem*, pág. 53.

²⁶⁰ *Idem*, pág. 81.

III.16.2. *Tâche* y rastro en el campo vacío

El título del epígrafe podría dar a entender que ambas palabras fueran un sinónimo. Si consideramos por ejemplo la mancha de sangre que deja en el suelo un asesino, esa mancha sería también el rastro del asesinato. La palabra mancha, que es en este sentido similar a la *tâche* de la que habla Bonitzer, es mancha que oculta algo (oculta un trozo de suelo o un trozo de papel, o un trozo de vestido) y a la vez es la imagen que muestra algo: es el rastro, la manifestación, la muestra de lo sucedido y su sustituto. Vemos la mancha allí donde no vemos ni el cadáver, ni el asesinato. Por ello, la mancha, el rastro, se relacionan con el campo vacío. Según Bonitzer, es precisamente la *tâche* lo que en una película, dicho con sus palabras, precipita la mirada y provoca la ficción. El autor pone de nuevo como ejemplo las películas de Hitchcock:

Le crime fait dévier tout à la fois l'ordre naturel des choses et l'ordre naturel du cinéma, il y fait une *tâche* qui précipite le regard et provoque la fiction. (le mal est une tâche). (...) Tout marche normalement, dans la moyenne, voir la médiocrité et l'insensibilité générales, jusqu'ce que quelqu'un s'aperçoive qu'un élément de l'ensemble, par un comportement inexplicable, fait tâche.²⁶¹

La *tâche* tiene aún un nuevo y sutil significado y es el de mancha metafórica o sea mancha moral, error de comportamiento; de hecho previamente Bonitzer cita a Deleuze para afirmar que el “mal” es una mancha. En español hay una expresión que se utiliza de manera inversa, “tener un comportamiento intachable”, y también otras que inciden en aquella significación metafórica “le tacharon de ...”

La *tâche* como indicio, como mancha o como rastro, puede ser el centro de una imagen allí donde los hombres, los personajes y sus actos han quedado fuera de cuadro. El campo vacío sería el portador de esa señal a partir de la cual se movería el motor de la trama, como en el jardín de *Blow Up* (1966). El campo vacío funcionaría como metáfora, como los “paneles mudos” de los retablos medievales a los que nos referiremos en el capítulo dedicado a la pintura.

Así sucede con la ceniza incandescente del cigarrillo del asesino de *La ventana indiscreta* (1954), el punto diminuto, de la avioneta, en el cielo de *Con la muerte en los talones* (1959), el vaso de leche iluminado desde el interior en *Sospecha* (1965), o la mancha de sangre en la ropa de *Pánico en la escena* (1950). Son campos vacíos dominados por un

²⁶¹ *Idem*, pág. 53.

diminuto o pequeño foco de atención, esa pequeña mancha que excluye del centro a la figura humana y a la vez la mantiene implicada.

III.16.3. Miedo y suspense en un campo desierto a pleno sol en *Con la muerte en los talones* (1959), de Hitchcock

Entiéndase como campo desierto también al campo vacío. Bonitzer se plantea cómo el suspense y el miedo no tienen por qué estar sujetos a la oscuridad, ni a los espacios cerrados o escondidos y pone como ejemplo unas reflexiones del propio Hitchcock. El director de cine comentó de qué manera llegó a planificar el escenario de *Con la muerte en los talones* (1959) como un espacio desierto y abierto en el que la amenaza no se escondiera en la oscuridad:

Je me suis demandé: quel serait le contraire de cette scène? Une plaine déserte, en plein soleil, ni musique, ni chat noir, ni visage mystérieux derrière les fenêtres. Effacer le visage par le désert: Hitchcock ici rejoint Antonioni (*Profession:reporter*), à moins qu'Antonioni n'ait suivi Hitchcock.²⁶²

Este tipo de plano funciona como campo vacío cuando Cary Grant desaparece de cuadro al agacharse y deja el campo sin su presencia durante unos segundos. Como ya hemos comentado en otro capítulo dedicado al paisaje y al campo vacío, este temor ante grandes extensiones, con el enemigo al acecho a plena luz del día, funciona de forma parecida como sucede en los *westerns*.

III.16.4. Los trozos de realidad. La visión parcial: erotismo, suspense y horror

Bonitzer le otorga al encuadre, al igual que otros autores, la importancia de su capacidad de parcializar la visión o según sus propias palabras, trocear la realidad. La visión impedida por el encuadre queda interrumpida. La pantalla sólo muestra una parte de los acontecimientos. De ahí que el fuera de cuadro sea tan importante en el filme. Prosigue con las ideas de Bazin acerca de la fuerza centrífuga del cine y de su pantalla. Los objetos del cine estarían representados de forma intermitente en la pantalla.

Les objets du cinéma se comportent comme le furet de la chanson: ils sont passés par ici, ils repasseront par là.²⁶³

²⁶² *Idem*, pág. 87.

²⁶³ *Idem*, pág. 88.

Esta visión parcial, según Bonitzer, tendría como consecuencias el bloqueo de la mirada que provocaría en el espectador sentimientos cercanos al erotismo y al suspense. Ese bloqueo es debido a la impotencia del espectador para moverse o actuar, frente a la movilidad de los objetos y los seres en la pantalla de cine.

Los objetos y los seres que se mueven en la pantalla tienen todo el derecho, como dice el estribillo de la canción antes citado, de pasar por allí y de volver a pasar por allá. La cámara de cine también puede elegir entre seguirles o no. El espectador, sin embargo, no puede tomar esta decisión:

Le spectateur de cinéma, c'est moi le prisonnier de la caverne de Platon (...) (il est vrai que le spectateur du cinéma, lui, a le loisir de fermer les yeux devant des visions vraiment critiques).²⁶⁴

Este juego con lo visible y lo no visible es el motivo, según Bonitzer, de que el cine tenga una relación privilegiada con el erotismo ya que esa visión parcial da pie al voyeurismo y al fetichismo e incluso a una relación privilegiada con el horror a causa de esa visión bloqueada de la que hemos hablado más arriba.

Esta idea es sostenida por diversos teóricos, como Metz, que tanta importancia le otorgó precisamente al fetichismo, haciendo de todo el cine en sí un objeto de fetiche. Bonitzer comparte y matiza estas ideas acercándose también a Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty suggère que le spectacle cinématographique implique une perception mutilée d'une dimension fondamentale de l'expérience perceptive, une pseudoperception.²⁶⁵

III.16.5. El des-encuadre y el suspense no narrativo, las zonas muertas, la mutilación, la pulsión de muerte

Según Bonitzer hay tres cineastas que utilizan el suspense no narrativo: Antonioni, Duras y Straub. Éstos directores introducen en sus películas una especie de escenografías vacías que no están destinadas a ser resueltas con la aparición de un acontecimiento narrativo o de un personaje. Estos planos crean una tensión no narrativa. Los objetos y su duración en el plano ponen en juego la insistencia de la mirada.

²⁶⁴ *Idem*, pág. 116.

²⁶⁵ *Idem*, pág. 118.

El suspense no narrativo con la presencia de estos planos de escenografías vacías, sería consecuencia del des-encuadre, del encuadre desplazado con respecto a la continuidad de la historia. El espectador queda frustrado. En este sentido el des-encuadre sería una perversión: pondría un punto de ironía sobre la función del cine como una forma del ejercicio del “derecho de la mirada”. Si el cine otorgara al espectador por el hecho de comprar una entrada algún derecho, ése sería el de poder ver, poder mirar. De algún modo el des-encuadre arrebataría ese derecho al espectador. El des-encuadre impide ver precisamente los acontecimientos, los personajes.

El arte del des-encuadre, del desplazamiento del ángulo, la excentricidad radical del punto de vista que, como dice literalmente Bonitzer, mutila y “vomita” los cuerpos fuera de cuadro y opta por focalizar las zonas muertas, vacías, estériles del decorado. Este arte del des-encuadre sería por tanto un arte irónico y sádico. Sería el resultado de una matriz cruel, de una pulsión de muerte agresiva y fría: el uso del encuadre como un cuchillo cortante, que rechaza a los vivos a la periferia, al fuera de cuadro.

Il faudrait dire en termes deleuziens que l'art du décadage, le déplacement d'angle, l'excentricité radicale du point de vue qui mutile et vomit les corps hors du cadre et focalise sur les zones mortes, vides, stériles du décor, est ironique-sadique (comme il est clair dans le tableau de Buzzati). Ironique et sadique pour autant que cette excentricité du cadrage, en principe frustrante pour les spectateurs, et mutilante pour les «modèles» (terme bressonien), relève d'une maîtrise cruelle, d'une pulsion de mort agressive et froide: l'usage du cadre comme tranchant, le rejet du vivant (par exemple, l'étreinte des amants dans *Vertiges* de Cremonini) à la périphérie, hors du cadre, la focalisation sur les zones mornes ou mortes de la scène, la louche exaltation des objets triviaux (...) mettent en valeur l'arbitraire du regard dirigé d'aussi curieuse manière, et peut-être jouissant de ce point de vue stérile.²⁶⁶

Tras estos intentos de dar una explicación sobre lo que es el des-encuadre, y su funcionamiento, Bonitzer aporta una duda, una irónica reflexión sobre sus ideas y se pregunta si realmente no habrá llamado de forma impropia el des-encuadre, ya que en realidad se trataría más que de una “desviación” del encuadre, de un reencuadre. En principio, en la representación clásica, el centro del cuadro estaba ocupado por una presencia simbólica, los reyes por ejemplo. Después, con los reencuadres, en el centro no hay nada y no pasa nada, y esto conduce la atención hacia la periferia, donde se siente que aún está palpitando algo que

²⁶⁶ Bonitzer, Pascal: *Pinture et Cinéma Décadrages*, Editorial de l'Etoile, Paris, 1995, pág. 83.

está a punto de desaparecer. Estas son palabras que emplea Bonitzer y que de forma metafórica y muy expresiva se acercan a reflexiones de otros críticos y teóricos acerca del arte contemporáneo, a su dificultad por representar símbolos, incluso por narrar historias y a su enfrentamiento con la pérdida del centro y de la unidad de la visión clásica. Por eso, Bonitzer habla de algo que está palpitando y que está a punto de desaparecer.

Pero el des-encuadre no tendría sólo esa función de recorte o de mutilación, también sería un generador de nuevas formas de expresión y de representación. Baste recordar las reflexiones de Arnheim con respecto a la narración indirecta cuando el acontecimiento principal quedaba fuera de cuadro. Arnheim sostiene que con ese tipo de resorte estilístico, además de saltarse la censura, se obtenía precisamente la posibilidad de suscitar la imaginación y la emoción de una forma nueva.

La ventana indiscreta, Alfred Hitchcock, U.S.A.

(1954) Fotos de 159 a 164

El asesino es sólo un personaje más que aparece en las ventanas del vecindario. Su presencia en plano no muestra nada, no muestra su asesinato. Es a través de sus ausencias que se llega a la sospecha.



Foto 159

Una ventana acaba siempre mostrando algo, entre sus cristales y sus cortinas, en este caso la señal de un asesinato.



Foto 160

Según Bonitzer, siempre hay una mancha, un rastro que nos hace entender algo. Vemos el rastro allí donde no vemos ni el cadáver, ni el asesinato. Por ello, la mancha, precipita la mirada y provoca la ficción.



Foto 161

Bonitzer describe de que modo hasta un pequeño punto de un campo vacío puede generar atención en la historia. El rectángulo negro de la ventana de *La ventana indiscreta*, y dentro del rectángulo negro el punto rojo del cigarrillo del asesino.

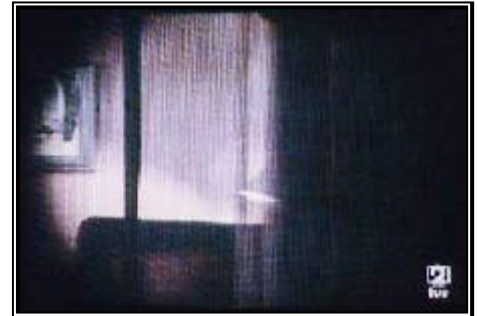


Foto 162

En el campo vacío se oculta aquello que no ha sido mostrado y a la vez es el rastro, la manifestación, la muestra de lo sucedido y su sustituto.



Foto 163

A pesar de sus intermitentes apariciones, el asesino y su asesinato son descubiertos a través de su ausencia.



Foto 164

Blow up, Michelangelo Antonioni, Gran Bretaña-Italia
(1966) Fotos de 165 a 169

El crimen en *Blow up* (1966) hace desviar el orden natural de las cosas, el orden natural del cine. Constituye esa *tâche* que según Bonitzer precipita la mirada y provoca la ficción.



Foto 165

Los objetos y sus personajes aparecen y desaparecen en un mismo lugar



Foto 166

En *Blow up* los campos vacíos hacen referencia a esa debilidad que hace del lugar del crimen un sitio semiinvisible para el individuo normal que se perderá en una multitud de detalles que parecen desprovistos de interés.



Foto 167

Sobre la hierba del parque ocurre un crimen cuyo cadáver es mostrado y después hecho desaparecer. Sobre esa misma hierba aparece el rastro, la manifestación, la muestra de lo sucedido y su sustituto. Por ello, la mancha y el rastro se relacionan con el campo vacío.



Foto 168

El campo vacío sería el portador de esa señal a partir de la cual se movería el motor de la trama, como en *Blow Up*, en el que según Antonioni a veces hay que introducir vacíos y espacios blancos y hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero.



Foto 169

Con la muerte en los talones, Alfred Hitchcock, U.S.A.

(1959) Fotos de 170 a 172

Campo vacío 1

Bonitzer se plantea cómo el suspense y el temor no tienen por qué estar sujetos a la oscuridad, ni a los espacios cerrados o escondidos. Los espacios vacíos en *Con la muerte en los talones* (1959) se relacionan con una forma diferente de representación del miedo en espacios abiertos y con la luz del día.



Foto 170

Un plano desierto a pleno sol donde no hay música, ni gatos negros, ni rostros misteriosos detrás de las ventanas.



Foto 171

Este temor ante grandes extensiones, con el enemigo al acecho a plena luz del día, funciona de forma parecida a como sucede en los *westerns*.



Foto 172

El acorazado Potemkin, Sergei Eisenstein, U.R.S.S. (1925).

Fotos de 173 a 181

La escalinata de *El acorazado Potemkin* (1925), físicamente hablando, es el testigo de la historia y la verdadera protagonista de esta secuencia. De hecho los abundantes planos de personajes con parte de su cuerpo fuera de cuadro dejan visible aún más los escalones y dan pie a campos casi vacíos.

El encuadre ejercita la importancia de su capacidad de parcializar la visión o de trocear la realidad. La visión impedida por el encuadre queda interrumpida.

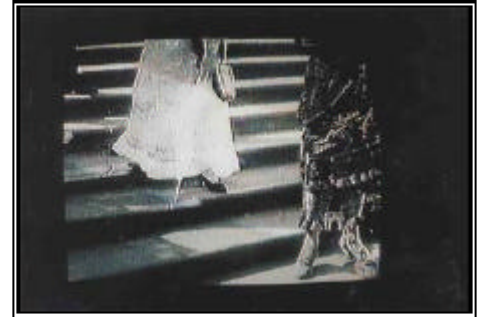


Foto 173

Esta visión parcial, según Bonitzer, tendría como consecuencias el bloqueo de la mirada que provocaría en el espectador sentimientos cercanos al erotismo y al suspense. Ese bloqueo es debido a la impotencia del espectador para moverse o actuar, frente a la movilidad de los objetos y los seres en la pantalla de cine. La pantalla sólo muestra una parte de los acontecimientos. De ahí que el fuera de cuadro sea tan importante en el filme.



Foto 174

Una mujer abre su sombrilla y queda oculta tras ella y es precisamente esa sombrilla la que pondrá fin a esta primera parte de la secuencia y funcionará como un momento de pausa y separación. El gesto de abrir la sombrilla será la última acción tranquila y cotidiana de esta secuencia. A partir de ahora comenzará el horror.



Foto 175

La sombrilla se acerca a la cámara y llega a ocupar totalmente el encuadre, casi choca con el objetivo. Se crea una especie de fundido a blanco. Un nuevo campo vacío extremo en el que el personaje ha quedado oculto por ese elemento. Después de este blanco los acontecimientos cambiarán y la presencia de campos vacíos se intensificará.

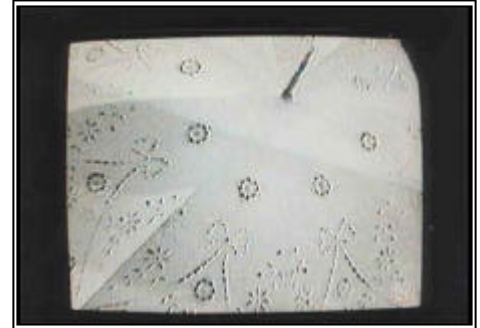


Foto 176

El suspense no narrativo con la presencia de estos planos de escenografías vacías, o casi vacías es consecuencia del des-encuadre, del encuadre desplazado con respecto a la continuidad de la historia. El espectador queda frustrado. En este sentido el des-encuadre es una perversión: pondría un punto de ironía sobre la función del cine como una forma del ejercicio del “derecho de la mirada”.



Foto 177

Si el cine otorgara al espectador por el hecho de comprar una entrada algún derecho, éste sería el de poder ver, poder mirar. De algún modo el des-encuadre arrebataría ese derecho al espectador. El des-encuadre impide ver precisamente los acontecimientos, los personajes. Así ocurre con el cochecito del niño abandonado a su destino. Su visión en parte es mostrada y en parte no, porque son de nuevo las escaleras, el suelo, los que centran los planos de esta secuencia.



Foto 178

El arte del des-encuadre, del desplazamiento del ángulo, la excentricidad radical del punto de vista que, como dice literalmente Bonitzer, mutila y “vomita” los cuerpos fuera de cuadro y opta por focalizar las zonas muertas, vacías, estériles del decorado.



Foto 179

Tras los des-encuadres anteriores y los planos casi vacíos el primer plano que centra el cuadro entra con una gran potencia expresiva.



Foto 180

Este arte del des-encuadre sería por tanto un arte irónico y sádico. El campo vacío sería el resultado de una matriz cruel, de una pulsión de muerte agresiva y fría: el uso del encuadre como un cuchillo cortante, que rechaza a los vivos a la periferia, al fuera de cuadro.



Foto 181

III.17. El encuadre obsesivo según Gilles Deleuze

La teoría cinematográfica de Deleuze, de formación filosófica, se basa en la consideración de la imagen como realidad psíquica en la conciencia. En 1987 escribió el texto *La imagen tiempo y la imagen movimiento*. Son particularmente interesantes, a efectos de nuestra investigación, sus consideraciones sobre lo que él denomina “encuadre obsesivo”.

III.17.1. Definición del término campo vacío

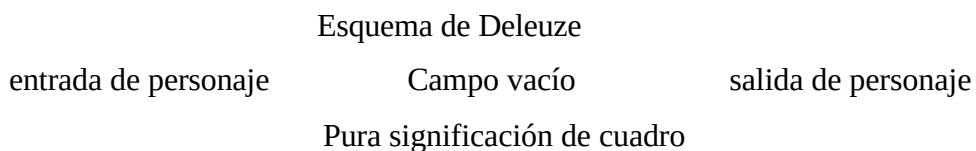
En Deleuze encontramos una nueva idea de campo vacío, que aún estando relacionada con las presencias y ausencias de personajes, aporta nuevos puntos de vista:

La cámara espera que un personaje entre dentro del cuadro, que haga y diga algo y después salga, mientras ella sigue encuadrando el espacio ahora vacío dejando de nuevo al cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro.²⁶⁷

La cámara tiene un gran protagonismo, puesto que para Deleuze representa el punto de vista del autor, lo que él llama la conciencia-cámara autónoma y la conciencia-estética independiente. Gilles Deleuze se refiere a la entrada y salida de un personaje, pero pone el acento en el campo vacío, en su pura significación de cuadro. El campo vacío desempeña un papel en sí mismo, independientemente del fuera de campo.

La imagen-percepción refleja su contenido en una conciencia-cámara que se ha vuelto autónoma.²⁶⁸

Sigue por tanto el mismo esquema, representado como sigue, pero estudia de forma distinta el campo vacío:



²⁶⁷ Deleuze, Gilles: *La Imagen-Movimiento, Estudios Sobre Cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984, pág. 113.

²⁶⁸ *Idem*, pág. 114.

III.17.2. Campo vacío y el borramiento de los personajes

Deleuze plantea el campo vacío como un campo en el que la ausencia de personajes no es debida sólo a las entradas y salidas de personajes, sino a un borramiento de los mismos. ¿Cómo ha sido posible pasar de una ausencia circunstancial de los personajes a una ausencia significativa en sí misma como tal? Vamos a intentar profundizar en el sentido de este borramiento. Cuando reflexionamos sobre las ideas de Burch en relación con las entradas y salidas de personajes, pensamos en la película *Nana* (1926), de Renoir, y todo parece indicar que ante un campo vacío, realmente los protagonistas humanos pueden estar en otro sitio que nosotros no vemos pero que sabemos que puede existir. Sin embargo, definir la ausencia de personajes como un borramiento de éstos muestra cierta duda sobre su ausencia. Pensamos en las películas de Antonioni y muchas veces ante un campo vacío no sabemos cuál es el paradero de los personajes, incluso sentimos que podrían haber desaparecido. Deleuze cita al teórico Bonitzer, que dice:

Desde *La Aventura*, la gran búsqueda de Antonioni es el plano vacío, el plano deshabitado.²⁶⁹

En esta cita de Bonitzer, Deleuze encuentra en la palabra deshabitado cierta significación que alejaría la idea de campo vacío como plano en imagen de un espacio o una acción *off*.

III.17.3. El campo vacío como “espacio deshabitado”, como necesidad fílmica

Tal y como la palabra indica, el plano deshabitado es un espacio que estuvo habitado alguna vez pero que ahora no lo está. En esta definición de campo vacío no importa tanto lo que ocurre más allá del campo, si es que ocurre algo, sino que en sí mismo nos informa acerca de un estado de las cosas: en el campo vacío no hay personajes, nos muestra su ausencia. El teórico insiste en que en esa percepción reside el misterio y la clave de los campos vacíos. Deleuze entiende que hay una tendencia generalizada a salir de los tópicos y que el ocultarnos algo en la imagen es una forma de hacerlo. Para romper el tópico no es necesario esconder el mismo centro de interés, basta con ocultar una parte del mismo. Desde este punto de vista el teórico plantea el campo vacío más que como una intención caprichosa del autor, como una exigencia del filme:

²⁶⁹ *Idem*, pág. 173.

A veces se necesita restaurar las partes perdidas, reencontrar todo lo que no se ve en la imagen, todo lo que se sustrajo de ella para hacerla interesante. Pero a veces... hay que introducir vacíos y espacios blancos... hay que dividir o hacer el vacío para reencontrar lo entero.²⁷⁰

Deleuze se extiende en la cuestión de la dificultad de distinguir cuáles serían esos tópicos y cuáles no. No obstante hay que matizar que el sólo hecho de vaciar la imagen no basta para burlar el tópico del que se está huyendo sino que habría que conseguir relacionar las imágenes con “fuerzas de una profunda intuición vital”.

III.17.4. Los campos vacíos como espacios cualesquiera

Deleuze considera el campo vacío como un conjunto amorfo que ha eliminado lo que sucedía y actuaba en él. Esto parece contradecir la idea del propio Deleuze del campo vacío como lugar de gran potencialidad, pero no es así. Deleuze, precisa de esta forma lo que entiende por conjunto amorfo:

(...) campo vacío como un espacio que existe independientemente de los ajustes y orientaciones que los personajes y la situación, ahora desaparecidos, le daban.²⁷¹

El campo vacío es un espacio sin coordenadas, es potencia y cualidades puras. El campo vacío es un lugar que existe independientemente de los estados de cosas o de los medios que lo actualizaban. Esta idea de independencia del campo vacío aleja sustancialmente la definición de Deleuze de la de Burch. En la teoría de Burch encontramos un campo vacío siempre en función de la situación y de los personajes, tan ligado a lo que pasaba fuera de campo como si se tratara de algo propio. Por el contrario, en Deleuze encontramos un campo vacío absolutamente independiente que encuentra su razón de estar en la película y de ser en sí mismo. Los campos vacíos se convierten en significativos de su ausencia de personajes y en su desligazón con la situación. Deleuze los llama espacios desconectados o vaciados. Sería un matiz importante diferenciar el concepto de campo vacío como un campo vaciado, de la idea de campo vacío como un campo circunstancialmente vacío.

Lo que sigue permaneciendo como algo común a esas dos ideas, es que cuando se habla de campo vacío se sigue hablando de campo vacío de personajes. Si bien hemos llegado

²⁷⁰ Deleuze, Gilles: *La Imagen-tiempo*, Estudios Sobre Cine 2, Paidós, Barcelona, 1986, pág. 37.

²⁷¹ Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento...*, cit., pág. 174.

a la conclusión de que para Deleuze el campo vacío muestra una desconexión y una pérdida del personaje, nos queda por averiguar cuál es la razón de esta desconexión y cuál es el sentido de que los campos vacíos, entendidos de esta forma, aparezcan en las películas.

Evidentemente para Deleuze las motivaciones formales y plásticas o rítmicas siguen manteniéndose, pero ese factor de independencia estética e incluso significativa, es la que debemos tratar de analizar.

III.17.5. La independencia de los campos vacíos. Proliferación de los espacios vacíos. Movimientos y autores que trabajan con “espacios vacíos desbarajustados”

En la teoría de Deleuze acerca de los campos vacíos el análisis de los mismos se ve ampliado con el concepto de independencia formal y significativa. Pero para comprender mejor sus ideas es necesario acercarse a algunos de sus análisis de filmes.

Deleuze señala un mapa de algunos de los movimientos y autores que trabajan con los espacios desbarajustados. En algunos casos se refiere a películas concretas y en otros a todas sus filmografías. Viendo las películas y los autores citados por Deleuze se puede constatar que no hay coincidencias de filmes ni de directores con los anteriores teóricos, ni siquiera con lo que propone Noël Burch, salvo el caso de Ozu, cuyo enfoque es de todas formas diametralmente distinto. Se podría concluir, por tanto, que no se trata de los mismos campos vacíos y tal vez éste sea uno de los motivos por los que haya sustanciales diferencias teóricas.

Mapa de Deleuze

MOVIMIENTO	AUTOR	PELÍCULA	MOMENTO
Neorrealismo	Rossellini	<i>Paisa</i> (1946)	Pantanos y fortalezas
<i>Nouvelle vague</i>	Godard Straub	<i>El desprecio</i> (1963)	Apartamentos Teatros vaciados
Escuela alemana del miedo	Fassbinder		Espacios geológicos desiertos
Escuela de N.Y.	Cassavetes	<i>Too late blues</i> (1962)	Espacios desconectados y afectivos

Este mapa de corrientes resulta novedoso para esta investigación ya que introduce, como hemos dicho, otros autores y otras maneras de determinar su relación con el campo vacío. Nuevo es también el planteamiento histórico explicativo que Deleuze aporta sobre nuestro tema de investigación. De hecho, este teórico, apunta a una proliferación histórica de los campos vacíos a lo largo de la evolución cinematográfica. Deleuze piensa que hay un momento histórico a partir del cual los campos vacíos empiezan a abundar en el cine: después de la segunda guerra mundial. Esto es debido a ciertos factores que los estimulan, como la presencia de espacios destruidos que conlleva la pérdida de imágenes unitarias de la realidad, o la aparición del caos y la desaparición.

Esto provoca la creación de espacios no totalizables, espacios desbarajustados. Es precisamente en este momento histórico donde nacen algunos movimientos artísticos cuyas obras cinematográficas contienen abundantes campos vacíos, como por ejemplo el neorrealismo y la *nouvelle vague*. Estas experiencias artísticas no son las únicas que dan origen a la presencia de espacios desbarajustados. Más adelante mencionaremos algunas películas que sitúan en esta dirección y que son citados por el propio Deleuze.

III.17.6. Algunas películas que tienen campos vacíos significativos. Los filmes de Ozu y los “personajes absorbidos” de Michelangelo Antonioni

Deleuze, sin llegar a analizar escrupulosamente secuencias concretas, toma algunos filmes como ejemplos que muestran los campos vacíos. Destacan, entre todos, sus consideraciones sobre el cine de Ozu. Deleuze considera que en el cine del director japonés los campos vacíos funcionan como planos autónomos que llamará “opsignos” y “sonsignos” y que, dicho con sus palabras, muestran la ausencia de un contenido posible.

En *La imagen-tiempo* se detiene repetidas veces en otro director, Antonioni, para identificar en sus películas la teoría sobre la independencia de los objetos y la importancia de sus “espacios cualesquiera”. Según el teórico, el arte de Antonioni se despliega en dos direcciones:

(...) una asombrosa utilización de los tiempos muertos de la banalidad cotidiana (...) y un tratamiento de las situaciones-límite que las lanza a paisajes deshumanizados, espacios vacíos que se diría han absorbido personajes y acciones hasta dejar de ellos tan sólo una descripción geofísica, un inventario abstracto.²⁷²

²⁷² Deleuze, Gilles; *La imagen-tiempo...*, cit., pág. 16.

En el filme al que se refiere la cita, *El eclipse* (1962), podemos ver específicamente los pedazos desconectados del espacio vivido por la heroína que se reúnen al final en un espacio vacío que se confunde con la superficie blanca. Así, estos “espacios cualesquiera” son transformados en situaciones puramente visuales o sonoras, bien se trate de espacios desconectados o de espacios vaciados. El espacio no es despotencializado o, como decía Burch, en él ya no hay nada que llame nuestra atención. El campo vacío es un espacio que, una vez consumada la parte de lo que puede realizarse, se carga de potencialidad.

Deleuze encuentra en las películas de Antonioni numerosos ejemplos de campos vacíos en los que se opera una especie de borramiento de los personajes como en *El reportero* (1974). La película se acaba con un *travelling* hacia adelante sobre el campo vacío que muestra claramente el objeto del cine de Antonioni:

(...) llega al borramiento de los personajes. El espacio no resulta por ello despotencializado, sino por el contrario, tanto más cargado de potencial.²⁷³

En otra película de Antonioni, *Cronaca di un amore* (1950), de Antonioni, la cámara renuncia a seguir el movimiento de los personajes. El relato de una crónica de un amor le sirve al director para estructurar el filme con entrelazamientos de consecuencias, prolongaciones y efectos temporales que emanan de acontecimientos fuera de campo. En esta película, según Deleuze, queda evidente que la cámara es totalmente autónoma al renunciar a seguir el movimiento de los personajes en repetidas ocasiones

Deleuze analiza en *Historia de una hierba errante* (*Ukigusa Monogatari*, 1934), de Ozu, los campos vacíos como “opsignos” y “sonsignos”. Según Deleuze, aún dentro de un contexto estético y una cultura japonesa, el director de cine Ozu, construyó una obra pionera en el desarrollo de situaciones puramente ópticas y sonoras. Para el teórico nada impide que se le pueda llamar el inventor de los “opsignos” y los “sonsignos”. Explicaremos estos términos en las propias palabras de Deleuze:

Llamamos “opsignos” y “sonsignos” a este tipo de imágenes que aparece después de la guerra por todas las razones exteriores que podamos definir (cuestionamiento de la acción, necesidad de ver y de oír, proliferación de los espacios vacíos, desconectados, desafectados) (...).²⁷⁴

²⁷³ Deleuze, Gilles: *La imagen-movimiento...*, cit., pág. 174.

²⁷⁴ Deleuze, Gilles: *La imagen-tiempo...*, cit., pág. 363.

Los espacios de Ozu alcanzan el estado de los espacios cualesquiera tanto por desconexión como por vaciado. Los espacios vacíos no tienen ni personajes ni movimiento, se trata de interiores que han sido desocupados o que, en el caso de espacios exteriores, estos están desiertos o que la cámara se recrea con paisajes de la naturaleza. En los trabajos de Ozu se aprecia claramente la diferencia entre los espacios vacíos y las naturalezas muertas:

Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente.²⁷⁵

Ozu utiliza naturalezas muertas en su película *Historia de una hierba errante* (1934) a través de la representación de lo que permanece a lo largo de un entorno cambiante, Ozu hace permanecer en pantalla la imagen de una bicicleta que muestra la forma inmutable de lo que se mueve, la mantiene inmóvil, apoyada contra la pared, para mostrarnos una imagen pura del tiempo inalterable mientras se producen cambios a su alrededor, los cuales no estamos viendo.

²⁷⁵ *Idem*, pág. 31.

Historias de Tokio, Yasujiro Ozu (1953)

Fotos de 182 a 188

Campos vacíos 1, 2, 3

El plano deshabitado es un espacio que estuvo habitado alguna vez pero que ahora no lo está. En esta definición de campo vacío no importa tanto lo que ocurre más allá del campo, si es que ocurre algo, sino que en si mismo nos informa acerca de un estado de las cosas: en el campo vacío no hay personajes, nos muestra su ausencia. Así ocurre en la mayoría de campos vacíos de *Historias de Tokio* (1953).



Foto 182

El campo vacío es un espacio sin coordenadas, es potencia y cualidades puras. El campo vacío es un lugar que existe independientemente de los estados de cosas o de los medios que lo actualizaban.

El campo vacío funciona como un espacio que existe independientemente de los ajustes y orientaciones que los personajes y la situación, ahora desaparecidos, le daban



Foto 183

La multitud de campos vacíos en los films de Ozu, demuestra que el director japonés construyó una obra pionera en el desarrollo de situaciones puramente ópticas y sonoras. Para el teórico Deleuze nada impide que se le pueda llamar el inventor de los “opsignos” y los “sonsignos”: cuestionamiento de la acción, necesidad de ver y de oír, proliferación de los espacios vacíos, desconectados, desafectados).



Foto 184

La aparición de los personajes en cuadro parece ajena a los campos vacíos que la precedieron. La conexión de las presencias humanas con los campos vacíos hay que buscarla más allá de la acción de estos en el espacio; de hecho los campos vacíos en Ozu a menudo no albergan la acción de los protagonistas del film sino que muestran una aparente autonomía.



Foto 185

Campo vacío 4

Los espacios de Ozu alcanzan el estado de los espacios cualesquiera tanto por desconexión como por vaciado. Los espacios vacíos no tienen ni personajes ni movimiento, se trata de interiores que han sido desocupados o que, en el caso de espacios exteriores, estos están desiertos cuestionamiento de la acción, necesidad de ver y de oír, proliferación de los espacios vacíos, desconectados, desafectados).



Foto 186

Los personajes vuelven a centrar el encuadre siguiente sin que en el anterior hayan entrado o salido de cuadro. La presencia humana en ese momento se entiende que coexistía con el anterior campo vacío, probablemente se trata de dos estancias diferentes de un mismo lugar. Es en este plano en el que se comprende la autonomía de ambos espacios y de ambas situaciones, y se comprende a la vez que, una vacía y otra llena, las dos están unidas en una instancia superior a la de las acciones y de los hombres.



Foto 187

En *Historias de Tokio* incluso los planos con presencia humana muestran una especie de vacío. Por ejemplo este plano, comparado con los otros, está casi abarrotado de presencias humanas; pero la cámara, que continúa en esa posición tan baja, al estilo de Ozu del que tanto se ha hablado, mantiene a los personajes en un peculiar descentramiento.



Foto 188

Paisá, Roberto Rossellini, Italia (1946)

Fotos de 189 a 193

Campo vacío 1

Hay un momento histórico según Deleuze, a partir del cual los campos vacíos empiezan a abundar en el cine: después de la segunda guerra mundial. Esto es debido a ciertos factores que los estimulan, como la presencia de espacios destruidos que conlleva la pérdida de imágenes unitarias de la realidad, o la aparición del caos y la desaparición.



Foto 189

Esto provoca la creación de espacios no totalizables, espacios desbarajustados. Son planos de difícil lectura en los que los personajes se pierden y el espectador también.

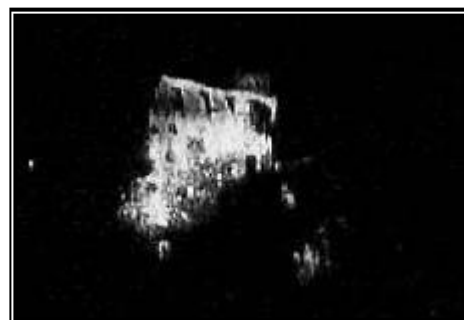


Foto 190

Los soldados se mueven en la oscuridad en un paisaje casi inaprensible, pero es precisamente ese lugar inhóspito donde tienen que vivir los soldados es esa realidad que ha quedado como legado de la guerra.



Foto 191

Campo vacío 2

Los soldados intentan mantener su vida y su presencia en campo es una demostración de que continúan vivos. En parte, la tierra, la naturaleza en la que luchan los soldados parece compartir el mismo destino de lo que les está pasando a los hombres, pero por otra parte parece ajena y amenazante.



Foto 192

En este film el paisaje aparece como un campo vacío desbarajustado. Si la mirada que se interpone ha perdido las coordenadas de interpretación de dicha realidad. El paisaje puede precisamente recalcar la incapacidad de reestablecer un nexo vital de unión con el entorno. La naturaleza muestra su potencia expresiva independientemente de la figura humana casi excluyéndola.



Foto 193

El desprecio, Jean-Luc Godard, Francia-Italia (1963)

Fotos de 194 a 197

La secuencia de esta película está construida de forma peculiar, con el uso de un campo vacío en movimiento que responde al estilo de la *nouvelle vague* y da origen a la presencia de espacios desbarajustados.



Foto 194

La clásica construcción de una conversación con plano y contraplano se modifica a través de la presencia insistente de una lámpara que la cámara una y otra vez muestra entre el plano de una mujer y el de un hombre que están conversando.



Foto 195

El campo vacío que se encuentra en la mitad de la conversación está protagonizado por esa lámpara que deja en el fuera de campo a los dos protagonistas del film. Este campo vacío podría ser una naturaleza muerta, pero no lo es ya que la lámpara no es más que el objeto principal del espacio, que muestra el intervalo, o la distancia entre los dos protagonistas y que es el verdadero protagonista de la secuencia.



Foto 196

Cuando la cámara sobrepasa la lámpara, esta vez de derecha a izquierda, se vuelve a encontrar con el otro personaje. La lámpara de manera algo irónica preside y a la vez divide la conversación entre el hombre y la mujer. Al mismo tiempo este objeto banal y cotidiano parece ser el nexo de unión en plano de los dos protagonistas. El bamboleo de la cámara dcha . izda, izda derecha sobre la lámpara demuestra una cierto absurdo en el que el espacio pone de manifiesto.



Foto 197

El eclipse, Michelangelo Antonioni, Italia-Francia (1962)

Fotos de 198 a 203

La ausencia de personaje en la imagen supone casi siempre su presencia en el inmediato fuera de cuadro o su presencia emotiva que se refleja en los objetos en cuadro. De no ser así, nos invade un gran horror, sentimos una gran pérdida. Esto ocurre en los filmes post existencialistas así como en *El eclipse* (1962),



Foto 198

La naturaleza, los árboles, los rincones de las calles o las grandes panorámicas desiertas de la ciudad muestran la ausencia del personaje en campo y fuera de campo. De pronto los lugares se vuelven sórdidos.



Foto 199

Incluso la naturaleza se convierte en un campo vacío que representa como una amenaza la ausencia de personajes en campo. Éste es el caso del follaje de los árboles, que aún siendo el centro del encuadre, sólo remiten a la ausencia de los protagonistas.



Foto 200

Es el vacío absoluto, es el descubrimiento de la soledad del espectador ante la desaparición de los protagonistas del film. Son campos terriblemente vacíos que se suceden unos a otros de forma aparentemente inconexa.



Foto 201

El único lazo de unión de estos planos es precisamente el vacío que sólo se ve interrumpido por la casual presencia de algún peatón anónimo que cruza la calle y la cámara de forma apresurada, o insignificante, huyendo del encuadre y de una posible historia que contar. Como Deleuze dice: en las películas de Antonioni y muchas veces ante un campo vacío no sabemos cuál es el paradero de los personajes, incluso sentimos que podrían haber desaparecido.



Foto 202

En *El eclipse* la cita fallida de sus protagonistas se ve recalcada por tantos campos vacíos que se sospecha que es el principio de un largo desencuentro amoroso. Desencuentro no sólo entre sus protagonistas sino también de los personajes con el espectador. Es como si en Antonioni se viera quebrado el culto al paisaje humanizado y a la representación central del hombre heredada de culturas como la renacentista o la griega; es como si se rompiera lo que Balázs dice: este mundo antropomórfico es el único tema que el arte puede representar.¹ Los campos vacíos dan paso a un inexorable vacío.



Foto 203

Cronaca di un amore, Michelangelo Antonioni, Italia

(1950) Fotos de 204 a 206

Campo vacío 1

En *Cronaca di un amore* (1950), de Antonioni, la cámara renuncia a seguir el movimiento de los personajes. El relato de una crónica de un amor le sirve al director para estructurar el filme con entrelazamientos de consecuencias, prolongaciones y efectos temporales que emanan de acontecimientos fuera de campo. En esta película, según Deleuze, queda evidente que la cámara es totalmente autónoma al renunciar a seguir el movimiento de los personajes en repetidas ocasiones.



Foto 204

La cámara espera que un personaje entre dentro del cuadro, que haga y diga algo y después salga, mientras ella sigue encuadrando el espacio ahora vacío dejando de nuevo al cuadro en su pura y absoluta significación de cuadro.



Foto 205

La mujer primero y el hombre después irrumpen en campo ya que encuentran precisamente en el campo vacío anterior unos pendientes perdidos. Aparentemente es el diálogo el que justifica la entrada de los personajes y a la vez el campo vacío.



Foto 206

El ángel azul, Josef von Sternberg, Alemania (1930)

Fotos de 207 a 209

En *El ángel azul* (1930) el campo vacío precede la acción, “la espera” en cuadro. La posición de la cámara y la elección del uso de un encuadre vacío, determina también el lugar del espectador.



Foto 207

En este ejemplo los personajes aparecen en el campo vacío desde el suelo. A través de una trampilla que pone en contacto dos espacios. Esos dos espacios están cargados de simbología al igual que la irrupción de los personajes en cuadro.



Foto 208

La posterior acción de los personajes en cuadro, de forma inconsciente está matizada por la presencia del anterior campo vacío: de algún modo se les ve como intrusos que han penetrado un espacio que no les pertenece, un lugar que el espectador ha compartido en su vacío, calma y quietud.



Foto 209

III.18. ¿Ha inventado el cine los campos vacíos? La evocación del campo ausente según Santos Zunzunegui

Santos Zunzunegui es autor de diferentes obras como *Mirar la imagen* (1984), *Paisajes de la forma* (1994) y *Pensar la imagen* (1995), en las que reflexiona acerca de la imagen y su teoría. Y, aunque en el prólogo de *Pensar la imagen* el propio autor clarifica que este texto es una revisión de su anterior libro *Mirar la imagen*, nosotros hemos encontrado, en ambos, diferentes puntos de vista respecto al objeto de nuestra tesis.

En el texto *Mirar la imagen* confluyen una serie de aportaciones de diferentes teóricos referidas al uso en la imagen audiovisual de los encuadres, de los campos y de los campos vacíos, que el investigador vasco del libro matiza con interesantes observaciones. Según Zunzunegui podría decirse que el cine ha inventado, entre otros encuadres, el campo vacío.

En el libro *Pensar la imagen* se refiere a la sutura y al desencuadre y en *Paisajes de la forma* estudia la relación con el paisaje y la huella, y la luz con el querer ver y querer no ver.

III.18.1. El cine ha inventado el campo vacío

Ante todo hay que aclarar que Zunzunegui no nombra directamente el campo vacío, pero sí hace referencia a éste cuando menciona los desencuadres y el vacío. En este sentido se plantea algo que no nos hemos preguntado hasta el momento: qué práctica artística ha inventado los campos vacíos. Para contestar esta pregunta cita a Bonitzer cuya pregunta “¿no ha inventado el cine los campos vacíos?” sólo cabe contestar con un rotundo sí:

Bonitzer (1978, 1985) ha puesto de manifiesto cómo el cine ha inventado una serie de encuadres que no se encontraban ni en la pintura ni en la fotografía; la extrema parcelación de los cuerpos, el troceamiento, la monstruosidad del detalle y, sobre todo, el desencuadre con su despliegue y/o reabsorción de los efectos de vacío, son los principales entre ellos.²⁷⁷

Cita también a Deleuze quien sostiene, a propósito del uso de los campos vacíos en las películas de Ozu, que éstos recuperan para la diégesis zonas muertas y espacios desconectados de la ficción. Los campos vacíos pueden considerarse como casos extremos de desencuadre en los que queda fuera de cuadro incluso la ficción. Para Zunzunegui el encuadre es una de las características materiales más importantes de la imagen cinematográfica. De

²⁷⁷ Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 159.

hecho, del encuadre depende todo lo que se encuentra en imagen. El encuadre constituye un sistema cerrado y de él depende no sólo la delimitación del campo, sino también la dialéctica del campo y contracampo, el juego entre el campo presente y el campo imaginario y, por lo tanto, la sutura.

III.18.2. La sutura y el campo vacío

El término sutura, que según el diccionario significa “línea de unión de dos márgenes adyacentes, o costura con que se reúnen los labios de una herida”, es de notable interés para esta investigación. Si la sutura es esa línea de unión entre dos márgenes adyacentes hay que averiguar en términos fílmicos a qué corresponde. Zunzunegui hace referencia a este término en su función de clausurar el enunciado cinematográfico.

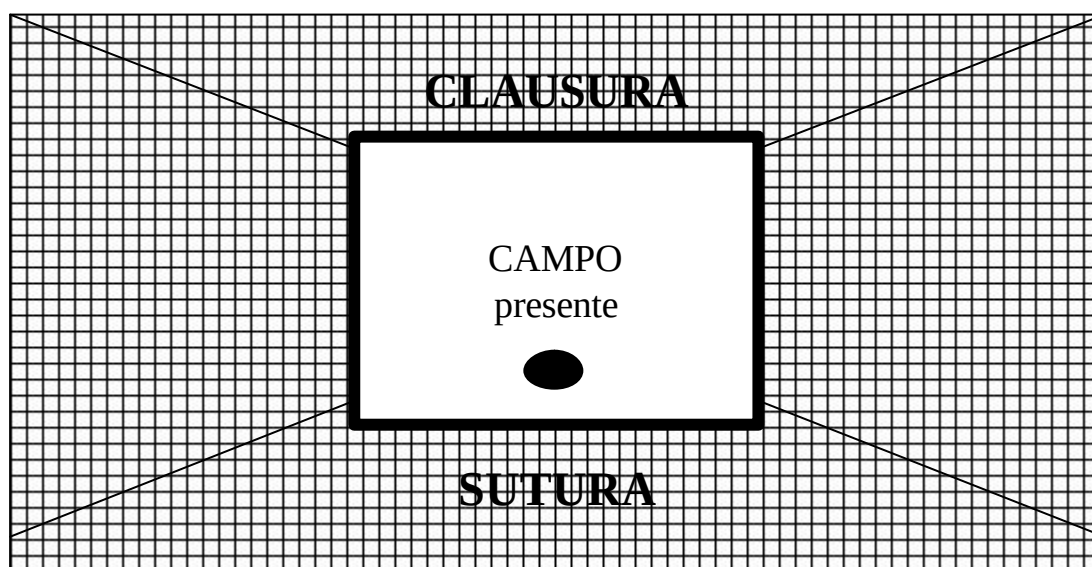


Figura 13. Esquema de clausura cinematográfica a través de la sutura del encuadre.

Una forma de entender qué es la sutura en el filme tiene relación con las respuestas que demos a estas preguntas: ¿quién se encarga en la imagen cinematográfica de clausurar el enunciado? ¿quién clausura el campo ausente, el campo imaginario?

Siguiendo las palabras del profesor vasco hemos trazado un esquema en el que el campo presente aparece delimitado por una “línea que coincide con el cuadro” y que se encarga de clausurar el campo imaginario, el campo ausente, la cuarta pared. Esta línea coincide con la sutura ya que representa la línea de separación entre el campo presente y el enunciado y a la vez es la línea que pone en contacto el campo presente con el enunciado.

Esta doble función de la sutura, aparentemente contradictoria, es perfectamente conciliable ya que es congénita a cualquier línea de unión que impide el contacto absoluto entre dos partes pero a la vez las une. En este sentido es clara la explicación del diccionario de la sutura como costura que une los labios de una herida; por ella la piel no es un *continuum* y por ella se unen los márgenes de un hueco. Zunzunegui comparte con Oudart que el acto de filmar es siempre trazar un campo que evoca a otro.

J. P. Oudart (1969) ha definido este mecanismo con el nombre de *sutura*. Y se refiere al hecho de que a todo campo fílmico (a toda imagen cinematográfica) le hace eco *otro campo* (la cuarta pared) y una *ausencia* que emana de él. De tal manera que toda imagen es a la vez el lugar de los objetos icónicamente presentes en el campo fílmico, donde producen el efecto que les corresponde en el orden de la sintagmática cinematográfica, y al mismo tiempo se presenta, en su conjunto, como el *significante de una ausencia*. Ese momento, lógicamente *anterior* al sintagmático, en el que la imagen presente se comporta como ausencia de lo que la constituye en relato, es el momento clave a través del cual la imagen accede al orden del discurso instituyendo un *intercambio semántico* entre un *campo presente* y un *campo imaginario*. El espectador es, así, entre dos imágenes el gozne capaz de articular el sentido al *reconocer en la presencia, la ausencia que la funda*, suturando con su intervención la relación entre dos planos consecutivos (véase Dayan, 1974, Rothman, 1975, Heath, 1977-78).²⁷⁸

En el caso del campo vacío esto ocurre de forma desmesurada ya que en él es evidente cómo su sentido, su significado, se refiere al campo imaginario del filme que puede ser:

- 1º El contracampo
- 2º El fuera de campo
- 3º El propio campo imaginario directamente

Veamos algunos ejemplos de cómo el campo vacío se relaciona con el campo imaginario, con el enunciado:

Primero. Cámara subjetiva que mira habitación vacía o alguien recuerda un lugar vacío. Ese campo está relacionado con el sentido de quien lo mira, lo recuerda... Ese alguien ausente está situado en el campo imaginario. (*La familia* (1987), Scola)

Segundo. La mesa vacía mientras en el fuera de campo se encuentra quien debiera ocupar ese lugar. (*M, el vampiro de Dusseldorf* (1931), Lang)

²⁷⁸ *Idem*, págs. 154-155.

Tercero. Una calle vacía en campo confiere un sentimiento de soledad que se refiere al enunciado del filme, tiene un significado que conocemos gracias a la unión de sentidos de los diferentes planos (*Teorema* (1968), Pasolini)

Zunzunegui explica con estos ejemplos cómo los objetos presentes en campo fílmico producen el sentido en el orden de la sintagmática cinematográfica, de tal manera que:

(...) esos objetos se comportan antes como significantes del campo imaginario del filme que como elementos significantes en si mismos.²⁷⁹

La sutura preside el intercambio semántico entre el campo presente y el campo imaginario del filme. Por lo tanto, según S. Zunzunegui:

(...) en el discurso cinematográfico cada campo se presenta como una suma significativa a la que responde en eco la ausencia que la ha hecho nacer, la fuerza de la enunciación que la ha constituido en enunciado.²⁸⁰

Zunzunegui aclara, de paso, la diferencia entre cuadro y campo. El campo es una posición del espacio imaginario contenida en el interior del encuadre. El encuadre es uno de los elementos constitutivos del campo. El cuadro es el marco físico del encuadre.

III.18.3. El paisaje virgen fotografiado como un campo vacío. El campo vacío como testimonio de un paraíso perdido

Aunque los siguientes apartados tienen más relación con la fotografía que con el cine, no podemos dejar de mencionarlos en este capítulo por más que los retomaremos más adelante.

Zunzunegui presenta en su libro *Paisajes de la forma*, una serie de reflexiones que introducen nuevos matices en esta investigación. Por ejemplo, en el epígrafe dedicado a los paisajistas de finales del siglo XIX atribuye a éstos la capacidad de representar paisajes vírgenes recién conquistados por el hombre y éstos se presentan en su inmensidad y con presencias humanas de dimensión extremadamente pequeñas que recuerdan a la pintura de esquina o a la película *Con la muerte en los talones* (1959) y, en particular, a esos paisajes infinitos antes de que su protagonista sea amenazado con la avioneta.

Zunzunegui, recuerda el trabajo de un fotógrafo y de su representación de la huella de la destrucción de la naturaleza por parte del hombre. Éste sería un peculiar caso de campo

²⁷⁹ *Idem*, pág. 136.

²⁸⁰ *Idem*, pág. 283.

vacío. El hombre ha pasado por un lugar determinado, ha ensuciado, ha contaminado, ha roto y se ha marchado. Ha habido una entrada en campo, una acción y una salida de campo, pero la cámara se sitúa en ese lugar justo después del acontecimiento. Como en cualquier filme asistimos impotentes viendo, en este caso, los restos del paso arrollador del hombre. En campo ha quedado la huella, destructora, de su presencia.

III.18.4. El vacío de las sombras y las tinieblas; hacer ver, hacer no ver. Ocho maneras de crear campos vacíos. La oscuridad oculta al personaje

Burch había visto las entradas y salidas de cuadro por los cuatro márgenes de la pantalla, por detrás de la cámara, y a través de un elemento del decorado. Posteriormente hemos encontrado las apariciones y desapariciones mágicas. Con Zunzunegui es la luz y su relación con las sombras y las tinieblas, la que puede poner en marcha el juego dialéctico entre lo que él llama el hacer ver y el hacer no ver. En el negro, en la ausencia de luz, puede ocultarse algo o alguien y puede la luz hacerlo aparecer. Aunque Zunzunegui aplica esta idea a la fotografía, sin duda podemos extrapolarla al cine y sobre todo al cine que más trabaja con la luz, como el expresionista. Este juego de hacer desaparecer las cosas o las personas a través del juego de la luz y la sombra se utiliza en diferentes filmes. Baste recordar todos aquellos en los que el asesino o la víctima se encuentran en la oscuridad, o el propio juego de esconderse en la penumbra que se utiliza en la película *La ventana indiscreta* (1954), de Hitchcock, o en *Muriel* (1963), de Resnais, cuando uno de los personajes apaga las luces antes de abandonar el apartamento y queda oculto en la oscuridad del fondo de la habitación antes de salir nuevamente de la penumbra y dejar definitivamente el apartamento.

Muriel, Alain Resnais, Francia (1963)

Fotos de 210 a 214

Burch había visto las entradas y salidas de cuadro por los cuatro márgenes de la pantalla, por detrás de la cámara, y a través de un elemento del decorado. Posteriormente hemos encontrado las apariciones y desapariciones mágicas. Con Zunzunegui es la luz y su relación con las sombras y las tinieblas, la que puede poner en marcha el juego dialéctico entre lo que él llama el hacer ver y el hacer no ver.



Foto 210

En el negro, en la ausencia de luz, puede ocultarse algo o alguien y puede la luz hacerlo aparecer. Aunque Zunzunegui aplica esta idea a la fotografía, sin duda podemos extrapolarla al cine y sobre todo al cine que más trabaja con la luz, como el expresionista. Este juego de hacer desaparecer las cosas o las personas a través del juego de la luz y la sombra se utiliza en diferentes filmes.



Foto 211

Hay muchas películas en las que el asesino o la víctima se encuentran en la oscuridad. Escondarse en la penumbra es un recurso que, por ejemplo, se utiliza en la película *La ventana indiscreta* (1954), de Hitchcock, o en *Muriel* (1963), de Resnais, cuando uno de los personajes apaga las luces antes de abandonar el apartamento y queda oculto en la oscuridad del fondo de la habitación antes de salir nuevamente de la penumbra y dejar definitivamente el apartamento.



Foto 211

La ausencia de luz hace parecer que el campo está formado sólo por un plano en negro. Este encuadre anticipa la salida de cuadro del personaje y a su vez crea esa peculiar forma de campo vacío; se presupone que la historia continua y los sonidos lo certifican, el personaje de hecho aún estaba en cuadro desapareció ante la mirada del espectador en la oscuridad.



Foto 213

El plano que sucede al campo vacío rápidamente corrobora que en efecto la historia prosigue y que sólo había realizado una especie de pausa o de transición en campo. De hecho el cambio de localización (se ha pasado de un interior a un exterior). El campo vacío ha servido una vez más también como elipsis. El director ha eludido mostrar las acciones y el espacio entre el campo vacío y el siguiente plano.



Foto 214

III.19. El campo vacío está lleno según Sánchez-Biosca

Vicente Sánchez-Biosca nació en Valencia en 1957, se doctoró en Filología Hispánica, imparte Teoría e Historia del Cine en la Universidad de Valencia, programas de doctorado de Historia de Cine en la Universidad Autónoma de Madrid, y es profesor invitado de la Universidad de Montreal y de París III. Es director de la revista *Archivos de la Filmoteca* y miembro del consejo de dirección de la revista *Contracampo* y pertenece al consejo de redacción de revistas como *Eutopías* e *Ideologías y Literaturas*.

Ha publicado, entre otros, los libros *Del otro lado de la metáfora* (1985), *Sombras de Weimar* (1990), *Una cultura de la fragmentación* (1995), *El montaje cinematográfico* (1996).

En este último se encuentran algunos análisis de estudio de campo de películas que abundan en observaciones acerca del uso del campo vacío en el filme, especialmente en el dedicado a *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931) y *El testamento del Doctor Mabuse* (1933), ambos de F. Lang.

En estos textos Sánchez-Biosca propone una definición de campo vacío vinculada a la de algunos teóricos como Noël Burch, entre otros, confirmando que el campo vacío está realmente lleno:

Vacío -insistamos en esta idea- sólo en relación a lo humano, más no yermo de información visual y narrativa, pues justamente el interrogante que plantea encarna el punto de cruce, de intersección, entre los dos motivos que se sitúan en los márgenes del cuadro.²⁸⁰

III.19.1. Estudio de la película de Lang *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931)

Este análisis de Sánchez-Biosca sobre el filme de Lang sirve como bisagra para comenzar la labor de estudio de películas concretas que se caracterizan por el uso significativo del campo vacío. En su estudio de la primera secuencia del filme se propone demostrar cómo este fragmento tiene un valor histórico notable. De hecho ya lo han estudiado, entre otros, Burch, Mitry y Kuntzel. Biosca lleva a cabo su trabajo de estudio de esta pieza a través de la descomposición de todos los mecanismos significantes que el montaje ha construido.

²⁸⁰ Sánchez-Biosca, Vicente: *El montaje cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1996, pág. 269.

Si se hiciera un resumen de éste epígrafe, una de las conclusiones del análisis de *M* sería la importancia del uso del sonido a sincrónico, de la metáfora y de la composición. Por nuestra parte, del estudio de este investigador destacaremos aquellas partes que dedica a la observación de los campos vacíos en el filme.

III.19.2. La cámara va en busca del vacío. El primer campo vacío del balcón

El primer campo vacío que aparece en la película está casi al principio del filme cuando unas niñas que juegan en corro entonan una siniestra canción y entra una mujer en campo para decirles que dejen de cantar. La entrada de esa mujer es precedida por un campo vacío. La cámara se mueve dejando a las niñas fuera de cuadro y encuentra un campo vacío:

Es curioso que pese a la violencia visual que entraña este desplazamiento de cámara –abandono del foco de la visión anterior, pérdida de la sincronía imagen/sonido, búsqueda de otro lugar de acción que, no obstante, en ciernes, vacío, a la espera de la llegada de alguien-, algo garantiza la continuidad entre los dos encuadres extremos del *travelling*: la voz de la niña.²⁸¹

Dice Sánchez-Biosca que realmente lo que busca la cámara con ese desplazamiento es la reacción de un adulto ante la letra de la canción, y que ésta queda evidente en la ausencia de personajes, en el campo vacío.

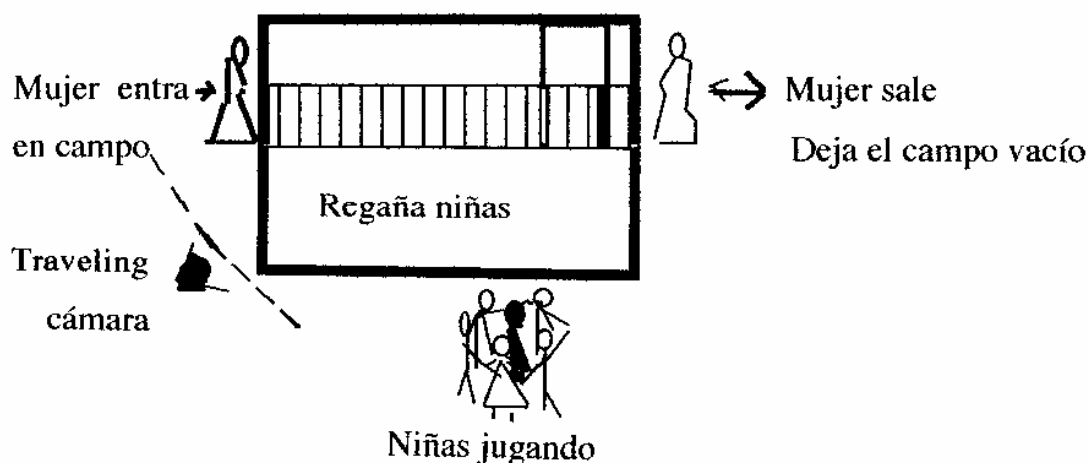
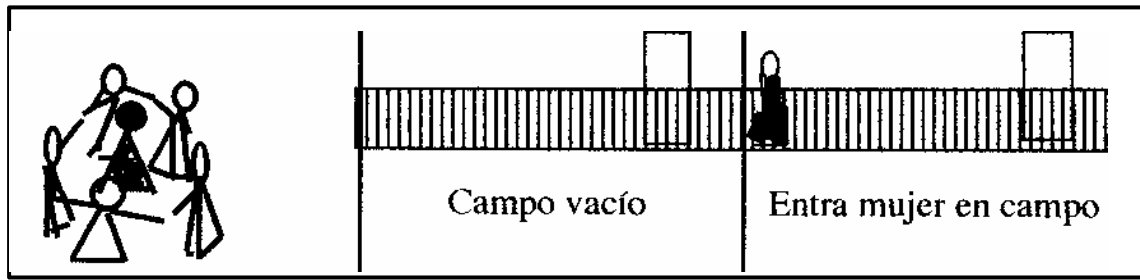


Figura 14. Esquema del campo vacío y la acción fuera de campo del plano de la secuencia del patio de la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de Lang.

²⁸¹ *Idem*, pág. 265.



A) Niñas cantando

B) Voz en *off* niñas

C) Niñas no cantan

Figura 15. Esquema de la secuencia del patio de la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de Lang.

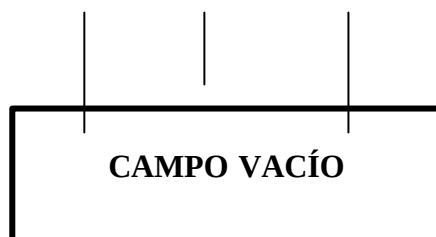
El uso de este campo vacío tiene determinadas consecuencias en la película, como la pérdida de la sincronía imagen/sonido (se mantiene el sonido de las niñas jugando en *off*, pero se ve un balcón); la cámara se desplaza a un lugar de acción antes de que ésta ocurra (la llegada de la cámara al balcón antecede la llegada de la señora); la cámara asume una relación metonímica (la cámara va en busca de las reacciones producidas por la canción infantil).

Este campo vacío muestra a través de un *travelling* dos espacios opuestos: por un lado un plano picado del patio en el que se ve a unas niñas cantando inconscientes del peligro; por otro lado, el balcón en el que aparece en un plano contrapicado una mujer adulta temerosa que quiere hacer callar la cancioncilla.

NIÑAS INOCENTES CANTAN

a) sin la presencia del adulto las niñas cantan

VOZ EN OFF CANCIONCILLA



b) En ausencia de la figura adulta el espacio que debería estar ocupado por el orden de ésta es invadido por la canción inconsciente de las niñas.

MUJER ADULTA REGAÑA

La entrada en campo de la mujer interrumpe la canción, pero una vez que ésta sale de cuadro, las niñas vuelven a cantar. El balcón queda, por tanto, dos veces vacío: una, antes de la entrada de la mujer y otra, después de su salida. Lang podría perfectamente haber evitado este campo vacío en dos tiempos, podría haber hecho un montaje por corte de plano y contraplano, pero optó por el uso de éste. Sin duda, el director tuvo sus razones.

Sánchez-Biosca estima que en los dos espacios, unidos por el *travelling*, hay una relación con lo que se cuenta y que es en esa relación donde encontramos las razones del uso de este campo vacío. Explica esa contraposición de espacios como los lugares pertenecientes uno a lo infantil y otro a lo adulto. La posición de la cámara en un caso picada y en otro contrapicada mostraría que en el primer caso vemos a los niños como adultos desde arriba y en el segundo vemos a los adultos desde abajo, como niños.

Las niñas cantan una canción infantil e inocente, desconocen el peligro real de lo que en la canción dicen las palabras. La mujer oye la letra de la canción con el sentido real de lo

que dice e intenta evitar con su regañina que las niñas la sigan cantando. El campo vacío que se produce tanto antes como después de la entrada en campo de la mujer, remarca ese lugar en el que no estando el adulto es invadido por la cancioncilla inocente de las niñas. Y toda la película se creará alrededor de eso: la niña es raptada por un demente cuando la niña estaba sola. La película gira en torno a los peligros fuera del orden y de la razón. El campo vacío es el lugar de la incertidumbre de la falta de orden. Y esa sería la función del campo vacío:

De este modo, torna perceptible algo que podía haber pasado desapercibido de no haberse producido el campo vacío.²⁸²

Siguiendo esta idea la película tendría un esquema aproximado a éste:

Esquema de contraposición de los elementos de los dos espacios en la película *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931), de Lang.

CAMPO VACÍO

CAOS	P	ORDEN
DEMENCIA	E	RAZÓN
INCONSCIENTE	L	CONSCIENTE
INFANTIL	I	ADULTO
M	G	
Las niñas	R	La mujer
Los cazadores de asesinos	O	La policía

De un lado estaría el plano picado de las niñas cantando y del otro la mujer que regaña a las niñas para que dejen de cantar. El campo vacío que se interpone entre los dos mundos es precisamente el lugar en el que, a falta de un orden, se corre el riesgo de que aparezca el caos y de hecho los primeros campos vacíos de esta secuencia juegan con ese riesgo.

Es cierto que los campos vacíos son el momento de la espera de la suspensión pero sobre todo son el lugar en el que debería haber algo o alguien, y no lo hay. Ocurre de forma similar a la jurisprudencia cuando se dice que hay un vacío de ley. En estos campos vacíos no

²⁸² *Idem*, pág. 265.

hay un orden, no tienen una función en sí, no significan otra cosa que no sea el vacío, remarcan la ausencia.

III.19.3. La pelotita y la sombra: metáfora y metonimia en el segundo campo vacío

El segundo campo vacío, sin considerar la salida de cuadro del anterior plano que refuerza la función del anterior, se produce cuando sobre un cartel callejero golpea la pelotita de la niña y aparece la sombra de su asesino:

El plano pues en esta posición final, alude, pues, metonímicamente a la niña, metafóricamente al criminal y ello pese a permanecer como un campo vacío.²⁸³

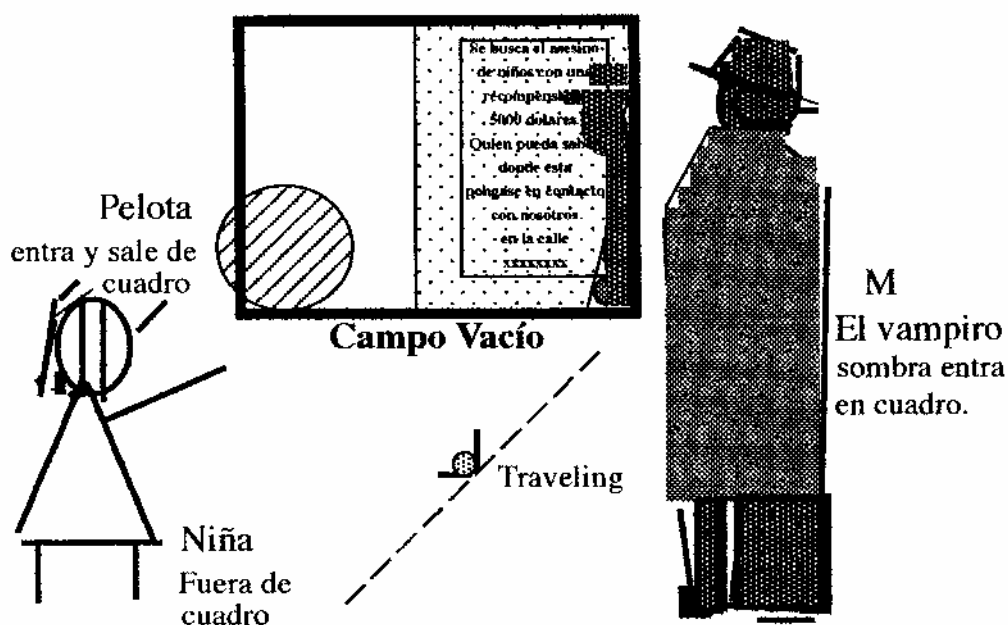


Figura 16. Esquema de la secuencia de la pelotita de la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de Lang.

III.19.4. El campo vacío está lleno. El cartel, la sombra y el balón

El campo se queda vacío cuando a través de un *travelling* la cámara deja fuera de cuadro la niña y se centra en una superficie sobre la cual la niña hace golpear su balón. Esta superficie es un cartel de “se busca el vampiro”. Sobre este *afiche* es precisamente donde aparece la sombra de M y el balón de la niña entrando y saliendo de cuadro, sobre la pregunta impresa: “¿Quién es el asesino?”

²⁸³ *Idem*, pág. 269.

El cartel y su escrito, el balón y la sombra. Sin duda este campo es destacable por la capacidad que demuestra de representar presencias en el vacío a través de elementos metonímicos y metafóricos. Sin ver a nadie en campo percibimos su clara presencia en el fuera de campo y además conocemos sus cualidades.

Sánchez-Biosca destaca de este campo la matización de la aplicación del término vacío. Cuando se dice que un campo está vacío, puede parecer que lo esté en términos absolutos y muchas veces no es así. Como ya hemos citado anteriormente, para Sánchez-Biosca el vacío puede referirse exclusivamente a los personajes:

La sombra en este momento se abalanza sobre la mitad del campo que ocupa la pelota, impide que ésta continúe rebotando al entrar en campo y anuncia simbólicamente con esta invasión de parte del encuadre una invasión real que se produce fuera de campo. La metonimia de la niña cede, pues, ante otro signo que ocupa su lugar, que la recubre: su nombre. Y el peligro inminente, el conflicto, el nudo dramático, fundan la narración.²⁸⁴

Aplicando esta descripción al campo de la película encontraríamos la respuesta a la pregunta de si el vacío se refiere sólo a la ausencia de personajes. ¿De qué está lleno el campo? Pues son precisamente el peligro, el conflicto, y el nudo dramático los que protagonizan el plano. Contestar a esta pregunta sería encontrar también la respuesta sobre las razones del uso de este campo vacío. Ya que es en el vacío precisamente donde quedan descarnadamente visibles las respuestas al drama.

Tal y como hemos mencionado en la descripción del campo vacío, una serie de elementos significativos componen este cuadro. Según Sánchez-Biosca estos elementos adquieren una función metonímica: no está en cuadro la niña, pero sí su balón, no está en cuadro M el vampiro pero sí su sombra. Los personajes de la niña y M no están pero sí vemos elementos de su pertenencia. Estos elementos funcionan de manera distinta, pero todos “llenan el campo” cuando está vacío aportando su significado e información.

Por un lado, la pelota funciona como metonimia de la niña: ella es ajena al contenido del cartel, por eso se queda fuera de cuadro. Ella desconoce el peligro que está corriendo. La pelota entrando en campo nos recuerda que la niña está allí y señala el escrito. El balón botando sobre el cartel nos demuestra que la niña se despreocupa del contenido del mismo e ignora la amenaza.

²⁸⁴ *Idem*, pág. 270.

Por otro lado, la sombra funciona como metonimia de M: el asesino es ajeno al contenido del cartel, por eso se queda fuera de cuadro. El texto le denuncia pero él actúa en los márgenes del texto. La sombra entrando en campo firma y contesta la pregunta del texto: ¿quién es el asesino? Él es el peligro. La sombra entrando en cuadro oscurece el texto, impide su lectura, muestra que el asesino hace caso omiso del texto. La sombra entra y deja fuera de cuadro el cuerpo, deja al margen el asesino.

Por último, el cartel funciona como texto escrito que explica el plano, alude al peligro: es la denuncia de la existencia, aún desconocida, del asesino. Es la indicación del interrogante que escalofría la ciudad entera: ¿quién es el asesino?

Este plano es un claro ejemplo de campo vacío realmente muy lleno de información y de emoción. Su uso responde a diferentes motivaciones:

Primera. El encuentro de la niña con el asesino es presentado de forma indirecta: voces en *off*. Sobre el texto que denuncia la incertidumbre de la identidad de M.

Segunda. La cámara se separa bruscamente de la niña y deja el cuadro centrado en el cartel. Este gesto de la cámara responde a un gesto de la enunciación: la niña y el asesino son ajenos al texto del cartel, la niña porque lo ignora y el asesino porque actúa en sus márgenes.

Tercera. La ausencia de personajes tras el movimiento de cámara muestra la voluntad de dejarlos fuera, rebasándolos para confiarnos a nosotros una información a la cual ellos son ajenos.

Cuarta. La metonimia de la niña cede ante otro signo que ocupa su lugar. La sombra se abalanza sobre la zona del cartel que ocupa el balón hasta impedir que entre en cuadro.

III.19.5. El desolado hueco de la escalera, el desván y el plato vacíos

La película avanza y los siguientes planos están protagonizados aún más por el vacío. Si hasta ahora había entradas o salidas de cuadro de personajes en los siguientes esto ya no ocurre así y la presencia humana está únicamente representada por la voz en *off* de una madre que llama a su hija y por la ausencia de la misma.

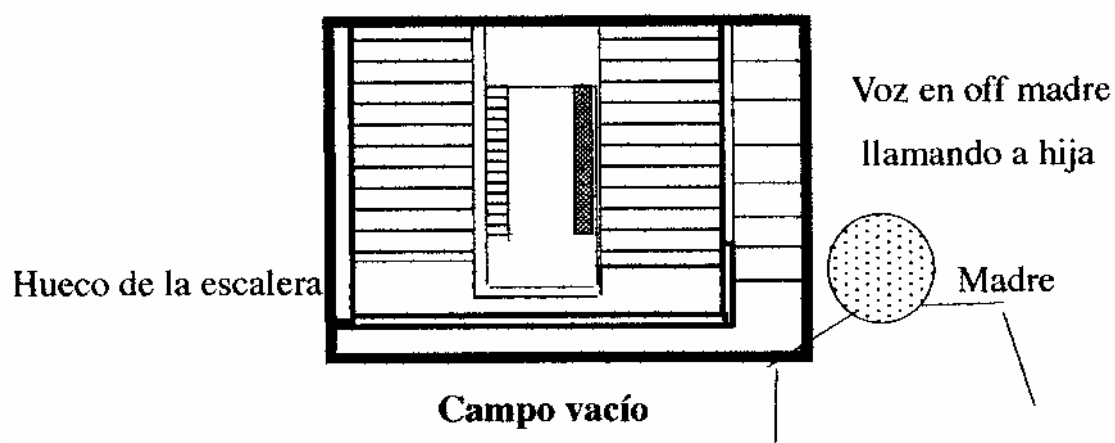


Figura 17. Esquema del plano de la escalera vacía de la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de F. Lang.

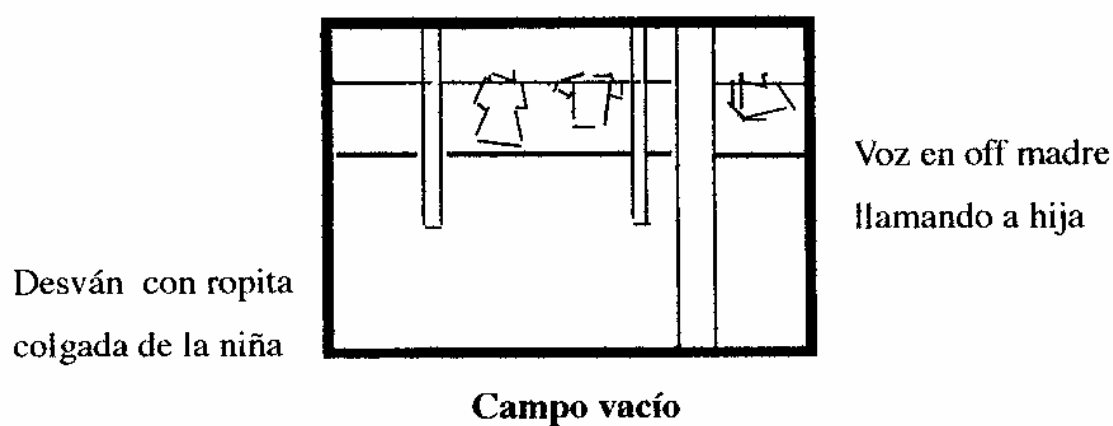


Figura 18. Esquema del plano del desván de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de F. Lang.

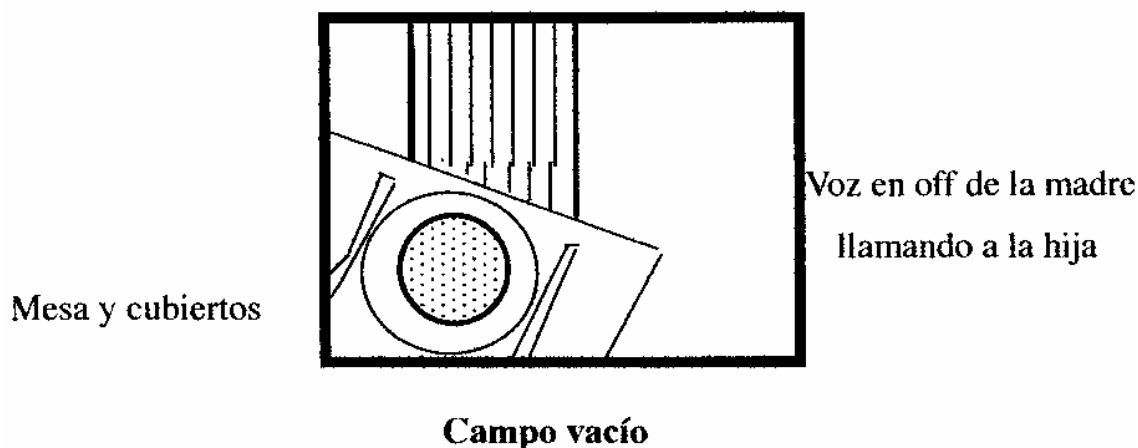


Figura 19. Esquema del plano de la mesa vacía de *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de F. Lang.

Es preferible analizar estos tres campos vacíos de forma conjunta dado que en los tres funciona una dinámica similar tanto por los elementos como por el sonido y por su función significativa dentro del filme. Estos tres campos funcionan con la contraposición sonora del grito desesperado de la madre llamando en el vacío a su hija. El nexo que “llena” estos tres campos es sin duda la voz en *off* de la madre pronunciando el nombre de Elsie.

En el anterior campo vacío analizado una serie de elementos significativos reemplazaba y aludía a presencias humanas en el fuera de campo: la sombra, el balón. En estos otros campos vacíos no hay elementos que se refieran a presencias humanas en los inmediatos márgenes del fuera de campo. En dos de estos campos vacíos, el del desván y el de la mesa, sí hay elementos que aluden a seres humanos, pero no a su presencia en la inmediatez del fuera de campo sino que se refieren y remarcan su ausencia.

¿Por qué los vestiditos del desván, el plato en la mesa, o las escaleras aluden a una ausencia? La primera razón es debida al hecho de que no son elementos como la sombra o el balón cuyos movimientos y naturaleza obligan a saber que la niña lo está tirando y que el asesino está allí cerca. Además, hemos visto a la niña en ese mismo plano tirando el balón y aunque la cámara se haya alejado de ella sabemos que está allí. En estos otros casos los objetos suelen ser usados por la presencia humana a la que aluden, pero en ese momento no lo son.

En segundo lugar, la voz de la madre gritando “Elsie” nos hace palpable el hecho que la niña no está allí.

En tercer lugar, la escalera debería ser usada por la niña al volver del colegio. Los vestiditos suelen ser usados por la niña. El plato vacío debería ser llenado con lo que tendría que comer la niña. Los tres campos vacíos son lugares, tienen elementos que deberían ser usados por la niña y reclaman su presencia en su ausencia.

III.19.6. Una secuencia sólo de campos vacíos

Esta secuencia que narra la desaparición de la niña está representada, como hemos visto, íntegramente por campos vacíos. El primero de éstos es el del hueco de la escalera tomado en picado. Según como lo define Sánchez-Biosca se trata de un contracampo de la mirada de la madre que llama a Elsie con la esperanza de que esté por allí. Es un cuadro que se adscribe al punto de vista de la madre. Es un campo vacío desierto y hermético y lo que se juega en él es una ausencia. En este plano sentimos la ausencia no de la madre, que se encuentra fuera de campo, sino de la niña, dado que el plano es el punto de vista de la madre y la madre llama a la niña:

Ya fue señalado con anterioridad, aunque vale la pena repetirlo: lo que se juega en este campo vacío es una ausencia, la de Elsie Beckmann. Así, la imagen, con su plástica, y el plano, por su adscripción a un punto de vista diegético, ofrecen a un mismo tiempo la respuesta a un encuentro fallido y la desolación de la madre ante él.²⁸⁵

En este cuadro la voz en *off* aún remarca la proximidad de la persona que la emite, cosa que no ocurre con los campos vacíos sucesivos donde el grito de la madre se desplaza respecto al punto en el que se gesta.

Después de este encuadre vacío queremos mencionar el plano del cucú en el que se da un claro ejemplo de plano que no se consideraría vacío sino naturaleza muerta, o plano funcional de un objeto. El cucú representa y muestra el tiempo y aunque se podría decir que también alude a Elsie que no está aún allí, no se le puede considerar campo vacío ni por el tamaño del plano, ni por el encuadre, ni por la pertenencia. El cucú no es de Elsie, Elsie no lo usa, no nos transmite que la niña debería estar al lado del reloj, es una alusión indirecta. Pero dado que nos informa de la ausencia y nos transmite que por la hora que es Elsie debería estar en casa, sí se acerca a la temática del vacío.

²⁸⁵ *Idem*, pág. 273.

El siguiente plano de la secuencia es otro campo vacío que parece un desván tanto por el tejado abuhardillado como por la luz natural que viene desde arriba y por los travesaños de madera. Se supone que pertenece a la casa de Elsie.

Se trata igualmente de un campo vacío, marca inequívoca del extravío de la niña llamada. Además, este espacio, tamizado por el color semi oscuro, nos muestra ropas –tal vez de la niña misma– en un espacio desolador, todavía más marcadamente vacío que el anterior.²⁸⁶

La razón por la que vamos al desván, y no a cualquier otro lugar de la casa debe tener relación con el hecho de que el sótano es el lugar más solitario escondido y sórdido de la casa. Podría ser un buen escondite para los niños; pero ni aún allí se encuentra refugiada Elsie.

Al comenzar este plano parece como si la voz de la madre hubiera subido por el hueco de las escaleras y por su desesperación no hubiera perdido ni un poco de su intensidad pese a estar lejos de la fuente de origen. La llamada inunda este espacio aunque ya no sabemos físicamente dónde se encuentra, su potencia llega hasta este lugar vacío del edificio. La nominación de la madre sobre este campo completamente vacío hace cada vez más patente esa ausencia. Los únicos elementos que protagonizan este lugar desolado son esas ropas colgadas, que aluden a presencias humanas, y que hemos dicho que algunas tal vez sean de la niña.

El siguiente plano que aparece es el de la mesa puesta con los cubiertos de la niña. Éste es uno de los planos más aterradores de esta secuencia. Sobre este plano, la voz de la madre permanece con el mismo volumen. Por el hecho de estar dentro de la habitación que suponemos es donde la madre se encuentra deberíamos oír su voz mucho más cercana. La falta de variación del volumen nos hace percibir esa llamada de forma cada vez más abstracta. Según Sánchez-Biosca la llamada de la madre se percibe esta vez inalterada en volumen y distancia:

Pues en lugar de incrementarse a causa de la escasa distancia que verosímilmente separa este espacio del lugar de donde emerge la voz, el tono y la intensidad se mantienen inmutables. Se trata de una llamada abstracta, como el eco de una inquietud materna que no cesa ni se apaga, desbordando las constricciones del espacio y del tiempo.²⁸⁷

²⁸⁶ *Idem*, pág. 274.

²⁸⁷ *Idem*, pág. 274.

La voz en *off* choca con el plato vacío de la niña. Este plano tiene un encuadre mucho más cercano que los anteriores. Supone una mayor cercanía visual a la ausencia de la niña: ¡es su plato!, ¡su silla está vacía! De estar allí Elsie, su madre le habría puesto la comida, ella la comería.

Este campo vacío ocupado por unos objetos en primer plano nos muestra cómo el hecho de que un encuadre tenga una composición centrada por unos elementos protagonistas, no implica que se trate de una naturaleza muerta. ¿Qué es lo que impide que se trate de una naturaleza muerta? No es una naturaleza muerta por todo aquello de lo que hemos hablado hasta ahora respecto a la voz en *off*, pero se podrían definir los motivos que desplazan el sentido de este plano: no es un encuadre cuyo sentido y significado se pueda focalizar en aquello que muestra sino todo lo contrario. Esos objetos remiten a algo que no está allí: Elsie ¿Cómo es posible que unos objetos transmitan un significado ajeno a ellos mismos? Si este plano se viera sin sonido y aislado de los anteriores, se podría entender que se trata de un encuadre que muestra algunos objetos-utensilios que se utilizan para la comida. Si después le añadiéramos el sonido, entenderíamos que se trata de alguien que está llamando a alguien que no está allí, tal vez para comer.

Si después le añadiéramos los planos anteriores y lo viéramos de nuevo, entenderíamos que ese plato debería ser usado por una niña a la que su madre está llamando de forma desesperada y a la que le está pasando algo terrible.

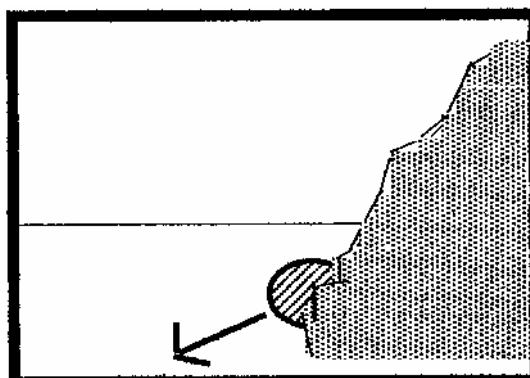
En ese momento sabríamos que ese plato nunca más sería usado. Ante ese plato sabríamos que el vacío y el grito serían para siempre. Finalmente esos cubiertos con el plato y la silla vacíos estarían aludiendo a una desaparición definitiva de la niña, estarían aludiendo a su muerte.

III.19.7. La metáfora de la muerte en el matorral vacío

La secuencia, que continúa construyéndose a través de campos vacíos, se desplaza al lugar de los hechos, pero no para mostrarlos sino para insinuarlos. El siguiente plano es el de un matorral detrás del cual aparece una pelota. Este campo vacío inaugura una nueva escalofriante relación entre el campo vacío y el fuera de campo. Si hasta ahora todos los campos vacíos aludían al peligro inminente y a la muerte, este otro campo vacío y el siguiente no aluden a la muerte, la representan. Se trata de una representación indirecta, pero de una representación de la misma. La pelotita de la niña que sale de detrás del matorral es el signo de su muerte.

Voz en *off* madre

Balón sale de detrás
(niña muerta y M)



Campo vacío

Figura 20. Esquema del plano del matorral de la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (1931), de F. Lang.

Se han querido separar los anteriores campos vacíos de éste, dado que aquí vuelve a aparecer un elemento metonímico que nos señala la presencia de alguien en el fuera de campo.

De todas formas este cuadro guarda relación con los precedentes en dos puntos:

- 1º La permanencia de la llamada en *off* de la madre a igual intensidad
- 2º La representación de una ausencia

El balón de la niña, que aparece tras los arbustos, centra la atención del cuadro. La metonimia del balón, que antes hemos visto en manos de la niña, se convierte ahora, según Sánchez-Biosca, en metáfora de su muerte:

El movimiento del balón, al caer, reproduce –o parece reproducir– las convulsiones –cierto que tan sólo sugeridas– de un cuerpo que expira. Ahí, si esto es cierto, ya no hay sólo régimen de contigüidad –como hemos venido suponiendo–, sino reino de la sustitución, universo metafórico.

Y sin embargo, por abstracto que lo supongamos, este plano posee un factor singular y concreto, irrepetible: el crimen se está cometiendo en este preciso momento en el umbral del campo.²⁸⁸

III.19.8. La muerte en *off*. La niña y sus objetos salen definitivamente de cuadro dejando un gran vacío. Los hilos del telégrafo

El crimen, tal y como observa Sánchez-Biosca, ocurre en el umbral del campo, y de él sólo sabemos a través de lo que imaginamos. Lo poderosamente expresivo de este campo reside

²⁸⁸ *Idem*, pág. 274.

precisamente en esa doble función del balón, tan metafórico como metonímico, tan esquemático como realista. El balón que antes era animado por el juego de la niña ahora cae inerte parándose en el suelo. Ella ya no puede jugar con él. Ella ha muerto. El balón ha cesado su movimiento y la niña su vida.

Por si quedara alguna duda otro plano sigue subrayando la muerte, el plano de los hilos del telégrafo en los que el globito de la niña queda enganchado y retenido unos instantes hasta liberarse y desaparecer definitivamente fuera de cuadro. Éste será el último campo vacío que analizaremos en este capítulo, y es el último de la serie de la primera secuencia analizada por Sánchez-Biosca. En él definitivamente desaparece todo lo que hasta ahora ha supuesto a la niña.

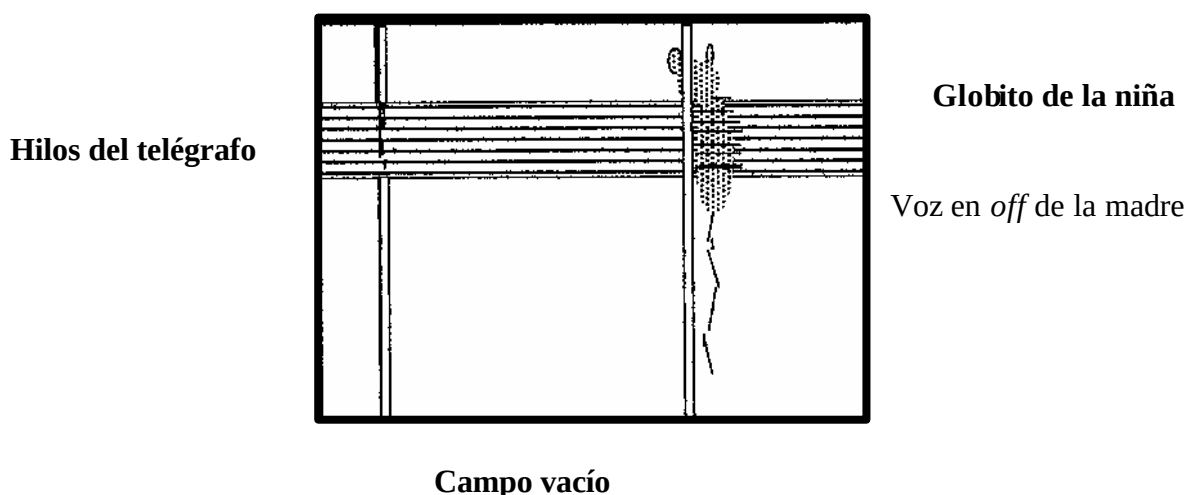


Figura 21. Esquema del plano de los hilos del telégrafo de la película *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931), de F. Lang.

La muerte de la niña ha ocurrido en el plano anterior, tras los arbustos. El hecho de no haber visto asesinar a la niña en campo permite que este cuadro que vuelve a representar su desaparición no sea redundante. En el campo precedente el balón era metáfora y metonimia de la niña y en éste, según Sánchez-Biosca, ocurre lo mismo: el globito que le fue comprado a Elsie y que ella llevó en su mano es ahora una imagen metonímica de ella, pero su forma semejante a una niña le convierte en metáfora:

Hay algo en este globito que ya nos llamó la atención con anterioridad: su representación caricaturesca de una niña. Por este hecho, la metáfora se impone para

concluir la secuencia (...) acaba tras la presencia plenamente metafórica de la niña expulsándola fuera de campo, haciéndole por vez postrera salir de la imagen.²⁸⁹

De hecho el plano no concluye hasta que el globo no sale fuera de campo por la izquierda. La representación de la muerte de la niña comienza en el suelo y acaba en los hilos del telégrafo. A través de la metáfora visualizamos una secuencia del progresivo desvanecimiento de Elsie, que pasa de la consistencia de un balón a la de un globito para finalmente desaparecer de cuadro. Este último campo vacío cierra la secuencia de la muerte de Elsie y Sánchez-Biosca recalca que, en éste, el vacío es definitivo. El globito que sale de campo y deja el campo vacío representa la desaparición de Elsie, su muerte.

En este cuadro percibimos de forma retroactiva que el vacío de los campos anteriores (el de la mesa, el de la escalera, el del desván) han estado construyendo, preparando y anticipando el núcleo de la secuencia: la muerte de Elsie. Por ello, en esta secuencia más que en ninguna otra el campo vacío tiene una fuerza expresiva decisoria en la significación del filme. En esta secuencia el campo vacío, con la salida de cuadro del globito, de lo visible, de la representación, construye una metáfora de la muerte, de la desaparición definitiva de una presencia humana.

Este análisis textual realizado por Sánchez-Biosca abre un excelente método de estudio del campo vacío como elemento compositivo de una secuencia. El investigador valenciano consigue descomponer los mecanismos significantes que el montaje del filme ha construido.

III.19.9. Funciones primordiales de los campos vacíos

A través de este análisis hemos visto cómo el campo vacío adquiere en el filme *M* dos funciones primordiales. La primera se refiere a que el campo vacío es el medio de transmisión de las metonimias y metáforas del filme. En el espacio vacío resulta patente la presencia-ausencia de los personajes a través de los atributos: su voz en *off*, un objeto de su pertenencia, un espacio por el que le hemos visto...

La segunda se refiere al campo vacío como metáfora en sí misma de la ausencia, de la espera y del vacío. El espacio vacío anuncia o marca una ausencia momentánea o definitiva de un personaje. El campo vacío queda analizado en la secuencia del filme como vacío de

²⁸⁹ *Idem*, pág. 276.

presencia humana pero nunca de significados aunque éstos entren o salgan de cuadro como el globito.

Antes de concluir el capítulo dedicado al campo vacío estudiado por Sánchez-Biosca deseamos apuntar otras observaciones recogidas en sus libros *Del otro lado: la metáfora* y el ya citado *Teoría del montaje cinematográfico*, que consideramos más pertinentes con nuestro objeto de estudio e importantes para la comprensión del mismo. En el primero de los dos libros, Sánchez-Biosca, se detiene en una de las películas más conocidas de la época de Weimar, a la que ya nos hemos referido en distintas ocasiones: *Nosferatu* (1922), de Murnau. En su descripción del funcionamiento del filme Sánchez-Biosca aporta una clave nueva para interpretar la película: lo especial de este filme está no tanto en que la violencia está fuera de cuadro, sino que aún estando en cuadro se nos oculta:

Lo verdaderamente irrepresentable es el momento de la agresión. En estos casos, *Nosferatu* sí se halla en el contracampo y lo que es dado a la mirada es el rostro de la víctima. No se trata, con todo, del pudoroso recurso de cierto cine americano clásico o del estímulo a la imaginación del espectador con la violencia fuera de campo. Pues aquí la violencia tiene lugar en campo, instituyendo, sin embargo, el espacio físico del agresor en *off*. Imposibilidad de no mostrar e irrepresentabilidad del lugar del terror y la fascinación, es la sombra la que se cierne sobre los personajes agredidos en una rima cuidadosa.²⁹⁰

En la película la sombra casi se convierte en protagonista de numerosos planos en los que *Nosferatu* queda siempre fuera de cuadro y sobre el campo vacío sólo aparece su silueta en la pared.

En el libro que Sánchez-Biosca dedicó al montaje cinematográfico hemos recogido cuatro puntos de interés para nuestra investigación.

Primero: el *raccord* y los tiempos muertos. Se refiere al ritmo del filme y a la duración del plano. Sabemos que para agilizar el montaje en un filme se monta por *raccord* en el movimiento. Por ejemplo alguien está en casa y se va a la calle, le veremos cerrando la puerta de su casa y saliendo por el portal. Lo contrario a esto sería mantener la cámara quieta después de que el personaje ha cerrado la puerta, creando una pausa y mostrando un campo vacío. Este segundo caso construye el ritmo, las pausas y la significación del film a través de las entradas y salidas de cuadro de los personajes. Tenemos ejemplos en *M*, de Lang, y en las

²⁹⁰ Sánchez-Biosca, Vicente: *Del otro lado: la metáfora*, Instituto de Radio, Cine y TV/ Hiperión, Madrid, 1985, pág. 78.

películas de Ozu o de Antonioni. Según Sánchez-Biosca, con la utilización del *raccord* en el movimiento, se pueden evitar los tiempos muertos, los campos vacíos y la huella de la enunciación.

Segundo: los reencuadres en *La ventana indiscreta* (1954), de Hitchcock. El reencuadre analizado en la película de *La ventana indiscreta* actúa de forma similar al mencionado por Burch en el estudio sobre el fuera de campo en el filme de *Nana* (1926), de Renoir. En *La ventana indiscreta* casi todo ocurre detrás de las cortinas o detrás de los tabiques. El campo queda vacío y la acción transcurre oculta detrás de los cimientos del decorado que la esconden. Los reencuadres crean nuevos límites dentro de los límites del encuadre. Imposibilitan aún más la mirada estimulando la imaginación a partir de lo no visto. En cuadro quedan visibles sólo los restos y las huellas de la acción y el filme se construye a la inversa de lo habitual de forma similar a las figuras cuyos huecos crean la imagen.

Tercero: el falso campo vacío en *Octubre* (1927), de Eisenstein. Sánchez-Biosca insiste en la ambigüedad del término campo vacío y pone como ejemplo un plano de la película *Octubre* en el que centra la imagen un gran portalón de recargada ornamentación significativa. Una vez más el término campo vacío se refiere a la ausencia humana.

Cuarto: la aparición y desaparición de personajes en *El testamento del Doctor Mabuse* (1933), de Lang. La más interesante de estas observaciones es la referida a un breve análisis de la desaparición y aparición de presencias humanas sin que haya salidas ni entradas de cuadro sino extrañas volatilizaciones. Esta práctica usada en filmes experimentales y actualmente en vídeos experimentales, introduce dentro de nuestro estudio de los campos vacíos nuevas coordenadas de trabajo. Detengámonos, por tanto, un poco más en este apartado.

III.19.10. El doble vacío del *Doctor Mabuse*

Sánchez-Biosca parte del estudio de una secuencia del filme de Lang *El testamento del doctor Mabuse* (1933) para analizar la utilización del cuerpo y la voz humana en ese fragmento. Según Sánchez-Biosca existen dos registros sobre los cuales se organizan en el filme la banda de imagen y la banda sonora:

- 1º El cuerpo humano decide y organiza el valor de la imagen
- 2º La voz regula el sonido

El personaje del doctor Mabuse atenta a lo largo del filme contra estos dos valores. El cuerpo del doctor Mabuse está en estado latente, y la voz en un silencio amenazador:

Vemos, entonces, cómo los elementos que permiten sostener la representación visual y sonora –el cuerpo y la voz-, elementos que constituyen el patrón humano que articula y sirve de referencia a ambos registros han quedado en suspenso o, aún más, son el objeto de experimentación de la secuencia.²⁹¹

Su insustancialidad corpórea toma forma un día mientras el doctor Baum está leyendo su testamento. Pero su forma es borrosa y deformada. Lo que está en juego en este filme es la desposesión del cuerpo y de la voz. La amenaza del vacío asedia la formación visual y la sonora.

Un estudio sistemático del filme –que ahora no es pertinente emprender- nos demostrará hasta qué punto toda la película está organizada entorno a las ausencias: un cuerpo que pulula fantasmagóricamente por el espacio desplazándose de figura en figura y permaneciendo al mismo tiempo inerte y expectante y una voz que se metamorfosea en otras ajenas sin por eso abandonar susilencio sepulcral.²⁹²

Según Sánchez-Biosca la columna vertebral de la representación y de lo narrativo está en tela de juicio. Siguen en suspenso los dos elementos que permiten mantener la representación del filme. La desaparición de esa figura humana, o mejor dicho de la posibilidad de la representación de dicha figura humana, es la que amenaza la aparición del vacío. Pero esta vez no hay salidas y entradas de personajes, ni muertes en *off*; la desaparición de la presencia humana ocurre bajo nuestra mirada en el centro del cuadro y ya no es mágica, como las de Méliès, sino dramática porque es la propia capacidad de representar y de narrar la que está a punto de desaparecer ante nuestra vista.

Como ya hemos dicho éste será un tema que se recogerá muy a menudo en el vídeoarte y en muchas representaciones visuales del arte contemporáneo, ya que es éste un tema que ocupa y preocupa a los artistas de final del siglo pasado y aún de este recién inaugurado.

²⁹¹ Sánchez-Biosca, Vicente: *Del otro lado...*, cit., pág. 259.

²⁹² *Ibidem*.

M, el vampiro de Düsseldorf, Fritz Lang, Alemania

(1931) Fotos de 215 a 218

Campo vacío 1

El campo se queda vacío cuando a través de un *travelling* la cámara deja fuera de cuadro la niña y se centra en una superficie sobre la cual la niña hace golpear su balón. Esta superficie es un cartel de “se busca el vampiro”. Sobre este *afiche* es precisamente donde aparece la sombra de M y el balón de la niña entrando y saliendo de cuadro, sobre la pregunta impresa: “¿Quién es el asesino?”



Foto 215

Este campo es destacable por la capacidad que demuestra de representar presencias en el vacío a través de elementos metonímicos y metafóricos. Sin ver a nadie en campo percibimos su clara presencia en el fuera de campo y además conocemos sus cualidades.



Foto 216

Sánchez-Biosca aprovecha este campo vacío para matizar la aplicación del término vacío. Cuando se dice que un campo está vacío, puede parecer que lo esté en términos absolutos y muchas veces no es así. Como ya hemos citado anteriormente, para Sánchez-Biosca el vacío puede referirse exclusivamente a los personajes.



Foto 217

La sombra en este momento se abalanza sobre la mitad del campo que ocupa la pelota, impide que ésta continúe rebotando al entrar en campo y anuncia simbólicamente con esta invasión de parte del encuadre una invasión real que se produce fuera de campo. La metonimia de la niña cede, pues, ante otro signo que ocupa su lugar, que la recubre: su nombre. Y el peligro inminente, el conflicto, el nudo dramático, fundan la narración.

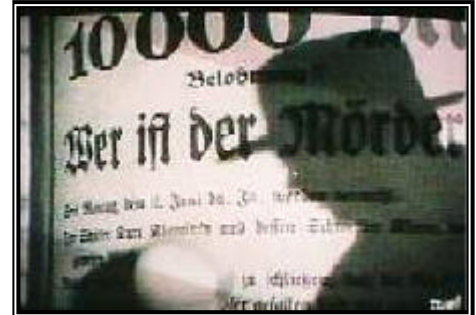


Foto 218

El testamento del doctor Mabuse, Fritz Lang, Alemania

(1933) Fotos de 219 a 221

El cuerpo del doctor Mabuse está en estado latente, y la voz en un silencio amenazador:

Vemos, entonces, cómo los elementos que permiten sostener la representación visual y sonora –el cuerpo y la voz–, elementos que constituyen el patrón humano que articula y sirve de referencia a ambos registros han quedado en suspenso o, aún más, son el objeto de experimentación de la secuencia.



Foto 219

Toda la película está organizada entorno a las ausencias: un cuerpo que pulula fantasmagóricamente por el espacio desplazándose de figura en figura y permaneciendo al mismo tiempo inerte y expectante y una voz que se metamorfosea en otras ajenas sin por eso abandonar su silencio sepulcral.



Foto 220

La desaparición de esa figura humana, o mejor dicho de la posibilidad de la representación de dicha figura humana, es la que amenaza la aparición del vacío. Pero esta vez no hay salidas y entradas de personajes, ni muertes en *off*; la desaparición de la presencia humana ocurre bajo nuestra mirada en el centro del cuadro y ya no es mágica, como las de Méliès, sino dramática porque es la propia capacidad de representar y de narrar la que está a punto de desaparecer ante nuestra vista.



Foto 221

La ventana indiscreta, Alfred Hitchcock, U.S.A.

(1954) Fotos de 222 a 228

Los reencuadres crean nuevos límites dentro de los límites del encuadre. Imposibilitan, según Sánchez Biosca, aún más la mirada estimulando la imaginación a partir de lo no visto. En este plano aparece una pareja de recién casados que asoma por la ventana.



Foto 222

En cuadro quedan visibles sólo los restos y las huellas de la acción y el filme se construye a la inversa de lo habitual de forma similar a las figuras cuyos huecos crean la imagen.

La cortina de la ventana funciona como en un escenario para ocultar la escena después de la función. Lo inquietante de este caso es que la acción o la representación no ha terminado.



Foto 223

En *La ventana indiscreta* casi todo ocurre detrás de las cortinas o detrás de los tabiques. El campo queda vacío y la acción transcurre oculta detrás de los cimientos del decorado que la esconden.

La pareja de recién casados ha desaparecido ante la mirada atónita de los observadores.

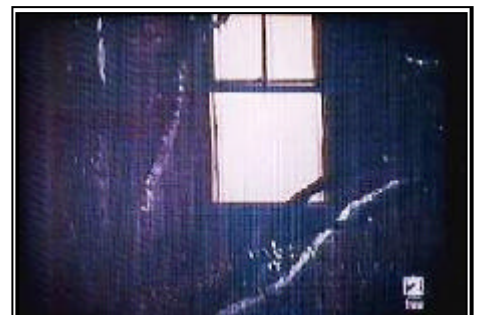


Foto 224

Los personajes-espectadores de la ventana indiscreta tratan de vislumbrar aquello que se entrevé. Quedan atrapados en el sinuoso juego de lo que no se muestra en imagen.



Foto 225

Finalmente la mirada se dirige a un campo vacío en el que sólo la imaginación es capaz de completar la acción desaparecida de la visión. Son los campos vacíos de la ventana indiscreta el contraplano perfecto de la mirada curiosa del protagonista.



Foto 226

El campo queda completamente vacío: ni siquiera la ventana muestra retazos de la historia. La cortina bajada pone de manifiesto la atracción hacia lo que se impide ver. Las ventanas y los campos vacíos podrían subtítular este film como: “las ventanas discretas”.

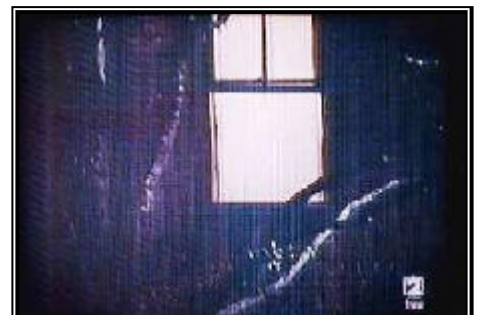


Foto 227

La “discreción” y la constante ocultación de las ventanas de enfrente son lo que realmente atrae al protagonista impedido en su casa. El juego del voyeur se dirige hacia lo que no quiere y a la vez desea ver.



Foto 228

III.20. La clausura y el silencio según Jesús González Requena

Jesús González Requena es catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. Procedente de la psicología, se ha mostrado siempre interesado en los análisis de cine cercanos a la semiótica y a la psiquiatría. Ha escrito libros como *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*; *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*; *El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real*; *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Ha sido compilador de un texto sobre *El análisis cinematográfico*, y con la autora Amaya Ortiz de Zárate ha publicado los libros: *El spot publicitario. Las metamorfosis del deseo y Léolo*. Las reflexiones de este investigador acerca de la clausura y el silencio o la necesidad de los límites del discurso están directamente imbricadas con nuestro estudio del campo vacío.

González Requena observa de qué modo en la actualidad los diferentes lenguajes de la imagen en movimiento se han contagiado mutuamente. En sus estudios relaciona constantemente los resortes estructurales del cine más contemporáneo y de la televisión, para entender la presencia, o mejor dicho la ausencia de los campos vacíos en la producción audiovisual más reciente. Además, su trabajo nos servirá como puente para el capítulo relacionado con la televisión.

III.20.1. La ausencia de clausura

Aunque este capítulo de la tesis esté dedicado al cine, no se pueden entender las ideas de Requena sin detenerse primero en sus reflexiones sobre el medio televisivo y, concretamente, sobre la ausencia de clausura. Jesús González Requena considera que el discurso televisivo carece de clausura, porque la televisión presenta un discurso permanente e infinito: “un ruido múltiple y constante” que se opone a la posibilidad de que entre en juego la clausura. La clausura, en semiótica, es el rasgo que se encarga de fijar el sentido de un discurso. La clausura se ocupa de excluir, de elegir y de esa forma no permite que todo sea posible, que todo entre en juego. El discurso para cobrar sentido debe determinar sus límites, su comienzo y su final, es decir, los términos de su clausura. Sin embargo el discurso televisivo carece precisamente de límites:

(...) tiende a evacuar el sentido y hacer que el ruido (un ruido múltiple y constante) ocupe su lugar.²⁹³

Las ideas de González Requena acerca del discurso televisivo como discurso carente de límites y de clausura, son cada vez más ciertas a medida que se conocen mejor los hábitos televisivos. El espectador de televisión trocea con su mando a distancia y amalgama en un único discurso los diferentes programas, de tal forma que a parte del ya múltiple contenido de los programas producidos directamente en televisión (telenoticias, variedades...) se añade el fraccionamiento de películas, telefilmes, documentales...

En este sentido, el comportamiento de un espectador de cine nada tiene que ver con el espectador televisivo, dado que incluso la acción de ir al cine está altamente delimitada: sacar la entrada e introducirse en una sala obliga a una inevitable decisión. Durante una hora y media se ha elegido una determinada opción descartando las otras posibles. Pero esta diferencia en el consumo de uno y otro medio a veces no es suficiente para impedir que lo que está en juego en la pequeña y en la gran pantalla tenga muchos más puntos en común de los que en un principio se pueda pensar.

III.20.2. El campo vacío y la clausura. El campo vacío y la aceptación del silencio

Hasta ahora hemos visto cómo el campo vacío en el cine se puede utilizar para evitar mostrar algo, dejándolo en *off*, por ejemplo en escenas de violencia o de sexo, en las que la acción continúa fuera de cuadro. En estos casos el campo vacío funciona como clausurador. El autor elige mostrar algo y ocultar otras cosas. El campo vacío no es consecuencia de una simple censura moral sino que, como ya hemos visto, responde a diferentes modos de centrar la atención y a un complejo sistema de posicionamiento ético y reflexivo de la cámara de cine y de las formas de narrar la historia.

Cuando en la imagen cinematográfica aparece un campo vacío, la mayor parte de las veces se está enfrentando al silencio. El ruido incesante de una pantalla en la que constantemente está ocurriendo algo se paraliza de pronto con la presencia de un campo vacío en el que no ocurre nada. Ejemplos de campos vacíos como los de *Teorema* (1968), de Pasolini o cualquier película de Antonioni, de Tarkoski o de Godard, muestran un

²⁹³ González Requena, Jesús: *El discurso televisivo: espectáculo de postmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 43.

enfrentamiento con el silencio y la soledad; crean situaciones que pueden contribuir a provocar en el espectador una atmósfera agobiante o insoportable.

Jesus G. Requena añade que: “sólo el silencio dota de sentido y de espesor a la palabra”.²⁹⁴ Cabe entender que cuando se habla de silencio en la imagen se refiere a no decir algo, hecho que ocurre cuando se está en presencia de un campo vacío que constituye una pausa en el relato. El silencio en imagen se genera también cuando lo que se está contando del relato queda fuera de campo, o cuando en imagen se muestra el silencio en sí. Según González Requena, el ruido constante impide el sentido, “la búsqueda incesante de algo que decir”²⁹⁵ donde lo que importa realmente no es decir algo, sino mantener el contacto:

(...) un espectáculo incesantemente excitante que tape toda carencia, toda angustia, toda soledad (...) sólo queda el uso frenético del mando a distancia para acceder al olvido.²⁹⁶

III.20.3. La angustia, la locura y la soledad en el análisis del filme *Léolo* (1992), de Lauzon

Si bien hemos afirmado en un epígrafe anterior que hay una notable diferencia entre el acto de ver cine y el de ver televisión, bien es cierto que la televisión no deja de ser reflejo y creación de un nuevo estado del pensamiento y del espíritu del hombre contemporáneo. Si la televisión huye del silencio, si hace que el hombre huya de él, realmente esto no acaba y empieza en la pantalla de televisión. El cine también refleja esa angustia del hombre contemporáneo siempre huyendo del silencio, siempre huyendo de su razón de ser. El cine cada vez se asemeja más a la televisión, con su incremento de sexo y violencia en pantalla, con su irrupción de choque de primerísimos planos y planos generales, con sus montajes rotos, rápidos, cada vez más cercanos a la publicidad, al *video-clip*, a un vídeo de Nam June Paik. Cada vez más el cine, huye de los campos vacíos, de las limitaciones, del silencio (y si en películas como las de Antonioni aparecía aún el vacío y el silencio no era más que para mostrar la angustia que produce ese hueco) y cada vez más sus protagonistas se ven inmersos, y perdidos en esa locura de la ausencia de una “ausencia”.

J. G. Requena y A. Ortiz de Zárate analizan un filme del joven y desaparecido director de cine Jean-Claude Lauzon: *Léolo*. Esta película es una de las que deja patente esa locura, en el contenido y en la enunciación, según sus propias palabras:

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Idem*, pág. 163.

Pues bien: *Léolo* es una de ellas: más allá de su argumento –por lo demás, en lo experiencial si no en lo anecdótico, esencialmente autobiográfico–, es su escritura misma la que afronta la experiencia radical de la locura, testificando así que la enunciación que la anima sabe de ella, la recorre y la elabora.²⁹⁷

Sin olvidar que la locura de la que hablamos es la que antes mencionábamos, es aquella misma que J. G. Requena y A. O. de Zárate dicen que comenzó con Sade y Goya, diríamos con Shakespeare, y que ha llegado hasta los *reality show*:

No ha cesado de manifestar su presencia tanto en los espacios del arte como en los de los medios de masas: la experiencia de los límites de la razón; la de ese ámbito donde, huérfanos de los mitos que hasta hace no mucho la sostuvieran, la conciencia de nuestro tiempo se asoma al abismo de la locura.²⁹⁸

Parafraseando al poeta, “el sueño de la razón crea monstruos” y es esa razón la que busca Léolo. Él no la puede encontrar en su realidad, porque su realidad ya está habitada por “monstruos” y, paradójicamente, cree que soñando puede encontrarla.

III.20.4. *Léolo* sigue una huella en el lugar vacante

Aunque esta película no esté construida con campos vacíos, ni su posible presencia sea una reflexión directa, el vacío y el hueco de una ausencia son el núcleo del filme, y planean constantemente sobre las vicisitudes de su protagonista. La película comienza con la pantalla totalmente negra. Esta ausencia de imagen se prolonga de forma significativa, sobre ésta se oyen primero unas campanillas y después sonidos extraños, acuáticos, telúricos, hasta llegar a los mantras. La pantalla permanece en negro sólo acompañada por la banda sonora, después aparecen los títulos de crédito, pero continua la ausencia de imagen hasta que irrumpe una imagen tan emblemática como imprevisible:

En ausencia, por tanto, de toda imagen, en el umbral que precede a la palabra, el viento, las profundidades marinas, y la densidad más opaca del cuerpo. Es en este inquietante entorno sonoro donde emergerá por fin una imagen en todo inesperada – pues nada de lo que el espectador conoce del film por su imaginaria publicitaria la

²⁹⁷ González Requena, Jesús; Ortiz de Zárate, Amaya: *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Contraluz-libros de cine Ediciones de la Miranda, Madrid, 2000, pág. 11.

²⁹⁸ *Idem*, pág. 12.

hace previsible: el *David* de Miguel Ángel; la más poderosa y armónica humanización de la piedra que ha conquistado el arte europeo. Es decir, también, la más emblemática manifestación del ideal humano, humanista, nuclear a la cultura de Occidente.²⁹⁹

Es como si ese negro inicial estuviera buscando, esperando o haciendo inesperada la imagen del *David* de Miguel Ángel, *David* que los autores del texto acertadamente identifican con su significado pleno en nuestra cultura. La emergencia de esa imagen tan emblemática algo o mucho tiene que ver con el hombre, y con una idea bien precisa de éste en la tierra. El *David* sin duda represente uno de los últimos momentos de mayor orden y convicciones de la cultura occidental. Una época, la del Renacimiento, en la que había principios, en la que la explicación de todo el universo tenía un sentido armonioso con el hombre. Eso, ese sentido, probablemente sea lo que realmente está ausente en la pantalla en negro que da comienzo al filme de *Léolo*. Si podríamos considerar esa imagen en negro como un prolongado campo vacío, vacío en este caso más que nunca del hombre o de su humanismo o de su convicción en lo humano.

Y si hemos dicho que este filme planea sobre la idea del vacío y de la ausencia desde su comienzo aún más lo hemos visto en un plano que J. G. Requena y A. Ortiz de Zárate señalan y explican: el libro que el niño está leyendo. Es simplemente un primer plano de un libro, un plano de detalle, un contraplano de mirada, diríamos que más cercano en todo caso a la naturaleza muerta que a un campo vacío. Pero analizando la explicación última de ese plano, su sentido en el filme, estrechamente ligado al sentido del libro en el mismo, se descubre que sí se trata de un campo vacío.

Este libro es el único libro que Léolo tiene en su casa y la familia lo usa para calzar una mesa, pero él cada noche lo retira y se pone a leerlo. No es un libro para niños, pero Léolo, aún sin comprender el significado de todas sus palabras, lo lee con auténtica devoción. Se titula *El valle de los avasallados* y debajo de su título alguien, quizá su antiguo dueño, escribió a mano una especie de subtítulo: *Moi je revé, moi je ne suis pas* (porque yo sueño, yo no lo soy). Será ese subtítulo, esa frase uno de los pensamientos a los que Léolo procurará aferrarse durante toda la película para salvarse de la locura. Ese subtítulo, tal y como lo han analizado Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, hace referencia directa en la

²⁹⁹ *Idem*, pág. 13.

película a la locura, a esa locura que es una herencia familiar, y sobre todo, asociada a la figura del padre:

En Léolo, en cualquier caso, esa tara hereditaria es la condena a la locura. Locura que desde el primer momento es asociada a la figura de ese hombre que, siendo padre biológico, se muestra en todo incapaz de asumir su tarea simbólica. “Se dice de él que es mi padre. Pero yo sé que no soy su hijo. Porque ese hombre está loco. Y yo no. –*Moi je revé, moi je ne suis pas*” Queda pues totalmente acentuado ese lugar que es el padre, precisamente en tanto que falla en su tarea, en tanto que se muestra ausente del que sería su lugar.³⁰⁰

Ésta es la ausencia de la que estábamos hablando, la ausencia de la que González Requena y Ortiz de Zárate llaman la función simbólica del padre (relacionada con el orden, con la palabra, con la aparición de una ley, o dicho en términos cercanos a Lacan o a Metz: una ley que impida el incesto, que tiene que ver con el espejo y con la castración). La ausencia en juego sería la del padre, o mejor dicho: del Padre. Soñar por tanto aparecería en la frase no ya como “el sueño de la razón” sino todo lo contrario “un sueño con la razón”, es decir, el sueño capaz de crear una estructura simbólica y racional en la que sujetarse contra la locura.

Pero volvamos al plano del libro y al por qué es un campo vacío. El subtítulo que aparece escrito a mano es la huella de ese alguien ausente que un día leyó el libro y allí dejó la marca de su puño y letra. Esa frase anotada es por tanto crucial tanto en su contenido como en su presencia física, pues a través de ella sabemos que hubo un lector anterior:

(...) dejó en él la huella de su lectura; por eso puede ahora Leo retomar su movimiento, recibir su testigo.³⁰¹

Se podría decir, por tanto, que ese campo vacío tiene un fuera de campo del que se hace sentir la fuerza del personaje que lo habita. Ese personaje ausente es quien ha dejado a Leo:

(...) un don frágil, quebradizo, tan distante como desvaídas se hallan las páginas del libro: la palabra de alguien, ese lector, que aparece para él, por primera vez, del todo desligado de ese universo imperioso de cuerpos que le aplastan.³⁰²

³⁰⁰ *Idem*, pág. 23.

³⁰¹ *Idem*, pág. 49.

³⁰² *Idem*, pág. 50.

Esos cuerpos son los de la familia de Leo tan cercanos a la locura como lejanos a la palabra. El personaje ausente, está en el lado opuesto de la locura y se manifiesta precisamente a través de la palabra. Este personaje tiene un nombre: “el domador de versos”. Él es quien ha dejado ese escrito y quien ha hecho posible que Leo comenzara a escribir y, a la vez, alguien, en suma, capaz de recibir su palabra en un intercambio simbólico.

Es así como emerge en el filme la figura de un hombre ya maduro, casi un anciano de barba blanca, que lee y recita las palabras escritas por Léolo. Para que, así, retornen de nuevo y él mismo pueda recibirlas, una vez alcanzada su plena dignidad de palabras escuchadas por alguien y, en esa medida, habitadas por la promesa del sentido.³⁰³

III.20.5. En Eisenstein el fundido a negro no es una puntuación sino un agujero negro, una metáfora de la pérdida de la mirada

Nos hemos referido ya al uso que diferentes autores hacen de los fundidos a negro y a blanco, por ejemplo los de Kieslowski o el propio Lauzón en *Léolo*, cuando el niño, a punto de asfixiarse, entra en un delirio en el que apenas se vislumbra su silueta en la pantalla prácticamente inundada por la luz blanca y que J. González Requena y A. Ortiz de Zárate comparan con el blanco de Kandinski al que nos referiremos más adelante.

Eisenstein es otro autor que González Requena identifica con ese uso expresivo del fundido. En su libro dedicado a Eisenstein cita el ejemplo de la famosa secuencia de la escalinata de Odessa de la película *El Acorazado Potemkin* (1925), en particular el momento en el que el cochecito de un niño se precipita escaleras abajo tras haber sido herida mortalmente la madre; no se sabe cómo acaba esa caída del bebé, debido a un fundido en negro. Un oficial golpea, hiriéndola en un ojo, a una anciana que estaba observando con horror la suerte del cochecito:

Y que esta mirada está intensamente marcada, se percibe en que es la última mirada dirigida hacia el cochecito, que desaparecerá definitivamente sin que ninguna imagen de cuenta de su desenlace. Un oficial golpea salvajemente con su sable a la anciana que recibe un tajo en el ojo. Cesa, pues, lo visible. Llega el fundido en negro.³⁰⁴

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ González Requena, Jesús: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 128.

El negro es aquí por tanto metáfora de la destrucción de la mirada, sería como el plano de la pérdida de la visión de la anciana, sería la representación, o mejor dicho la ausencia de representación, de la ceguera. Es este fundido a negro por todo ello un plano que consideramos un campo vacío, ya que es la anciana la que se encuentra ahora en el fuera de campo o en el contraplano y es su presencia y su mirada la que echamos de menos. El negro como vacío y carencia absoluta suspende el montaje y nuestra visión, nos revela una gran pérdida. Hemos dicho que es el negro a la vez el que impide ver el final, seguro trágico del bebé:

Después del fundido en negro en el que se precipita el cochecito, atruenan los cañones, rugen los leones y los ángeles bailan. Ese fundido negro no es pues un “signo de puntuación”, sino más bien el lugar del desgarro, el agujero negro por el que el cochecito desaparece.³⁰⁵

Tal y como lo señala González Requena, el fundido a negro es por tanto un espacio determinado de la pantalla y de la narración, un lugar que absorbe la imagen del cochecito y su destino. Metáfora pues de nuevo del desgarro, la pérdida de algo a lo que poderse agarrar. Desgarro que en el diccionario es una rotura grande que se produce al rasgarse, al tirar en direcciones opuestas y que González Requena utiliza como la fractura del relato, de la continuidad del sentido, la pérdida del orden, la aparición de lo “real”. Volveremos sobre esta cuestión más específicamente en el capítulo dedicado a la televisión.

³⁰⁵ *Idem*, pág. 130.

El acorazado Potemkin, Sergei Eisenstein, U.R.S.S.

(1925) Fotos de 229 a 231

Es precisamente el horror el que se revela en el rostro del personaje que al parecer ve aquello que no es mostrado al espectador. Ese primer plano es el reflejo, el espejo de aquel terrible contraplano que queda siempre en el fuera de cuadro. Si la cámara se acercara a las pupilas del protagonista de este plano seguramente descubriría en ellas la escena más sangrienta aquella que no se puede ver.



Foto 229

En el plano sucesivo un rostro también refleja aquello que no se ve, pero esta vez el rostro es el del que ejecuta la violencia. Un oficial golpea, hiriéndola en un ojo, a una anciana que estaba observando con horror la suerte del cochecito: esta mirada es la última mirada dirigida hacia el cochecito que, como dice González Requena, desaparecerá definitivamente sin que ninguna imagen de cuenta de su desenlace. Llega el fundido en negro.



Foto 230

El negro es aquí por tanto metáfora de la destrucción de la mirada, sería el plano de la pérdida de la visión de la anciana, sería la representación, o mejor dicho la ausencia de representación, de la ceguera. Este fundido a negro es un campo vacío. El negro suspende el montaje y nuestra visión e impide ver el final, seguro trágico, del bebé



Foto 231

El verano de Kikujiro, Kitano Takeshi, Japón (1999)

Fotos de 232 a 234

En este film los campos vacíos crean siempre situaciones de sorpresa. Los protagonistas de la película aparecen en medio de encuadres en los que aparentemente no hay nadie. Siguiendo el estilo algo irónico *El verano de Kikujiro* (1999) utiliza los campos vacíos para recalcar situaciones absurdas y cómicas.



Foto 232

En una piscina vacía de pronto aparece un protagonista. Es como si el entorno, el paisaje real de la película no estuviera preparado para la historia y la entrada de personajes rompiera la calma del sitio. El campo vacío representa lo esperado, lo conocido, lo establecido y a la vez, con la irrupción de presencias humanas, alberga lo inesperado, lo desconocido. Es el lugar y el momento de una ruptura.

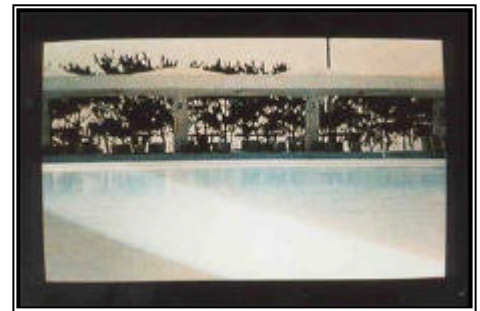


Foto 233

Si la piscina constituye la belleza y la calma ordenada de un lugar controlado, la entrada en campo de los protagonistas representan la ruptura de ese orden, el desconcierto.

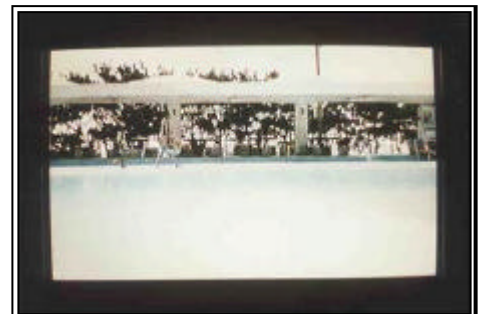


Foto 234

La sombra del vampiro, Elías Merhige, U.S.A. (2001)

Fotos de 235 a 237

En esta nueva versión del vampiro no podía faltar la reproducción de ciertos mecanismos de suspense y de miedo al más puro estilo de los orígenes del film: las puertas cerradas, las sombras que preceden los terribles acontecimientos...



Foto 235

La utilización de campos vacíos impide ver aquello que origina el miedo, y retrasa la aparición del vampiro. Y es precisamente con estos campos vacíos como aumenta precisamente el suspense y el miedo ya que el no ver, el esperar lo inevitable dilata y prolonga el momento del terror.



Foto 236

Cuando finalmente entra en cuadro el personaje el juego ya está hecho y su presencia ya ha sido preparada para la peor de las lecturas.



Foto 237

La vida es bella, Roberto Benigni, Italia (1999)

Fotos de 238 a 240

Los militares en *La vida es bella* (1999) llevan a fusilar al padre protagonista del film mientras su hijo observa escondido desde un agujero, pero el deseo del padre de que el niño no se entere de nada se trasfiere a la propia imagen del film.



Foto 238

El campo vacío se genera justo en el momento en el que el fusilamiento ocurre detrás de la esquina de un edificio en el fuera de cuadro. Los espectadores, al igual que el niño, no ven la muerte del protagonista y comparten con él su deseo e intención de mantenerla oculta fuera de campo.

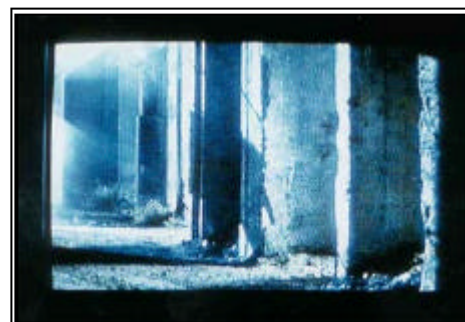


Foto 239

Mientras la cámara ha permanecido ante el campo vacío el sonido *off* ha dado el dato necesario para comprender lo que ha ocurrido. Tras unos instantes vuelve a entrar en cuadro un personaje: el militar, el protagonista ya se sabe que nunca más volverá a entrar en campo



Foto 240

Las normas de la casa de la sidra, Lasse Hallström,
U.S.A. (1999) Fotos de 241 a 243

A veces el vacío no sólo está presente en la imagen, sino también en el diálogo y es nombrado por sus protagonistas. Es el caso de *Las normas de la casa de la sidra* (1999) en el que sus dos protagonistas intentan recorrer de nuevo su amor y se encuentran ante una pantalla de cine al aire libre.



Foto 241

La pantalla de cine está vacía, no se está proyectando ningún film, no se está contando ninguna historia y ante este campo vacío, los personajes hablan de la imposibilidad de vivir también su historia. ¡Nada! como recalca en el diálogo uno de sus protagonistas.



Foto 242

La película continúa, pero nunca se verá aquello que el campo vacío no mostró y que sus protagonistas dejaron no sólo fuera de cuadro, sino también fuera de su historia y fuera del film.



Foto 243

No amarás, Krister Kieslowski, Polonia (1988)

Fotos de 244 a 248

En *No amarás* (1988) las ventanas juegan con lo que se ve y lo que se esconde detrás de los tabiques y los muros de la casa igual que ocurría en *La ventana indiscreta*. El protagonista del film está también en este caso en el edificio de enfrente; desde esa posición observa, escruta a una mujer que se ha convertido en el objeto de su amor.



Foto 244

La vida, la historia de la mujer es revelada poco a poco a través de sus presencias y ausencias en el cuadro. Los campos vacíos en este film constituyen una parte importante en la orquestación de las pausas y las acciones de la protagonista. Son el momento de espera, tienen la cualidad de retener la mirada y la atención. La ocultación de parte de la historia inevitablemente obliga a ejercitar la imaginación y la inteligencia.



Foto 245

Según Mitry, en el cine la potencia emocional de la sugestión es siempre superior a la de la descripción. Si nos emocionamos más por lo que imaginamos que por lo que vemos, todavía es más necesario que la imaginación se apoye sobre hechos tangibles; no podría ser gratuita. La sugestión no es más que una manera de hacer entender lo que podría ser mostrado.



Foto 246

Al igual que el chico protagonista del film, el espectador se ve obligado a averiguar la historia, debe formar parte activa en la reconstrucción de los fragmentos visibles con las partes ocultas de la película.



Foto 247

EL lugar *voyeuriste* del protagonista del film es un lugar privilegiado que el espectador comparte plenamente. Es un lugar para la comprensión, para el descubrimiento de aquello que podría pasar desapercibido. Quien mira sin ser visto, en la penumbra y a cierta distancia, comprende con mayor profundidad que si estuviera inmerso en el propio espacio.



Foto 248

Una relación privada, Frédérick Fonteyne, Francia (1999)

Fotos de 249 a 251

En el cine las puertas no siempre dan paso a las cámaras; a menudo precisamente marcan el límite de lo visible y de lo que no se quiere mostrar. Las puertas que quedan cerradas ante la mirada del espectador pueden dar pie a un campo vacío.

Es el caso de *Una relación privada* en que sus protagonistas viven su historia de amor en un hotel



Foto 249

En este film abundan los campos vacíos y la mayor parte de las veces la puerta queda cerrada y se lleva al extremo la clásica escena de la pareja que cruza el umbral de la habitación ocultando pudorosamente la posible relación. Tal y como indica la traducción del título al español, el film se desarrolla en gran parte manteniendo oculta o privada la relación de sus protagonistas. La puerta cerrada crea campos vacíos que dejan al espectador en el pasillo del hotel durante dilatados minutos.



Foto 250

Cuando los personajes vuelven a aparecer en campo nada sabemos de lo que ha pasado sólo podemos suponerlo. Esta técnica conduce a una tensión ya que crea el deseo de conocer aquello que después se veta a la mirada.

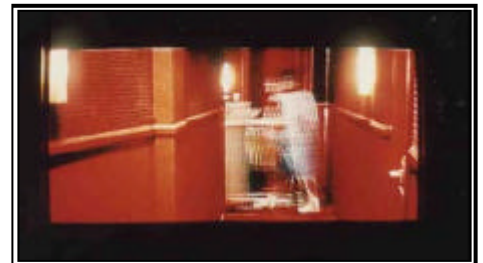


Foto 251

La caza, Carlos Saura, España (1965)

Fotos de 252 a 254

En *La caza* (1965) los numerosos planos de escorzo de protagonistas disparando, dan paso a otros tantos planos que funcionan como contraplanos de los cazadores.



Foto 252

Estos planos son fundamentalmente campos vacíos en los que se hace muy difícil encontrar la presa huidiza de la mirada del espectador y de los protagonistas del film. El paisaje árido casi desértico es el protagonista de gran parte de esta secuencia.



Foto 253

Es precisamente sobre ese paisaje, esos campos vacíos, sobre los que los personajes del film luchan para encontrar algo a lo que disparar. No es necesario dejar explícito el papel metafórico de esta secuencia en la que se representa un momento peculiar de cierta sociedad española, pero sí resaltar como estos campos vacíos contribuyen a crear ese *climax* de angustia vital y búsqueda casi enfermiza y universal de los hombres de capturar la vida y escapar del vacío, de ese paisaje estéril, de la muerte .



Foto 254

Tesis, Alejandro Amenabar, España (1998)

Fotos de 255 a 257

En la película *Tesis* (1998) aparece otro ejemplo de campo vacío extremo. Una de las secuencias de mayor tensión del film se origina en el sótano cuando los protagonistas quedan encerrados y de pronto se va la luz.



Foto 255

La pantalla queda prácticamente en negro. Sólo el sonido y las voces de los protagonistas hacen comprender que la película continúa. La oscuridad absoluta ha hecho desaparecer la imagen de los actores y ha creado un campo vacío de los llamados extremos. No se ve la acción ni tampoco el decorado.

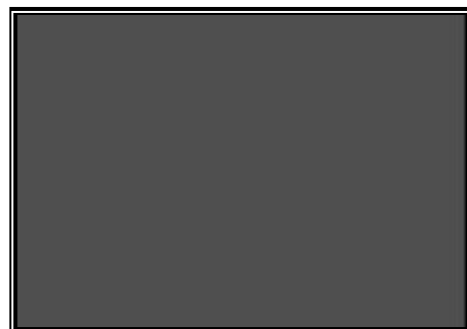


Foto 256

La tensión y el miedo se producen gracias a la ausencia de visión; Tal y como ocurre en otro momento del film cuando uno de los personajes le dice a otro que no mire una de las escenas más fuertes de una snuff movie que queda en el contraplano de la mirada. Toda la película juega constantemente con el terror fuera de cuadro y el campo vacío ayuda y apoya tal efecto.

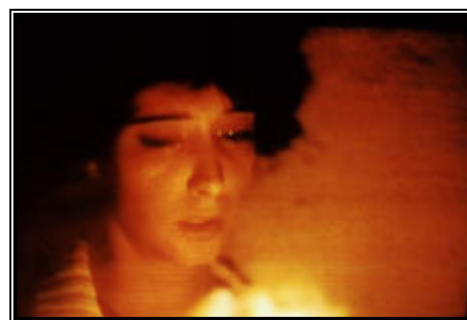


Foto 257

CAPÍTULO IV. ESTUDIO DEL CAMPO VACÍO EN EL VÍDEO Y ALGUNOS EJEMPLOS DE CINE EXPERIMENTAL

IV.1. El vacío en el vídeo cerca del cine según Bellour

El estudio de la presencia de campos vacíos en el vídeo muestra particulares características no observadas hasta el momento. El propio medio y sus formas expresivas determinan nuevas maneras de uso del campo vacío. A pesar de esto, existen también numerosos puntos de unión entre las prácticas cinematográficas y las videográficas. Partiremos de esta cercanía entre los dos medios para averiguar poco a poco las formas más alejadas de campos vacíos. Para ello nos apoyaremos en los estudios de Raymond Bellour.

El ámbito teórico de Raymond Bellour, se enmarca en el análisis comparado de las diferentes formas de expresión artística. En él, vídeo y cine se unen, se contagian, y se ven, a su vez, influidos por la fotografía, la pintura y otras artes visuales. Bellour aporta una especie de bisagra teórica que permite pasar de un soporte a otro: del estudio del campo vacío en el cine al análisis del campo vacío en el vídeo. Su texto *L' Entre-Images* es ejemplar a los fines de nuestra investigación. Se trata de un ensayo fundamentalmente dedicado al cine, pero es también, al mismo tiempo, uno de los primeros libros en afrontar el estudio del vídeo en cuanto medio de creación, de la imagen de naturaleza fotográfica y electrónica como representación artística. Objetivos que señala en el subtítulo de la obra: *Foto. Cine. Vídeo. Las artes de la reproducción mecánica*. En muchas ocasiones el vídeo absorbe técnicas cinematográficas, como por ejemplo, las salidas y entradas de cuadro de personajes que generan campos vacíos muy similares en un medio y en el otro; los fundidos y el vacío como contenido de la obra.

El uso del vacío en el vídeo tiene connotaciones casi idénticas al uso que se hace en el cine, pero la manera de aparecer en la imagen y sus consecuencias estéticas llega a aplicaciones más radicales en la expresión videográfica. Uno de los ejemplos es el constante uso que hace el vídeo de la deformación misma de la señal de la imagen que en ocasiones genera campos vacíos en los que la presencia de figuras humanas desaparece con la pérdida de la señal misma. Pero a pesar de esta mayor radicalidad estética y conceptual con respecto al cine, los campos vacíos del vídeo, en general, se distancia mucho más de la televisión:

Fatto di pause, momenti morti, rallentamenti che “bucano” i monitor, così dichiaratamente e profeticamente antitelevisivi, contrari, cioè, sia alla preconfezione impeccabilmente banale, prevedibile, vacua della TV delle origini, sia al flusso ininterrotto e fagocitante della comunicazione televisiva odierna. L'individuazione del valore della pausa e l'assunzione dell'opera come totalità vissuta hanno

contribuito a determinare i caratteri antinarrativi e autoriflessivi che, nei primi anni, hanno costituito lo statuto del linguaggio vídeo.¹

Los campos vacíos en el vídeo se caracterizan por este proceso de introspección y de reflexión de la imagen a través de la pausa; características que llevan a Jean Luc Godard, en su *Histoire(s)*, a afirmar: *cogito ergo vidéo*. Serán después los cineastas los que beberán de esta nueva forma de campo vacío en el vídeo. Vídeo y cine acaban intercambiando finalmente lugares y ampliando recíprocamente sus ideas de lo visible, de lo que se ve y de lo que se muestra.

L'oeil troué est aussi l'oeil vidéo qui surveille ce qui ne peut être vu, l'interdit, la faute perturbatrice de l'ordre moral et social.(...) Dans *Nick's Movie*, la vidéo peut être comprise comme une réponse à une impossibilité latente du cinéma d'aborder un sujet trop fort.(...) Dans *Numéro Deux*, au contraire, la vidéo a pris le pouvoir. Elle est le dépositaire du discours et de la fiction. Quanta au cinéma, il n'est plus qu'un indicateur de l'énonciation.²

IV.2. El incesante proceso de aparición y desaparición de las figuras en *Nostos I*, de Thierry Kuntzel. Figuración y desfiguración. Presencia y ausencia de personajes en el vídeo

Una de las cuestiones que están en el origen de la constitución de la imagen vídeo es la figuración y desfiguración de la propia imagen. Estos conceptos se refieren de lleno a la presencia y ausencia del personaje en campo. Bellour es uno de los teóricos que en numerosas ocasiones cita estas figuraciones y desfiguraciones y se refiere al campo vacío -aunque no utiliza explícita y literalmente este término-. Hay artistas que en sus obras de vídeo centran el interés precisamente en esas presencias y ausencias. Un buen ejemplo es *Nostos I*, de Thierry Kuntzel, en la que se relata una serie de apariciones y desapariciones de personajes en cuadro.

Los vocablos integración y transformación, utilizados a menudo en la crítica de vídeo, aluden directamente al cambio, a la transición formal “entre imágenes”, entre sus campos visuales y encuadres. Entre llenos y vacíos, entre señales que se mezclan o se destruyen.

¹ Cigala, A.: *Lo sguardo e il fenomeno. Intervalli tra film video e televisione*, Sellerio editore, Palermo, 1989, pág. 53

² Duguet, Anne Marie: “Vidéo”, *Communications*, n° 48, Seuil, París, 1988, pág. 304.

La emoción se crea en la tensión misma de la imagen, de la emergencia difícil de las figuras, de su incertidumbre, de la resistencia de constitución de los contornos.³

La aparición del campo vacío en la imagen videográfica de Kuntzel es por todo esto un buen ejemplo de cómo se produce de forma muy distinta a las analizadas hasta ahora en cine. La gran ductilidad del soporte vídeo permite a sus creadores alterar fácilmente el registro de la realidad y proporcionar o resolver situaciones de campo vacío insólitas en la creación cinematográfica. Así ocurre en la citada obra de Kuntzel:

Al inicio de *Nostos I*, sobre la pantalla surge una forma, ligera, apenas esbozada, que no cesa de aparecer y desaparecer (...), el fragmento de un brazo, una espalda (...). Una frecuencia eléctrica, modulada en amplitud y en velocidad, sostiene esta constante aparición y desaparición dibujada por la variación de la luz repartida por zonas cambiantes sobre este cuerpo sin espesor cuyas formas amenazadas crean nuestra posibilidad de ver.⁴

El campo vacío está generado en este caso por una manipulación técnica. Los personajes y la acción desaparecen de cuadro sin un movimiento real en el espacio, sin salidas de campo. La presencia humana aparece y desaparece en pantalla gracias a una alteración técnica provocada por medios eléctricos que transforman el registro de la imagen.

Estas alteraciones de la imagen contribuyen a la aparición y desaparición de varios personajes: el tratamiento del nivel de gris graduado por la luminosidad, la manipulación de la frecuencia electrónica, etcétera. Éstas son algunas de las técnicas que permiten generar los campos vacíos y que aportan nuevas consecuencias expresivas de las desapariciones de la figura humana. La carga emotiva de las mutaciones de estas imágenes evoca el olvido, la memoria, el regreso, los latidos del pensamiento. Sensaciones que son representadas por los cambios de luz que acompañan el camino hacia el campo vacío o, dicho de otra manera, el vaciado del encuadre.

En *Nostos I* la presencia humana está determinada por unas pequeñas acciones y gestos rutinarios que se convierten en hechos fundamentales o trascendentales, como hojear páginas, sentarse, tumbarse, atravesar el espacio visual del encuadre, encender un cigarrillo, girar la cabeza, abrir la boca, mirar, etcétera. Estas acciones nimias se muestran como unos

³ Duguet, Anne Marie: *Vidéo la memoire au poing*, Hachette, París, 1981, pág. 193. (Traducción nuestra)

⁴ Bellour, Raymond: *L'Entre-Images*, La Différence, Paris, 1990, pág. 31. (Traducción nuestra)

rastros existenciales esenciales y sobre todo en el momento de su desaparición o mejor dicho ante nuestra conciencia constante de la fragilidad de su presencia.

La obra tiene tramas y personajes de ficción desarrollados a través de gestos mínimos, hasta el punto de que los protagonistas se asemejan a fantasmas que aparecen y desaparecen. Cuando el espacio queda vacío, es precisamente cuando transmiten la impresión de fragilidad, la inconsistencia de esas presencias inscritas sólo en algún lugar del recuerdo y de la memoria. No en vano algunos teóricos consideran que el tema o argumento de *Nostos I* es el tiempo: “Le temps construit l'image en la dévorant.”⁵

⁵ *Idem*, pág. 37.

Nostos I, Thierry Kuntzel (1979)

Fotos de 258 a 259

La emoción se crea en la tensión misma de la imagen, de la emergencia difícil de las figuras, de su incertidumbre, de la resistencia de constitución de los contornos.

La aparición del campo vacío en la imagen videográfica de Kuntzel se produce cuando los personajes y la acción desaparecen de cuadro sin un movimiento real en el espacio, sin salidas de campo.



Foto 258

En *Nostos I* la presencia humana está determinada por unas pequeñas acciones y gestos rutinarios que se convierten en hechos fundamentales o transcendentales, como hojear páginas, sentarse, tumbarse, atravesar el espacio visual del encuadre, ... La carga emotiva de las mutaciones de estas imágenes, apenas esbozadas, evoca el olvido, la memoria, el



Foto 259

IV.3. El campo vacío como un cuadro inmóvil y la experiencia del tiempo en *La Desserte noire, bleu, rouge*, de Thierry Kuntzel

En diferentes teorías sobre cine ya hemos visto que a veces se nombra de forma diferente lo que nosotros hemos llamado campo vacío. En el vídeo sucede algo parecido cuando Bellour llama “cuadro inmóvil” a un plano en el que no hay personajes ni acción. Se trata, en definitiva, de lo mismo que nosotros entendemos por un cierto tipo de campo vacío. Los cuadros inmóviles en algunas obras de vídeo como las de T. Kuntzel se relacionan directamente con la representación del paso del tiempo, como ocurría en *Nostos 1* (1979) y como sucede en *La Desserte noire, bleu, rouge* (inacabado):

La puerta por la que la mujer aparece no es realmente nunca atravesada, sino a través de la memoria que el espacio nos da de los pasos, de las posiciones impresionadas sobre la película. El gesto en el tiempo, que se eterniza, se convierte en una materia, de instante en instante, gracias a la acumulación mental y visual de instantes, produciéndose un efecto global de pintura en movimiento, entre el bajo relieve y la fotografía.¹

No se puede no coincidir con Bellour en este certero análisis ya que en todos estos trabajos de Kuntzel las figuras apenas se esbozan en el espacio, tienen una levísima permanencia y desaparecen para dar paso deliberadamente a campos vacíos, a cuadros inmóviles, según la terminología de Bellour.

Estas acciones y situaciones mínimas, son una constante de otras obras de Kuntzel y no sólo de *Nostos I* y *La Desserte noire, bleu, rouge* sino también de otros muchos de sus trabajos como su instalación de imagen electrónica exhibida en el Centro de Arte Reina Sofía en 1990 con motivo de la Bienal de la Imagen en Movimiento: *Hiver (La mort de Robert Walser)* (1990).

IV.4. El campo vacío y la representación de la muerte en la vídeo instalación *Hiver (La mort de Robert Walser)*, de Thierry Kuntzel

En esta instalación de tres pantallas rectangulares aparece un cuerpo tumbado cubierto de telas, a veces opacas, a veces transparentes, mientras las imágenes laterales varían sutilmente de color. Representan el invierno y la tumba de Robert Walser,

¹ *Idem*, pág. 45.

(...) muerto en la nieve una tarde de Navidad durante un paseo después de años de silencio.²

El artista francés propone un severo ejercicio plástico de “desmaterialización” de la imagen que en última instancia se reduce a la luz que transparenta huellas de antiguas presencias de cuerpos; son atisbos evanescentes, retazos de memorias de objetos que ocuparon ese campo de la visión pero que resultan inaprensibles; son *flashes* tenues de recuerdos borrosos que no acaban de fijarse en el plano, en el soporte de la imagen. O como el propio autor dijo:

(...) un relato se trama y se resuelve ahí, ínfimo, los avatares de una figura, la suerte de un cuerpo.³

[En los círculos del vídeo francés se relacionaban estas obras de Kuntzel con los problemas de salud que por aquella época aquejaban a su mente].

Esos campos vacíos, cuya vacuidad acentúa la inmovilidad del encuadre, transmiten poderosamente la sensación de la presencia de una ausencia debido a esa lentísima aparición y desaparición de los personajes. De hecho, el cuadro está vacío casi todo el tiempo y en él apenas se insinúan los contornos extremadamente difuminados.

Son presencias casi invisibles que crean la sensación de estar viendo simultáneamente la representación de tres tiempos diferentes: el momento en el que la figura no estaba, el momento en el que estaba y el momento en el que dejó de estar en ese lugar.

A cada lado del panel central, el infierno y el paraíso tienen el mismo color. No son más que color, que varía del blanco al gris al azul al gris al azul al blanco. Más gris que azul. Es el invierno. Es también el color de la pantalla de vídeo apagada, sin vibración, sin luz de la imagen.(...) Estos espacios visuales de inscripción parasitan la visión central por la luz pura, las figuras de la ausencia, un antes o un después del acontecimiento, el accidente. Losas de una tumba abierta, desplegadas lateralmente, lisas, sin pliegues, sin estrías, son lo infigurable: el olvido y lo posible a la vez, el comentario de las incertidumbres de la imagen, su resolución.⁴

² Kuntzel, Thierry, *cit* en Pérez Ornia, José Ramón (ed.): *Bienal de la Imagen en Movimiento*, MNCARS, Madrid, 1990, págs. 185-186.

³ *Idem*, pág. 185.

⁴ Duguët, Anne Marie: *Thierry Kuntzel*, en Pérez Ornia, José Ramón: *Bienal de la imagen...*, *cit.*, pág. 186.

Pero no son tiempos o épocas de la realidad ya que esos cuadros, apenas acariciados transmiten la impresión de que representan diferentes momentos de la memoria. Estos campos vacíos, o cuadros inmóviles se relacionan con la pintura y la fotografía, con la única diferencia de que en éstos hay un antes y un después visible y representado, un tránsito levísimo entre ambos momentos que acentúa y hace aún más evidente el paso del tiempo.

Hiver (La mort de Robert Walser), Thierry Kuntzel (1990)

Fotos de 260 a 262

Esos campos vacíos, cuya vacuidad acentúa la inmovilidad del encuadre, transmiten poderosamente la sensación de la presencia de una ausencia debido a esa lentísima aparición y desaparición de los personajes.



Foto 260

Un severo ejercicio plástico de “desmaterialización” de la imagen que en última instancia se reduce a la luz que transparenta huellas de antiguas presencias de cuerpos; son atisbos evanescentes, retazos de memorias de objetos que ocuparon ese campo de la visión pero que resultan inaprensibles.



Foto 261

Son presencias casi invisibles que crean la sensación de estar viendo simultáneamente la representación de tres tiempos diferentes: el momento en el que la figura no estaba, el momento en el que estaba y el momento en el que dejó de estar en ese lugar.



Foto 262

IV.5. Ver y saber, dos funciones diferentes del cine al vídeo. Lo que imaginamos y lo que vemos en un campo vacío

No podemos pasar por alto un escrito que el propio artista Kuntzel dedicó al estudio de *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931), la película de F. Lang. Este estudio confirmará de nuevo cómo cine y vídeo mantienen fuertes lazos de creación antes de adentrarse en prácticas puramente videográficas. También es interesante reconocer cuáles son los temas teóricos de la imagen que a Kuntzel le interesan y cómo saca fuente, precisamente para sus trabajos de vídeo, del cine y del cine clásico.

La teoría de Kuntzel inaugura una posición teórica que entraña una nueva forma de análisis: se trata de ver el cine, incluso material y físicamente hablando, desde el vídeo. El estudio de los primeros 27 planos de *M* se ve beneficiado por las técnicas que aporta el pasar la película del celuloide a la cinta magnética. Gracias a esta transformación, la utilización de la parada, el ralentí, la marcha atrás y adelante..., se marca aún más claramente la diferencia entre ver y saber, y comienza a entrecruzarse otra película. La cuestión se conduce y se precisa en el problema del fotograma y el conocimiento fílmico.

La otra película aparece entre el filme película y la proyección. Entre lo que no se ve y se cree ver. Con respecto a la película parada, manipulada. Es la película que permanece en los fotogramas o incluso en los dibujos que la representan y que la manifiestan. La película se hace entre dos: la que vemos y la que conocemos, de su masa física y de su espesor psíquico.

Kuntzel propone ver el filme clásico como el lugar a partir del cual se puede imaginar una película en la que la figura no se inscribiría en el sentido de un *récit*, donde a partir de una matriz formal no se entraría en una progresión, donde el sujeto nunca estuviera asegurado. Es precisamente en estas ideas en las que Kuntzel se inspira para realizar sus vídeos y para llevar hasta las últimas consecuencias lo que en películas como *M* es un atisbo, o mejor dicho, la punta del iceberg de la representación.

IV.6. La percepción de lo visible y el campo vacío. *L'immatériel*, de Kuntzel

El vídeo es capaz de registrar una imagen fantasmal justo en el límite de la percepción de lo visible donde las formas se revelan y se disuelven a continuación. Es el caso de esta obra de Kuntzel en la que toma forma la inmaterialidad de la que habla Mèredieu:

L'exposition *Les immatériaux*, organisée au centre Beaubourg par J-F. Lyotard et qui faisait précisément une large part au médium vidéo, fut à cet égard significative. L'image vidéo apparaît comme une image non pleine, image fragmentaire,

transparente et fantôme, pas une image en plus, pourrait-on dire en paraphrasant J-P. Fargier, “Un art de moins”.¹

IV.7. Vacío en campo y fuera de campo. *News from home* (1976), de Chantal Akerman

Chantal Akerman utiliza en su trabajo *News from home* (1976) el diálogo epistolar entre una madre y una hija que viven en diferentes ciudades para adentrarse no sólo en esa relación familiar y sus vínculos, sino también en la relación de su protagonista con la realidad de su entorno con respecto a sus emociones y sentimientos. Cada plano de este trabajo es como una toma fija y a menudo prolongada en la que se produce el movimiento; pero un movimiento aleatorio, abierto, documental, parecido a lo que capta la imagen de una instantánea.

En ningún momento vemos a la autora-heroína de la historia, solamente suponemos su presencia a través de su mirada. Suponemos en el sentido literal del término: suponer es pensar que ocurran ciertas cosas aunque falten datos para tener la certeza de ellas, imaginarse, figurarse. Identificamos a la protagonista con la cámara, que se posa y espera con un sentido muy fuerte del cuadro y del tiempo.

Hay por ejemplo un plano muy largo en el Metro. Cinco pilares dividen a su vez el espacio en tres planos cruzados por dos vías de tren y un andén en el medio. La fuerza de este plano residiría en el hecho de que todo parece plano, de dos dimensiones, como una fotografía o un dibujo de arquitectura; de pronto, cobra profundidad porque circula algún pasajero, o entra un tren en la estación y rápidamente se aleja. Posteriormente nos encontramos de nuevo con la sensación de estar ante una imagen fotográfica.

D’ un côté il y a le regard captateur, fragmenté, silencieux, elliptique, de la fille, une sorte d’oeil à l’état brut qui travaille à s’observer lui-même en découvrant la ville; de l’autre il y a sa voix. Et on a l’impression qu’elle ne livre ainsi les mots de la mère absente que pour les rendre plus efficacement, par une sorte de sadisme calculé, à leur entière solitude.²

Por un lado, está la mirada de la hija que captura imágenes de la realidad que la rodea de manera fragmentaria y silenciosa y, por otro, su voz leyendo las palabras de la madre ausente de tal forma que aún pone más en relieve la completa soledad de ambas. Es en esos abundantes campos vacíos donde se manifiesta de forma más radical el tema de este trabajo,

¹ Meredieu, F. de: “Vidéo”, *Communications...*, cit., pág. 249.

² Bellour, Raymond: *L'Entre-Images*, La différence, París, 1986, pág. 139.

la historia de esa madre que vive en Bruselas y le envía asiduamente a su hija cartas banales que en lugar de significar un acercamiento muestran aún más un aislamiento, una distancia.

Oímos la voz de la hija, que ha dejado el hogar familiar para vivir y trabajar en Nueva York, leyendo las cartas de la madre de forma monocorde y distante. La madre le reprocha no recibir más cartas suyas, y le solicita fotos. Es como una conversación detenida en el tiempo. Podría decirse que en esta obra hay dos personajes protagonistas y que ambos están fuera de cuadro:

- El personaje ausente detrás de la cámara: la hija.
- El personaje ausente que escribe cartas: la madre.

Cuando en cuadro además se generan la ausencia de personas y de todo movimiento, como en la estación de metro, entonces se percibe un doble vacío:

- Vacío por la ausencia de las protagonistas.
- Vacío por la ausencia de cualquier persona.

El campo está vacío por un lado porque no vemos a las protagonistas de la historia: sabemos que existen que están allí, una muy cerca, pegada a la parte de atrás del objetivo y otra a unos cuantos kilómetros, pero no las vemos. Y por otro, el campo está vacío porque no entra ninguna otra persona en campo, no aparece ningún nuevo personaje.

Este doble vacío que se crea en campo se convierte en algo metafórico es un vacío muy significativo: es también el vacío entre las protagonistas. En campo por tanto no hay ningún protagonista de la historia, pero a través de su ausencia la historia continúa y nos transmite sus emociones. La de las protagonistas es una ausencia física en pantalla, pero allí están sus pensamientos y sus sentimientos. La suya es una presencia latente (latente en el sentido que, aunque existe, no se exterioriza o manifiesta) y una ausencia que se manifiesta.

Este trabajo realizado con el ojo de su protagonista “pegado al objetivo”, es un buen ejemplo de una especie de género cercano al diario que aún teniendo casos en el cine experimental y doméstico ha tomado gran importancia sobre todo en el vídeo. La ligereza y ductilidad del vídeo ha favorecido este planteamiento íntimo de narración. De ahí que numerosos artistas como C. Akerman, o G. Kuchar, en los que el protagonista-narrador cuenta su historia fuera de cuadro mientras en imagen aparece un campo vacío. Estos campos vacíos presentan la peculiaridad de la cercanía de quien los está grabando, viendo y viviendo. Son campos que podrían ser invadidos en cualquier momento por su narrador fuera de cuadro, pero que eso supondría que han dejado de ser vacíos y de que su protagonista ha dejado de enseñar y contar la historia simultáneamente.

IV.8. El campo vacío, la espera del personaje y del acontecimiento en *Longitud de onda*, de Snow

Como ya hemos visto, una de las consecuencias del uso del campo vacío en el cine es la espera del personaje. En vídeo, y en experiencias cinematográficas experimentales, ese vacío y esa espera se llevan hasta las últimas consecuencias. Es el caso de *Longitud de onda*, de Michael Snow. Esta pieza, en general, está vacía de personajes. Sus características peculiares han dado origen a numerosas reflexiones acerca de la puesta en escena y de la narración. Entre otras, las del teórico Noël Burch que estudia cómo en este trabajo el núcleo de la representación de la historia se desarrolla en un campo vacío:

La espera aquí de que alguien entre en escena se inscribe en la conciencia como no marcada, mientras que la perpetuación de este encuadre vacío más allá de una duración razonable, está marcada. Y que la película acabe efectivamente satisfaciendo nuestra espera al cabo de tres o cuatro minutos, sólo puede reforzar la calidad marcada de este vacío.³

En este filme de Michael Snow un movimiento de cámara lentísimo tarda casi cuarenta minutos en atravesar un *loft* de Manhattan. En realidad es un *zoom* o *travelling* lentísimo frontal hacia un objeto, un cuadro, que hay en la pared del fondo. Prácticamente nadie entra en cuadro. Burch habla de encuadre vacío, aunque una vez más podría sustituirse con campo vacío o con plano desierto; dudaríamos, sin embargo, en llamarlo *pillow-shot*, ya que no podríamos decir que se trata de una suspensión momentánea de la presencia humana sino más bien una ausencia casi absoluta, en cuadro, fuera de cuadro e incluso en todo el filme. Podríamos decir que ocurre al contrario que en los demás filmes analizados hasta el momento: en *Longitud de onda* sólo hay una suspensión momentánea de la ausencia humana o lo que sería lo mismo sólo hay una presencia humana momentánea. Estas presencias se van intensificando:

(...) desde la entrada de los mozos de mudanza que llevan una “biblioteca de cajas” hasta que la chica descubre un cadáver⁴

Esta pieza aborda la problemática de cómo una densidad narrativa creciente a medida que avanza la película determina el proceso diegético. Se pone en marcha una actitud de espera,

³ Burch, Noël: *El tragaluz del Infinito*, Cátedra, Madrid, 1987, pág. 260.

⁴ *Idem*, pág. 259.

de tal forma que no podemos ver ese lugar sin que estemos esperando un acontecimiento. Este acontecimiento que esperamos, según Burch, tal y como hemos dicho anteriormente, es exactamente la llegada de alguien:

Después de cierto tiempo, efectivamente, llega alguien, la diégesis parece centrada, podríamos esperar la aparición próxima de estructuras narrativas reconocibles, de personajes: parece que nos enfrentamos a una serie perfectamente codificada, ciertamente más alargada que de costumbre, pero normal en todo.⁵

Una vez puesta en marcha esta espera por la forma en la que va avanzando la narración, y sólo después de hacerse mucho esperar, el personaje aparece, pero esta aparición sólo podrá satisfacer al espectador muy de tarde en tarde por lo que en el filme va perdiendo credibilidad. No obstante el impacto diegético vuelve con fuerza en el momento culminante del filme, cuando la chica encuentra el cadáver.

Snow mantiene el relato de forma que se sitúa un poco “ahí fuera”, detrás de las ventanas, siendo esto suficiente para que se produzca de nuevo la diégesis. Burch estudia esta escena desde el espectador. Según él, que el personaje entre en escena de esta forma no cuenta como presencia y la duración de este encuadre vacío se alarga. Llega finalmente el sonido de una onda que cubre el sonido directo:

(...) aullido perturbador que parece remitirnos a nuestro propio “desencanto”, nuestra pérdida de fe debida a las repetidas depredaciones.⁶

“Relato abortado”, dice Burch. Para él, cuando el encuadre es ocupado sólo de tanto en tanto por algunas personas, no responde a una satisfacción total del proceso diegético que se ha iniciado y la espera del personaje es casi constante.

El campo vacío resulta así, en otra de sus cualidades, capaz de poner en juego la presencia de la diégesis. Es éste uno de los campos vacíos sin duda más extremos: campo vacío no sólo de personaje sino casi prácticamente “vacío de relato”. En el vídeo abundan otros ejemplos de estos campos vacíos sin relato que han dado origen a estos nuevos significados del vacío.

⁵ *Idem*, pág. 260.

⁶ *Ibidem*.

Longitud de onda (Wavelength), Michael Snow (1966-67)

Fotos de 263 a 267

Esta pieza, en general, está vacía de personajes. El núcleo de la representación de la historia se desarrolla en un campo vacío.

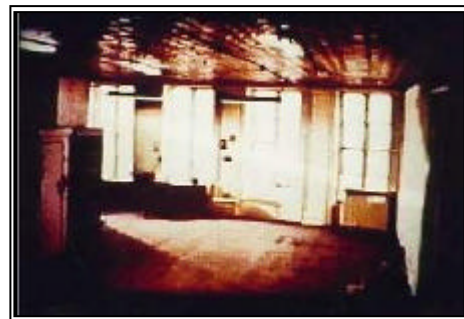


Foto 263

La espera aquí de que alguien entre en escena se inscribe en la conciencia como no marcada, mientras que la perpetuación de este encuadre vacío más allá de una duración razonable, está marcada.



Foto 264

En *Longitud de onda* sólo hay una suspensión momentánea de la ausencia humana o lo que sería lo mismo sólo hay una presencia humana momentánea, pero esta aparición sólo podrá satisfacer al espectador muy de tarde en tarde por lo que en el filme va perdiendo credibilidad.



Foto 265

Se pone en marcha una actitud de espera, de tal forma que el lugar vacío parece presagiar un acontecimiento. Después de cierto tiempo, efectivamente, llega alguien.



Foto 266

Las presencias humanas se van intensificando: desde la entrada de los mozos de mudanza que llevan una “biblioteca de cajas” hasta que la chica descubre un cadáver.



Foto 267

IV.9. Una casa vacía cuenta la historia. El personaje nunca llega en *A place for work*, de Margaret Tate

En este otro ejemplo una voz en *off* de un comentarista, sobre un plano vacío, pone en juego la presencia de alguien y de su historia. Es de nuevo el teórico Noël Burch quien toma esta película como ejemplo de filme en que la presencia de personajes es completamente excluida.

La película se centra en la exploración de una casa en la que una familia ha vivido y trabajado muchos años y que ahora va a abandonar. La localización del filme es exhaustivamente mostrada, el decorado es recorrido abundantemente, sólo se espera que el personaje aparezca de un momento a otro, pero esto nunca llega a ocurrir. No podría decirse que en esta película se prescinde del ser humano, sino todo lo contrario. La cámara se mueve mostrando la casa, se oyen sonidos, y de forma emotiva nos llega la impresión de la vida de esa familia en su hogar a lo largo de esos años de permanencia en ese lugar. El sitio, las paredes que han quedado impregnadas de lo que allí ha acontecido, nos transmiten, si no la historia de esa familia, sí la ilusión de compartir de algún modo una parte de su existencia:

El resultado de estos movimientos de cámara, de esta banda sonora, es un sentimiento pleno y total de estar ahí. El decorado está plantado, sólo esperamos al personaje y al relato. Pero, con dos breves excepciones, no aparecerán ni uno ni otro.¹

No hay actores en este filme y no hay acontecimientos visibles. El personaje o los personajes de la familia se encuentran constantemente fuera de campo. Pero esta ausencia de la familia en campo no significa que sean inexistentes para la obra. Como ya hemos visto, a través del espacio es posible percibir la presencia humana. En este caso, tratándose del abandono del hogar por parte de una familia, ¿qué mejor manera de mostrar el sentimiento de vacío de una casa que el de describir el lugar, volviéndolo a visitar o imaginándolo ya vacío? Las habitaciones ya sin muebles, sin adornos y sin la posibilidad de volver a ser habitadas como antes. Sólo quedan las paredes y los pavimentos. Cualquiera que haya vivido un traslado o el abandono de una casa conoce ese sentimiento de pérdida de los momentos pasados en ese lugar, y a la vez habrá experimentado una cierta permanencia de lo vivido. Es como si las paredes se hubieran cargado de todo lo acontecido y se resistieran a soltarlo. La cámara, con la ayuda de los comentarios en *off*, se encarga de devolver del vacío, del olvido, una parte de esos recuerdos.

¹ *Idem*, pág. 262.

IV.10. Otras casas vacías en el vídeo. *Reasons for Knocking at an Empty House*, de Bill Viola; *Sombra a sombra*, de Daniel Reeves y *Rainy Season*, de George Kuchar

Las casas vacías atraen al vídeo como atraeron al cine. Hay algo de aprensible e inaprehensible en esos lugares que mueve la imaginación. Trabajos como el de *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983), de Bill Viola, a medio camino entre el vídeo y la acción, tratan de investigar las experiencias de un individuo que entra en una casa vacía. Transcurre en tres días. La cámara fija graba en una habitación al hombre en completa soledad. El campo vacío en este caso abre la pieza, antes de que el hombre entre en la habitación; y es a ese campo vacío precisamente a lo que se enfrenta ese hombre.

Otras casas vacías son las del vídeo *Sombra a Sombra* (1988), de Daniel Reeves:

(...) del paisaje y de las ruinas de un pueblo del norte de España brotan, a la luz de los poemas de César Vallejo, las imágenes y las gentes que lo habitaron.²

A través de las imágenes y sobre todo del sonido se perciben todos esos sentimientos de vacío “lleno” y añoranza relacionados con las casas deshabitadas:

No vive ya nadie en la casa, me dices. Todo se ha terminado. La sala, el dormitorio, el patio están abandonados. No queda nadie, todos se han ido. Pero yo te digo: cuando alguien se va, alguien se queda. El punto por donde un hombre pasó ya no está vacío. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado.³

En el caso de George Kuchar las casas vacías son penetradas en primera persona por el artista quien, siempre realiza con su cámara al hombro una especie de diarios en los que la voz en *off* narra lo que el vídeo está grabando:

Se puede revelar lo que nunca se ha limpiado y lo que permanece en las sombras dispuesto a convertirme en una masa viscosa. Algo baboso, de impuras obsesiones y feos sueños y más que sueños. Una noche de tortuosas atrocidades. Las paredes cuentan la historia y mi gata lo oye.

¿Cómo estás? Muy bien, gracias. ¿En que festival participas? ¿En el festival de cine de Berlín? Sí, en el Foro de Cine joven en Berlín.⁴

² Pérez Ornia, José Ramón: *El arte del vídeo*, RTVE /Ediciones Serbal, Barcelona, 1991, pág. 166

³ Texto de *Sombra a sombra*, en Pérez Ornia, J. R.: *El Arte...*, cit., pág. 165.

⁴ Texto de *Rainy Season*, en Pérez Ornia, J. R.: *El Arte...*, cit., pág. 161.

Sombra a sombra, Daniel Reeves (1988)

Fotos de 268 a 269

El campo vacío surge del paisaje y de las ruinas de un pueblo en el que brotan, con los poemas de César Vallejo, las imágenes y las gentes que lo habitaron. A través de las imágenes y sobre todo del sonido se perciben todos esos sentimientos de vacío “lleno” y añoranza relacionados con las casas deshabitadas.

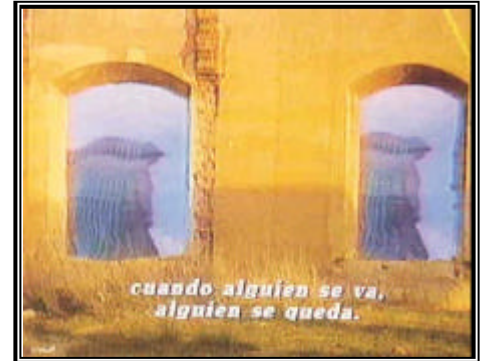


Foto 268

Según recitan los poemas ya no vive nadie en la casa, todo se ha terminado. La sala, el dormitorio, el patio están abandonados; pero, el punto por donde un hombre pasó, ya no está vacío. Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado.

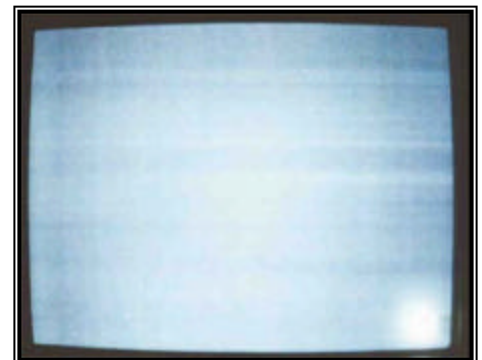


Foto 269

IV.11. Las cámaras de vigilancia. El campo vacío delante y detrás de la cámara según Anne Marie Duguet

Las prácticas videográficas a menudo utilizan otro recurso que da origen y explora una nueva forma de campo vacío: las imágenes captadas por las cámaras de vigilancia. El uso de este material inevitablemente trae en imagen la ausencia prolongada de acontecimientos y de figuras humanas y, además, según Anne Marie Duguet, las cámaras de vigilancia comportan un vacío fuera de cuadro muy fuerte, un vacío que pocas veces se da en la imagen en movimiento y es el vacío detrás de la cámara: nadie está detrás de la cámara de vigilancia grabando. La cámara está sola. El sujeto que debería mirar por la cámara se ausenta y delega su mirada a la máquina; tal vez por esto, ante los campos vacíos generados en las grabaciones de las cámaras de vigilancia los espectadores se sienten aún más solos. Con el uso de las cámaras de vigilancia, se verifica lo que Paul Virilo llamó:

(...) este solemne adiós al hombre detrás de la cámara, esta desaparición total de la subjetividad visual en el seno de un efecto técnico ambiente, especie de pancinema permanente, convierte, aunque lo ignoremos, a nuestros actos más corrientes en actos de cine (...).¹

La cámara, sin la ayuda de ninguna persona, graba aquello que pasa por delante. En estas grabaciones hay, por tanto, cierta predeterminación: el lugar de la grabación, el encuadre, en algunos casos el movimiento de la cámara... y cierta aleatoriedad: el contenido de esa imagen, los movimientos de los personajes, los tiempos de duración de esas presencias... Las experiencias videográficas con cámaras de vigilancia están sujetas a estos parámetros:

Dans la quasi-totalité des installations vidéo qui utilisent le direct, la caméra, qu'elle soit fixée sur un trépied, au mur ou ailleurs, fonctionne de manière autonome. Le sujet s'absente et délègue son regard à la machine. Tel est le principe de la surveillance vidéo.²

IV.12. El campo vacío y la vigilancia de la presencia. Las cámaras de vigilancia en *Der Rieser*, de Michaël Klier

Hay trabajos de vídeo cuyo material procede únicamente de esas imágenes captadas por las cámaras de vigilancia. Algunos autores, como M. Klier, construyen auténticas ficciones a

¹ Virilo, Paul: *La máquina de la visión*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 63.

² Duguet, Anne Marie: "Vidéo"..., *cit.*, pág. 229.

partir de las grabaciones de estas cámaras, imaginándose historias posibles. Las cámaras de vigilancia, como ya hemos comentado, son de por sí cámaras que graban el espacio vacío, a excepción de esos momentos en los que aparece alguien. Están colocadas en lugares estratégicos y aunque la mayor parte del tiempo graben el vacío de presencias, su función es la de grabar cuando alguien entra en campo. Estas cámaras están dispuestas de tal forma que positivamente se sabe, que antes o después alguien aparecerá, son como una especie de trampa para animales de la imagen en movimiento.

Su utilización artística está muy ligada a la entrada y salidas de personajes, a la espera y al vacío. Es el ejemplo de *Der Riese* (1983), obra de M. Klier:

Simple montaje de imágenes registradas por las cámaras de vigilancia automática de las grandes ciudades alemanas (aeropuertos, carreteras, supermercados...). Klier afirma que ve en estos vídeos de vigilancia “el fin y la recapitulación de su arte (...)”.³

El encuadre de las cámaras de vigilancia crea un espacio delimitado en el que alguien puede aparecer, o alguna cosa puede llegar a suceder. Ante esta imagen, este plano, este campo vacío, se adopta una actitud de espera similar a la empleada en cine por Antonioni en la película *El eclipse* (1962), cuando los amantes no acuden a la cita, cuando el “evento” no ocurre, cuando la cámara, esta vez de cine, “vigila” el espacio del supuesto encuentro a la espera de la aparición de alguien que nunca llega.

L’interprétation thématique, la recherche de la «signification» de l’oeuvre, n’est pas toutefois la seule opération herméneutique convenable à laquelle des textes, y compris celui-ci, peuvent être assujettis (...) d’un espace délimité dans lequel quelque chose peut arriver et devant lequel on se place dans une attitude d’attente. Dans *l’Eclipse*, bien sûr, quand l’événement ne se produit pas et que les amants n’apparaissent ni l’un ni l’autre au lieu du rendez-vous, l’endroit, désormais oublié, se trouve à nouveau dégradé en simple espace urbain(...). Dans le texte vidéo non plus rien n’arrive; seulement l’idée même de la possibilité pour quelque chose d’arriver; et cette émergence insensible de la catégorie même de l’événement est inattendue dans cette bande.⁴

En estos planos vacíos de la película de Antonioni hay sin duda una gran similitud con el empleo artístico de las cámaras de vigilancia, pero en el vídeo todo es más extremo. En *Der*

³ Virilo, Paul: *op. cit.*, pág. 63.

⁴ Jameson, Frederic: “Vidéo”, *Communications...*, *cit.*, pág. 117.

Riese las cámaras de vigilancia son muchas y están situadas en algunos lugares estratégicos de la ciudad para grabar de forma indiscriminada, para cumplir su función de vigilancia. Es en la génesis del montaje donde parece encontrar comienzo la “historia”.

Quand j’ai devant moi toutes ces images, au moment de commencer le montage, je suis tombé sur ce problème: faire un documentaire, un film purement documentaire, mais avec des images qu’on utilise d’habitude pour raconter des histoires. Et c’est le choix que j’ai fait constamment au montage: aller dans le sens de la fiction, retenir les images qui allaient le plus dans le ce sens-là.⁵

Michaël Klier relata de este modo cómo trabajó para su vídeo y cuenta que estas cámaras que buscan situaciones anómalas para vigilar, no se alejan tanto de la mirada de un director de cine o de vídeo que en el fondo también busca situaciones especiales, personajes y posibles historias. A diferencia de lo que pasa habitualmente en el trabajo de realización cinematográfica, en el caso de los trabajos de vídeo con cámaras de vigilancia las imágenes preceden la historia y es el hecho de que existan y de esa determinada manera, lo que daría pie a un posible relato:

Au debut, par exemple, il y a ces deux garçons qui se promènent dans la rue et se mettent à courrir. C’est comme un debut de quelque chose. Dans tout ce film il y a, comme ça, des tas d’histories qu’on peut imaginer.⁶

Otro trabajo de Klier ahonda en el tema de las cámaras de vigilancia de forma aún más radical ya que en este segundo caso no hay una invasión-registro de imágenes de un lugar público sino de un lugar privado. Se trata de *Hotel Tapes* (1986), que Michaël Klier realizó utilizando imágenes tomadas en diferentes habitaciones de hotel.

Vemos todo lo que hace, a título privado, la gente que entra en estas habitaciones. Es literalmente un voyeurismo, una mirada dirigida hacia una intimidad. Una especie de obscenidad de la mirada, especialmente cruenta en la última parte de la cinta, donde hay una mujer acostada, que no consigue dormir y a quien la cámara en zooms sucesivos acaricia todo el cuerpo, lo observa y lo dirige. Se trata de una auténtica violación con la mirada.⁷

⁵ Extracto de una conversación de Klier con J. P. Fargier en “Vidéo”, *Communications...*, cit., pág. 124.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Pérez Ornia, José Ramón: *op. cit.*, pág. 161.

Este trabajo podría colocarse en las antípodas de un filme como *Una relación privada* (1999), de Fonteyne. En el uno la cámara se queda en el pasillo con un campo vacío voluntario y no nos muestra lo que ocurre en la habitación de un hotel, mientras en el otro está dentro de la habitación enseñando lo que allí ocurre en tiempo real y cuando se genera un campo vacío es un accidente, algo que ocurre sólo si la cámara de vigilancia pierde de su encuadre al cliente del hotel.

Der Rieser, Michaël Klier (1983)

Fotos de 270 a 277

Las cámaras de vigilancia, como ya hemos comentado, son de por sí cámaras que graban el espacio vacío, a excepción de esos momentos en los que aparece alguien. Están colocadas en lugares estratégicos y aunque la mayor parte del tiempo graben el vacío de presencias, su función es la de grabar cuando alguien entra en campo.



Foto 270

Estas cámaras están dispuestas de tal forma que positivamente se sabe, que antes o después alguien aparecerá, son como una especie de trampa para animales de la imagen en movimiento.

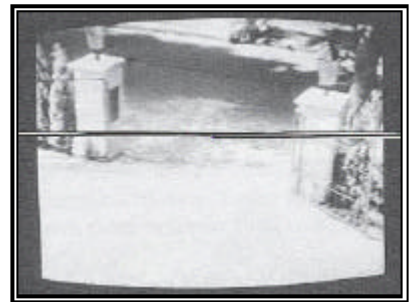


Foto 271

Ante esta imagen se adopta una actitud de espera similar a la empleada en cine por Antonioni en la película *El eclipse* (1962), cuando los amantes no acuden a la cita y la cámara “vigila” el espacio del supuesto encuentro a la espera de la aparición de alguien que nunca llega.



Foto 272

El encuadre de las cámaras de vigilancia crea un espacio delimitado en el que alguien puede aparecer, o alguna cosa puede llegar a suceder.



Foto 273

Este ejemplo de *Der Rieser* (1983), obra de M. Klier muestra el simple montaje de imágenes registradas por las cámaras de vigilancia automática de las grandes ciudades alemanas (aeropuertos, carreteras, supermercados...).



Foto 274

Estas cámaras que buscan situaciones anómalas para vigilar, no se alejan tanto de la mirada de un director de cine o de vídeo que en el fondo también busca situaciones especiales, personajes y posibles historias.



Foto 275

A diferencia de lo que pasa habitualmente en el trabajo de realización cinematográfica, en el caso de los trabajos de vídeo con cámaras de vigilancia las imágenes preceden la historia y es el hecho de que existan y de esa determinada manera, lo que daría pie a un posible relato.



Foto 276

La utilización artística de las cámaras de vigilancia está muy ligada a la entrada y salidas de personajes, a la espera y al vacío.



Foto 277

Hotel Tapes, Michaël Klier (1986) Foto 278

Este trabajo podría colocarse en la antípoda de un filme como *Una relación privada* (1999), de Fontayne. En el uno la cámara se queda en el pasillo con un campo vacío voluntario y no muestra lo que ocurre en la habitación de un hotel, mientras en el otro está dentro de la habitación enseñando lo que allí ocurre en tiempo real y cuando se genera un campo vacío es un accidente, algo que ocurre sólo si la cámara de vigilancia pierde de su encuadre al cliente del hotel.



Foto 278

IV.13. Las cámaras de vigilancia en las instalaciones de vídeo que obligan al vacío. La puesta en escena de la ausencia en *Public Room-Private Room*, de B. Nauman

Bruce Nauman se interesó en numerosas ocasiones por la utilización de cámaras de vigilancia. La presencia en el espacio de los espectadores, su captación a través de una cámara, su representación en un monitor y su ausencia, son elementos integrantes de vídeo instalaciones como *Sealed Surveillance Piece D* y *Lived Taped Video Corridor* (1969).

In ambedue i lavori il video é usato in terza persona, per rilevare dall'esterno il sistema di relazioni tra corpo e spazio agito.¹

En una instalación titulada *Vidéo surveillance Piece (Public Room-Private Room)*, Nauman plantea un caso extremo de campo vacío: sitúa una cámara en un lugar inaccesible al público. En este caso se trata de una cámara de vigilancia que registra forzosamente el vacío; capta y retransmite un espacio en el cual es excluido cualquier evento, nada ni nadie pueden entrar en él. La cámara se coloca en este sitio impenetrable para mostrar la ausencia. El campo vacío que se genera es radical y pone en juego una paradoja: ¿una cámara que vigila qué? Nada. Nosotros, espectadores, fuera de campo, somos “los personajes” que observamos ese campo vacío y sabemos que allí, en ese lugar de ausencia, alguien, el artista, el otro personaje, ha estado y aunque ahora no le veamos percibimos su presencia, su intención de mostrarnos aquello.

Esta obra de Bruce Nauman (1969-70) juega con la investigación de las capacidades expresivas del vídeo y de la instalación y otorga cambios de lecturas a las cámaras de vigilancia. En *Public Room-Private Room* la cámara de vigilancia convierte en público un espacio privado, como su título indica y cambia la misión de las cámaras de vigilancia utilizándolas para llevar a cabo una puesta en escena de la ausencia:

(...) redouble l'absence du regard qui caractérise ce système, par le vide de la scene captée. L'image d'une camera placée en hauteur dans l'angle d'une piece fermée au public est diffusée dans une autre piece où pénètrent les visiteurs. Ici une seconde camera saisit leur image et la diffuse á son tour sur un moniteur dans la première piece. La video a pour fonction d'exhiber ainsi l'espace cache ou inaccessible, question essentielle á l'ensemble de l'oeuvre de l'artiste. Elle transgresse l'impénétrable mais pour ne rien donner á voir que l'absence.²

¹ Celant, Germano: *Off media, Vidéo come lavoro d'arte*, Dedalo Libri, Bari, 1977, pág. 39.

² Duguët, A. M.: “Vidéo”..., *cit.*, págs. 235-236.

En esta obra existe el deseo expreso de mantener el campo vacío, de impedir que ahí ocurra algo:

Le paradoxe est un des instruments d'investigation privilégiés de Nauman. Celui-ci offre aux spectateurs l'image d'un espace où il n'y a rien à observer, où la possibilité même d'un événement est exclue puisque rien n'y pénètre, tout en les privant de la jouissance de leur propre image, là précisément où ils s'attendent à la voir.³

IV.14. El vacío y el comentarista. A *Casing Shelved*, de Michael Snow. Una pantalla negra sustituye al narrador. *Blonde Cobra*, de Ken Jacobs

En la pieza *A Casing Shelved* (1970), de Snow a través de una voz en *off* de un comentarista, sobre un plano vacío se pone en juego la presencia de alguien y de su historia. Una diapositiva con objetos personales del narrador sirve como única imagen para contar su historia a través de esos objetos. Se trata de juguetes y pertenencias de la infancia y en ellos y sólo a través de ellos se descubren sentimientos y recuerdos de su protagonista en el fuera de cuadro.

Durante una hora se proyecta una única imagen que muestra una estantería de fabricación artesanal repleta de objetos que pertenecen al artista. El “relato” de la película está basado únicamente en la voz de Snow, que cuenta sucesivamente las historias que están “detrás” de cada objeto (pero no en el mismo orden en que están alineados).⁴

El comentarista será, en muchas ocasiones, quien herede de la televisión, la cualidad y la misión de dar sentido al vacío de expresar y explicar lo que significa ese campo vacío, incluso en los casos más extremos de una pantalla en negro:

Cuando el rostro del narrador, Jack Smith, cede el sitio a una pantalla negra y continuamos oyendo la misma voz, nuestra espera del regreso de la imagen da a este sonido una presencia de un orden totalmente distinto al de la voz radiofónica, más cercana a la situación de una avería de imagen en la televisión.⁵

También la voz en *off* de un comentarista sobre un plano pone en juego la presencia de alguien y de su historia. En *Blonde Cobra*, se extrema la espera y el vacío:

³ *Ibidem*.

⁴ Burch, Noël: *op. cit.*, pág. 261.

⁵ *Ibidem*.

La espera aquí de que alguien entre en escena se inscribe en la conciencia, como no marcada, mientras que la perpetuación de este encuadre vacío más allá de una duración “razonable”, está marcada. Y que la película acabe efectivamente satisfaciendo nuestra espera al cabo de tres o cuatro minutos, sólo puede reforzar la calidad marcada de este vacío.⁶

La inquietud que puede lograrse, puede ser similar a la angustia ante una desaparición total de la imagen en televisión. El espectador, dispuesto a recibir imágenes, ante la pantalla en negro puede sentir, más que *horror vacui*, una especie de “vacío fobia” que estaría dispuesto a resolver poniendo fin a la imagen que percibe en su televisor, apagando o cambiando de canal. Por esta reacción natural, la televisión huye de los planos negros e irse a negro puede ser sólo causa de una avería, como veremos más adelante en el capítulo de televisión. El cine y el vídeo, sin embargo, juegan con este elemento expresivo.

IV.15. La ausencia de señal, los fallos en imagen y las interrupciones como efectos artísticos que generan campos vacíos en el vídeo. *The end of television*, de Shalom Gorewitz; *Transmission*, de Peter D’Agostino; *Radio Image*, de John Goff; *La puerta del ángel*, de Bill Viola

La ausencia absoluta de imagen, tal y como ya hemos visto en el cine a través de los fundidos a negro o a cualquier color, no significa una interrupción de la historia o de los significados. En la imagen de vídeo ocurre algo parecido. Los problemas de señal o las interrupciones son utilizados como efectos artísticos o expresivos. A diferencia de la transmisión televisiva en la que un fallo en la señal o una interrupción son debidos a errores, el vídeo arte explota hasta el extremo estas circunstancias de la imagen.

Con la aparición de esta práctica surgen otros campos vacíos que por su forma son propios del lenguaje videográfico. Estos campos vacíos aprovechan la utilización de los fallos de señales, las interrupciones de la imagen o las interferencias, para poner en entredicho una vez más la propia representación, la presencia y la permanencia de las cosas en imagen. Son numerosos los artistas que trabajan en esta dirección:

The End of Television (1988) de S. Gorewitz donde el principio y el final de la televisión será el ruido de las señales y *Radio Images* (1989), de John Goff, otra

⁶ *Idem*, pág. 260.

cinta sobre esa misteriosa migración de las ondas, donde el ruido se visualiza en tramas y el sonido de la radio se vuelca en la imagen de la televisión.⁷

El ruido alude en estos casos, siempre inevitablemente, a un antes y a un después. El espectador de televisión y, en consecuencia, el de vídeo sabe que las interrupciones de la imagen o los ruidos en la señal son momentáneos, generalmente ocurren mientras se está viendo alguna imagen reconocible, alguna señal bien transmitida. El vídeo juega con esta ventaja: las pantallas abstractas con señales defectuosas o codificadas muestran la ausencia de algo. De ahí que podamos calificar estas imágenes de campos vacíos. De hecho en numerosas ocasiones es la figura humana la que acaba de desaparecer, o la que se ve interrumpida, o la que late debajo de algunas interferencias.

El campo vacío quedaría aquí como esa ausencia absoluta de imágenes reconocibles como en *Transmisión* (1990), de Peter D'Agostino. De forma más poética y muy cercana al cine en *La puerta del ángel* (1989) Bill Viola utiliza los fundidos a negro dilatados como campos vacíos extremos, como silencios, como momentos de reflexión:

Una pausa, una censura, un símbolo del propio concepto de radiodifusión, de la continuidad-discontinuidad, del proceso de percepción, del paréntesis para meditar.⁸

⁷ Pérez Ornia, José Ramón: *op. cit.*, pág. 130.

⁸ *Idem*, pág. 65.

Radio Imagen, John Goff (1989)

Fotos de 279 a 281

A diferencia de la transmisión televisiva en la que un fallo en la señal o una interrupción son debidos a errores, el vídeo arte explota hasta el extremo estas circunstancias de la imagen.

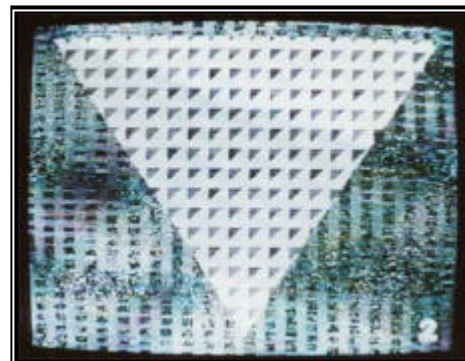


Foto 279

Estos planos son campos vacíos que crean espacios electrónicos inhabitables. La imagen constituye como una especie de trampantojo moderno generando lugares impenetrables por el hombre.



Foto 280

Estos campos vacíos aprovechan la utilización de los fallos de señales, las interrupciones de la imagen o las interferencias para poner en entredicho una vez más la propia representación, la presencia y la permanencia de las cosas en imagen.

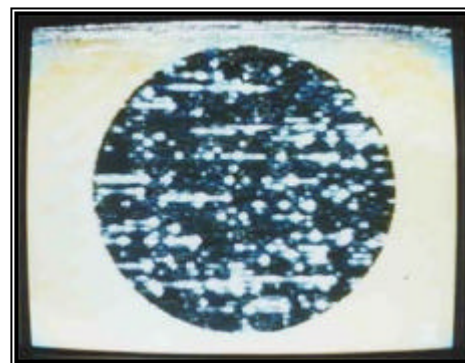


Foto 281

La puerta del ángel, Bill Viola (1989)

Fotos de 282 a 286

La caída de un edificio es un instante que precede al vacío. El vacío que surge del hueco que deja el edificio en el espacio y del final de la vida y la historia que se esconde en los habitáculos de las casas (un ejemplo dramático es la imagen del 11 S.).



Foto 282

De forma poética y muy cercana al cine en *La puerta del ángel* (1989) Bill Viola utiliza los fundidos a negro dilatados como campos vacíos extremos, como silencios, como momentos de reflexión.

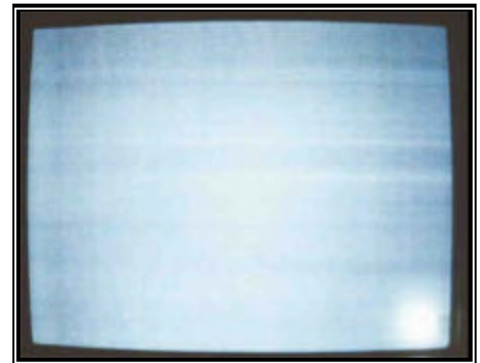


Foto 283

La fotografía de una boda es, en sí, un campo lleno de personajes, es la representación de una cierta plenitud de la vida; sin embargo la brevedad del plano, la duración de la instantánea precipita en otro desolador "silencio" de la imagen, en otro fundido a negro



Foto 284

El campo vacío quedaría aquí como esa ausencia absoluta de imágenes reconocibles.

Una pausa, una censura, una representación de la continuidad-discontinuidad, del proceso de percepción, y de creación, un paréntesis para meditar.

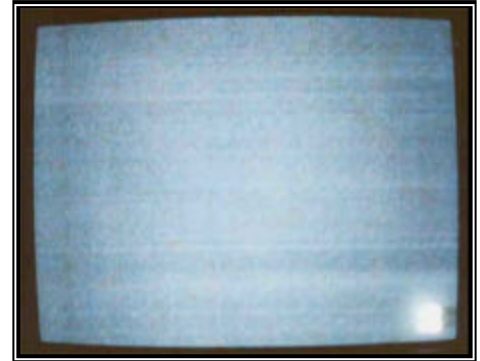


Foto 285

Un primer plano del rostro de un bebé sumergido vuelve tras el fundido y demuestra la presencia de la vida latente. Es la lucha entre lo visible y lo invisible, imágenes y fundidos, entre la existencia y su desaparición, entre la muerte y la vida.



Foto 286

IV.16. El exceso de imágenes como vacío en *Majorca Fantasia*, de N. J. Paik

Otra forma peculiar de campo vacío se genera en la imagen vídeo debido a una práctica videográfica acuñada por uno de sus pioneros, Nam June Paik: construir piezas de vídeo utilizando, como en un *collage*, diferentes imágenes y sonidos producidos por la televisión:

Some of the most exquisite kinaesthetic imagery in all of electronic art: “my experimental colour television has instructional resource value”, he suggests. “Kindergarden and elementary school children should be exposed to electronic situations as early as possible. My experimental TV demonstrates various basic facts of physics and electronics empirically, such as amplitude modulation, radar, scanning, cathode rays, shadow mask tubes, oscillography, the ohm principle, overtone, magnetic character, etc. And it’s a very pleasant way to learn these things.”¹

El montaje de esas imágenes, la música, la elección de las mismas, su distorsión... producen un efecto completamente distinto y un significado diferente. Así en la pieza *Majorca Fantasia* realizada en 1989 para la serie de TVE *El arte del vídeo* con música original de Chopin y versión de C. Morrow. En esta obra se entremezclan imágenes grabadas de una famosa *performance* de Joseph Beuys, otra de Amy Greenfield, y otra del propio Paik, imágenes de su videografía, como el hombre que camina de espaldas, imágenes de películas, de códigos de menús de maquinas de postproducción, de sobreimpresiones, etcétera. Paik produce “un flujo de imágenes entre las que aparentemente no existe relación lógica”². Esa falta de relación es sólo aparente ya que de ese pupurri de imágenes sí emana cierta coherencia de la incoherencia, como la lucha de Beuys contra el micrófono y contra la tecnología, es la música de Chopin rota, el piano agredido por el hacha: todas y cada una de las imágenes contribuyen al sentido de la pieza. Representan el caos, pero con un nuevo sentido en ese delirante fraccionamiento de miles de imágenes:

Es una obra que contiene, por ello, una tremenda densidad de información, una incitación permanente a la libertad de construir pasajes abiertos e interactivos entre diferentes disciplinas, a interrumpir constantemente imágenes y sonidos, en una actitud lúdica, inspirada en las leyes del azar y de lo arbitrario, al gusto del surrealismo, fiel al espíritu *fluxus* de improvisación y de provocación.³

¹ Youngblood, Gene: *Expanded Cinema*, Clarke Irwing & Company Limited, Toronto, 1970, págs. 305-306.

² Pérez Ornia, José Ramón: *op. cit.*, págs. 36-37.

³ *Idem*, pág. 37.

Los campos vacíos de esta pieza entran a formar parte de ese flujo de imágenes y constituyen un todo único. Aquí las presencias humanas de Beuys, de Greenfield, el mismo Paik, y algunos desnudos se entremezclan, se cruzan y se interrumpen con las otras imágenes. Las presencias y ausencias no están pautadas por las salidas y entradas de cuadro, ni por elipsis. Una imagen se sucede a la otra armoniosamente y brutalmente en contraste. Demuestran una nueva actitud imaginativa con las artes y con las tecnologías:

Si sa che N. J. Paik con Dan Graham, è una delle figure piú rappresentative della ricerca video, hanno spesso utilizzato i messaggi della televisione modificandone le immagini per creare una serie di distorsioni visuali.⁴

La televisión queda descompuesta en una especie de imagen caleidoscópica en la que las interrupciones constantes entre imágenes revelan simplemente la continuidad de esa nueva discontinuidad creada. Los vacíos de Nam June Paik son por tanto “vacíos saturados de imágenes” en los que el uso y el abuso de la mezcla en exceso de las imágenes se soslaya con una leve y soterrada construcción lírica. No hay historia, ni ficción, no hay tiempo ni para la pausa ni para la meditación, pero la duda queda en las notas de Chopin o en la violonchelista ¿Hay añoranza de ella?

⁴ Fagone, Vittorio: *L'immagine video*, Campi del sapere/Feltrinelli, Milano, 1990, pág. 33.

Majorca Fantasia, Nam June Paik (1989)

Fotos de 287 a 292

Los campos vacíos de esta pieza entran a formar parte de ese flujo de imágenes y constituyen un todo único. Aquí las presencias humanas de Beuys, de Greenfield, el mismo Paik, y algunos desnudos se entremezclan, se cruzan y se interrumpen con las otras imágenes.



Foto 287

Las presencias y ausencias no están pautadas por las salidas y entradas de cuadro, ni por elipsis. Una imagen se sucede a la otra armoniosamente y brutalmente en contraste.



Foto 288

Demuestran una nueva actitud imaginativa con las artes y con las tecnologías.

Si se sabe que N. J. Paik con Dan Graham, è una delle figure più rappresentative della ricerca video, hanno spesso utilizzato i messaggi della televisione modificandone le immagini per creare una serie di distorsioni visuali



Foto 289

La televisión queda descompuesta en una especie de imagen caleidoscópica en la que las interrupciones constantes entre imágenes revelan simplemente la continuidad de esa nueva discontinuidad creada.



Foto 290

Los vacíos de Nam June Paik son por tanto “vacíos saturados de imágenes” en los que el uso y el abuso de la mezcla en exceso de las imágenes se soslaya con una leve y soterrada construcción lírica.



Foto 291

No hay historia, ni ficción, no hay tiempo ni para la pausa ni para la meditación, pero la duda queda en las notas de Chopin o en la violonchelista ¿Hay añoranza de ella?



Foto 292

Global Groove, Nam June Paik (1973)

Fotos de 293 a 295

La imagen de una violonchelista y su música son el motivo de arranque de esta pieza en la que los campos vacíos se generan por desaparición en pantalla de la presencia humana.



Foto 293

La música se convierte en la protagonista de este campo vacío en el que las formas apenas insinuadas del contorno de la violonchelista se convierten en un motivo gráfico más entre la sucesión de imágenes abstractas.



Foto 294

De nuevo reaparece la figura humana interrumpiendo el campo vacío.



Foto 295

IV.17. Campos vacíos cercanos al cine producidos por salidas y entradas de cuadro en: *Das Frauentzimmer*, de Claudia Von Alemann; *Nude Descending a Staircase (Duchampiana)*, de Kubota; *Estampas de fin de siglo*, de Nel Escudero y F. Mateos

Al igual que existen numerosos ejemplos de campos vacíos puramente videográficos, el vídeo hereda formas directamente del cine y por tanto campos vacíos que funcionan estéticamente y conceptualmente de manera muy similar a la cinematográfica, como las salidas y entradas de cuadro de personajes. En el caso del vídeo estas entradas y salidas pueden ser protagonizadas por personas que representan una ficción o una acción cotidiana hecha ficción como en *Das Frauentzimmer* (1981), de Claudia Von Alemann. En este vídeo una mujer prepara unos alimentos para cocinar de forma algo abnegada o tal vez alienada. En un momento se levanta, tira del mantel de la mesa en la que estaba trabajando y acaba tirando todo lo que había hecho. Sale de cuadro por la derecha de la zona delante de la cámara y deja el campo vacío en plano general. Después, un primer plano muestra una “naturaleza muerta” destruida. Estos dos campos vacíos con los que finaliza el vídeo tienen significados bien distintos, pero ambos contribuyen a dar una explicación de esta pieza: el primero muestra la desaparición de la mujer, y no sólo del cuadro, sino con toda la simbología que conlleva: su propia desaparición física, su acción de marcharse tirando del mantel es probablemente un acto de rebeldía, de renuncia y de denuncia; el campo vacío deja latir esa desaparición con todas estas connotaciones:

Es un espacio dramático, realizado en estudio, cuyo argumento constituye una crítica radical de la relegación de la mujer al papel de ama de casa.¹

El segundo campo vacío, el que hemos llamado “naturaleza muerta destruida”, es un ejemplo nuevo de cómo la naturaleza muerta también en el vídeo puede aludir a una ausencia; es evidente que esos alimentos sobre la mesa significan la pérdida, la ausencia de quien los estaba preparando; ahora esas verduras permanecen no sólo inertes sobre la mesa sino rotas, sin armonía, con su sentido roto; los objetos de este segundo campo vacío son metafóricos y algo metonímicos, tal y como los hemos analizado en películas y análisis de Metz, de Sánchez-Biosca... Los campos vacíos de esta pieza dan sentido y comprensión a la obra, a la acción anterior de su protagonista.

¹ Pérez Ornia, José Ramón: *op. cit.*, pág. 155.

Muy distintos son los vacíos que deja *Nude descending a Staircase (Duchampiana)* (1975-76), de Shigeko Kubota, al salir de cuadro, ya que su génesis y su apariencia formal son bien distintos. En este caso los vacíos creados contribuyen al ritmo de esta pieza, de homenaje a Duchamp, en la que la acción de una mujer desnuda de bajar una escalera es repetida muchas veces creando con la música un conjunto unitario. La manipulación electrónica de la imagen crea una atmósfera especial, algo “surreal”, en la que cada vez que la mujer sale de cuadro para volver a reaparecer se crea una especie de ballet o de cuadro pictórico en movimiento entre ausencia y presencia de este cuerpo desnudo.

Otro ejemplo muy distinto de campo vacío en la imagen vídeo es el de *Estampas de fin de siglo* para *El ojo del video* de Nel Escudero y F. Mateos. En esta ocasión el campo vacío da origen a la pieza. La cámara fija, como si se encontrara delante de una puesta en escena teatral, espera ante un decorado vacío la entrada de los personajes, el comienzo de la acción. Poco después los personajes entran, son los miembros de una familia: padre, madre y dos niños; todos los actores se colocan ante la cámara como si estuvieran posando para una foto familiar; inesperadamente, pasados unos instantes, comienzan a caer en cuadro por todos los laterales objetos pertenecientes, probablemente, al hogar familiar. En este caso el campo vacío antecede los acontecimientos, crea unos instantes de espera y suspense; pero, al contrario de la obra de Claudia Von Alemann, el significado de este campo vacío es comprendido más tarde, *a posteriori*; es la pieza de vídeo, de alguna manera, la que explica el campo vacío y no viceversa. La habitación vacía es probablemente una habitación de ese hogar imaginario que posteriormente supondremos. En el vídeo se juega irónicamente con el fuera de cuadro, además de con la familia, con su entorno y sus pertenencias. Esas entradas-lanzamientos de objetos domésticos desde el exterior hacia el interior del cuadro, ponen en juego no sólo el fuera de campo sino también la diégesis de la posible historia familiar que nunca llega a contarse en este vídeo. Los diferentes lados del encuadre se evidencian y de forma irónica remiten a los diferentes fragmentos del fuera de cuadro a los que aludía Noël Burch en su teoría. Aunque en este caso las entradas y no salidas, de personajes ocurren una sola vez en todo el vídeo y el resto está en manos de los objetos, tal vez de pertenencia de esos personajes.

Das Frauenzimmer, Claudia Von Alemann (1981)

Fotos de 296 a 299

En este vídeo una mujer prepara unos alimentos para cocinar de forma algo abnegada o tal vez alienada. En un momento se levanta, tira del mantel de la mesa en la que estaba trabajando y acaba tirando todo lo que había hecho.



Foto 296

La mujer sale del cuadro por la derecha, marca una tangente con respecto al lugar de la cámara, y deja el campo vacío en plano general. Después, un primer plano muestra una “naturaleza muerta” destruida. Estos dos campos vacíos con los que finaliza el vídeo tienen significados bien distintos, pero ambos contribuyen a dar una explicación de esta pieza.



Foto 297

El primer campo vacío muestra la desaparición de la mujer, y no sólo del cuadro, sino con toda la simbología que conlleva: su propia desaparición física, su acción de marcharse tirando del mantel es probablemente un acto de rebeldía, de renuncia y de denuncia; el campo vacío deja latir esa desaparición con todas estas connotaciones: es un espacio dramático, realizado en estudio, cuyo argumento constituye una crítica radical de la relegación de la mujer al papel de ama de casa.



Foto 298

El segundo campo vacío, el que hemos llamado “naturaleza muerta destruida”, es un ejemplo nuevo de cómo la naturaleza muerta también en el vídeo puede aludir a una ausencia: es evidente que esos alimentos sobre la mesa significan la pérdida, la ausencia de quien los estaba preparando; ahora esas verduras permanecen no sólo inertes sobre la mesa sino rotas, sin armonía, con su sentido roto.



Foto 299

Duchampiana nude descending, Shigeko Kubota (1975-76)

Fotos de 300 a 303

En este caso los vacíos creados contribuyen al ritmo de esta pieza, de homenaje a Duchamp.

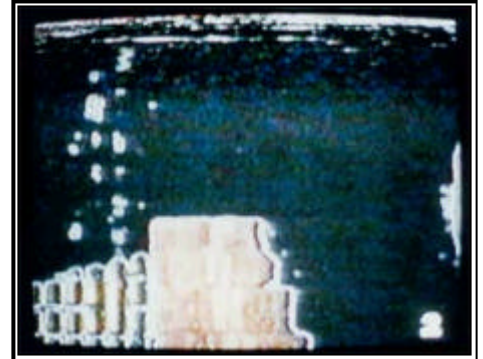


Foto 300

La acción de una mujer desnuda bajar una escalera es repetida muchas veces creando con la música un conjunto unitario.



Foto 301

La manipulación electrónica de la imagen crea una atmósfera especial, algo "surreal", en la que cada vez que la mujer sale de cuadro para volver a reaparecer se crea una especie de ballet.



Foto 302

La manipulación electrónica de la imagen crea una atmósfera especial, algo “surreal”, en la que cada vez que la mujer sale de cuadro para volver a reaparecer se crea una especie de ballet.



Foto 303

Estampas de fin de siglo, Nel Escudero y F. Mateos (1985)

Fotos de 304 a 307

En este trabajo *Estampas de fin de siglo* (1985) la cámara fija, como si se encontrara delante de una puesta en escena teatral, espera ante un decorado vacío la entrada de los personajes, el comienzo de la acción. El campo vacío antecede los acontecimientos, crea unos instantes de espera y suspense, prepara a la extrañeza de la pieza.



Foto 304

Sobre el escenario van entrando objetos que caen o mejor dicho son lanzados violentamente en campo. En este caer de cosas sobre la escena hay un cierto eco actualizado de algunas obras de teatro de Beckett. El campo vacío hace de esos objetos los únicos protagonistas.



Foto 305

Poco después los personajes entran; son los miembros de una familia: padre, madre y dos niños; todos los actores se colocan ante la cámara como si estuvieran posando para una foto familiar



Foto 306

Inesperadamente, pasados unos instantes, comienzan a caer en cuadro por los laterales otros objetos pertenecientes, probablemente, al hogar familiar. El sentido del campo vacío en la pieza se comprende ya que abre una reflexión indirecta acerca del universo familiar material y afectivo.



Foto 307

IV.18. Los campos vacíos habitados por fantasmas en el vídeo de Kuntzel y en *Histoires de fantomes*, de Henry James

Ya hemos visto cómo en el cine la presencia de fantasmas o de vampiros fantasmagóricos ha sido siempre un recurso estético y temático central. Desde *El testamento del Doctor Mabuse* (1933), de Lang, hasta la más reciente *La sombra del vampiro* (2000), las desapariciones y apariciones fantasmales en el cine han sido ligadas a lo fantástico. El vídeo hereda en parte esta fascinación, pero sus características cambian. En muchos trabajos videográficos, como los de Kuntzel, aparecen “fantasmas”, pero su naturaleza no es nada fantástica, son personajes humanos que representan situaciones muy alejadas de lo “maravilloso”. Los fantasmas del vídeo tienen una apariencia y una existencia cotidiana; sus movimientos y vicisitudes son los de todos los días. Su aparición y desaparición o su permanencia transparente en el *frame* está relacionada casi siempre con esa fragilidad de su representación en el vídeo y en definitiva en la vida. En *El testamento del Doctor Mabuse* era éste también el tema que se soslayaba en el interior de la trama, pero en el vídeo esa preocupación queda descarnadamente al descubierto. Los campos vacíos que se generan son precisamente los encargados de demostrar la amenaza existencial continua de esas desapariciones. Uno de los artistas que trabajan con estas ideas es precisamente Henry James en cuyos trabajos las habitaciones son penetradas por figuras translucidas que las recorren, las viven y desvanecen. Los trabajos de James tienen en estas presencias fantasmales mucha relación con los de Kuntzel.

Pour le spectateur de Kuntzel comme pour le héros de James ramené à son essence, en deçà de tout dépli du fantasme, il s'agit bien de “cultiver sa propre faculté de perception (...), ce qui d'ailleurs n'était là qu'un autre terme pour désigner sa manière de passer le temps”.¹

IV.19. Las sombras en el vídeo y el vacío en *Squeezangezoom-Zaum*, de Gianni Toti

Las sombras son un elemento que en muchas ocasiones preceden o sustituyen a una figura humana. Desde la sombra de *M, el vampiro de Dusseldorf* (1931), de Friz Lang, *Nosferatu* (1922), de Murnau, y a la más reciente, *La sombra del vampiro* (2000), son sombras muchas veces maléficas que preconizan al peligro e infunden miedo, pero otras veces son sombras livianas, frágiles, como la huella de los espíritus que escapan incluso a la cámara, como las de *Lucía y el sexo* (2001), de Julio Medem. Ya hemos analizado cómo los campos con sombras

¹ Bellour, Raymond: *op. cit.*, pág. 37.

de figuras humana son campos vacíos ya que la sombra funciona como metáfora y metonimia de alguien que se encuentra en el fuera de cuadro. Y marcan su ausencia y su presencia a la vez.

Los artistas videográficos se continúa este interés por las sombras. En el caso de Gianni Toti la sombra es de hecho el elemento central de una de sus piezas. Son las sombras de alguien, probablemente de un hombre emblemático representante de los hombres; son unas sombras muy similares a las esculturas alargadas de Giacometti, o a las etruscas, llamada precisamente *sombras del atardecer*, y más aún son sombras que recuerdan a las incisiones prehistóricas rupestres, como las de la Val Camonica, que dejan sobre la piedra figuras que se asemejan más a las sombras o a las huellas que a los bajorrelieves. Las sombras del vídeo *Squeezangezoom-Zaum* (1988), de G. Toti, caminan de un lado al otro del encuadre, aparecen y desaparecen en una superficie plana con fisuras por las que las sombras se resbalan. Mientras todo esto ocurre se oye un texto que explica el sentido de la imagen: “somos invisibles, esperando que la totalidad del cosmos se erija en destino de esta dimensión...” al tiempo que una voz lírica entona un canto.

Squeezangezoom-Zaun, Gianni Toti (1988)

Fotos de 308 a 310

Las sombras del vídeo *Squeezangezoom-Zaum* (1988), de G. Toti, caminan de un lado al otro del encuadre, aparecen y desaparecen en una superficie plana con fisuras por las que se resbalan.



Foto 308

Mientras todo esto ocurre se oye un texto que explica el sentido de la imagen: “somos invisibles, esperando que la totalidad del cosmos se erija en destino de esta dimensión...” al tiempo que una voz lírica entona un canto.

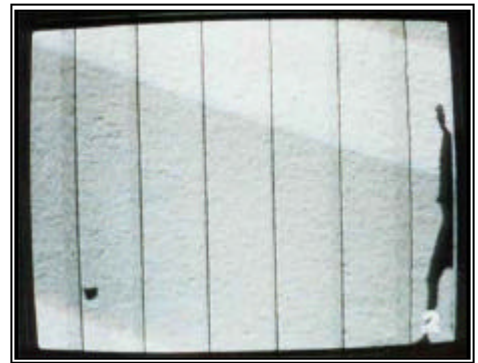


Foto 309

Las sombras humanas eluden y manifiestan a la vez una presencia física tangible de personas en la imagen. Son sombras alargadas similares a las de Giacometti y a la vez a *Le ombre della sera* de los Etruscos. Guardan paralelo indiscutible con la ductilidad y la belleza de las sombras utilizadas en el cine.

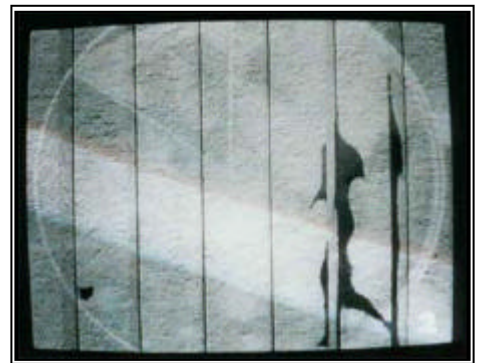


Foto 310

IV.20. La desaparición y lo imaginario en *Beacon* y en *Tall Ships*, de Gary Hill

La ductilidad del vídeo permite prácticas artísticas sobre el concepto de la percepción de la imagen. Abundan las obras que proyectan las imágenes sobre las paredes o en el techo, como los *Durmientes*, de Bill Viola, los monitores en el suelo de Plessí, o las imágenes que recorren las paredes de la sala como en Gary Hill. Son, sobre todo, estas últimas imágenes las que crean el efecto de inmaterialidad extrema de la imagen vídeo. En *Beacon* (1990) la figura humana se mueve demostrando lo inaprehensible de su consistencia y en *Tall Ships* (1992) se desenfoca hasta prácticamente desvanecerse. Son dos obras que según el propio autor, guardan mucha relación:

There are technical aspects and to some extent “content” that are very close to *Beacon* (*Two Versions of the Imaginary*. In *Beacon* there are two different images projected out through the ends of a tube. The tube rotates very slowly in an equally darkened space, and the images continually expand and contract around the room. (...) I used a similar approach in recording the people. With the exception of the two readers reciting the text, the people are seen looking or watching. In both works the viewers and the viewed are intertwined in a number of ways.¹

Las habitaciones oscuras de estos trabajos de Gary Hill funcionan como una especie de campo vacío “intermitente” en el que la presencia humana casi fantasmal de sus proyecciones inunda de extrañeza esos espacios vacíos. Así los describe el texto de Maurice Blanchot:

Cuando hacemos frente a las cosas, si miramos un rostro, la esquina de una habitación, ¿no ocurre a veces que nos abandonamos a lo que estamos viendo, que estamos a merced de ello, sin fuerzas ante esta presencia que de repente es extrañamente muda y pasiva? (...) De acuerdo con los análisis que se hacen normalmente: la imagen sigue, existe después del objeto: la imagen sigue al objeto, vemos, luego imaginamos. “Después” significa que en primer lugar la cosa debe desaparecer para poder ser aprehendida de nuevo.²

¹ Cornwell, Regina: *Interview with Gary Hill on Tall Ships*, Quasha/Stein Barrytown, New York, 1997, págs. 45-47.

² Pérez Ornia, J. R. (ed.): *Bienal de la Imagen...*, cit., pág. 182.

Tall ships, Gary Hill (1992) Fotos de 311 a 313

En *Tall Ships* (1992) las figuras humanas aparecen del fondo de un espacio oscuro, negro.



Foto 311

Se acercan, miran, se marchan y se desenfocan hasta prácticamente desvanecerse,. El espacio negro vuelve como a engullirlas.



Foto 312

Las habitaciones oscuras de estos trabajos de Gary Hill funcionan como una especie de campo vacío “intermitente” en el que la presencia humana casi fantasmal de sus proyecciones inunda de extrañeza esos espacios vacíos.



Foto 313

Beacon, Gary Hill (1990) Fotos de 314 a 315

En *Beacon* (1990) la figura humana se mueve con proyecciones que demuestran lo inaprensible de su consistencia. En algún punto de la sala la imagen desaparece y crea campos vacíos.



Foto 314

De acuerdo con los análisis que se hacen normalmente: la imagen sigue, existe después del objeto: la imagen sigue al objeto, vemos, luego imaginamos. “Después” significa que en primer lugar la cosa debe desaparecer para poder ser aprehendida de nuevo.



Foto 315

IV.21. Las naturalezas muertas y el vacío en el vídeo *Site recite*, de Gary Hill; *The morning after the Night of Power*, de Bill Viola; *La Televisión*, de Vostell

El género de la naturaleza muerta, *still life*, aparece también en el vídeo, como lo hiciera en la pintura, la fotografía y el cine. Además del uso que hace Von Alemann, tenemos algún ejemplo aún más cercano al vacío y a la naturaleza muerta, *Site recite* (1989), realizado por Gary Hill para la serie de TVE *El arte del vídeo*. En este trabajo la cámara graba una mesa llena de restos óseos de animales que giran delante del objetivo. El enfoque juega con la longitud de campo por lo que el centro de interés pasa de un resto a otro y la cámara recorre el vacío entre un elemento y otro.

Le monde paraît trop proche. Le spectateur ne peut en avoir qu'un aperçu. (...) Tout au long de cette bande de cinq minutes, une camera gérée par un ordinateur introspecte de manière labyrinthique des objets déposés sur une table.¹

En este vídeo, por lo tanto, el vacío no sólo es el de la ausencia de los animales a los que pertenecieron esos restos, ni la ausencia de la presencia humana, que está en el fuera de cuadro, como se descubrirá después y que recita un texto en *off*; sino también el vacío que se interpone entre una distancia focal y otra, entre un hueso y otro. El contenido del vídeo queda sujeto a las aportaciones tanto de la imagen como del recitado:

Nada parece haber cambiado jamás. Existe algo en cada descripción que sólo puede ser una trampa. Quizás todo se mueva proporcionadamente, evitando el cambio y la alineación del juicio. No. Un nuevo orden se extiende, todo sucede al tiempo. Yo sólo soy una perturbación, un arrebujado en una especie de fantasma que pasa como un vampiro a través del bosque, a través de los árboles.²

Este texto crea, junto con las imágenes, una cierta identificación entre quien lo enuncia y el espectador, con la mirada-cámara que inspecciona con insistencia los restos óseos. Esos “fantasmas-vampiros” que recorren el bosque y no son más que una perturbación, perfectamente pueden ser nuestros ojos o nosotros. El plano queda por tanto huérfano mientras se oye el monólogo. La voz solapada nos señala, que el campo está vacío, pero que en el fuera de cuadro hay alguien. Queda confirmada esta sospecha cuando la cámara se retira

¹ Van Assche, Christine: *De L'apport du vidéographique, Passages de L'image*, Editions du Centre Georges Pompidou, París, 1990, pág. 75.

² Texto en *off* de *Site recite*, en Pérez Ornia, J. R.: *El Arte del...*, cit., pág. 117.

en *zoom* de la mesa y se mete nada más y nada menos que dentro de la boca de alguien. Desde ese lugar inusual acaba el texto y el vídeo:

A parlotear de repente, imaginando el cerebro más cerca de los ojos.³

Este sitio inesperado ampliaría los lugares ocupados por la presencia humana que definió N. Burch y que compartieron numerosos teóricos. En este caso el personaje no está ni a la derecha ni a la izquierda. Ni arriba ni abajo respecto al encuadre, pero tampoco detrás de la cámara, ni detrás de ningún elemento del decorado; la presencia humana está alrededor de la cámara, es más, la ha engullido y le pertenece. Sin duda es ésta otra forma de campo vacío.

Bill Viola es otro de los artistas de vídeo que más ha trabajado con la permanencia de los objetos en imagen, con las naturalezas muertas. En su propia actitud de observador, anterior a la génesis de sus piezas, Viola da una gran importancia la observación de los objetos y a la percepción. En un seminario en el Círculo de Bellas Artes de Madrid impuso a sus estudiantes la observación prolongada de un objeto para vaciar su mente y poder así tener una nueva visión del mismo. Estas prácticas cercanas al zen o al misticismo son evidentes en muchos de sus trabajos de vídeo como por ejemplo *The morning after the Night of Power* (1977) en el que una naturaleza muerta sobre la mesa de una habitación “asiste”, gracias a su permanencia prolongada en imagen, a todos los cambios lumínicos y temporales que ocurren fuera y dentro de la habitación. Una ventana al fondo, justo detrás de la naturaleza muerta muestra, cómo el día, el tiempo, y la vida van transcurriendo. Si quedara alguna duda acerca de la atención casi mística a la que obliga esta naturaleza muerta, baste pensar en el significado del título de esta pieza:

“The Night of Power” is described in the Koran as a moment when angels descend from the heavens to impart the divine inspiration.⁴

Una sombra entra en campo y después desaparece, se hace oscuro, vuelve el día. Se escucha el viento, unos pasos y otros ruidos, una radio, unos grillos. Pasa un perro por la ventana de atrás. Reflejos sobre un espejo. En fin, toda una serie de indicios que aluden a ese universo

³ *Ibidem*.

⁴ Ross, David A.: *Bill Viola*, Catálogo de la exposición en el Witney Museum of American Art, New York, 1998, pág. 20.

que rodea o circunda la naturaleza muerta se hace perceptible a través de pequeños sonidos, sombras o reflejos.

Otro ejemplo de vídeo relacionado con las naturalezas muertas es *Nature Morte* (1990), de Georges le Piouffe, en el que un juego irónico parte del famoso retrato de Archimboldo realizado con elementos vegetales para acabar desintegrándolo y mostrando el vacío:

Todo parece abandonado desde hace mucho tiempo en esta casa lujosa. En la pared un *arcimboldo* deteriorado. (...) Al alejarnos de la escena, descubrimos una colección de cuadros vacíos de los que no queda más que el marco y los elementos no consumibles que componen las naturalezas muertas.⁵

Otro ejemplo característico de “naturaleza muerta” estaría representado por los televisores empleados en las video instalaciones del artista Wolf Vostell, como *La depresión endógena* (1984) o la *Chambre noir* (1958) en las que el aparato televisivo puede participar como objeto significativo social y cultural, apagado, o como transmisor activo de sentidos que se incorporan al resto del significado de la videoinstalación. Así ocurre en la *Chambre noir*:

La televisione é un ogetto che integra il giornale, il filo spinato, la lampadina e il reperto quotidiano, tutte manifestazioni di violenza.⁶

El televisor alude siempre al hombre ausente, es un electrodoméstico y como tal su razón de ser es el uso del hombre sobre el objeto. El espectador completa de alguna forma al objeto televisor. Por tanto, como objeto integrante de lo que hemos llamado naturalezas muertas cercanas a los campos vacíos, el televisor obliga de forma inconsciente a imaginarse la presencia de alguien viéndolo. En las video instalaciones con televisores se crea una doble visión de la imagen televisiva: por un lado la habitual y cotidiana, incondicional en la que como espectador se recibe la transmisión de las imágenes; y por otro, el espacio delimitado de la videoinstalación en la que se expone un televisor, obliga a una mirada externa y reflexiva, en la que se ve cómo se ve la televisión. Es ahí donde se produce el campo vacío, en la percepción de esa distancia, en la conciencia de que la permanencia de ese objeto-televisor es autónoma de la presencia de alguien, es más que su estar, es en esa ausencia, es en ese vacío. El campo vacío, en este caso, obliga a tomar conciencia, a ver desde fuera.

⁵ Pérez Ornia, José Ramón (ed.): *Bienal...*, cit., pág.134.

⁶ Celant, Germano: *op. cit.*, pág. 17.

Site Recite, Gary Hill (1989)

Fotos de 316 a 320

El texto del vídeo, leído en *off* y representado probablemente en imagen en este plano, es el motivo de arranque de esta pieza. Un trabajo basado enteramente en un campo vacío en movimiento, que deja en el fuera de cuadro una presencia humana que sólo es descubierta al finalizar el vídeo.



Foto 316

El enfoque juega con la longitud de campo por lo que el centro de interés pasa de un resto a otro y la cámara recorre el vacío entre un elemento y otro.



Foto 317

Son huesos de animales que en si mismos constituyen un campo vacío próximo a las *Vanitas* y al film de *Alexander Nevski* tanto en el objeto elegido como en el ambiente y el estado de ánimo que de éste se desprende.



Foto 318

En este vídeo, por lo tanto, el vacío no sólo es el de la ausencia de los animales a los que pertenecieron esos restos, ni la ausencia de la presencia humana, que está en el fuera de cuadro que recita en *off*: sino también el vacío que se interpone entre una distancia focal y otra, entre un hueso y otro. El contenido del vídeo queda sujeto a las aportaciones tanto de la imagen como del recitado.



Foto 319

La voz solapada nos señala, que el campo está vacío, pero que en el fuera de cuadro hay alguien. Queda confirmada esta sospecha cuando la cámara se retira en *zoom* de la mesa y se mete nada más y nada menos que dentro de la boca de alguien, probablemente el recitador del texto. En ese lugar inusual, en ese vacío y lleno a la vez, acaba el vídeo. En *off* se oye: “A parlotear de repente, imaginando el cerebro más cerca de los ojos”.

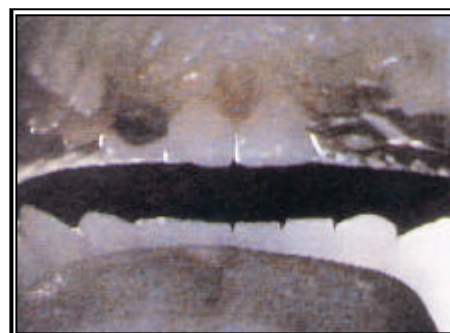


Foto 320

Depresión endógena, Wolf Vostell (1984)

Fotos de 321 a 323

Un ejemplo característico de “naturaleza muerta” estaría representado por los televisores empleados en las video instalaciones del artista Wolf Vostell, como *La depresión endógena* (1984).



Foto 321

El aparato televisivo participa como objeto significativo social y cultural, apagado, o como transmisor activo de sentidos que se incorporan al resto del significado de la videoinstalación.



Foto 322

El televisor alude siempre al hombre ausente, es un electrodoméstico y como tal su razón de ser es el uso del hombre sobre el objeto. El espectador completa de alguna forma al objeto televisor. Por tanto, como objeto integrante de lo que hemos llamado naturalezas muertas cercanas a los campos vacíos, el televisor obliga de forma inconsciente a imaginarse la presencia de alguien viéndolo.



Foto 323

Naturaleza muerta, Georges Piouffe (1990)

Foto 324

Otro ejemplo de vídeo relacionado con las naturalezas muertas es *Nature Morte* (1990), de Georges le Piouffe, en el que un juego irónico parte del famoso retrato de Archimboldo para acabar desintegrándolo y mostrando el vacío. Al alejarse de la escena, se descubre una colección de cuadros vacíos de los que no queda más que el marco y los elementos no consumibles que componen las naturalezas muertas.



Foto 324

IV.22. Vídeo instalaciones entre las naturalezas muertas, el paisaje y los campos vacíos.***Room of Saint John of the Cross (1983), de Bill Viola.***

Room of Saint John of the Cross (1983) es un video instalación compuesta en dos espacios: uno exterior en el que una gran pantalla muestra un paisaje quieto de una montaña nevada; otro espacio interior, dentro de la sala, reconstruye una pequeña celda. Este segundo espacio es inaccesible, sólo se puede observar a través de una ventana y desde ahí se observa, sobre una sencilla mesa de madera, sobre la que hay una jarra, un vaso con agua y un pequeño monitor en el que también se ve el paisaje de una montaña nevada. El sonido del interior reproduce la voz de una persona que lee casi recitando poemas:

To try to express what has taken the place of God in our day.¹

Si se presta atención al texto se reconoce la letra de uno de los poemas más conocidos de la mística española de San Juan de la Cruz, algunos de cuyos versos, coinciden con otro poema de Santa Teresa de Jesús: “vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero”:

His poems often speak of love, ecstasy, passage through the dark night, and flying
over city walls and mountains.²

Los objetos que están en el interior del cubículo son como una naturaleza muerta y evocan su posible pertenencia al Santo. Tanto los objetos como el sonido de la lectura del poema y el propio paisaje, que podría ser soñado o imaginado por el mismo poeta, remiten a San Juan de la Cruz. Este espacio funciona, por tanto, como un campo vacío en el que el espectador queda fuera de cuadro y también el personaje, el místico al que el espacio y los objetos aluden. De esa misma manera el gran paisaje en la pantalla exterior es también un paisaje vacío en el que el hombre-espectador sólo puede contemplar su belleza.

¹ Viola, Bill: *Illuminating video*, Aperture/BAVC, New Jersey, 1990, pág. 429.

² Ross, David A.: *op. cit.*, pág. 33.

Room for St. John of the Cross, Bill Viola (1983)

Fotos de 325 a 326

Los objetos que están en el interior del cubículo son como una naturaleza muerta y evocan su posible pertenencia al Santo. Tanto los objetos como el sonido de la lectura del poema y el propio paisaje, que podría ser soñado o imaginado por el mismo poeta, remiten a San Juan de la Cruz.



Foto 325

Este espacio funciona, por tanto, como un campo vacío en el que el espectador queda fuera de cuadro y también el personaje, el místico al que el espacio y los objetos aluden. De esa misma manera el gran paisaje en la pantalla exterior es también un paisaje vacío en el que el hombre-espectador sólo puede contemplar su belleza.



Foto 326

IV.23. El paisaje vacío en el vídeo. *Songs of Innocence*, *The reflecting Pool*, *The Crossing*, *Chott el-Djerid* y *Hatsu-Yume (First Dream)*, de Bill Viola. *La région centrale*, de Snow

En el cine y en el vídeo el paisaje funciona a menudo como un campo vacío. El llamado videoarte, también heredero directo de la pintura, registra el paisaje muchas veces impregnado de la ausencia del hombre. Uno de los artistas más sensibles e interesados en este “género” es Bill Viola, quien, a menudo, ha colocado su trípode como un caballete ante la naturaleza. Las razones de la elección del paisaje y las búsquedas expresivas son muy diferentes en cada pieza. En *Songs of Innocence* (1976) un grupo de niños escolares que cantan en un jardín delante de su colegio, es posteriormente sustituido por un plano de ese mismo lugar pero sin ellos. El campo vacío muestra el sitio en el que ellos estaban cantando y en su lugar sólo queda una flor y una pequeña llama. Basado en un trabajo de William Blake, es una alusión a la memoria y a la muerte. En el campo vacío se tiene la percepción de lo que David Ross describe así:

(...) presences floating on the wind.¹

En *The Reflecting Pool* (1977-1979) la visión y la experiencia del paisaje es totalmente diferente a la anterior. En este caso una piscina natural en medio de árboles centra el encuadre. Un hombre emerge de sus aguas, desaparece transparentándose entre el follaje del paisaje; se ve su reflejo en el agua, se oye cómo vuelve a caer al agua, pero no se le ve hasta que después, vuelve a aparecer.

Au début de *The Reflecting Pool*, un homme sort de la forêt et s’installe debout au bord d’une piscine. Il est de face, on voit son reflet dans l’eau. Soudain il saute et son corps se fige, arrêté en l’air. Le reflet a disparu. (...) Quand le spectateur écarquille les yeux pour vérifier comment cela s’accorde avec le corps suspendu, il s’aperçoit que celui-ci a disparu sans qu’il l’ait (c’est la réaction la plus fréquente) vu disparaître.(...) dans *The Reflecting Pool*, en séparant (de diverses facons) le corps de son reflet.²

Toda la pieza es un juego en el que la presencia humana queda literalmente suspendida, como en el plano en el que el hombre salta hacia arriba pero no vuelve a caer. Igual que el reflejo de la mujer suicida de *Los Muelles de Nueva York* (1928), de Sternberg, este reflejo nos inquieta,

¹ Ross, David A.: *op. cit.*, pág. 55.

² Duguet, Anne Marie: “Vidéo”..., *cit.*, pág. 371.

nos atrae y nos asombra. Los campos vacíos que aparecen en este vídeo se asemejan a esa búsqueda de percepción de las cosas más sensibles que visibles. A veces vemos el reflejo de unas personas que no están presentes. Este vídeo funciona también como una metáfora del cine y del vídeo en sí:

That reflecting pool of our culture's dreams and myths, now mirror, now window.³

El hombre, una vez más, demuestra sus dotes fantasmales y su cualidad para desaparecer en el paisaje, integrándose o desintegrándose en él:

The work describes the emergence of the individual into the natural world, a baptism into a world of virtual images and indirect perception.⁴

La desintegración del hombre en el medio natural es también objeto de otro trabajo posterior de Bill Viola, *The Crossing* (1996); en este caso, de forma mucha más radical, un hombre es devorado por las llamas de un fuego y desaparece bajo un chorro de agua dejando el campo completamente vacío.

Los paisajes *western* de Ince, los de *Con la muerte en los talones* de Hitchcock, los de *Zabrinski Point* de Antonioni, esconden bajo su apariencia desierta todo el potencial de lo que ahí podría suceder y acaba sucediendo. En el vídeo de Bill Viola *Chott el-Djerid (A portrait in Light and Heath)* (1979), grabado en el desierto del Sáhara en Túnez, nada va a suceder; un inmenso panorama se somete a diferentes leves distorsiones de la luz y sutiles manipulaciones de la imagen. A través de lentes especiales esta pieza explora en un prolongado campo vacío los límites de la imagen hasta llegar a formas de apariencia alucinatoria o consecuencia de un espejismo: muy a lo lejos aparecen posibles presencias humanas, nubes árboles, casas... Se pasa de la percepción física del paisaje a la psicológica. En *Hatsu-Yume (First Dream)* (1981) Viola pone en relación directa paisaje y presencia-ausencia humana. Grabado en Japón, una parte de sus imágenes están protagonizadas por una piedra, de la que, como ocurre en los jardines japoneses perdemos su proporción, la idea o la percepción de su medida real. Cuando aparece una niña, por fin se entiende la escala de lo que se está viendo. En este trabajo el campo vacío protagonizado por una piedra, una vez más, muestra el paso del tiempo:

³ Youngblood, Gene: "The videotapes of Bill Viola", *Millennium, Film Journal*, nº 20/21, pág. 95.

³ Ross, David A.: *op. cit.*, pág. 62.

(...) porque al reducir al mínimo la presencia de personajes o su interpretación, la imagen está sometida a las solas mutaciones que sobre ella ejerce el tiempo; variaciones internas de tonos, formas y textura o variaciones externas provocadas básicamente por la luz o por otros factores que desde el exterior afectan a los valores intrínsecos de la imagen o a la percepción que de ella tiene el espectador.⁵

En el trabajo de Michael Snow *La Région centrale* (1970-71) la cámara, gracias a un dispositivo de control remoto, recorre en 360° un espacio, y se sitúa en el centro de un paisaje salvaje ausente de todo ser humano:

(...) et qu'elle enregistre comme le témoignage ultime d'une nature pas encore détruite qu'elle seule maîtrise par son regard panoptique.⁶

El paisaje es aquí como un gran campo vacío que alude constantemente a la ausencia del hombre. A lo largo de las tres horas que dura la película la ausencia humana desarrolla una tensión entre el tiempo representado y enfatizado por la forma mecánica en la que se registra el lugar y el tiempo natural del ciclo solar.

El campo vacío tan dilatado evidencia de forma descarnada el tiempo ya que en la imagen nada ni nadie distrae de su percepción. Queda por tanto al descubierto esa cierta contradicción entre la mirada del espectador, la toma que registra y una posible, pero improbable identificación con la cámara. Es precisamente el propio dispositivo y su giro de 360° lo que impide la identificación con la mirada. El espectador se halla por tanto ante un nuevo campo vacío en el que su presencia humana es expulsada no sólo de la pantalla y del fuera de cuadro sino también casi de la butaca.

⁵ Pérez Ornia, José Ramón: *El Arte...*, cit., pág. 68.

⁶ Duguet, Anne Marie: "Vidéo"..., cit., pág. 231.

The Reflecting Pool, Bill Viola (1977-1979)

Fotos de 327 a 328

En *The Reflecting Pool* (1977-1979) la visión y la experiencia del paisaje es totalmente diferente a la anterior. En este caso una piscina natural en medio de árboles centra el encuadre. Un hombre emerge de sus aguas, desaparece transparentándose entre el follaje del paisaje; se ve su reflejo en el agua, se oye cómo vuelve a caer al agua, pero no se le ve hasta que después, vuelve a aparecer.



Foto 327

Toda la pieza es un juego en el que la presencia humana queda literalmente suspendida, como en el plano en el que el hombre salta hacia arriba pero no vuelve a caer. El campo vacío es una reflexión irónica con la participación del hombre con la naturaleza en la que se confunde se camufla y desaparece.



Foto 328

Hatsu Yume (First dream), Bill Viola (1981) Foto 329

Chott el Djerid (A portrait in light and heat), Bill Viola
(1979) Fotos de 300 a 332

La piedra es la protagonista de este campo vacío en el que sólo de cuando en cuando aparece alguna presencia humana. En *Hatsu Yume (First dream)* (1981) el campo vacío pone de manifiesto el paso del tiempo y la relatividad del espacio a través del tamaño y la distancia de las cosas.



Foto 329

En el vídeo de Bill Viola *Chott el-Djerid (A portrait in light and heat)* (1979), grabado en el desierto del Sáhara en Túnez, nada va a suceder; un inmenso panorama se somete a diferentes leves distorsiones de la luz y sutiles manipulaciones de la imagen.



Foto 330

A través de lentes especiales esta pieza explora en un prolongado campo vacío los límites de la imagen hasta llegar a formas de apariencia alucinatoria o consecuencia de un espejismo: muy a lo lejos aparecen posibles presencias humanas, nubes árboles, casas...



Foto 331

Se pasa de la percepción física del paisaje a la psicológica. Estos paisajes enlazan con la tradición paisajística pictórica y con los grandes paisajes cinematográficos. Este plano desierto se convierte en campo vacío sobre el que se desvanece la posibilidad de que se materialicen ciertas insinuaciones de presencias humanas.



Foto 332

La Desserte noire, bleu, rouge, Michael Snow (Inacabado)

Fotos de 333 a 334

En los campos vacíos el espacio adopta un protagonismo especial. Prepara la historia que tal vez nunca llega a contarse. En *La Desserte noire, bleu, rouge*, (inacabado) los personajes se hacen y se deshacen en las partículas del espacio de los campos vacíos. Las acciones de sus protagonistas también se diluyen y se condensan en el espacio.



Foto 333

En este vídeo se presenta lo que Bellour llama “cuadro inmóvil”: un plano en el que no hay personajes ni acción. Se trata, en definitiva, de lo mismo que nosotros entendemos por un cierto tipo de campo vacío en el que se evidencia la representación del paso del tiempo, como ocurría en *Nostos 1* (1979) y como sucede en *La Desserte noire, bleu, rouge* (inacabado).

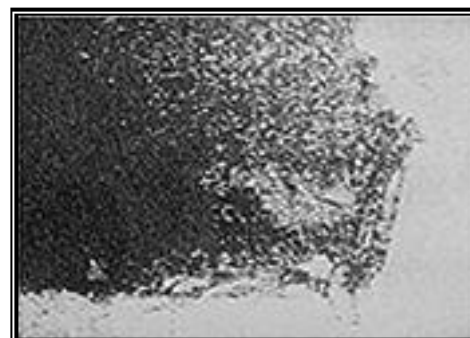


Foto 334

IV.24. La ironía y la desaparición de la presencia humana en el vídeo. *Le plein de plumes*, de Michel Jaffrenou; *He weeps for you*, de Bill Viola; *The best of W. Wegman*, de Wegman; *Capriccio n° 29*, de Zbigniew Rybczynski

Uno de los puntos centrales de las temáticas de algunos artistas de vídeo es, sin duda, la presencia del hombre en imagen. El vídeo, heredero del pensamiento de fin del siglo xx, se inspira en planteamientos artísticos y filosóficos que miran con autocrítica al hombre y a su autorrepresentación. Cierta espíritu de juego, incluso irónico, entra a formar parte de algunas piezas que centran su interés en la fragilidad de la figura humana y en su desaparición. Hay ejemplos muy distintos que muestran esa ironía, como *Le plein de plumes*, la vídeo instalación de Michel Jaffrenou, en la que el protagonista, “encerrado” de pie a lo largo de varios monitores dispuestos en vertical, uno encima de otro, va tirando plumas con su propia mano desde arriba. Las plumas van cayendo y ocupando, de abajo a arriba, las pantallas hasta llenarlas todas. Finalmente también la cara desaparece tras el blanco plumaje y la figura humana queda enteramente cubierta. Este juego de sincronización de grabaciones y de composición de la figura humana a través de diferentes monitores, ironiza sobre la representación del hombre. El campo vacío en este caso va avanzando de forma inversamente proporcional a la llegada de las plumas a la pantalla, de modo que a más lleno de plumas, más vacío de presencia humana.

Otro ejemplo muy distinto es el de *He weeps for you* (1976), de Bill Viola. En esta instalación, la representación de la figura humana, la del espectador, cuya imagen se forma en una gota de agua enfocada por una cámara de vídeo. La gota de agua acaba cayendo sobre un tambor y allí otros dispositivos recogen ampliada su caída y su sonido. A primera vista esta presencia humana dentro de la instalación parece inexistente pero tras una atenta observación se descubre que allí, pendiente de las leyes de la gravedad, dentro de una diminuta gota de agua se encuentra alguien que inexorablemente se precipitará al vacío, el campo vacío, hasta que se forme una nueva gota que funciona como lente y espejo y atrapa la mirada y la figura humana de quien mira. Viola consigue crear un campo vacío -y un tiempo vacío- entre el instante en que la gota abandona el tubo y el momento en que se rompe contra el cuero del tambor, cuyo sonido amplifica desmesuradamente un micro oculto. El vacío es la elipsis visual de la caída de la gota.

In works such as *He Weeps for you*, Viola expressed his interest in the physics of perception as well as the metaphoric power of the direct act of looking and recognizing one's self as the subject of the work. (...) Recognizing a drop of water as

both a lens and a metaphoric mirror alters our awareness of our place in the world
and our relationship to time and materiality.¹

En *The best of Wegmann*, de Wegman (1989), el ya de por sí irónico y famoso perro del autor sustituye en imagen, tras un breve campo vacío, al propio Wegman. En este vídeo el hombre gateando marcha atrás deposita algún líquido sobre el pavimento y sale de cuadro, el perro entra en cuadro y caminando hacia cámara lame ese líquido. Ambos hacen idéntico recorrido y ambos salen y entran en cuadro por idéntico punto, uno hacia atrás y otro hacia delante. Aparece en este trabajo la ironía del camino hecho y desecho, de la asociación directa de la imagen del hombre con la del perro. El campo vacío es el que permite la sustitución de un personaje por otro y le da a la *performance* una ordenación simétrica casi especular. En *Capriccio n°29 de Paganini* (1989), obra de Zbigniew Rybczynski, para la serie *El arte del vídeo*, las imágenes y las acciones de los actores construyen el ritmo y la partitura musical. Son gestos cotidianos, irónicos, como las piedras que caen en recipientes con agua, repetidas tantas veces como necesitan las notas de la versión del Capriccio. Al final, las imágenes y la música desaparecen al tiempo que unas piernas de mujer salen de cuadro y dejan el campo vacío del cielo vacío. Este campo vacío es una interpretación irónica de los gestos banales de los hombres. Así los arrastra fuera de cuadro.

¹ Ross, David A.: *op. cit.*, págs. 28-29.

Le Plein de Plumes, Michel Jaffrenou (1981)

Fotos de 335 a 340

Cierto espíritu de juego, incluso irónico, entra a formar parte de algunas piezas que centran su interés en la fragilidad de la figura humana y en su desaparición.

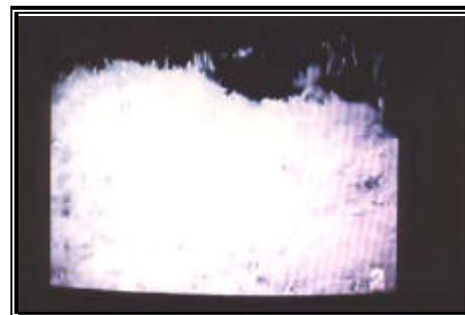


Foto 335

Hay ejemplos muy distintos que muestran esa ironía, como *Le plein de plumes*, la vídeo instalación de Michel Jaffrenou, en la que el protagonista, “encerrado” de pie a lo largo de varios monitores dispuestos en vertical, uno encima de otro, va tirando plumas con su propia mano desde arriba.



Foto 336

Las plumas van cayendo y ocupando, de abajo a arriba, las pantallas hasta llenarlas todas.



Foto 337

Finalmente también la cara desaparece tras el blanco plumaje y la figura humana queda enteramente cubierta.



Foto 338

Este juego de sincronización de grabaciones y de composición de la figura humana a través de diferentes monitores, ironiza sobre la representación del hombre.

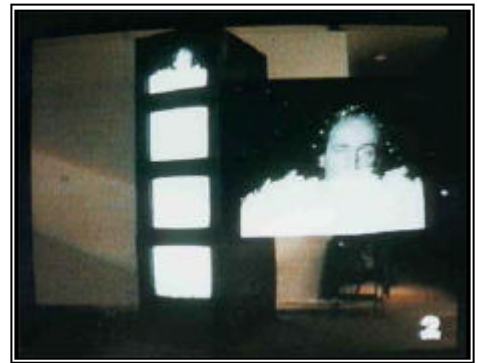


Foto 339

El campo vacío en este caso va avanzando de forma inversamente proporcional a la llegada de las plumas a la pantalla, de modo que a más lleno de plumas, más vacío de presencia humana.



Foto 340

He Weeps for you, Bill Viola (1976)

Fotos de 341 a 342

En esta instalación, la representación de la figura humana, la del espectador, cuya imagen se forma en una gota de agua enfocada por una cámara de vídeo. La gota de agua acaba cayendo sobre un tambor y allí otros dispositivos recogen ampliada su caída y su sonido.



Foto 341

A primera vista esta presencia humana dentro de la instalación parece inexistente pero tras una atenta observación se descubre que allí, pendiente de las leyes de la gravedad, dentro de una diminuta gota de agua se encuentra alguien que inexorablemente se precipitará al vacío, el campo vacío, hasta que se forme una nueva gota que funciona como lente y espejo y atrapa la mirada y la figura humana de quien mira.

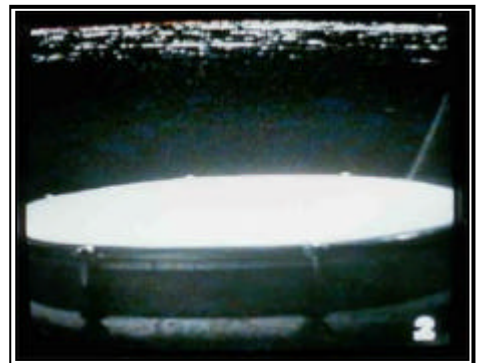


Foto 342

The best of W. Wegman, William Wegman (1980)

Fotos de 343 a 346

El ya de por sí irónico y famoso perro del autor sustituye en imagen, tras un breve campo vacío, al propio Wegman. En este vídeo el hombre gateando marcha atrás deposita algún líquido sobre el pavimento y sale de cuadro, el perro entra en cuadro y caminando hacia cámara lame ese líquido.



Foto 343

Ambos hacen idéntico recorrido y ambos salen y entran en cuadro por idéntico punto, uno hacia atrás y otro hacia delante.



Foto 344

Aparece en este trabajo la ironía del camino hecho y deshecho, de la asociación directa de la imagen del hombre con la del perro.

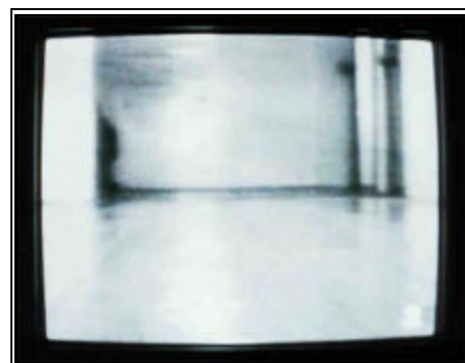


Foto 345

El campo vacío es el que permite la sustitución de un personaje por otro y le da a la *performance* una ordenación simétrica casi especular.



Foto 346

Capriccio n° 29, Zbig Rybczynski (1989)

Fotos de 347 a 352

Las piernas son como el escalafón final surrealista de esta pieza. Son la representación del absurdo.



Foto 347

En *Capriccio n°29* se encuentran lazos de unión con el cine experimental surrealista, pero con una estética postmoderna.



Foto 348

Al final, las imágenes y la música desaparecen al tiempo que unas piernas de mujer salen de cuadro y dejan el campo vacío del cielo vacío. Este campo vacío es una interpretación irónica de los gestos banales de los hombres.



Foto 349

En *Capriccio n°29* (1989), obra de Zbigniew Rybczynski, para la serie *El arte del vídeo.*, una serie de personajes que entra y sale de cuadro ejecutan acciones cotidianas a ritmo de un Paganini actualizado.



Foto 350

Los vacíos se entremezclan con las imágenes y las acciones de los actores que construyen el ritmo y la partitura musical.



Foto 351

Son gestos cotidianos, irónicos, como las piedras que caen en recipientes con agua, repetidas tantas veces como necesitan las notas de la versión del Capriccio. Hasta llegar a unas piernas de una mujer boca a bajo.



Foto 352

IV.25. La escenificación de la representación de las presencias y sus ausencias en *Board Room*, de Antonio Muntadas

Las pinturas y fotografías de personas colgadas en las paredes siempre funcionan como referencias iconográficas de quienes fueron retratados. Son representaciones de ausencias. Los espacios que las contienen se cargan inevitablemente de sus presencias; los retratos son testigos y presiden un tiempo presente que no les pertenece, pero que determinan.

En la vídeo instalación *Board Room* (1987), de A. Muntadas, esa presencia de las figuras humanas es representada por unas grandes imágenes de fotografías de hombres de poder, de líderes políticos y religiosos, en las que se incrustan pequeños monitores en las bocas con imágenes de televisión en su interior. En una gran habitación en penumbra, probablemente una sala de reuniones, una gran mesa se encuentra en el centro rodeada de sillas. Todo el aire que se respira es solemne y hermético; la moqueta contribuye a dar la sensación de estar dentro de una sofisticada sala de juntas, de algún lugar en el que no sólo se reúnen, sino que también se toman decisiones muy importantes. Tal y como lo analizó el historiador de arte Simón Marchán Fiz, la obra se lee en su conjunto no sólo a través de sus protagonistas:

Todo lo que significa el propio espacio físico, la propia ordenación de los objetos, la iluminación, las entradas y salidas, la disposición de la mesa y de las sillas, la relación conceptual, indudablemente, entre las sillas y las propias imágenes, que crean el contexto social y político que late en la obra.¹

Ese espacio físico es un campo vacío en el que todo parece dispuesto para que haya una acción, para que de un momento a otro entren los personajes, o mejor dicho, bajen de sus retratos y tomen su asiento. Evidentemente eso nunca va ocurrir y la instalación tiene su interés precisamente en ese punto. El único movimiento, a parte del espectador, está concentrado en esos monitores que están en las bocas de esos personajes, en el lugar de donde deberían emanar sus palabras. Aparecen imágenes de informativos de televisión y sobreimpresas palabras como dinero, financiación, educación, reservas, descubrimiento, revolución...

La representación de los ausentes se realiza por tanto en niveles de representación diferentes tal como propone Raymond Bellour: el nivel de herencia renacentista, el más

¹ Pérez Ornia, J. R.: *El Arte...*, cit., pág. 63.

pictórico, al que alude el marco, el encuadre y la luz para iluminar los retratos, centrada arriba; el nivel fotográfico y, por último, el televisivo.

In television, in each of the small monitors, the spectator initially sees light. A bluish white that flashes and leaps out from the screen, in contrast with its surroundings. A very attentive spectator will next make out acts: scenarios, lessons, appeals, strategies of seduction. Each one seems even more incredible than the last, and at the same time oddly natural.²

² Bellour, Raymond en Dough Hall & Sally Jo Fifer: *Illuminating vídeo* Aperture/BAVC, New Jersey, 1990, págs. 432-433.

The Board Room, Antonio Muntadas (1987)

Fotos de 353 a 354

Ese espacio físico es un campo vacío en el que todo parece dispuesto para que haya una acción, para que de un momento a otro entren los personajes, o mejor dicho, bajen de sus retratos y tomen su asiento. Evidentemente eso nunca va ocurrir y la instalación tiene su interés precisamente en ese punto. El único movimiento, a parte del espectador, está concentrado en esos monitores que están en las bocas de esos personajes, en el lugar de donde deberían emanar sus palabras.



Foto 353

Aparecen imágenes de informativos de televisión y sobreimpresas palabras como dinero, financiación, educación, reservas, descubrimiento, revolución...

La representación de los ausentes se realiza por tanto en niveles de representación diferentes tal como propone Raymond Bellour: el nivel de herencia renacentista, el más pictórico, al que alude el marco, el encuadre y la luz para iluminar los retratos, centrada arriba; el nivel fotográfico y, por último, el televisivo.



Foto 354

IV.26. El espacio del universo como un campo vacío; de la televisión al vídeo en *Double vue. L'espace vidéo a la télévision*, de Michel Gheude

La imagen vídeo y la televisión permiten situarse fuera del planeta tierra, en el espacio. Esta imagen espacial, reproducida por imágenes reales y por efectos especiales es muy habitual en muchas cabeceras de programas informativos de televisión:

La télévision comme objet volant non identifié. La télévision comme constitution d'un espace impossible.¹

El vídeo brinda la oportunidad de situarse en un espacio virtual que imita y se asemeja al universo y concede una mirada de dominio del espacio. Ese dominio es precisamente la metáfora que se busca en televisión y por lo que es imagen preferente de rótulos de telediarios que voltean a sus anchas por estos lugares universalmente vacíos.

Pero el “espacio” y los campos vacíos espaciales (sin llegar a los agujeros negros), han sido motivo de interés también para el vídeoarte. Germano Celant reproduce en un texto una parte del manifiesto que en 1952 presentaban en un programa de televisión el grupo de artistas *Spaziale* (Burri, Fontana, Tancredi, Milani, La Regina e Crippa). En este manifiesto aclamaban la llegada de un nuevo arte, a modo de un neofuturismo:

Noi spaziali trasmettiamo per la prima volta nel mondo, attraverso la Televisione, le nostre nuove forme d'arte basate sui concetti dello spazio, visto sotto duplice aspetto: il primo, quello degli spazi, una volta considerati misteriosi ed ormai noti e sondati, e quindi da noi usati come materia plástica; il secondo, quello degli spazi ancora ignoti del cosmo, che vogliamo affrontare come dati di intuizione e di mistero, dati tipici dell'arte come divinazione. (...) É vero che l'arte é eterna, ma fu sempre legata alla materia, mentre noi vogliamo durare un millennio, anche nella trasmissione di un minuto.²

Este universo, hasta hace pocas décadas vacío e inhabitable, sólo podía ser visto y dominado verdaderamente por las figuras divinas. Gracias a la televisión, al vídeo y a las imágenes generadas por ordenador, ahora se puede “visitar” ese territorio vacío.

¹ Gheude, Michel: *Communications*, n° 48, Seuil, París, 1988, pág. 204

² Celant, Germano: *op. cit.*, págs. 11-15.

En el espacio exterior, en el cosmos, difícilmente hay presencia humana, salvo la de algún astronauta, o la de los pasajeros y pilotos de aviones, siempre cerca del planeta. Por esto, el universo representado es casi siempre un gran espacio vacío de figuras humanas, salvo en las pinturas que reproducen divinidades o que imaginan un cosmos muy poblado como en *La creazione*, de Miguel Ángel. En general el universo se asocia en imagen a la representación de los campos vacíos. Una vez abandonada la visión del telescopio e iniciada la conquista del espacio, el hombre cambia ese punto de vista.

La mirada del hombre, que hasta hace poco pertenecía sólo al punto de vista de las cosas adoptado desde la tierra, se ha “sale de cuadro”. Es ahora una mirada que tiene el don de situarse en un lugar suspendido en el espacio exterior al mundo, que ya no se identifica con él. Ha salido al campo vacío por excelencia y desde allí puede ver al planeta Tierra en el que, debido a la distancia no se ve a nadie, pero se supone y se sabe que millones de personas lo habitan.

En numerosos vídeos se juega en imágenes con esa “virtual” y real conquista del espacio, no sin un cierto espíritu crítico. En *Double vue L’ espace vidéo a la télévision*, por ejemplo, hay algo de ironía en esa especie de predominancia de imágenes en las que claramente se pretende dar la sensación de un dominio absoluto sobre las cosas, haciendo un poco burla de los citados encabezamientos espaciales de la televisión. No hay que olvidar que esta conquista del espacio vacío ya había comenzado en el cine y que los rótulos de televisión no son ni más ni menos que herederos de los faraónicos logotipos de las importantes casas de la industria cinematográfica, que a menudo también construían sus imperios imaginarios en el espacio celestial.

CAPÍTULO V. EL CAMPO VACÍO EN LA TELEVISIÓN

V.1. La existencia de campos vacíos en televisión según Zunzunegui

Al abordar el tema del campo vacío en televisión se plantea una primera duda y es si realmente existen campos vacíos en ese medio. Algunos investigadores que han abordado esta cuestión cuando se refieren al funcionamiento de la televisión. Uno de ellos es Santos Zunzunegui en sus libros *Pensar la imagen* y *Mirar la imagen*. A través de sus textos hemos visto cómo funciona el campo vacío cinematográfico y en el apartado que el profesor vasco dedica a la imagen televisiva encontramos referencias a los campos vacíos en el lenguaje televisivo:

La televisión puede ser considerada como un espectáculo realizado *esencialmente en directo*, con sólo asumir que son los *segmentos autoreferenciales de continuidad* – pienso sobre todo en esos momentos privilegiados que son las interrupciones debidas a causas técnicas- los que constituyen las articulaciones básicas de un *relato* que tiene por *historia* la propia existencia del medio en tanto que mecanismo de producción y emisión de los diversos enunciados que configuran el *esquema de programación*.¹

La multiplicidad y la heterogeneidad de los contenidos televisivos tienden a transmitir la sensación de que este medio es capaz de contener toda la realidad. Zunzunegui lo expresa claramente:

(...) toda la realidad está en campo.²

Sería lo mismo decir que el campo televisivo pretende centrar en imagen toda la realidad; cabe preguntarse si esto significa que en televisión se intenta que el campo éste permanentemente lleno. Recordando reflexiones como las de Arnheim acerca del uso cinematográfico de una voluntaria exclusión del acontecimiento principal del campo en imagen, hay que considerar que el camino del lenguaje televisivo procura cada vez más todo lo contrario:

(...) nos encontraremos ante una producción temporal sin existencia ulterior al acto que la hace surgir, lo que implica la imposibilidad de llevar a cabo alteraciones temporales en el *relato* del orden de la historia, así como de poner en juego

¹ Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*, Cátedra, Madrid, 1995, págs. 210-211.

² Zunzunegui, Santos: *Mirar la imagen*, Universidad del País Vasco, Zarautz, 1985, pág. 283.

estrategias durativas tales como la pausa o la elipsis. De hecho, la televisión intenta solventar esta problemática recurriendo a la eliminación de fragmentos de la historia mediante la incrustación de otros espectáculos- anuncios, video-clips.³

Se evita, por tanto, la pausa o la elipsis en la producción televisiva y en su programación y, como consecuencia se evitan también dentro de cada programa los posibles campos vacíos. En televisión lo importante es que la realidad o el espectáculo esté siempre en campo, que el *cameraman* esté captando la imagen allí donde surge y, por supuesto, centrándola lo mejor posible en cuadro. Un evento en *off* sólo es admisible en caso de que el campo esté lleno, como poco, de un comentarista del evento. Uno de los fines de la televisión es mostrar cualquier acontecimiento de la forma más clara posible. La televisión ocupa el lugar privilegiado de un voyeur en vivo y en directo. Tanto si se trata de un espectáculo de entretenimiento, de un concurso, de un acontecimiento deportivo, como de un informativo; la cámara centra al presentador, al público, al atleta... siempre está en campo aquello de lo que se está hablando.

Si una cámara en un partido de fútbol se quedara en una zona vacía del campo, dejando “en *off*” la zona donde se está jugando, los telespectadores protestarían severamente. Si en un espectáculo de entretenimiento de baile y música, la cámara dejara fuera de cuadro a las *vedettes*, sería un error técnico. En un informativo no se comprendería que no hubiera imagen de la noticia.

El uso cinematográfico del campo vacío, que deja en *off* el acontecimiento principal parece ser, por lo tanto, anti-televisivo. La televisión debe mostrar la realidad en vivo, debe colocarse delante de las cosas ocupando el mejor de los lugares de visión, debe verlo todo y enseñarlo todo.

V.2. La imposibilidad del vacío: la ausencia de límites en televisión según Jesús González Requena

También Jesús González Requena analiza la presencia del vacío en televisión en su libro *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Comparte la idea que la televisión no pretende delimitar al espectador sino todo lo contrario, intenta ponerle ante el mayor número de opciones (cuantas más cadenas mejor, cuantos más programas mejor...) pero no para que elija mejor entre muchas opciones sino para que no elija e intente tomarlas todas; la televisión pretende ofrecer la totalidad de la visión:

³ Zunzunegui, Santos: *Pensar..., cit.*, págs. 211, 212.

Pero no ya —como sucedía en la escena italiana— porque se encuentre en el mejor ángulo de visión, sino porque tiene acceso, al menos potencial, a todos los ángulos de visión.(...) El proyecto de la visión absoluta, paradržina, que ya se hallaba perfilado en la novela decimonónica, en la que el narrador todopoderoso brindaba al lector la capacidad de, sin desplazarse, estar en todo momento en el lugar más candente y gozar, en cada instante, de la más significativa información.⁴

Por ello, en la propia creación televisiva los programas deben ser variados, estar llenos de acción, cuanto más llenos mejor. Si en un telediario es preferible emitir 26 noticias que limitarse a 20, si en un programa puede haber música, entrevistas, *subrettes*, cómicos y políticos a la vez, mucho mejor; por decirlo de otra forma, si en una serie televisiva con 20 personajes puede haber 20 asesinatos, 20 bodas, 20 divorcios y 20 amantes, perfecto.

La televisión plantea una ausencia de límites y de discriminación, no sólo como discurso global sino también en la concepción interna de los propios contenidos.

El desfile de Reyes Magos pude ser un buen ejemplo de ello. Estas figuras míticas, bien aclimatadas en el universo simbólico infantil, parecen reclamar, cuando son objeto de figuración, una visión distante, lo suficientemente lejana como para que cada niño pueda elaborarlas de manera especial y creativa. Pero Televisión Española no se conforma con utilizar constantes primeros planos en sus retransmisiones de estos desfiles (...) sino que llega incluso a la impostura de entrevistas a los propios reyes magos (...).⁵

V.3. La negación del silencio

González Requena considera que los “medios de comunicación de masa” se convierten en generadores de ruidos incesantes, de los que “no se espera información, sino contacto, negación de toda soledad”:

La clausura del relato y la demora, la puesta en suspenso de su desenlace entran en contradicción flagrante con la lógica del discurso televisivo dominante: un discurso

⁴ González Requena, Jesús: *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1995, pág.73.

⁵ *Idem*, págs. 72 - 73.

que, por su constante tensión espectacular, no tolera ninguna demora y exige un constante e inmediato bombardeo de estímulos.⁶

No se limita a analizar cómo el discurso televisivo carente de clausura, fracturado e infinito provoca una ausencia de sentido sino que trata de observar cómo la ausencia de sentido provoca, a su vez, la necesidad de un discurso fracturado e incesante. Con la desaparición de discursos míticos, religiosos, artísticos... la soledad y el silencio se viven como intolerables, de ahí la necesidad de un ruido incesante.

Y así el trabajo del espectador se reduce al mínimo: ni espera en el tiempo, ni distancia en el espacio, pero tampoco la mínima preparación interior que, exigida por el rito -religioso o no, tanto da-, dispone al individuo para su acceso a lo sagrado.⁷

V.4. Los campos vacíos como carencia de transmisión y fallos técnicos

En la televisión -y también en la radio- aparentemente no puede haber campos vacíos. De hecho, el campo vacío televisivo, en términos absolutos, sería un “negro”. Ir a negro es precisamente un fallo técnico, un error, una falta de ajuste, del que rehuyen los profesionales. Este campo vacío, de naturaleza tecnológica -en sus causas y en sus efectos- siempre involuntario, equivale de hecho a la ausencia de señal, es decir a la ausencia total de información visual y sonora. Es más, se genera un vacío absoluto o carencia de transmisión, o sea, una interrupción brusca del proceso de emisión de señales y, por tanto, de comunicación. Este campo vacío, que forma parte de los códigos tecnológicos del medio, casi nunca ha sido utilizado como recurso lingüístico o expresivo para evitar que pudiera interpretarse como un fallo técnico. Sólo en algunos programas de creatividad se ha utilizado el “negro” con funciones expresivas para indicar, principalmente, una interrupción o supresión de la información transmitida, en tiempo real o simulado, al espectador, con fines a menudo humorísticos, (por ejemplo Martes y Trece, Summers...). Un uso parecido al del campo vacío conseguido con el “negro” es el de la señal con ruido. El ruido perturba la señal de tal manera que destruye o borra las imágenes que contiene. Este campo vacío -que también desde el punto de

⁶ *Idem*, pág. 119.

⁷ *Idem*, pág. 82.

vista de la imagen se considera un error, un fallo o una imperfección en la producción y en la transmisión- ha sido utilizado con más frecuencia por los artistas del vídeo.

V.5. No entra el directo previsto y se queda la pantalla en negro

Entre un estudio y otro de televisión, o entre un plató y otro lugar, se crean conexiones que ponen en juego el espacio exterior, la distancia entre un punto y otro. En ese espacio exterior, que une una localización principal con, lo que el teórico Francesco Casetti ha llamado, el “espacio prótesis”, se pueden crear campos vacíos.

“Espacio prótesis” (de naturaleza semejante al espacio central, pero externo respecto a este último; por ejemplo los otros estudios televisivos con los que se establecen conexiones durante la transmisión) o bien un “espacio satélite” (situado siempre físicamente fuera del espacio central, pero de naturaleza diferente a este último; por ejemplo, las conexiones con el exterior y las filmaciones).⁸

A veces en estos espacios televisivos en *off* o fuera de cuadro, aparece uno de los casos más habituales de error técnico en televisión; este fallo se produce cuando en el intento de una conexión en directo ocurre un fallo en la transmisión de la señal. A veces son las señales insuficientes, las parabólicas mal situadas o algún elemento que dificulta e impide la transmisión de la imagen desde el lugar del acontecimiento hasta la recepción en el estudio. La imagen a la que da paso la presentadora y que los espectadores esperan ver de un momento a otro es sustituida por una señal distorsionada e imperceptible.

Los presentadores piden disculpas por el fallo y procuran dar paso a otra información lo antes posible. Además del fallo técnico, la televisión no puede defraudar al espectador cuya fidelidad se basa, entre otras cosas, en la credibilidad. Una televisión con un fallo en la retransmisión no parece fiable y, además, con ese error no ha cumplido la expectativa creada. Se ha revelado ineficaz y mentirosa: “Vamos a ver...” y no vemos nada; o “Está en este momento...” y no hay nada. Se generan de esa forma campos vacíos involuntarios que el presentador y el equipo técnico tratan de solventar dando inmediatamente paso a otra noticia, a otra imagen, o a publicidad.

⁸ Casetti, Francesco; Chio, Federico di: *Análisis de la Televisión: Instrumentos metodos y Prácticas de Investigación*, Paidós, Barcelona, 1999, pág. 275.

V.6. Los campos vacíos voluntarios o inevitables

A pesar de que sólo los fallos técnicos y los errores llevarían a campos vacíos en televisión, alguna vez aparecen formas de encuadres vacíos que hemos llamado campos vacíos voluntarios o inevitables. Esto ocurre casi siempre por alguna dificultad para “llenar” la imagen, o el campo con los elementos -objetos o personas- que se pretende captar con la cámara. Se da el caso en el que un político acosado por los periodistas se introduce dentro de un coche o se esconde detrás de una puerta dejando el campo vacío. En ese caso el periodista está autorizado a mostrar el campo vacío durante unos segundos precisamente para evidenciar la imposibilidad, ajena a su voluntad profesional, de enseñarlo todo.

El caso de este periodista obligado por la circunstancia a mostrar un campo vacío es bien distinto al del cineasta del que habla Arnheim que busca un campo vacío y procura de forma premeditada provocar en el espectador una extrañeza, una pausa, un suspense, que le estremezca, que le paralice, que le conmueva.

Otro caso evidente de campo vacío televisivo recurrente y de nuevo obligado por la circunstancia sería el del coche vacío o el de la acera de la calle en la que estuvo un cadáver, pero ya no se encuentra allí cuando el cámara llega al lugar de los hechos. La cadena se resigna a emitir las huellas de lo que estuvo, la sangre; no puede verlo todo, el cuerpo ya no está allí. Así ocurre, por ejemplo, en la película de Antonioni *Blow up* (1966): la cámara busca un cadáver, y como éste ha desaparecido, muestra un campo vacío.

Análogas son situaciones como la de los apartamentos en los que ha estado un hombre secuestrado, o la carretera en la que ha ocurrido un accidente. Lo que está claro es que en televisión un campo vacío sólo se justifica por la imposibilidad de estar lleno y nunca por el deseo de no mostrar algo. Cuando en un circuito de carreras automovilísticas, aparece en el transcurso de una competición, un tramo vacío durante unos instantes, el realizador no ha pinchado la cámara de ese plano para conseguir ese efecto de vacío, sino para no correr el riesgo de perder el paso de los coches por ese tramo de circuito. Es mejor que una cámara anteceda a la acción y que quede en el vacío durante unos instantes, pero que nunca se pierda la oportunidad de grabar lo que ocurre. En televisión hay que captar las cosas en cuadro, en campo, sería un contrasentido evitar el objeto de interés, el motivo del acontecimiento.

En televisión sería aplicable la máxima que dice: “mejor el lugar vacío que nada”. Mejor un vestigio de algo, unos restos, que no tener nada, pero siempre que se pueda, cuanto más lleno del acontecimiento esté el campo, tanto mejor. Pero como hemos dicho, este “lleno” no siempre es posible. De hecho existen otros ejemplos relevantes en las retransmisiones de acontecimientos y en la televisión informativa o de entretenimiento en los que aparecen campos vacíos. En el caso de las retransmisiones, la previsión de la situación de las cámaras, su emplazamiento, y la planificación previa de la realización del acontecimiento, puede dar pie, a veces, a un campo vacío o semivacío. En el segundo caso, el del entretenimiento, no habría motivo de estructurar ningún programa con la presencia de campos vacíos y, sin embargo, siguiendo cierta herencia teatral y cinematográfica, en algún programa se incluye en la planificación alguna entrada o salida de campo de personaje dejando brevemente el escenario vacío.

V.7. La espera del acontecimiento. Directos informativos y retransmisiones

En raras ocasiones la televisión se dispone a participar de una espera. Cuando esto ocurre hay la posibilidad de que se genere en imagen un campo vacío. El primero y más antiguo de estos momentos de pausa televisiva tiene que ver con la retransmisión de acontecimientos y con el concepto del directo. En cualquier retransmisión -de una ceremonia o deportiva-, siempre hay un campo vacío de acontecimiento: no acaban de llegar los ciclistas, el Papa no ha salido al balcón para dar su bendición, o las autoridades no han entrado en el campo visual de las cámaras.

La espera en la retransmisión televisiva es siempre una fase previa a la misma, construida a través de campos vacíos. Si vale la paráfrasis del Génesis, en el principio era el “vacío”. Esperas y vacíos que únicamente se soslayan a través de las palabras de los comentaristas, que se esmeran en el arte de entretener y sortear esas carencias o avenencias:

Contar recurriendo a las técnicas del comentario significa, en los audiovisuales, marcar la enunciación por medio de huellas, de indicios de una subjetividad enunciativa que se borra y se rechaza en sus mismas impresiones; significa arrastrar al espectador “dentro” de la historia haciéndole, aparentemente, llenar los vacíos formales dejados libres por el sujeto de la enunciación nada más haberlos producidos.⁹

⁹ Bettetini, Gianfranco: *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1996, pág. 76.

V.8. El balcón vacío en la bendición *Urbi et Orbi* y el Parlamento, la llegada de las autoridades o los cortejos

Cada año hay un acontecimiento que da pie a uno de los casos más consolidados de espera y de vacío dentro de las retransmisiones televisadas: la bendición del Papa de Año Nuevo. Miles de ciudadanos se concentran en la Plaza de San Pedro, en Roma, en la mañana del primer día del año. Allí esperan fieles durante horas el gran acontecimiento: la bendición. Las cámaras de televisión, también apostadas horas antes, esperan igualmente el acontecimiento. Muestran planos de la multitud y como un fiel más dirigen su mirada expectante hacia un balcón del Vaticano, al que se asomará el Papa. En este caso, las cámaras de televisión reproducen voluntariamente de la manera más fiel posible, y nunca mejor dicho, un acto religioso que mucho tiene que ver con la espera y la esperanza. Precisamente con ese campo vacío no es debido a una carencia técnica sino a la absoluta voluntad de retransmitir ese momento de espera del acontecimiento.

Realmente son pocos los momentos en los que está “permitido” esperar en televisión. Parece inherente al medio el propagar acontecimientos sin cesar. Sin embargo, los que estamos analizando son casos muy puntuales en los que el espectador de televisión admite la espera. Nos hemos referido anteriormente la espera de la salida del Papa al balcón sobre la Plaza de San Pedro antes de la bendición *Urbi et orbi*. Existen otros casos de espera en televisión, como en las retransmisiones parlamentarias antes de que ocupe el púlpito un político, la llegada de las autoridades a una ceremonia o recepción, el paso de la pareja de novios en una boda, etcétera. A veces estas esperas pueden adoptar en imagen formas al estilo de la llegada de *Bienvenido Mister Marshall* (1952) en la conocida película de Berlanga.

Accidente de tren, CNN +, Informativos, enero, (2003)

Fotos de 355 a 361

En televisión aparecen campos vacíos en el momento en el que las noticias se recogen a posteriori. En esos casos las cámaras llegan al lugar de los hechos cuando éstos ya han ocurrido. Por ejemplo, en el caso de colisiones, y accidentes en general, el lugar vacío, carente de acción, y de presencias está plenamente justificado.



Foto 355

Los cascotes, los montones de chatarras... se convierten en el centro de la imagen y de la noticia. Son los vestigios de lo que allí ha acontecido los protagonistas de la información. Los restos substituyen y representan, “habitan” el vacío y la ausencia.



Foto 356

A menudo las catástrofes son narradas en imágenes por el vacío. El campo vacío televisivo se encuentra en el escenario del desastre, de la pérdida, del secuestro... en el lugar de la muerte, próximo a ella, u ocultándola bajo una sábana blanca.



Foto 357

Avioneta sobre Frankfurt, Canal +, Informativos, enero, (2003).

Fotos de 358 a 360

En la televisión, tal y como ocurre en el cine en *Bienvenido Mister Marshall*, la espera del acontecimiento crea campos vacíos. Estos campos vacíos no son debidos a una carencia técnica sino a la absoluta voluntad de retransmitir ese momento de espera del acontecimiento. Así ha ocurrido por ejemplo cuando se esperaba que una avioneta sobre Frankfurt apareciera en imagen sobrevolando la ciudad vacía.



Foto 358

Realmente son pocos los momentos en los que está “permitido” esperar en televisión; cuando la espera se plantea debe ser muy justificada como en este ejemplo en el que, tras los acontecimientos del 11 de Septiembre la sola amenaza de una avioneta tuvo en vilo durante unas horas a toda una ciudad y a unos cuantos telespectadores.



Foto 359

Las calles desiertas tomadas en Frankfurt recuerdan a imágenes de películas como *El eclipse* o como las registradas por cámaras de tráfico o de vigilancia. El comentario del periodista y el montaje de la noticia cargan de significado este vacío. Dado que es inherente al medio el propagar acontecimientos sin cesar, la desaparición de acción y de personajes es estremecedora. El campo vacío en televisión no deja de ser muy inquietante.



Foto 360

Inundaciones, Canal +, Informativos, enero, (2003).

Foto 361

En la televisión, como hemos visto, la ausencia de acontecimientos suele “llenarse” con la incesante voz en *off* de un periodista. El espectador de televisión admite el vacío siempre y cuando a través del comentarista o de la imagen, se entienda que algo o alguien ha pasado en ese lugar aunque ahora no sea visible. En el caso de las inundaciones, los escenarios vacíos muestran lugares deshabitados, en los que el agua es el acontecimiento y ha substituido la presencia humana, dejando perceptible su

huella.



Foto 361

V.9. Los campos vacíos en las retransmisiones deportivas: carreras de coches y motos, competiciones de esquí, carreras ciclistas, hípica... El podium vacío

En las retransmisiones deportivas, especialmente de ciertos deportes, a menudo se generan breves, casi imperceptibles campos vacíos. El golf, el motocross... Bien es cierto que son deportes menos populares, y es posible que la presencia de los momentos de espera y de vacíos los hagan aún más impopulares, menos “televisivos”, y menos “telegénicos”.

Los espectadores de este tipo de deportes son personas ya especializadas o aficionadas y suelen ser competiciones seguidas por públicos minoritarios. Estos espectadores ven en los instantes de espera y en el vacío la reproducción exacta de lo que ocurriría en la realidad del campo. Es más, la televisión agiliza notablemente la espera e impide aún más los vacíos.

Un espectador en un circuito de una carrera de coches comienza a oír de lejos la llegada de los automóviles y tras dirigir su mirada atenta a la pista vacía debe esperar un buen rato antes de que lleguen. Todo dura un instante y de nuevo vuelve una larga espera y un gran vacío. La televisión con sus múltiples emplazamientos de las cámaras, incluido el de los coches que participan en la carrera, huye y evita el vacío, solo en instantes y en alguna carrera el campo puede quedar vacío antes o después de la entrada o salida de algún coche.

Algo semejante sucede con las retransmisiones de las vueltas ciclistas. Si caracterizaba a estos espectáculos de la absoluta fragmentación y brevedad de su visión por parte del espectador –quien se veía obligado a escoger un único punto de su gigantesco trayecto-, con lo que los momentos de heroísmo alcanzaban siempre la resonancia épica de lo invisible, de lo que sucede siempre en otro y muy distante lugar, con su reelaboración televisiva todo se vuelve absolutamente visible y, además, destripado-o “deconstruido”.¹

Pero, a pesar de esa “visibilización” televisiva, algunas veces aparecen esos breves instantes de espera y de vacío. Por ejemplo, los encuadres vacíos en las competiciones de esquí, cuando las cámaras ya colocadas a lo largo del recorrido de la bajada, en algún momento han perdido de vista al esquiador en la anterior posición y aún no le divisan en el nuevo punto. Normalmente son milésimas de segundo lo que duran esos campos vacíos. También en las carreras ciclistas, la televisión se hace partícipe a veces de la espera de la llegada de los ciclistas a la meta brumosa en una etapa de alta montaña o en alguna vista aérea pierde entre los árboles de una curva al pelotón.

¹ González Requena, Jesús: *op. cit.*, pág. 73.

De igual modo en los saltos de hípica veces la cámara espera en la valla u obstáculo al caballo antes del salto. En este caso el campo vacío sirve para evitar el riesgo de perder la toma de imágenes ya que no se conoce el instante preciso en que se va a producir el salto.

Este tipo de campos vacíos es un raro caso en el que inclusive está admitido el silencio. Se reproduce la expectativa silenciosa que se genera en estas competiciones, en las que el espectador aficionado aguarda en silencio el momento de la prueba y no siente extrañeza de esa suspensión momentánea del acontecimiento. Es el propio comentarista quien calla unos segundos porque sabe que el momento lo requiere.

En los acontecimientos deportivos existe otro momento en el que es admitida la espera: la entrega de medallas. La retransmisión de una carrera o un encuentro deportivo continúa para retransmitir la entrega de medallas o trofeos. El directo debe esperar a que los atletas se preparen y a que los organizadores preparen la ceremonia. Hay casos en los que esa espera se recubre o se “tapa” con repeticiones de imágenes o escenas de ambiente, en otras ocasiones las cámaras enfocan durante unos instantes el podium vacío, a la espera de que lo ocupen sus ganadores. Normalmente el comentarista suele “llenar ese vacío” con un discurso continuo, ya que de otro modo probablemente se haría insoportable e inquietante esa espera.

V.10. El final del acontecimiento, antes de la desconexión. El campo de fútbol vacío

Ese efecto del campo vacío paradójicamente se consigue también, pero en sentido contrario, con los finales de la retransmisión; ya no se espera a los ciclistas, al Papa o ya es imposible que haya más goles porque el partido ha finalizado y el campo de juego está vacío. Se genera la sensación de que todo ha terminado y de que los protagonistas ya están ausentes. Se acentúa de esa manera el valor efímero de la propia retransmisión y del acontecimiento. El campo vacío es el resto, lo que queda del espectáculo, el estado final de la retransmisión. A veces, en partidos conflictivos, sobre la explanada verde vacía quedan algunos objetos como latas, rollos de papel higiénico... que han sido lanzados desde las gradas. En esos casos el campo vacío no sólo es una imagen testimonial silenciosa del encuentro que ha finalizado, sino que se carga de connotaciones de carácter social: civismo, violencia y deporte, psique, frustraciones... Esos objetos tienen el poder de “evocar” sobre el terreno de juego, la presencia reciente presencia del árbitro y de los jugadores, la presencia del público ausente desde hace muy poco tiempo. Sobre el campo vacío esos objetos han roto la barrera, la burbuja invisible que separa acontecimiento y público, representación y recepción. Los objetos y el campo vacío se convierten en metáfora de la pérdida de la identificación entre los futbolistas y sus

hinchas: si hasta poco antes del final del partido los segundos delegaban en los primeros su capacidad de actuación, una vez finalizado el partido los segundos, ante la derrota de su *alter ego*, deciden actuar por sí mismos. A menudo y desgraciadamente la presencia de esos objetos en el campo significa que en el fuera de campo, en las gradas, puede estar ocurriendo una agresión entre hinchas de un equipo y otro. Alguna cámara rápidamente gira hacia el fuera de campo en busca de ese nuevo acontecimiento volviendo a “llenar” el campo con el fuera de campo. En el caso del fútbol, habida cuenta que el balón es el protagonista, el principal referente del juego, se produce -valga la paradoja- un singular fuera de juego cada vez que la cámara pierde al balón de su punto de vista. En un partido de fútbol siempre hay un porcentaje relativamente importante de campos vacíos de balón, de planos en los que el balón no está presente, bien porque la cámara lo ha “perdido” bien porque el realizador ha derivado el interés y el encuadre a otros elementos del juego o de fuera del juego.

V.11. La noticia ya se ha producido: los atentados, las guerras, accidentes, asesinatos, raptos, robos. El lugar de los hechos, campos vaciados, las huellas...

En muchas ocasiones en el cine negro el lugar en el que ha ocurrido un crimen es objeto de secuencias en las que investigadores privados y policías tratan de encontrar las pistas que les lleven a desvelar aquello que ha acontecido en aquel lugar, pero no han visto.

A esa debilidad que hace del lugar del crimen un sitio semiinvisible para el individuo normal que se perderá en una multitud de detalles que parecen desprovistos de interés.²

También en la cobertura de los informativos los reporteros se encuentran a menudo con campos vacíos porque la noticia ya se ha producido (crónicas de sucesos, o de crímenes, atentados, escenarios en los que ha habido guerra. El campo vacío es entonces el aval fehaciente de que lo ocurrido ha sucedido allí, el certificado de origen y de garantía de la noticia. El énfasis que la televisión pone en estos campos vacíos -o vaciados de las imágenes de la noticia- es tal que a menudo cobran mucho más peso que las consecuencias de lo sucedido o que los testimonios de testigos o expertos. Habitados ya a los códigos y estereotipos del medio, asumimos que los campos vacíos son consustanciales -paradójicamente, de nuevo- con la plenitud y abundancia de hechos noticiosos, hasta el punto de que muchas veces es previsible su presencia en pantalla, a menos que en el campo visual se

² Virilio, Paul: *La máquina de visión*, Cátedra, Madrid, 1998, pág. 59.

haya detenido o impactado el grueso de la noticia (la imagen tras un accidente, etcétera). El campo vacío autentifica la noticia:

La utilización de las huellas dactilares como signo de identificación era corriente en Extremo Oriente los japoneses, entre otros, se servían de ellas como firma desde principios siglo VIII. (...) “Vale más una huella dactilar recogida en el lugar del crimen que la propia confesión del culpable”- escribe el agente judicial *Goddfrey* en su manual de técnica policial.³

V.12. El túnel vacío donde murió Lady D

Uno de los ejemplos de campo vacío informativo más conocidos de los últimos años es, sin duda, el túnel donde murió Lady D. Durante días e incluso meses, en los informativos de todo el mundo se emitieron las imágenes de este trágico campo vacío. El lugar donde perdió la vida Diana de Gales fue un túnel parisino en el que chocó el coche en el que viajaba la princesa. En un principio la imagen del lugar de los hechos estaba ocupada por el coche del accidente. El coche era el vestigio del acontecimiento, el causante de la tragedia y el testimonio silencioso y destrozado de lo acontecido. En un segundo momento cuando el coche fue retirado del lugar, la imagen quedó vacía de personas y de objetos. Pero esa doble ausencia no impidió que siguieran transmitiéndose imágenes de la noticia.

Días y semanas después las cámaras de televisión grabaron desde diferentes ángulos el túnel vacío. Éste ha sido uno de los casos más notorios en los que la televisión ha utilizado un campo vacío para la difusión de una noticia, un campo vacío que paradójicamente ha servido para captar la atención de todos los espectadores. La historia, la noticia, continuaron en antena y el relato se sustentó una y otra vez en un campo vacío. En el epígrafe dedicado al terror en televisión se encontrará una de las explicaciones del porqué este campo vacío ha sido legitimado y admitido por la audiencia y los diferentes estamentos televisivos.

Los alrededores del túnel también fueron utilizados en apoyo a la noticia. En esos paisajes urbanos, una vez más vacíos, se vislumbraba la Torre Eiffel o el Sena, pero al igual que ocurría en el cine, todos esos lugares estaban cargados de tragedia. Su función, por tanto, se unía a la de los campos vacíos. La ausencia, la muerte en este caso de Lady D, se hacía patente sobre esas tomas de la ciudad. El lugar del siniestro funcionaba siempre como un imán, como un recordatorio y a la vez como una especie de agujero negro morbosos en el que imaginar o invocar el desastre, la tragedia, la muerte.

³ *Idem*, pág. 58.

El túnel vacío donde se mató Lady D (V.12.), TVE, Agosto 1997

Fotos de 362 a 370

Durante días e incluso meses, en los informativos de todo el mundo se emitieron las imágenes de este trágico campo vacío.



Foto 362

El lugar donde perdió la vida Diana de Gales fue un túnel parisino en el que chocó el coche en el que viajaba la princesa



Foto 363

En un principio la imagen del lugar de los hechos estaba ocupada por el coche del accidente.



Foto 364

El coche era el vestigio del acontecimiento, el causante de la tragedia y el testimonio silencioso y destrozado de lo acontecido.



Foto 365

En un segundo momento cuando el coche fue retirado del lugar, la imagen quedó vacía de personas y de objetos.

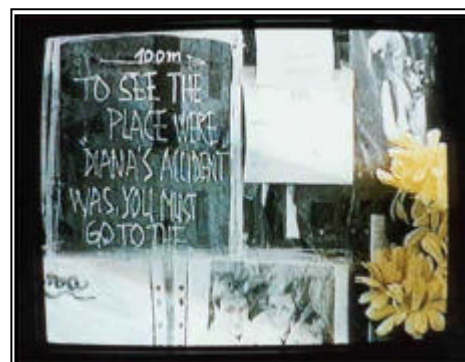


Foto 366

Pero esa doble ausencia no impidió que siguieran transmitiéndose imágenes de la noticia



Foto 367

La televisión ha utilizado un campo vacío para la difusión de una noticia, un campo vacío que paradójicamente ha servido para captar la atención de todos los espectadores.



Foto 368

Todos los lugares cercanos al accidente constituyeron una secuencia de campos vacíos que sirviera de apoyo a la narración de los hechos.



Foto 369

Los telespectadores que asistieron a la emisión de estos programas informativos comprobaron como ni el Sena ni la Torre Eiffel podían despegarse de los sentimientos del trágico accidente. El campo vacío se veía cargado, una vez más, por las emociones provenientes del fuera de cuadro y modificado en sus significados.



Foto 370

V.13. El zulo vacío de Ortega Lara

Ha habido otro caso reciente en el que un campo vacío ha sido ampliamente utilizado por los medios de comunicación informativos, y éste ha sido el zulo en donde permaneció secuestrado Ortega Lara durante 532 días en la localidad guipuzcoana de Mondragón. Campo vacío que también desempeñó la función de testimonio de lo acontecido. Una vez más se demostró el enorme poder emotivo del lugar de los hechos. La audiencia asistió atónita, acongojada, ante la visión del lugar en el que Ortega Lara había permanecido secuestrado durante tantos días. Ese angosto espacio, de húmedas paredes, se infiltró en la retina de todos los espectadores, conmovidos ante lo que supuso vivir quinientos días en aquel lugar de tortura. Un campo vacío similar a los campos vacíos del exterminio nazi de Auschwitz.

Las cadenas reprodujeron en numerosas ocasiones la imagen en que la cámara desciende hacia el zulo que capta el campo vacío de aquel lugar mientras la voz en *off* de un periodista explica lo que sucedió allí y describe cada pequeño rincón del siniestro habitáculo. En el fuera de campo de este campo vacío se hallan ahora el periodista, Ortega Lara y ahora ya sus secuestradores.

El campo vacío utilizado en esta noticia funciona por tanto como prueba de los hechos, como confirmación real y tangible de la información, a la vez que se convierten de algún modo en testimonios virtuales y a posteriori de la vida de Ortega Lara en el zulo.

El zulo es, por tanto, un campo vacío capaz de evocar las emociones y las angustias vividas en ese lugar; a la vez contribuye a la narración de la historia, de la noticia y a la demostración de la veracidad de los hechos. Cuando la cámara de televisión penetra en el zulo lo muestra y lo describe, actualiza los acontecimientos. El espectador siente y percibe de forma simultánea dos tiempos diferentes de la historia, de la noticia: un tiempo presente en el que Ortega Lara no está ahí, ya ha sido liberado, se encuentra, como decíamos, en el fuera de campo; y en un tiempo pasado en el que Ortega Lara estuvo en ese lugar, transcurrió una parte de su vida. Esa simultaneidad temporal y de acontecimientos imaginarios es una de las cualidades del campo vacío que aparece utilizada en esta noticia de forma contundente.

El zulo vacío de Ortega Lara (V.13.) TVE, Julio 1997

Fotos de 371 a 375

La audiencia asistió atónita, acongojada, ante la visión del lugar en el que Ortega Lara había permanecido secuestrado durante tantos días. Ese angosto espacio, de húmedas paredes, se infiltró en la retina de todos los espectadores, conmovidos ante lo que supuso vivir quinientos días en aquel lugar de tortura.

En el fuera de campo de este campo vacío se hallan el periodista, Ortega Lara y sus secuestradores.



Foto 371

Los utensilios y la mesa que sirvieron a Ortega Lara durante los meses de cautivo, constituyen una especie de naturaleza muerta que evoca imágenes de los comedores de Isidoro Valcárcel o de los cubiertos de Elsie en *M*, de Fritz Lang (1931), aunque afortunadamente en este caso llega el *happy end*.



Foto 372

Cualquier objeto, como un simple colgador, se carga de significados tal y como sucedía en *Le jour se lève*, de M. Carné (1939) o en *Asphalt*, de Joe May (1929).

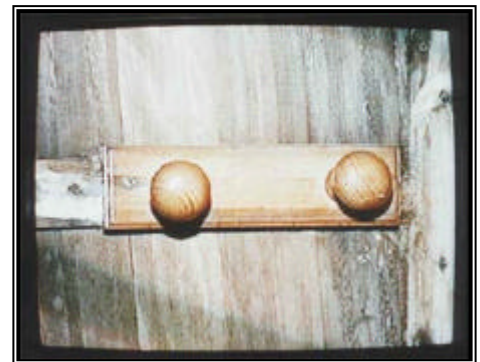


Foto 373

El vacío del zulo es aterrador. Se transmite aquí la soledad del cautiverio y la angustia. Este campo vacío añade un nuevo ingrediente a los de la ficción: aquí pasó realmente.



Foto 374

También el plano de la máquina que se encontraba sobre el zulo impidiendo su entrada y ocultando el lugar, participa a *posteriori* a incrementar la ansiedad claustrofóbica que provocan las imágenes precedentes.

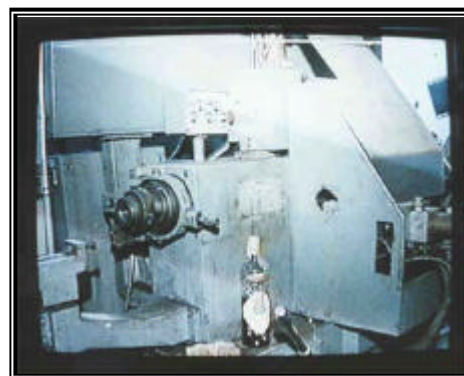


Foto 375

V.14. El derrumbamiento de las Torres Gemelas: la *zero zone* como un gran vacío

Una de las noticias informativas más aterradoras de los últimos tiempos se narró también, fundamentalmente, a través de campos vacíos. El 11 de septiembre del 2001, ante la mirada atónita de millones de espectadores, caían en directo dos de los edificios más emblemáticos de la civilización contemporánea: las Torres Gemelas del *World Trade Center* de Nueva York. En ese desplome tan espectacular como sobrecogedor no sólo caían dos edificios con la consiguiente pérdida de vidas humanas, sino que se desmoronaba también el mito de la seguridad de la cultura occidental, y particularmente de Estados Unidos. *A posteriori* se verificó que, sin duda, éste había sido uno de los atentados más graves de la historia reciente.

En todo el tiempo transcurrido después de la catástrofe se ha debatido en repetidas ocasiones de cómo esta noticia ha sido tratada en los medios de comunicación. De ese día apenas hay imágenes, en parte por la dificultad de acercarse al lugar de los hechos, en parte porque tales hechos ocurrieron de forma relativamente rápida; también existió censura y autocensura por parte de las cadenas a la hora de cubrir este dramático suceso.

“Falta algo” escribió el jefe de fotografía del desaparecido *Diario 16*. Y realmente se escribieron numerosos editoriales y comentarios sobre ese “algo” que faltaba en las informaciones sobre el 11 S. Se habló de autocensura y de autocontrol, de responsabilidad de la Prensa norteamericana y de censura directa del Gobierno norteamericano. El fantasma de la censura que ahoga la libertad de la Prensa y que creía muerto todo el mundo occidental volvía a resurgir.¹

Así se expresaba en un artículo uno de los muchos periodistas que se replantearon temas de ética y censura a partir de ese fatídico 11 de septiembre. El 26 de septiembre el director de fotografía de *Diario 16*, Benito Ordóñez, escribió en su periódico que cualquier editor gráfico de cualquier diario esperaba una foto “más” que cerrara el “ciclo de la desgracia y que finalizara la historia del 11 de septiembre”. Esa fotografía “más” nunca llegó a la mesa de redacción de ningún periódico.

Pasados unos tres meses desde los atentados, la prensa seguía elucubrando sobre esa ausencia: nunca se vieron cadáveres, ni restos humanos, ni funerales por las víctimas. Linda Foley, presidente de The Newspaper Guild/CWA, escribió acerca del papel mediador tan difícil que tuvieron los periodistas en la difusión de esa noticia:

¹ Vado, Santiago F. del: “El 11-S resucita el fantasma de la censura”, *Periódico de la asociación de la prensa de España*, n.º 49, diciembre, 2001, págs. 1 y 16.

(...) inculcar precaución, sin fomentar el temor a los terroristas; escribir notas fundamentadas y completas, sin revelar datos de importancia a los enemigos del país; (...) todos estos desafíos en un escenario de peligro.”

En un país orgulloso de promover una prensa libre e independiente como esencial para nuestro sistema democrático de gobierno, las encuestas muestran abrumador apoyo público para la supresión, en pro de los intereses de “seguridad nacional”, de por lo menos parte de la información periodística.²

Haya sido por censura o autocensura, ética o control, lo cierto es que no se han difundido imágenes que supuestamente pudieran herir la sensibilidad del público, ni en diarios, ni en revistas, ni en televisión. Se ha evitado todo enfoque sensacionalista y morboso.

Pasados seis meses desde los atentados conmemoraron los hechos del 11 de septiembre con actos en la *zero zone*, entre ellos los dos inmensos haces luminosos que evocaban simbólicamente la presencia de las Torres Gemelas desaparecidas. En muchos medios de comunicación se difundieron ese 11 de Marzo de 2002, por primera vez, las imágenes de un reportaje de dos horas que realizaron dos cámaras franceses en el lugar de los hechos el mismo día del atentado. Estos profesionales se encontraban casualmente en las inmediaciones de las Torres Gemelas, estaban realizando un reportaje acerca de un bombero novato, cuando oyeron pasar sobre sus cabezas un avión. Uno de los dos hermanos siguió de forma instintiva la trayectoria del avión hasta que grabó cómo este chocaba con una de las dos torres. Desde ese momento decidieron seguir a los bomberos y acercarse al lugar de la catástrofe para continuar grabando. El resultado de este trabajo ha sido divulgado por la televisión americana *CNN*.

En España la cadena privada de televisión *Tele 5* dedicó un especial informativo entorno al 11 de septiembre. En este espacio se mostró un extracto del reportaje de los hermanos franceses además de entrevistas con los mismos y con algún otro testigo de los hechos.

El tratamiento de esta noticia en los medios de comunicación, merece ser estudiado, quizá como ninguna otra, desde el punto de vista de los campos vacíos, tal como lo abordamos en nuestra investigación, aunque subsistan muchos interrogantes al respecto. La carencia de imágenes de los cadáveres y, por supuesto, del rescate de los heridos, la ausencia de éstos en imagen fue sustituida por campos vacíos.

² Foley, Linda: “Dificultad y peligro”, *idem*, pág. 17.

Revisando las fotografías aparecidas en prensa e incluso en televisión, después del impacto de los aviones y del posterior derrumbamiento de las torres, la imagen más recurrente ha sido la del gran vacío dejado en la *zero zone*. Ese campo vacío es el final de lo que allí “ocurrió” al tiempo que ese vacío, el hueco de los dos edificios, pasa a ser el protagonista de la información y la imagen emblemática de lo acaecido.

También las imágenes del reportaje de los dos cámaras franceses están plagadas de campos vacíos y, en este caso, según cuentan los propios reporteros, fue una decisión tomada, en la mayor parte de los casos, de forma consciente:

Nunca grabamos imágenes escabrosas. Fue una especie de autocensura. Siempre volteamos la cámara. Cuando entramos por primera vez en la primera torre que aún no había caído, justo a nuestra derecha había dos personas en llamas y dijimos no queremos grabar esto.³

Las dos personas en llamas quedan de este modo en el fuera de cuadro, lejos del encuadre de la cámara. Los reporteros podrían haberlo grabado pero no lo hicieron. En este reportaje entra en juego un mecanismo de autocensura por el que, contrariamente a lo que suele suceder en los medios de comunicación, aún teniendo la oportunidad de grabar ciertas imágenes, los cámaras optan por dejarlas fuera de cuadro. Algo parecido ocurrió en la película de Sternberg *Los muelles de Nueva York* cuando el director decide dejar fuera de cuadro la imagen de la mujer suicida.

La autocensura es la causa también, según comentó la periodista Àngels Barceló en el especial informativo emitido por Tele 5, de que se deje fuera de cuadro casi siempre a las personas que se arrojan al vacío desde las ventanas:

Se oye el ruido de los cuerpos cayendo al suelo, pero nunca se ven.⁴

Cuando las torres se desplomaron los cámaras franceses ya habían salido y al igual que muchos otros tuvieron que correr para que el edificio no les cayera encima. Se refugiaron detrás de los coches o consiguieron entrar en algún local cercano. A partir de ese momento las imágenes de ese infierno dantesco, acrecientan la desolación de aquellos campos vacíos.

³ Texto extraído de la entrevista realizada en Nueva York en directo por Àngels Barceló a los cámaras franceses y emitida en el *Especial informativo 11 S. de Tele 5*, el día 11 de marzo del 2002.

⁴ *Ibidem*

Suelos con miles de restos de metal, papeles y fango, pero sobre todo una nube de polvo y ceniza que llega a oscurecer el cielo y la imagen hasta parecer de noche. En ese momento la imagen de campo vacío se va a negro absoluto.

Los cámaras no pudieron grabar más, tuvieron que huir, pero en aquel instante, según diversos testimonios, nadie quería mirar lo que estaba pasando. Así lo cuenta una mujer que salió de una de las torres antes de que cayera:

Un hombre me cogió del brazo y me dijo corre y no mires atrás. Hay gente saltando por las ventanas y si les ves nunca te lo podrás quitar de la cabeza. No mires, corre, porque si te paras algo te puede golpear.⁵

En este testimonio aparece de nuevo la referencia a la autocensura, al no querer ver algo. En la narración de esta mujer está, en parte, la respuesta al por qué en las imágenes del 11 de septiembre. “falta algo”, ese algo al que nos referíamos al principio de este epígrafe.

Ahora los turistas fotografían desde una pasarela habilitada expresamente para ello el vacío de la *zero zone*. Esas fotografías serán de nuevo miles de campos vacíos capturados por miles de personas de diferentes países. Esos campos vacíos serán el testimonio silencioso de una parte de la historia de este nuevo siglo. Su vacío recordará de forma dramática y sutil aquello que ya no existe.

V.15. El horror en televisión y los campos vacíos

El caso de la información relativa al 11 de septiembre es un ejemplo excepcional, como hemos dicho, en los medios de comunicación, ya que lo habitual es que las imágenes muestren casi siempre lo más descarnado de los acontecimientos. Los campos vacíos, por tanto, son habitualmente excluidos, a menos que en ellos no aparezcan los restos significativos de lo que ha acontecido y que no se haya tenido la oportunidad de grabar ninguna otra imagen anterior o simultánea.

Una de las hipótesis sobre el motivo por el que en televisión se admiten estos campos vacíos informativos se refiere en un estudio realizado por José Antonio Palao sobre el horror en televisión y el tratamiento de los sucesos en los informativos (catástrofes, desastres, masacres). Según Palao, ante los restos en imagen de un acontecimiento doloroso en el que el

⁵ Texto extraído de un testimonio del *Especial Informativo 11 S.* emitido por Tele 5 el 11 de Marzo del 2002.

hombre y su corporeidad se han visto afectadas, existe un despedazamiento de la unidad imaginaria del cuerpo humano. En este sentido, a pesar de la crudeza de ciertas imágenes prevalece cierto código mediático:

(...) un Imperativo Televisivo de la perseverancia de la mirada incluso más allá de toda economía informativa= Irrefrenable instigación del ver.⁶

Existe por tanto en televisión una exhibición del horror de dos maneras, en dos secuencias:

- 1.- Acto violento en imagen
- 2.- Secuelas del acto violento en imagen.

Este segundo caso es pertinente a esta tesis ya que en él se incluyen las escenografías vacías de las catástrofes, de los atentados, las masacres, las guerras... A la exhibición de las secuelas pertenecen algunos ejemplos citados por Palao, como son:

- a) Las imágenes de los cuerpos mutilados del atentado del 19 de octubre de 1991
- b) Las imágenes del asesinato fuera de cuadro captado por una cámara de vigilancia el 13 de diciembre de 1991 y mostradas el 19 de enero de 1992

En ambos casos la supuesta plenitud del acto queda en la exterioridad del texto audiovisual. El vídeo sólo ofrece la pregnancia de haber estado ahí, relegando lo real del goce a la contigüidad de sus bordes. Palao apunta a un paralelismo con el código Hays de la censura que no permite la visión del goce y recluye el acto (sexual o criminal) al fuera de cuadro. Volveremos sobre estas cuestiones en el capítulo dedicado a la censura.

V.16. La entrada en campo de invitados y presentadores en los programas de entretenimiento: *Lo que necesitas es amor*, *Qué apostamos*. La salida de los invitados al finalizar un programa de debate como *La clave*

Un tercer uso del campo vacío es propio de los programas de entretenimiento de origen o estilo teatral: las presentaciones o apariciones en pantalla de los invitados, huéspedes, concursantes, entrevistados, *showmen*, etcétera. La entrada de un invitado o personaje en los grandes platós de televisión es precedida, a menudo, por un campo vacío. Al fondo de una escalera, al final del plató, detrás de una cortina se esconde alguien y el campo está vacío.

⁶ Palao, José Antonio: "De su goce sólo quedan huellas: Terrorismo y Televisión", *Archivos* nº 13, año 1992, pág. 104.

Uno de los programas más populares de entretenimiento que han utilizado las entradas y salidas de cuadro de participantes y conductores es *Qué apostamos*. Otro programa de entretenimiento que utilizó esos instantes de pausa y de campos vacíos ha sido *Lo que necesitas es amor*. En este programa los campos vacíos se utilizaban acrecentar la atención del espectador expectante respecto a la identidad de quien estaba a punto de aparecer en el estudio:

En un paso más con respecto al anterior, la vedetización de la figura del entrevistado: entrada en escena en términos de revista o *music-hall* -recuérdese *plató vacío*-, participación como actor a la vez que como entrevistado en el desarrollo del programa.⁷

Algo así ocurre en programas de entrevistas, como en *La noche abierta*, de Pedro Ruiz. Estos campos vacíos que se generan en los programas de entretenimiento son interpretados por el espectador como el preludio inmediato del espectáculo, como la espera de una actuación.

También hay campos vacíos que funcionan como cierre; sucede en los epílogos y conclusiones del espectáculo que se realizan con un retorno del campo vacío. Sobreimpresionamos mentalmente la palabra fin sobre campos vacíos, sobre los restos del espectáculo, sobre el decorado vacío. Programas de debate como *La clave* utilizan este otro tipo de campo vacío. Una vez terminad el debate los invitados se levantan y se van dejando el lugar vacío, imagen que la cámara sostiene durante unos instantes. Era una manera de indicar que había finalizado el programa y también de transición y separación respecto al programa que venía a continuación.

En este tipo de campo vacío el decorado de televisión desempeña también su propio papel a través de diferentes elementos de la escenografía:

(...) la disposición de los elementos arquitectónicos, los elementos escenográficos (escenas neutras, diseños, fotos, decoraciones gráficas, presencia de pantallas, paneles, estatuas, lugares de transmisión o de la cadena; posibles estilos de mobiliario, arquitectura y decoración); los colores (“frialdad” versus “calor” de los tonos; intensidad/saturación; colores dominantes; homogeneidad o heterogeneidad de las elecciones cromáticas); las luces (disposición y dirección; valores cromáticos en relación con el punto anterior).⁸

⁷ González Requena, Jesús: *op. cit.*, pág. 92.

⁸ Casetti, Francesco; Chio, Federico di: *op. cit.*, pág. 276.

Al igual que ocurría en el análisis fílmico con el estudio de todos los elementos de la puesta en escena, también en televisión los movimientos de los personajes en campo, son objeto de análisis y de investigación:

Esta categoría también comprende los desplazamientos de los sujetos por la escena (conductor huéspedes, etc.) la dirección y los recorridos de sus miradas y de sus gestos respecto al espacio, así como las indicaciones que contienen sus discursos (“aquí”, “allá”, etc.).⁹

Son precisamente estos movimientos y las miradas los que determinan el fuera de campo y en algunos casos el campo vacío, poniendo en juego el espacio dentro y fuera de cuadro.

Dentro/fuera, cuando el espacio entra en el encuadre o, por el contrario, queda fuera (pensemos en el espacio que muestran las cámaras respecto al espacio evocado por las llamadas telefónicas o por la voz de la dirección).¹⁰

Así que aunque en los platós de televisión los campos vacíos sean escasos, su aparición tiene mecanismos muy similares a los del cine. De alguna manera su utilización en programas de entretenimiento, con entradas y salidas de personajes, busca algunas de los efectos dramáticos del cine: cierta pausa, momento de espera y reflexión, sorpresa más que suspense:

“Frente a lo que pasa en el cine” -decía Hitchcock-, “en la televisión no hay tiempo para el *suspense*, en ella sólo puede haber sorpresa”.¹¹

V.17. El lugar de la desaparición. Los campos vacíos en *Quién sabe dónde*

La búsqueda de personas desaparecidas dio lugar a un subgénero de programas de televisión que en España inauguró *Quién sabe dónde*, dirigido y presentado por Francisco. Lobatón, y, prosiguió *Se busca*. En dichos programas se mostraban los lugares de la desaparición y a menudo los lugares anteriormente habitados y frecuentados por la persona desaparecida. Sobre esos campos vacíos una voz en *off* evocaba el momento en que se vio por última vez a esa persona, y comentaba dónde y cómo pudo desaparecer. Sobre las imágenes de su casa y de su habitación siempre una voz en *off* contaba cómo era esta persona, a qué se dedicaba...

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Idem*, pág. 277.

¹¹ Virilio, Paul: *op. cit.*, pág. 85.

La cámara de televisión hacía un recorrido por sus objetos, por las cosas de su pertenencia y en ese momento el espectador percibía la presencia de su ausencia.

V.18. Un campo vacío extremo: el *frame* en blanco como elipsis o corte en una entrevista, en una declaración, en un “total”. Noticias informativas o reportajes

Es una práctica bastante habitual en televisión la inserción de un blanco o de un *frame* para separar una frase de un entrevistado de otra o para separar una situación de otra. Aunque este recurso se utiliza sobre todo en reportajes, a veces incluso en las noticias de informativos en las que la economía del tiempo es acuciante. En la jerga televisiva esto se denomina “meter un blanco” que consiste en lo siguiente: las declaraciones de un político o de un futbolista se cortan en el momento en que han dicho lo fundamental del concepto se quitan los titubeos, las divagaciones o las repeticiones y se unen con la frase siguiente del mismo declarante o entrevistado. Para que no se note el salto se “tapa” el plano en imagen con un blanco apenas perceptible por su corta duración pero suficiente para dar la impresión de un *flash*.

V.19. Los espacios de continuidad como campos vacíos

Por último, hay un género de programas y de formatos televisivos en los que es hegemónico el campo vacío: la continuidad. Los espacios de continuidad recurren frecuentemente a imágenes de objetos, a figuras y composiciones geométricas e incluso a puros efectos visuales. La continuidad sirve para separar programas, pero también para unirlos y para dar sentido a la programación y a la emisión. Son espacios aleatorios intercambiables, en los que a menudo prevalece la imagen no real.

Estos espacios son a la vez un “relleno” entre un programa y otro, y un “vacío” entre una imagen de algo que ha terminado y otra imagen de algo que va a empezar. Su doble función de “relleno-vacío” los carga de ambigüedad. Pero el hecho es que en los espacios de continuidad “no ocurre nada”, no hay acción, no hay personajes, no hay información... son momentos de suspensión o de espera “programática”. Son campos vacíos en este sentido y no lo son en el término de que su razón de ser es precisamente la de evitar una ausencia, no la de ponerla en imagen. Pero, aunque oculta, la ausencia está.

V.20. Vacío y ruido voluntario de la imagen en *El arte del vídeo* y *Caiga quien caiga*

En los albores de la televisión, cuando las transmisiones terminaban, la señal de la carta de ajuste emitía un ruido que a menudo despertaba al espectador que no había percibido que el

programa que estaba viendo se había acabado. La señal con ruido reproducido puede significar dos hechos: en primer lugar, el final de una conexión, el desenlace natural de una transmisión a partir del momento en que el emisor o la cámara cortan o conmutan el envío de señales. Pero con la evolución de la televisión, como ya hemos visto, se evita cada vez más la presencia de la señal con ruido. Sin embargo, curiosamente, en películas de cine y, sobre todo, en obras de vídeo se heredan de la televisión las señales con ruido y se reutilizan de forma artística y expresiva. Se trata de un uso narrativo frecuente en el cine para indicar el paso del tiempo, por ejemplo. Existe una variable de este campo vacío voluntario cuando la señal de vídeo se distorsiona en diferentes grados hasta convertir la imagen en formas de ondas, en figuras geométricas. Se utiliza entonces este campo vacío como código o cortinilla para significar elipsis, ensoñaciones e incluso cambios de escenario. En segundo lugar, el ruido ha sido utilizado por los artistas como recurso expresivo, como imagen metafórica de la propia televisión, bien para acentuar sus rasgos de vacuidad, en sentido crítico, bien para representar, también en clave de crítica al medio, su escaso valor de comunicación, como por ejemplo en obras de Vostell y Nam June Paik, precisamente los pioneros del vídeo de creación. Quizás su mayor reto ha sido precisamente dar un paso más allá de este mero valor del ruido: elevarlo a connotaciones artísticas, o sea convertir el ruido -léase el campo vacío de señal o de imagen- en arte. Más adelante, en el capítulo dedicado al vídeo, ampliaremos estos usos del campo vacío.

La televisión reincorpora la señal con ruido, esta vez de forma voluntaria, en programas televisivos de vanguardia -sirva de ejemplo el inicio y el final de la serie *El arte del vídeo*, de José Ramón Pérez-Ornia- y posteriormente en los programas más “modernos” o con cierto *look* “rompedor” -el paso de un lugar a otro de los reporteros de *Caiga quien caiga*-. En este retorno de la señal con ruido a la televisión se juega con sus experiencias ya vividas en el cine y en el vídeo, y funciona como en una especie de *feed back*.

Cabecera de *El arte del vídeo*, TVE (1991)

Fotos de 376 a 378

La televisión reincorpora la señal con ruido, esta vez de forma voluntaria, en programas televisivos de vanguardia, como por ejemplo la cabecera de la serie *El arte del vídeo*.

En este programa de televisión la señal con ruido se convierte en un campo vacío extremo: vacío no sólo de personaje sino también de imagen.



Foto 376

Existe una variable de este campo vacío voluntario cuando la señal de vídeo se distorsiona en diferentes grados hasta convertir la imagen en formas de ondas, en figuras geométricas.

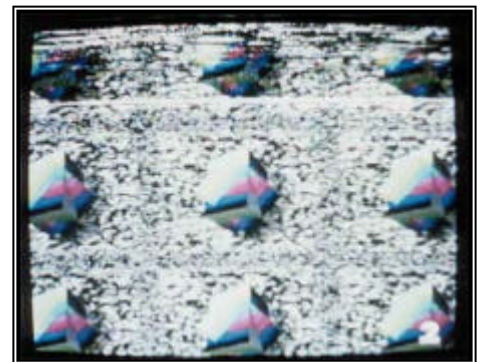


Foto 377

Se utiliza entonces este campo vacío como un instrumento estético que juega con la dificultad de sintonización y curiosamente sirve de metáfora de la imagen televisiva.

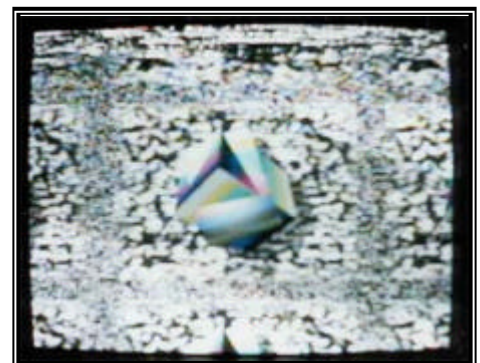


Foto 378

V.21. El umbral de la percepción de la presencia en TV: la señal codificada, las películas pornográficas y el deseo. Campo casi vacío de señal

Hay pocos casos en los que la televisión y los espectadores admiten una señal carente, insuficiente, o distorsionada. Uno de esos casos particulares es el de la percepción de ciertas imágenes codificadas. Durante un tiempo se han realizado estudios que han constatado que hay un número considerable de espectadores que ven películas codificadas en cadenas privadas como Canal Plus.

De todas estas películas codificadas las de mayor audiencia son las pornográficas. La curiosidad se impone sobre las deficiencias de la percepción. La propia codificación de la imagen y del sonido apenas hacen reconocibles las figuras humanas y sus movimientos. Estamos ante un ejemplo que Arnheim había estudiado muchos años antes de que se verificara este fenómeno. Al igual que ocurría con el campo vacío en el cine, que dejaba fuera de cuadro el acontecimiento principal, esta imagen codificada le devuelve al espectador un espacio vacío para la imaginación y en consecuencia la puesta en marcha de los sutiles resortes del deseo.

La imagen codificada constituye de este modo una particular forma de campo vacío en el que no es ya el encuadre o un elemento del decorado el que oculta la figura humana, sino la propia señal de la imagen. Acerca de la puesta en juego del deseo y la ocultación hablaremos más adelante en el capítulo dedicado al deseo y la censura.

CAPÍTULO VI. EL CAMPO VACÍO EN LAS TEORÍAS SOBRE PINTURA

VI.1. El campo vacío en la pintura china. “En el cuadro, una tercera parte de lleno, dos terceras partes de vacío”

Esta regla tradicional de la pintura china, en absoluto hueca, expresa toda una filosofía. El pensamiento que le sirve de base se simplificaría explicando que el tercio del cuadro lleno se identifica con la tierra y sus elementos, y los dos tercios de vacío son el cielo y los elementos celestes.

La proporción armoniosa entre el Cielo y la Tierra es la misma que el hombre intenta establecer en su interior, puesto que le han sido concedidas las virtudes del Cielo y de la Tierra. De este modo el cuadro concretiza el deseo del hombre que habiendo asumido la Tierra, tiende hacia el Cielo para alcanzar el Vacío.¹

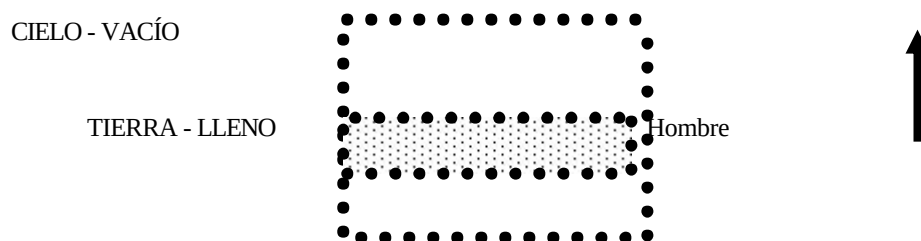


Figura 22. Esquema de la “proporción armoniosa” en la pintura china según F. Cheng.

El vacío no es la nada. El vacío es cuadro. Según Jiang He el encanto de lo lleno se revela sólo por el vacío. Lo lleno de un cuadro sería aquello visiblemente pintado, utilizando la tinta y el vacío sería lo “invisiblemente pintado”.

En la pintura china, como en su idea del universo, sin el vacío, no circularían los soplos y el Yin-Yang no obraría. (Yin-Yang u Oscuridad-Claridad; la acción de la luz, expresada por el juego de la tinta.)

La idea (del vacío) debe preceder al Pincel, debe prolongarlo una vez finalizado el Trazo (...) En un cuadro paisajístico, el lado luminoso de montes y rocas, la superficie de una pendiente, las extensiones de agua, el cielo inmenso, el Vacío sólo habitado por nubes y neblinas, todo ello puede ser sugerido por el color original del papel.²

¹ Cheng, François: *Vacío y Plenitud*, Siruela, Madrid, 1993, pág. 80.

² *Idem*, págs. 66 y 76.

En la pintura china hay dos tipos de trazo que en sí mismos implican más particularmente el vacío interno:

1º *Ganbi* (“pincel seco”): el pincel está humedecido con poca tinta. El trazo se realiza, en equilibrio entre presencia y ausencia, entre sustancia y espíritu, crea una impresión de discreta armonía, como impregnada de vacío.

2º *Feibai* (“blanco volador”): los pelos del pincel, en lugar de concéntricos, se encuentran separados, de manera que el trazo, realizado con rapidez, contiene blanco en su centro, proporcionando un efecto de potencia y ligereza, como si hubiera sido “perforado” por el soplo.

El papel virgen podría interpretarse como el vacío original donde todo se inicia. El vacío sería el fundamento del universo pictórico. El trazo engendraría todas las cosas para a su vez colocarlas en el papel devolviéndolas al vacío original. Una montaña se figura mediante un contorno vacío, o a un árbol se le priva de su ramaje: el vacío debe mezclarse con lo lleno. En cualquier caso, el pintor hace sentir, mediante el vacío, esas pulsaciones de la invisibilidad en la que se encuentran todas las cosas.

Según Wang Yu: “El vacío puro, ése es el estado supremo hacia el cual tiende el artista. Sólo cuando éste lo capta en su corazón puede conseguirlo. Como la iluminación del Chan, se abisma en el vacío estallado”.

Huang Binhong: “Cuando pintaban los maestros de la antigüedad, concentraban sus esfuerzos en el espacio donde pincel y tinta están ausentes. Eso es lo más difícil. Conciencia del blanco, contención del negro, he aquí la única vía para acceder al misterio”.

La dicotomía Vacío-Lleno no es, en modo alguno, una exclusividad china. Se encuentra, más o menos difundida, en todo lo relativo a las artes pictóricas o plásticas. El Vacío-Lleno no es sólo una oposición formal, ni tampoco un proceso para crear la profundidad en el espacio. Frente a lo Lleno, el Vacío constituye una entidad viva. Resorte de todas las cosas, interviene en el interior mismo de lo Lleno, insuflándole los soplos vitales.³

Todas estas ideas y prácticas de la pintura china están en relación constante con la filosofía oriental más pura, con su visión de la vida y del origen del universo que ya hemos citado:

³ *Idem*, pág. 59.

Treinta radios convergen en el medio, pero es el vacío mediano quien hace marchar el carro. Se trabaja para hacer vasijas, pero es el vacío interno del que depende su uso. Una casa está agujereada de puertas y de ventanas, pero sigue siendo el vacío quien permite se habite. El ser da unas posibilidades, y es por el no ser que se las utiliza.⁴

⁴ Tse, Lao: *Tao Te King*, Ediciones 29, Barcelona, 1989, pág. 25.

Un pez, un pato, de Zhu Da (1626-1705) Foto 379

Vista de las montañas en otoño, de un anónimo Song

(s. XII-XIII) Foto 380

Paisaje invernal, de Li Gongnian (s. XII) Foto 381

Flor al pie de una roca, de Zhu Da (1626-1705) Foto 382

De este modo el cuadro concretiza el deseo del hombre que habiendo asumido la Tierra, tiende hacia el Cielo para alcanzar el Vacío.

En esta obra se hace evidente la proporción de “2/3 de vacío” de herencia de la pintura tradicional china.



Foto 379

El vacío no es la nada. El vacío es cuadro. Según Jiang He, el encanto de lo lleno se revela sólo por el vacío. Lo lleno de un cuadro sería aquello visiblemente pintado, utilizando la tinta y el vacío sería lo “invisiblemente pintado”.



Foto 380

El vacío puro, ése es el estado supremo hacia el cual tiende el artista. Sólo cuando éste lo capta en su corazón puede conseguirlo. Como la iluminación del Chan, se abisma en el vacío estallado.



Foto 381

Frente a lo Lleno, el Vacío constituye una entidad viva. Resorte de todas las cosas, interviene en el interior mismo de lo Lleno, insuflándole los soplos vitales.



Foto 382

VI.2. El campo vacío en la pintura flamenca. Los “paneles mudos” del *Políptico del Cordero*, de Jean y Hubert Van Eyck

Este políptico también conocido como el *Retablo de Gante* ha sido seguido de un cierto misterio. Uno de los motivos del misterio ha sido el hecho de haber sido pintado en momentos distintos y probablemente por los dos hermanos Hubert y Jan. Otro de sus misterios era la presencia de dos paneles deshabitados. El estudioso Erwin Panofsky, que escribió un texto dedicado a esta obra en su libro sobre *Los Primitivos Flamencos* en 1953, apuntó que dicho retablo no había sido concebido en un principio como tal y era fruto de la unión de distintos elementos. Por tanto la apariencia final del políptico se debía en parte a una adecuación práctica de las partes en el ensamblaje. Panofsky, vio en esta circunstancia de la obra el motivo de la presencia de los dos paneles centrales vacíos de figuras que ocupan la parte exterior del retablo en *La Anunciación* y concretamente los que se encuentran entre la figura de la Virgen y la del ángel:

La Anunciación está pintada en cuatro tablas separadas, de las cuales el par del centro sólo muestra un entorno arquitectónico: una perspectiva de una ciudad flemallesca a la izquierda y una naturaleza muerta también flemallesca de aguamanil, palangana y toalla, a la derecha.¹

Por un lado el historiador advierte y destaca la presencia de estos paneles, pero por otro los califica como de un fallo debido a la premura de unir distintas partes

Ningún artista en su sano juicio habría insistido en pintar la Anunciación, un tema en el que participaban sólo dos figuras, en cuatro tablas separadas si no hubiera actuado bajo cierto apremio.²

Dentro de la concepción del arte flamenco los retablos debían ser ocupados un panel por personaje. Dos paneles vacíos eran inadmisibles. Dicho esto, Panofsky, se apresura a observar que aún así el exterior del retablo de Gante:

(...) ofrece un aspecto relativamente armonioso y homogéneo.³

¹ Panofsky, Erwin: *Los primitivos Flamencos*, Cátedra, Madrid, 1981, pág. 208.

² *Ibidem*.

³ *Idem*, pág. 209.

Aún no se ha podido averiguar cuál fue realmente la génesis de este retablo y de esos paneles, pero lo que cabe pensar es que no fueron el fruto del azar y tampoco de un precipitado, dicho vulgarmente, remiendo para un descosido, como parecía indicar Panofsky. De hecho fue él mismo quien en otro momento de su texto ya había reconocido y subrayado que en esos paneles vacíos no había un simple decorado con una naturaleza muerta, sino que allí se encontraban algunos de los elementos simbólicos más recurrentes en el arte flamenco.

Y en un pequeño nicho con un aguamanil y una palangana, que es un sustituto interior de los símbolos más típicos de la pureza de la Virgen, “la fuente de los jardines” y el “manantial de aguas vivas” del *Cantar de los Cantares*.⁴

Son el aguamanil y la palangana elementos simbólicos que se repiten numerosas veces acompañando a las representaciones de la Virgen para representar su pureza, baste pensar en la *La Madonna* de Ince Hall, o en *La Madonna* de Lucca. Y explica Panofsky que en toda la pintura primitiva flamenca los detalles arquitectónicos, las plantas, los muebles o los utensilios podían concebirse como metáforas, todas las formas podían transmitir una idea simbólica.

Así ocurre en los paneles del *Retablo de Gante* y esta utilización simbólica hace suponer que su presencia no es fruto de una pura casualidad. Además si Panofsky vio muy extraño que un pintor de esa época dejara dos paneles sin figura, aún más extraño sería que no observara una y otra vez la obra terminada y no percibiera esas ausencias sin admitirlas. Nos cuesta pensar que cualquiera de los hermanos Van Eyck pudiera entregar una obra sin asumir y tener conciencia de la presencia de esos paneles vacíos.

Por todo esto nos inclinamos a creer que hay otro misterio y otras respuestas detrás del *Retablo de Gante* y de esos paneles vacíos. En este sentido el estudio sobre *El Cordero Místico*, de Van Eyck del historiador alemán Harold Van de Perre abre un nuevo camino para el análisis de esta obra.

A primera vista vemos diez personajes esculturales todos agrupados en torno a dos pequeños paneles centrales en los que no se representa ningún personaje. Esos paneles vacíos son los que posteriormente y, en adelante, el teórico llamará paneles mudos. Una expresiva forma de nombrarlos ya que relacionados con el campo vacío serían vacíos de habla humana, pero donde reside precisamente la explicación del sentido pleno de la presencia de las figuras en los otros paneles de la pintura.

⁴ *Idem*, pág. 139.

Al pintar el entarimado liso, las paredes marrones y los techos de roble, Van Eyck crea un espacio vacío en los dos paneles mudos. En el de la derecha -totalmente marrón-, el retablo alcanza su punto muerto. Allí late el corazón de la obra. En él Van Eyck ha pintado una superficie heterogénea respecto al resto, una sábana blanca suspendida junto al nicho con la bóveda. (...) Parece como si la composición quedara suspendida en ese punto.⁵

Para esta investigación esta idea de que es precisamente en esos paneles mudos donde “late el corazón de la obra” nos abre una nueva visión acerca de los campos vacíos en la imagen. A partir de ahora los campos vacíos no son sólo campos de interés para estudiar dentro del filme, del vídeo o de otras representaciones y lenguajes, sino también campos capaces de ser el motor de la obra; pueden encerrar el punto de origen de su significado temático y estético:

La superficie blanca y vertical, núcleo dinámico, crea el equilibrio pictórico del retablo cerrado.⁶

En los “paneles mudos” se encuentran los objetos que por color y forma componen el cuadro, y a la vez son los elementos simbólicos de la época, necesarios para la comprensión de la obra:

El nicho gótico une la simbología medieval a la potencia expresiva de la materia (...) El tocador con el aguamanil y el recipiente, franqueado por la sábana blanca, alude a la virginidad de María. La simbología del nicho gótico va aún más allá: la pequeña ventana trilobulada alude, como a menudo sucede en la arquitectura medieval, a la Trinidad.⁷

Es precisamente en esos “paneles mudos” donde está en juego el sentido último del políptico y Van de Perre insiste en destacar que se trata de dos paneles centrales y lo que él llama “casi vacíos”, vacíos efectivamente, sólo de personas. Dos pequeños paneles verticales ocupan el espacio comprendido entre las dos ventanas.

Los dos paneles mudos del centro del políptico sugieren un espacio casi vacío en el concierto de los marrones.⁸

⁵ Van de Perre, Harold: *Van Eyck El Cordero Místico*, Electa España, Madrid, 1996, pág. 25.

⁶ *Idem*, pág. 33.

⁷ *Idem*, pág. 25.

⁸ *Ibidem*.

Ya lo hemos visto, el aguamanil, la tela blanca, es el centro del cuadro; su contraste respecto a los tonos oscuros y, sobre todo, su significado simbólico, colocan allí el epicentro:

Rodeada por el marrón del marco y aislada por el pavimento y las paredes de color negro, la superficie blanca se destaca del resto de la escena. Es el punto mágico del Político Cerrado. Los personajes forman un círculo entorno a la mancha blanca. Parece como si la composición quedara suspendida en ese punto.⁹

No podrían haber sido otros objetos, ni una habitación más recargada, ni un espacio diferente, todo, absolutamente todo, contribuye al significado de lo que en la obra acontece:

Es evidente el papel del interior de la habitación flamenca, en la que el ángel se presenta ante la Virgen. En este espacio del políptico, limitándose a los marrones, se impone una contemplación silenciosa: “el arcángel Gabriel se aprovecha de la intimidad de la habitación para susurrar su dulce mensaje.”¹⁰

El estudioso Van de Perre vio en los paneles mudos el corazón del políptico y describió y explicó uno y cada uno de sus elementos y su función con respecto a los dos protagonistas principales del políptico: el ángel que expresa humanidad y bondad y la Virgen que representa:

La ternura, la alegría, la pureza, la espera, la disponibilidad, el don y el don de sí misma, la resignación y la humildad.¹¹

Es esta una obra hermética, que necesita de una atenta lectura para su exhaustiva comprensión. Los paneles mudos, los paneles vacíos contribuyen a ese hermetismo. Pero es en el silencio de la obra donde reside toda su belleza y misterio. Un diálogo no dicho aparece en dos frases escritas a la inversa para que las lea el Espíritu Santo (representado en el cuadro en forma de paloma): “Ave, María, llena eres de gracia. El señor está contigo”, “Soy la sierva del señor”.

El desarrollo del políptico cerrado podría ejemplificarse en un esquema que, como si se tratara de fotogramas alargados de un filme, muestran el desarrollo de los “llenos” y de los

⁹ *Idem*, pág. 33.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Idem*, pág. 30.

vacíos en esa mezcla de contemporaneidad y a la vez evolución temporal representada en los diferentes paneles.

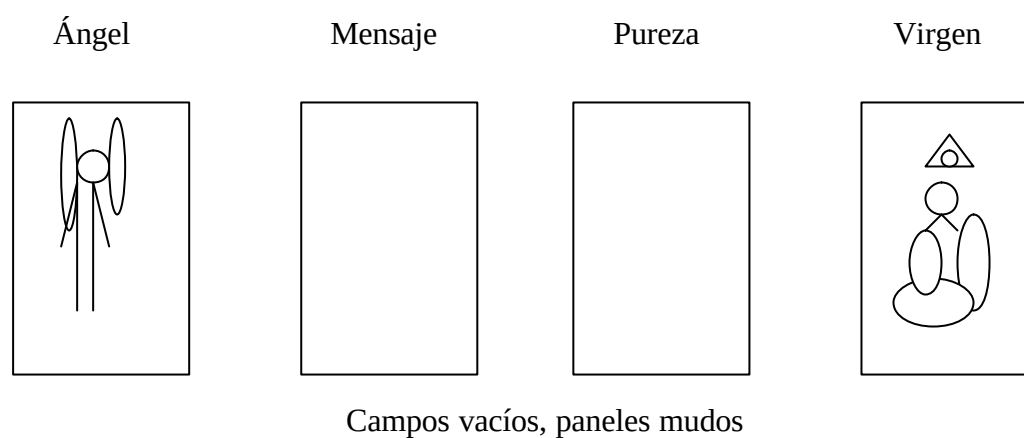


Figura 23. Esquema de los paneles superiores del *Políptico de Gante*, de Van Eyck.

El cordero místico, Jean y Hubert Van Eyck (1425-1432)

Fotos de 383 a 386

En *El cordero místico* (1425-1432) al pintar el entarimado liso, las paredes marrones y los techos de roble, Van Eyck crea un espacio vacío en los dos paneles mudos. En el de la derecha - totalmente marrón -, el retablo alcanza su punto muerto. Allí late el corazón de la obra.



Foto 383

En los “paneles mudos” se encuentran los objetos que por color y forma componen el cuadro, y a la vez son los elementos simbólicos de la época, necesarios para la comprensión de la obra.

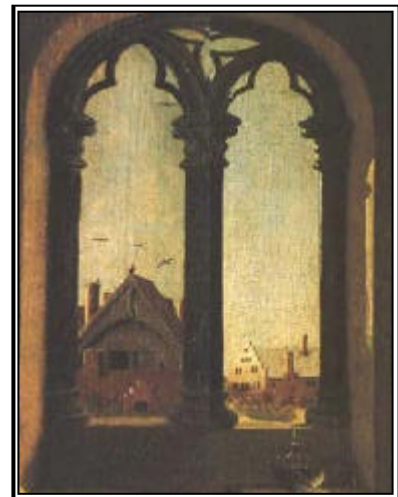


Foto 384

El nicho gótico une la simbología medieval a la potencia expresiva de la materia. El tocador con el aguamanil y el recipiente, franqueado por la sábana blanca, alude a la virginidad de María. La simbología del nicho gótico va aún más allá: la pequeña ventana trilobulada alude, como a menudo sucede en la arquitectura medieval, a la Trinidad.



Foto 385

Es precisamente en esos “paneles mudos” donde está en juego el sentido último del políptico y Van de Perre insiste en destacar que se trata de dos paneles centrales y lo que él llama “casi vacíos”, vacíos efectivamente, sólo de personas.

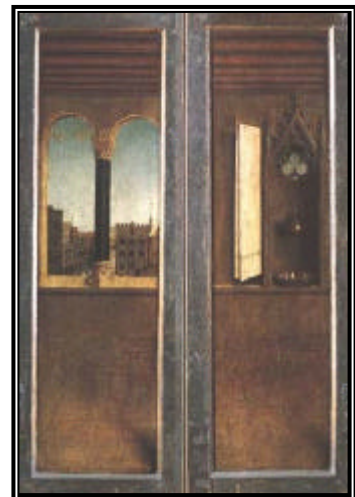


Foto 386

VI.3. El proscenio y los espacios vacíos. *San Jerónimo en su estudio* (1474), de Antonello de Messina

En la pintura del *cinquecento*, existe una particular forma de representación indirecta de personajes a través de lo que llamaron el proscenio. Umberto Eco y Omar Calabrese en su estudio sobre el tiempo en la pintura analizan un cuadro de Antonello da Messina, *San Jerónimo en su estudio* y describen las funciones del proscenio:

El proscenio sirve para aislar el estudio del santo más allá del espectador, pero también para colocar animales y vegetales simbólicos en una línea intermedia y en un tiempo, igualmente intermedio.¹

La aparición del proscenio se lleva en acto a través de elementos integrados en la misma pintura. Son juegos puramente espaciales que dividen el cuadro cortando el encuadre con elementos pictóricos como muros, ventanas... Estas divisiones del lugar pictórico, sin llegar a tener una independencia como la de los distintos paneles de los retablos, llevan a una lectura en paralelo de las distintas partes de la obra. Esta relativa independencia de las partes acerca el proscenio a una secuencialidad temporal en la que mientras en un encuadre aparece el personaje, santo en este caso, realizando una actividad que parece estar ocurriendo en el presente, mientras en el proscenio se representa al personaje sin su presencia de forma atemporal o en un tiempo que supera la misma existencia del protagonista. Así ocurre en el cuadro de Antonello da Messina en el que según Bonitzer, los animales tienen su función simbólica al respecto:

Les deux oiseaux au bas du tableau évoquent davantage des emblèmes héraldiques, des symboles mystiques où des hiéroglyphes que de vivants volatiles, et le lion qui se perd, à peine perceptible, dans les profondeurs de la salle, n'a pas plus d'importance qu'un chat, dont la présence familière et presque insensible donne le sentiment de la permanence, de la pérennité des choses.²

¹ Eco, U. : Calabrese, O.: *op. cit.*, pág. 42.

² Bonitzer, Pascal: *Peinture et cinéma, Decadrages*, Editorial de l'Etoile, París, 1955, pág. 55.

VI.4. El paisaje autónomo lleva al vacío

Hemos visto como el problema del vacío en la pintura está también estrechamente ligado al de la presencia humana, o a su representación en la figura. Numerosos teóricos han intentado dar una explicación a la sutil naturaleza que ha unido y sigue uniendo al personaje con el paisaje. Eco y Calabrese expresan de este modo su interés por este tema:

Es un poco como en el teatro: sólo el hecho de que haya una escena hace que los personajes de la historia que se dramatiza puedan actuar los unos con los otros. En suma, no existe por lo tanto pintura figurativa que, junto a las figuras o cosas, no represente siempre el espacio que las contiene, hasta el límite del género *paisaje autónomo*, donde la escena misma es la única representación que importa (...) La pintura misma es arte del espacio.³

A la importancia del espacio en la pintura Eco y Calabrese añaden la idea del tiempo sobre el paisaje. En relación a la pintura de paisaje, el momento temporal de un cuadro llega a ser una verdadera figura estilística. El espacio y el tiempo nos hablan de emociones sin utilizar una estructura narrativa.

En otras palabras, la ambientación espacio-temporal comienza a hablar por sí misma, comienza a sugerir los momentos principales del relato, sin que éste se deba desarrollar completamente por medio de personajes.⁴

El tiempo por tanto aparece en el propio paisaje, en el espacio sin presencia de personajes. Esta idea de la presencia del tiempo en la inmovilidad aparente del cuadro pictórico es de mucha utilidad también en el estudio de su presencia en el encuadre fílmico, en el campo vacío.

De la representación del tiempo no se excluyen las naturalezas muertas. La naturaleza muerta es en muchas ocasiones, excepto en el caso de las *vanitas* o de objetos inanimados, representación de la vida: objetos naturales representados tal y como son. Pero es también ausencia de vida en movimiento, es decir ausencia de figuras humanas o animales.

Ciertos tipos de naturalezas muertas del siglo XVII donde, sobre todo en el subgénero “rincón de estudio”, la identidad y la historia de un personaje, quizás el

³ Eco, U. ; Calabrese, O.: *op. cit.* pág. 19.

⁴ *Idem*, pág. 35.

mismo autor, se representa estando ausentes las figuras humanas, que son substituidas (si así podemos decirlo) por objetos emblemáticos de su vida. En este caso se cumple la paradoja temporal (...): contar algo eliminando, aparentemente, hasta el mismo tiempo. (...) La pintura está inmóvil y no tiene más tiempo que el presente, no obstante consigue producir metáforas de la temporalidad.⁵

Son también las naturalezas muertas, los “rincones de estudio”, y su ausencia de personajes, de figuras humanas, los que constituyen otro punto importante de unión entre este género pictórico y un recurso similar existente en el lenguaje cinematográfico y relacionado con los campos vacíos. Es lo que Eco y Calabrese llaman “contar algo eliminando”, contar algo acerca de un personaje sin representar el personaje, contar algo de una historia sin representar la historia. Los campos vacíos en el cine se encuentran tan cercanos a los paisajes como a las naturalezas muertas y con ambos comparten el doble significado de la representación del tiempo. Por un lado, incluso en el cine, los campos vacíos parecen tener el tiempo detenido y, por otro, es precisamente esa detención, aparente en el caso del cine, la que da la idea de la duración o del paso del tiempo. La detención del tiempo para conseguir la duración será un rasgo característico de dos géneros: el paisaje y las naturalezas muertas. Es como si de alguna forma la ausencia de movimiento amplificara el trascurso del tiempo como si de una lupa se tratara.

VI.5. El paisaje: el fondo como el vacío de la ausencia de la figura

Siguiendo un texto escrito por Jesús Gonzalez Requena *El paisaje entre la figura y el fondo* nos acercaremos a la teoría de la Gestalt que dice que percibir es ante todo aislar figuras⁶, identificarlas y recortarlas de un *continuum* y que la figura es aquello que se destaca recortándose sobre el fondo.

El teórico centra una de las preocupaciones de la representación pictórica de todos los tiempos ya que la distinción entre figura y fondo es una de las primeras discriminaciones no sólo de la percepción artística, sino también de su génesis. Requena busca en esa primera aproximación la comprensión de uno de los mecanismos que más interesa a nuestro tema de estudio que es la percepción de la ausencia en los campos vacíos.

⁵ *Idem*, pág. 27.

⁶ González Requena, Jesús: *El Paisaje: entre la figura y el fondo*, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica, 1995, pág. 1.

El objeto está o no está presente: si está, se recorta sobre el fondo; si no está, el fondo se impone como el vacío de su ausencia.⁷

Según el teórico es precisamente en la percepción de ese vacío donde nace el paisaje y son los elementos que lo componen los que siguen guardando la huella o el halo, con palabra del propio Requena, de la figura ausente:

Y bien, en tanto la Figura se aleja, algo de su halo queda en el espacio, en los objetos que la han rodeado: nace así el Paisaje.⁸

El paisaje siguiendo estas ideas estaría siempre:

(...) entre la Presencia de la Figura o su Ausencia, pues el Paisaje es, antes que nada, el espacio habitado, poblado de objetos, que rodea la figura, que emana sobre él sus destellos. Ahora bien, sabemos que el Paisaje sólo conoce su autonomía cuando la figura lo abandona abriéndose así el campo de la pintura paisajista.⁹

VI.6. La plenitud aparente; el paisaje del XVI

El paisaje toma un gran relieve en el siglo XVI, de hecho para muchos teóricos es hacia 1505 cuando un cuadro del Giorgione, *La tempestad*, es considerado de los primeros paisajes de la historia del arte. En este cuadro aún está presente la figura humana pero su lugar esquinado en la parte inferior de la pintura es como si diera paso al motivo central de la obra: un paisaje de una vista de una población desde las afueras y un cielo amenazante con un relámpago:

(...) el paisaje no sólo es un elemento secundario para rellenar el fondo.¹⁰

El paisaje se convierte de este modo en un género completamente autónomo que llega hasta nuestros días. Hubo maestros dedicados plenamente al paisaje, y del paisaje se cultivaron diferentes formas según las épocas. Románticos, impresionistas, expresionistas, surrealistas y un largo etcétera llenaron telas y telas de paisajes, pero sin duda una época de gran esplendor fue el siglo XVI. Allí se desarrolló en toda su vitalidad y plenitud aunque según teóricos como Jesús González Requena esa plenitud fue realmente una plenitud aparente:

⁷ *Idem*, pág. 3.

⁸ *Idem*, pág. 5.

⁹ *Idem*, pág. 9.

¹⁰ Kraube, Anna: *Del Renacimiento a nuestros días*, Könnemann, Colonia, 1995, pág. 20.

Tiende, en ese caso, el Paisaje a mostrarse pleno, lleno, todo él volcado como la metáfora de la Figura que lo ha impregnado. Pero no deja, por ello, de estar ausente la Figura. Sabemos que la melancolía -el registro emotivo de la pérdida del objeto- está siempre muy cerca del paisaje: se acrecienta tanto como éste se vacía: puede alcanzar incluso la forma del desgarró-la hendidura del mundo.¹¹

Según el teórico la figura humana desaparecida ha dejado su recuerdo indeleble sobre el paisaje, o mejor aún, nos muestra su falta. Aquí es donde la teoría de Requena se acerca a las ideas de la percepción humana primarias y asocia esa falta de la figura a la primera ausencia vivida por el hombre: la ausencia de la figura materna. Su ausencia es vivida con extraordinaria angustia.

La pintura de paisaje en este sentido se asemeja a los campos vacíos en la imagen en movimiento y Requena así lo subraya hablando de planos vacíos:

(...) el proceso por el que el paisaje se tornó vacío, o incluso vaciado, encuentra una articulación ejemplar en ese fenómeno cinematográfico que es el plano vacío, ese plano que se prolonga cuando la figura lo abandona: plano que, por tanto, podríamos identificar, más literalmente, como plano vaciado.¹²

Ejemplos como las películas de *Vértigo* (1958) y *Blow Up* (1966), citadas por el propio Requena, o la de *París Texas* (1984) son algunos de los muchos paisajes de cine en los que se puede hablar de campos vacíos o planos vaciados.

¹¹ G. Requena, J.: *op. cit.*, pág. 9.

¹² *Idem*, pág. 10.

Paisaje al atardecer, Giorgione (1505)

Foto 387

En este cuadro aún está presente la figura humana pero su lugar esquinado en la parte inferior de la pintura es como si diera paso al motivo central de la obra: un paisaje de una vista de una población desde las afueras y un cielo amenazante con un relámpago: el paisaje no sólo es un elemento secundario para rellenar el fondo.

Tiende, en ese caso, el Paisaje a mostrarse pleno, lleno, todo él volcado como la metáfora de la Figura que lo ha impregnado. Pero no deja, por ello, de estar ausente la Figura. Sabemos que la melancolía -el registro emotivo de la pérdida del objeto- está siempre muy cerca del paisaje: se acrecienta tanto como éste se vacía: puede alcanzar incluso la forma del desgarramiento-la hendidura del mundo.

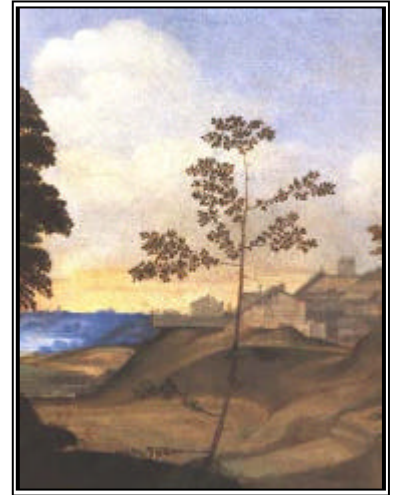


Foto 387

VI.7. El paisaje romántico; Friedrich la ausencia y el vacío

Aunque podríamos detenernos en uno y cada uno de los diferentes movimientos pictóricos relacionados con el paisaje, algunos más que otros se acercan a nuestro tema de estudio por el paralelismo con el campo vacío. Es el caso del paisaje romántico. El paisaje romántico está, más que ningún otro, caracterizado por la melancolía, la soledad y la nostalgia de la naturaleza. El paisaje se hace el reflejo de estos sentimientos de tristeza y de pérdida, pérdida de una creencia, precisamente de una plenitud, por lo que los artistas miran hacia atrás y piensan que cualquier tiempo pasado fue mejor. Tanto los franceses como los ingleses y los alemanes se unen en esta atmósfera melancólica:

En Friedrich, por ejemplo, muchos paisajes se organizan sobre un desgarramiento radical que se manifiesta en su interior: imaginaria de tormentas y acantilados donde cierto zarpazo señala una ausencia nuclear. Tal es la extrema tensión de la mirada romántica.¹

No podemos contemplar los paisajes de Friedrich sin dejar de vislumbrar la soledad y la ausencia, por ello sus paisajes, igual que la *Tormenta de nieve* (1844), de Turner en la que un pequeño barco lucha en una gran tormenta, nos llaman tanto al vacío y nos recuerdan tanto a los campos vacíos sobrecogedores de Antonioni o los melancólicos de Ozu o de Fellini. El paisaje en todos estos casos es tratado de forma muy diferente: luz, sus colores, el encuadre elegido, el tema... pero todos guardan el lirismo de una naturaleza ajena y a la vez añorada por el hombre. Estos paisajes representan el lugar de donde venimos y en el que desaparecemos. La pintura de paisaje alemán de esa época presenta precisamente todos estos sentimientos humanos:

Fue en Alemania donde el paisaje había conservado -en el interior de la pintura (...)- la más intensa carga de afecto, de poesía y de misterio.²

En muchos de los casos la grandeza del paisaje es la que excluye y determina la pequeñez de la dimensión humana. De forma similar a lo que ocurría en la pintura de esquina china:

Friedrich en muchas de sus obras recurre al “paisaje infinito” realizado mediante el uso de un salto proporcional respecto a las escalas normales.³

¹ *Ibidem*.

² Aumont, Jacques: *op. cit.*, pág. 51.

³ Eco, U.; Calabrese, O.: *op. cit.*, pág. 202.

El amanecer, Caspar David Friedrich (1821) Foto 388

Tormenta de nieve, Turner (1844) Foto 389

El paisaje se hace reflejo de estos sentimientos de tristeza y de pérdida, pérdida de una creencia, precisamente de una plenitud, por lo que los artistas miran hacia atrás y piensan que cualquier tiempo pasado fue mejor. Tanto los franceses como los ingleses y los alemanes se unen en esta atmósfera melancólica: No podemos contemplar los paisajes de Friedrich sin dejar de vislumbrar la soledad y la ausencia.



Foto 388

El vacío es el protagonista también en cuadros como *Tormenta de nieve* (1844), de Turner, en el que un pequeño barco lucha en una gran tormenta, nos llaman tanto al vacío y nos recuerdan tanto a los campos vacíos sobrecogedores de Antonioni a los melancólicos escenarios de Ozu o de Fellini. El paisaje en todos estos casos es tratado de forma muy diferente: luz, sus colores, el encuadre elegido, el tema... pero todos guardan el lirismo de una naturaleza ajena y a la vez añorada por el hombre.

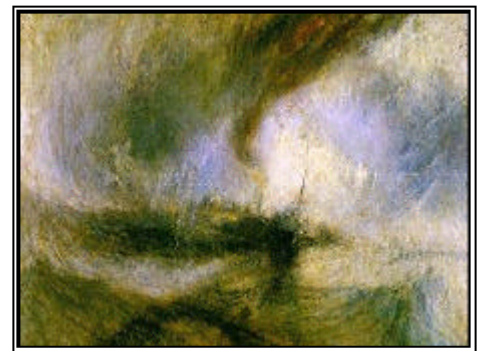


Foto 389

VI.8. Pintura de ruinas y vacío

Otro de los géneros pictóricos que se acerca a nuestro tema de estudio es sin duda la que se llamó la pintura de ruinas.

Los primeros indicios de abstraer la inmovilidad de la escena con respecto a la acción de las figuras aparece ya en el *cinquecento*. Por ejemplo *San Jorge y el dragón* del Giorgione, presenta una escena campestre muy amplia, en la que el episodio mítico se convierte en un motivo minúsculo a lo lejos.¹

Fue el trabajo de ciertos pintores como Claude Lorrain y Salvatore Rosa entre otros, lo que dio paso a personajes, cada vez más pequeños casi imbuidos en el paisaje. Un paisaje en este caso de ruinas en el que estos elementos que han perdurado en el tiempo devuelven una representación de la duración.

VI.9. Paisajes, *vedute*, ambientes interiores

Fue en el siglo XVIII cuando la pintura de *vedute* (vistas) llega a constituirse como un género de enorme éxito. Pintores como Canaletto o Guardi dejan el legado de una gran producción de estos cuadros con enormes vistas. En estas *vedute* ya no hay tanto horror al vacío, de hecho en una imagen sobre Venecia y un canal, más de la mitad del cuadro puede ser un inmenso cielo. Este género se transmitió a generaciones posteriores de artistas que lo reinventaron reinterpretándolo.

La *veduta* que se divisa a través de una abertura ficticia, una ventana, una arcada o tras una columnata, en la pintura del renacimiento -pero también en Matisse o en Bonnard- sería su primer grado. La *veduta* se autonomiza a menudo como un segundo cuadro en el interior del primero -además de que, con frecuencia, ése lugar: para mostrar, por ejemplo, que el retratista sabe también hacer paisajes-, y la reproducción, a la que fácilmente apetece los detalles ampliables, la aísla frecuentemente como un cuadrado autosuficiente.²

VI.10. Los panoramas del siglo XVIII al XIX

Cercano al género de las vistas se desarrolló otro más tarde el de los panoramas cuyo aspecto y dimensión final realmente más se pareció al de un cinemascopio. De este género pictórico

¹ *Idem*, pág. 32.

² Aumont, Jacques: *op. cit.*, pág. 94.

nos ha llegado bien poco, pero sus restos son suficientes como para hacernos entender la importancia y la popularidad de la que gozó en su tiempo. El inglés Robert Barker fue el que registró la patente en 1787, pero su éxito se prolongó al siglo siguiente hasta principios del siglo XX, (1919). Ciudades como París, Berlín, Viena o Londres tenían entre sus entretenimientos la presentación de estas obras de enormes dimensiones.

Multitudes considerables visitaron los panoramas. Gigantescos edificios, de muy costosa construcción albergaban aquellas inmensas pinturas cuya producción exigía meses -a veces años- y cuyo lanzamiento publicitario nada tenía que envidiar al de las superproducciones de la industria cinematográfica.³

Para lograr la exhibición de estas pantagruélicas obras se necesitaron complejas organizaciones:

Poseemos además numerosos documentos que muestran la actuación de los verdaderos ejércitos de pintores que había que movilizar para realizar una sola vista.⁴

Estos enormes paisajes debieron hacer aún más patente la sensación de vacío. Ante éstos el espectador debía sentirse muy empequeñecido, casi engullido por la misma obra. Por tanto los panoramas pudieron de algún modo traicionar el significado de su propio nombre:

“Panorama”, se asegura, viene de dos raíces griegas (*pan-todo-orao-ver*) que significan la omnividencia; se trata, pues, de abrazar una vasta zona con la mirada.⁵

Esta contradicción de un enorme panorama inabarcable que pretendía devolver una mirada infinita, es parecida a la misma contradicción que alberga el término horizonte:

Pero “horizonte” viene del griego *horizein*, limitar. ¿Acaso no se asegura en una anécdota, quizá mítica, que el panorama se inventó en una prisión? ¿No se le ha comparado con el famoso *panopticon* de Bentham, en el que el ver-todo se reserva al espectador privilegiado, el vigilante, el monarca, el estado?.⁶

³ *Idem*, pág. 37.

⁴ *Idem*, pág. 39.

⁵ *Idem*, pág. 38.

⁶ *Idem*, pág. 39.

La idea de la visión limitada y el horizonte realmente como el límite lleva su eco a cierta práctica en los jardines japoneses en los que una hilera de plantas tapaba la mejor vista, el mejor panorama del jardín, para que el visitante sólo pudiera descubrir y gozar de ese paisaje a través de un pequeño hueco entre los árboles. Un concepto realmente opuesto al del panorama, casi su antítesis. Este género entusiasmó en su día, pero no dejó un gran poso realmente a pesar de que gozó de buenos admiradores:

“Las imágenes del panorama son más vivas que en el cine porque permiten a la mirada el reposo que tiene en la realidad. El cine presta a los objetos que muestra la inquietud de su movimiento; la inmovilidad de la mirada me parece más importante”
(Kafka, 1912).⁷

VI.11. Ilusionismos y trampantojos

La destreza en pintar objetos de la forma más apegada a la realidad llevó al desarrollo de efectos ilusionistas que alcanzaron ya en el siglo XIV cierta popularidad, Giotto en 1305 pintó el nicho de una capilla, un *Coretto*, en el muro. El efecto óptico era tal que el espectador creía estar delante de una bóveda real, con su lámpara y ventana. Espacios impenetrables por el hombre, pero hechos para su imaginación.

A partir de allí se desarrolló la práctica de estos murales ilusionistas. Más tarde, en el siglo XV nacen los efectos de *trompe-l'oeil*:

« Qu'est-ce qui nous séduit et nous satisfait dans le trompe-l'oeil? demande Lacan. Quand est-ce qu'il nous captive et nous met en jubilation? Au moment où, par un simple déplacement de notre regard, nous pouvons nous apercevoir que la représentation ne bouge pas avec lui et qu'il n'y a là qu'un trompe-l'oeil. Car il apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant comme étant cet autre chose. »⁸

Se hicieron no sólo en paredes sino también en la marquetería. Los trampantojos representarían en las artes plásticas lo que en la imagen en movimiento sería un campo vacío impenetrable, perennemente vedado a la presencia humana. Muchas veces son, sin embargo, espacios arquitectónicos que prolongan los interiores reales de edificios con lo cual simulan la posibilidad de ser algún día habitados, pero su propia esencia lo niega.

⁷ *Idem*, pág. 41.

⁸ Bonitzer, Pascal: *op. cit.*, pág. 35.

Coretto, Giotto (1305) Foto 390

Espacios impenetrables por el hombre, pero hechos para su imaginación.

Los trampantojos representan en las artes plásticas lo que en la imagen en movimiento sería un campo vacío perennemente vedado a la presencia humana. Muchas veces son, sin embargo, espacios arquitectónicos que prolongan los interiores reales de edificios con lo cual simulan la posibilidad de ser algún día habitados, pero su propia esencia lo niega.



Foto 390

Obras de Taracea. Palacio Urbino, de Martín Pontelli

(hacia 1560) Foto 391

Nicho con patena, píxide y ampollas, de Tadeo Gaddi

(1337-1338) Foto 392

Los trampantojos a menudo asumen la forma de las naturalezas muertas. En estos casos se asiste a una especie de doble exhibición de la figura humana, como en las obras de *Taracea del Palacio Urbino, de M. Pontelli (hacia 1460)*.



Foto 391

También en *Nicho con patena, píxide y ampollas* de Tadeo Gaddi (1337-1338) concurre esa doble exclusión; son campos como doblemente vacíos.



Foto 392

Reverso de un cuadro, Cornelis Norbertus Gijsbrechts

(1670) Foto 393

En *Reverso de un cuadro* de Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1670) la colocación de la mirada en la parte trasera de un cuadro crea un juego con el campo vacío y el fuera de campo, completamente inusual: la figura humana ausente, como en otros casos, podría estar más allá de los bordes del cuadro (derecha, izquierda, arriba, abajo), o a este lado en el lugar del espectador; pero de forma excepcional también podría estar pintada en el anverso desconocido de este cuadro.

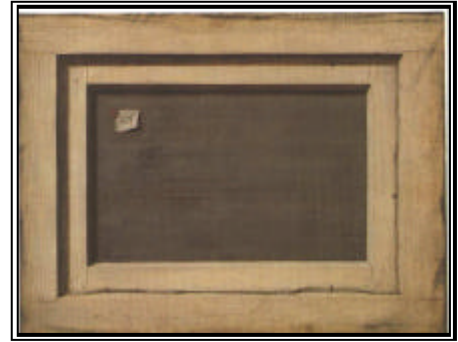


Foto 393

VI.12. Las naturalezas muertas y la figura humana ausente. Las *vanitas*

Las denominaciones de este género, anteriores a naturalezas muertas, fueron la de Vasari “objetos inmóviles” y la de Ioachim Sandrart “objetos detenidos en un instante inmóvil”. En cualquier caso ambas comparten la idea de que la vida se detenga en un instante inmóvil.

El término naturaleza muerta tiene una breve evolución de matices lingüísticos. Aparece por primera vez en Holanda hacia 1650 *stilleven* que quería decir “modelo inerte”, “naturaleza inmóvil”. Un teórico alemán en un tratado de 1675 puso el nombre de “cosas en reposo”. Un siglo más tarde en Francia se acuñó el término de *nature mort*.

Al género de la naturaleza muerta se le asignó el rango más bajo en la jerarquía de géneros de la pintura, que iba de lo inanimado hasta llegar al hombre poseedor de un alma inmortal, (el árbol de Porfirio).

Pintores como Caravaggio se opusieron a esta clasificación considerando:

(...) igual de difícil pintar un cuadro con frutos que uno con figuras humanas¹.

El canon académico no correspondió a la inquietud de los pintores de naturalezas muertas que vieron precisamente en este género la posibilidad de observar el objeto y desarrollar su sensibilidad y los medios estéticos para expresarla.

Hay cierta contradicción y tensión en este género artístico ya que se unen en él fuerzas contrapuestas: detención de la vida y representación de la muerte. La naturaleza muerta sin embargo, en realidad, es vida, objetos naturales representados tal y como son. Pero es también ausencia de vida en movimiento, es decir, figuras humanas o animales.

La pintura está inmóvil y no tiene más tiempo que el presente, no obstante (...) consigue producir metáforas del movimiento y de la temporalidad.²

En la pintura la naturaleza muerta funciona de forma muy similar a muchos de los campos vacíos utilizados en la imagen en movimiento en los que se trata de contar algo eliminando al personaje.

En las similitudes entre campos vacíos en la imagen en movimiento y las naturalezas muertas y los paisajes hay otros puntos en común como la temporalidad o mejor dicho cierta

¹ Schneider, Norbert: *Naturaleza muerta*, Benedikt Taschen, Colonia, 1992, pág. 9.

² Eco, U.; Calabrese, O.: *op. cit.*, pág. 27.

detención o dilatación temporal que afecta indirectamente a la figura humana ausente y a los sentimientos humanos que en esos objetos y en esos espacios se representan:

(...) la detención del tiempo para conseguir la duración será un rasgo característico de dos géneros pictóricos que progresivamente, llegarán a ser autónomos.³

En el siglo XV existen numerosos ejemplos de pinturas de naturalezas muertas que se pueden aislar del conjunto de una pintura y a la vez están vinculadas con personajes que aparecen reproducidos en otra parte del conjunto del cuadro. Ej.: Jan Van Eyck, Robert Campin y el Maestro de la *Anunciación* de Aix.

Según Panofsky en las naturalezas muertas se esconde un “simbolismo latente”. Las naturalezas muertas son un documento de la historia, de la cultura y de las mentalidades, nos hablan de los hombres que no aparecen, nos muestran sus gustos e inquietudes: flores cortadas, capas vacías, presas de caza, etcétera.

Lo que llama la atención en estas obras tempranas, es el estudio obsesivo de los objetos y su calidad material, reproducida a veces con excesiva meticulosidad. La observación del artista se concentra especialmente en la influencia de la luz sobre el color de las cosas, que cambian su carácter según la hora del día. Temporalidad, variabilidad, casualidad eran, pues, las experiencias que conforman estos y que en lo sucesivo constituirán el género de la naturaleza muerta como una forma especial de pintura. No sin razón acentuarán una y otra vez este tipo de cuadros la vanidad y el carácter transitorio de las cosas.⁴

Dentro del género de las naturalezas muertas hay un subgénero u otro género que en parte se le asemeja que es el de las *vanitas*. Los primeros cuadros de *vanitas*, (hacia 1.500), se pintaron en la parte de atrás del retrato de una persona, se anticipaba así el aspecto que ofrecería esa persona en el futuro.

Un ejemplo temprano es la *calavera* de Jan Gossaert, alias Mabuse, pintada en 1517 al reverso del ala izquierda del díptico Carondelet. Vemos en un nicho un cráneo ligeramente inclinado hacia atrás, con la mandíbula separada y puesta a un lado, lo que alude a la futura disolución de la persona; arriba puede leerse en una tira de

³ *Idem*, pág. 32.

⁴ Schneider, Norbert : *op. cit.*, pág. 16.

papel la siguiente inscripción: “*Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moriturum. Hieronymus 1517*”.⁵

El género de la *vanitas* traspasó el ámbito de la pintura y llegó hasta el cine. Hay ejemplos de *vanitas* que también se muestran en películas como *Alexander Nevsky* de Eisenstein que arranca precisamente con unos campos vacíos en los que se ven unas calaveras en un paisaje y que demuestran que la representación de la muerte más descarnada a través de las calaveras ha sido una preocupación constante del hombre. Desde un principio las calaveras simbolizaban, igual que las velas a medio consumir, el carácter efímero de todas las cosas. El propio nombre de este género: *vanitas*, vanidades o vacuidades y esto puede significar a la vez dos cosas: veleidades o sea la calavera demostraría lo vacías e inútiles que son las cosas a las que nos aferramos en vida, y, a la vez, el vacío que se representa en el cuadro.

En muchos casos las *vanitas* excluyen la presencia del personaje al que aluden, se relacionan por tanto con los campos vacíos; además las calaveras están de por sí vacías de lo que era el hombre tanto en alma como en cuerpo. Tal vez estas naturalezas muertas más que ninguna otra nos devuelven una irónica y dramática concepción del campo vacío (vacío de presencia humana). En estos cuadros ya no queda la huella, o el alo de la presencia humana sino tan sólo sus restos.

⁵ *Idem*, pág. 77.

Vanitas, Philippe de Champaigne (s/f)

Foto 394

En muchos casos las *vanitas* excluyen la presencia del personaje al que aluden, se relacionan por tanto con los campos vacíos; además las calaveras están de por sí vacías de lo que era el hombre tanto en alma como en cuerpo. Tal vez estas naturalezas muertas más que ninguna otra nos devuelven una irónica y dramática concepción del campo vacío (vacío de presencia humana). En estos cuadros ya no queda la huella, o el halo de la presencia humana sino tan sólo sus restos.



Foto 394

Naturaleza muerta, Maestro de la Anunciación de Aix (s/f)

Foto 395

Naturaleza muerta, Pieter Claesz (s. XVII)

Foto 396

Vaso de agua con jarra, Simeon Chardin (hacia 1760)

Foto 397

La naturaleza muerta funciona en la pintura de forma muy similar a muchos de los campos vacíos utilizados en la imagen en movimiento en los que se trata de contar algo eliminando al personaje, como en *Naturaleza muerta* del Maestro de la Anunciación de Aix (s/f)

Las naturalezas muertas son un documento de la historia, de la cultura y de las mentalidades, nos hablan de los hombres que no aparecen, nos muestran sus gustos e inquietudes: flores cortadas, capas vacías, presas de caza, etcétera.



Foto 395

Lo que llama la atención en estas obra, como por ejemplo *Naturaleza muerta* de Pieter Claesz (s. XVII), es el estudio obsesivo de los objetos y su calidad material, reproducida a veces con excesiva meticulosidad. La observación del artista se concentra especialmente en la influencia de la luz sobre el color de las cosas, que cambian su carácter según la hora del día.

Parece que alguien hubiera entrado y salido de cuadro. En este campo vacío se observa el halo de una presencia fugaz que no sólo hubiera colocado los objetos para pintarlos, sino que hubiera tal vez comido alguna aceituna, bebido y tirado la copa.



Foto 396

Temporalidad, variabilidad, casualidad eran, pues, las experiencias que conforman éstos cuadros y que en lo sucesivo constituirán el género de la naturaleza muerta como una forma especial de pintura. No sin razón acentuarán una y otra vez este tipo de cuadros la vanidad y el carácter transitorio de las cosas.



Foto 397

VI.13. Los objetos de Morandi perduran en el vacío

La pintura de Morandi ha sido muy relacionada con el silencio, con cierta lejanía, nunca mejor expresado, del mundanal ruido. Los objetos de Morandi parecen apartarse del mundo al que pertenecen y rodearse de un alo de misterioso vacío. A pesar de esto, en ellos sigue encerrada toda su esencia, su humilde y sosegada misión en el mundo: la caja entreabierta sigue siendo una caja, la jarra aún pudiera volver a versar el agua.

Morandi disegna conservandosi aderente alla sostanza e alla realtà del soggetto, registrandone con serena coscienza ogni minima pulsazione, ritraendone le forme con assidua vigilanza. Ma soprattutto si direbbe che egli ne trascrive un ineffabile ricordo.¹

Es este recuerdo, el que perdura en el tiempo, es la capacidad de evocación que tienen estos objetos lo que mantiene al espectador atraído. Las naturalezas muertas de Morandi no dejan de remitir a la presencia ausente de quien tan amorosamente los estuvo pintando. Esto hace que sí se genere un primer campo vacío en el que la huella del pintor se resiste a abandonar los objetos que le cautivaron y su mirada sigue pegada a la nuestra. Un segundo campo vacío es muy similar al de *Banshun* ya que ineludiblemente estos objetos, igual que la jarra, son persistentes e inmóviles ante el paso del tiempo y recuerdan, por ausencia, que sobrevivieron a quien los poseyó, al que los pintó y sobrevivirán a quien los observa y observará. En estas naturalezas muertas de Morandi más que en ninguna otra la muerte está más cerca de quien los mira que de lo que representan. Esta alusión indirecta y suave a la muerte hace estos cuadros misteriosamente melancólicos e intensos.

¹ Raimondi, Giuseppe: *Morandi*, Mazzotta, Milano, 1985, pág. 119.

Naturaleza muerta con nueve objetos, Giorgio Morandi (1954)

Foto 398

Las naturalezas muertas de Morandi no dejan de remitir a la presencia ausente de quien tan amorosamente los estuvo pintando. Se genera un primer campo vacío en el que la huella del pintor se resiste a abandonar los objetos que le cautivaron. Un segundo campo vacío es muy similar al de *El fin de la primavera* (Banshun, 1949) ya que ineludiblemente estos objetos, igual que la jarra de Banshun, son persistentes e inmóviles ante el paso del tiempo y recuerdan, por ausencia, que sobrevivieron a quien los poseyó, al que los pintó y sobrevivirán a quienes los observan y observarán.

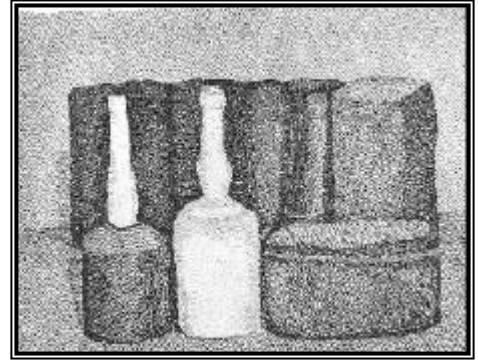


Foto 398

VI.14. Naturaleza muerta en el cine

En el cine Noël Burch tiene un término para definir este género: *pillow shots*, planos pivote, de transición que serían una suspensión de la figura humana, un paso a lo inanimado, un paso a la imagen más plana, a la composición pictórica.

Están caracterizados por la exclusión provisional de la figura humana, del sonido sincrónico, (...) así como del movimiento. (...) El *pillow shot*, representa todavía una duración narrativa, pero la mide desde el exterior del relato propiamente dicho y desde la periferia del espacio-tiempo diegético que lo contiene.¹

Es lo que Shrader llama “éxtasis”: la forma cinematográfica que anuda lo cotidiano en algo unificado y permanente, y, otro autor, Richie, directamente llama naturalezas muertas.

Habría que diferenciar aquí los espacios vacíos, que se construyen por una ausencia, de las naturalezas muertas que son en realidad primeros planos “lentos” de objetos; pero en ambos casos generalmente hay una alusión a una presencia ausente.

No se envuelven necesariamente en el vacío, pero pueden dejar vivir y hablar a los personajes en un cierto *flou* (...).²

Esta observación del teórico Deleuze alude a las naturalezas muertas que aparecen en las películas de Ozu como la del jarrón del filme *Banshun*. Las naturalezas muertas en el cine muestran, más aún que en pintura, el paso del tiempo dado que en ellas hay una duración, y al mismo tiempo una inmovilidad: el tiempo pasa pero su forma no cambia. Según Deleuze y volviendo a Ozu. Los diez segundos del jarrón muestran lo que permanece después del cambio y del paso del tiempo.

VI.15. La naturaleza muerta como campo vacío entre la pintura y el cine: el jarrón y el zen en *Primavera tardía (Banshun)*, de Ozu. Tras el espejo... el vacío

En un texto escrito por Lorenzo Torres el autor analiza una secuencia de la película de Ozu *Primavera Tardía (Banshun)* de 1949. En este artículo, publicado en la revista *Trama y Fondo* (mayo, 1999), el autor rescata la idea de la enorme cercanía de este filme a la filosofía zen, a sus vacíos a su detención de lo efímero y su revelación de lo cotidiano. Torres cita a Suzuki y Erich a cerca del zen y el psicoanálisis:

¹ Burch, Noël: *El Tragaluz infinito*, Cátedra, Madrid, 1987, págs. 256-257.

² Deleuze, Gilles: *La imagen Tiempo*, Piados comunicación, Barcelona, 1987, pág. 30.

El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el *fondo* en estos significantes que reinan *sin contrapartida*. Y sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con que se dibuja, están situadas por todas partes, sobre los objetos y sobre las conductas más banales, las que de ordinario remitimos a la insignificancia o a la vulgaridad. Buscarlo no como algo social o artísticamente instituido, sino en lo ordinario (lo urbano, lo manual, la violencia, las comidas, los poemas...); en quien escribe sin pintar.³

Ya hemos visto la estrecha relación del campo vacío con la idea del campo vacío en la cultura oriental. En la introducción de nuestra investigación y en el epígrafe dedicado a la pintura china... En este filme y en el análisis de Torres lo que más viene a nuestra tesis es su descripción de un plano de un jarrón:

En (F.21) tenemos un jarrón que se intercala dos veces con la mirada de Noriko. El saber hacer del maestro japonés nos pone ese plano durante dos breves segundos, lo que evita que nuestra mente analítica empiece a trabajar buscando elementos simbólicos en el jarrón (tipo fertilidad, etc.). Precisamente contra este tipo de sobre interpretaciones prevé el Zen. Pero, aún con esa prevención, este montaje ha dado lugar a una larga discusión teórica (véase la bibliografía que hemos ido apuntando), la cual no resolveremos de ningún modo; pero sobre la que sí arrojaremos algo de luz. Nosotros sólo vamos a deletrear –como lo hemos ido haciendo hasta el momento– los elementos que vemos en el plano. Parafraseando a Requena, nos podemos preguntar: ¿qué figura *ha abandonado este paisaje vacío*? Evidentemente, la de su padre, al cual, todavía busca (F.19.A), pero del que ya no recibe una mirada (F.20). Ahora, Noriko se enfrenta al vacío, cristalizando en un preciso instante (F.21).⁴

El plano del jarrón está relacionado con los campos vacíos y con el tema de la pintura y de las naturales muertas: en sí guarda un sentido y no es puramente descriptivo, ni es el contraplano de ninguna mirada, tal y como señala Lorenzo Torres:

F.21 No corresponde al punto de vista de Noriko, sino a lo que llamaríamos un punto de vista omnisciente. Podríamos decir que nos alejamos de la mirada para

³ Suzuki, D.; Fromm, Erich: *Budismo zen y psicoanálisis*, Fondo de Cultura Económico, México 1964, citado por Torres, Lorenzo: *Trama y fondo*, La Miranda, Madrid 1999, pág. 86.

⁴ *Idem*, pág. 87.

entrar en el campo de la visión. Ya hemos sospechado que, en la anterior secuencia, junto a la recompensa de Noriko –un punto de vista propio–, los espectadores hemos ganado, por nuestra parte, el que nuestro inconsciente se haya anclado en el filme. Noriko también lo ahora, cuando definitivamente aparta la mirada de su padre y la extravía hacia el techo (F.19.B).⁵

A pesar de esta descripción el plano del jarrón parece seguir guardando un misterio: no es el contraplano de ninguna mirada ¿cuál es entonces su función en la secuencia? (Ésta es la pregunta que ha llenado una y otra página de esta investigación). Según Lorenzo Torres este plano, el del jarrón, está claramente cerca del vacío. Tal y como titula uno de los párrafos de su texto: “Tras el espejo... el vacío”. Torres no se limita a anotar la “extraña” presencia de este jarrón, sino que trata de explicar el sentido de aquel plano no descriptivo, más cercano al *punctum* de Barthes, pero con un sentido que no excede a la imagen sino que la contiene o la detiene. Ese sentido, que está íntimamente cerca del vacío, marca la ausencia de alguien que en este caso es la figura del padre. Esa ausencia física, emotiva y psicológica, se cristaliza, usando una palabra empleada por el propio Lorenzo Torres, en un instante preciso que es el plano que está “ocupado” por el jarrón. La palabra “ocupado” es la perfecta para recordar que los campos vacíos están vacíos pero no de significado:

Otro dato que nos señala que algo en relación con el vacío se está jugando ahí es que nos encontramos con un vacío al cuadrado. Por un lado, tenemos F.20, que es un campo vacío en sí, pero es que el jarrón también está vacío –de nuevo el título, *Primavera Tardía*, cobra sentido, pues ya no hay flores para ese jarrón-.⁶

El jarrón no tiene flores y la primavera tardía está a punto de no tenerlas o, tal vez, ya no las tenga. Sin duda, también está ausente lo femenino, la figura materna, cuya ausencia tan guardada en el jarrón vacío, ha impedido a Noriko casarse hasta ese momento o dicho en términos de Lorenzo Torres, pasar el espejo y encontrar el vacío, o tal vez podría ser “encontrarse con el vacío y pasar el espejo”. Es el plano del campo vacío del jarrón el que, en cualquier caso, permite pasar el espejo.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, pág. 88.

VI.16. El horror al vacío de la pintura figurativa. En el impresionismo algo de vacío

En un análisis dedicado al sentido de la imagen Guy Gauthier se pregunta si la imagen figurativa puede tolerar el vacío. La primera distinción que el teórico se plantea es la diferenciación entre la tradición pictórica oriental y la occidental ya que salvo raras excepciones, como cierta pintura de paisaje romántico, occidente huye del vacío. Ya hemos visto en esta investigación de qué manera el vacío es un elemento central en la representación pictórica china.

Sin embargo “la pintura occidental ha rechazado de manera constante el vacío de modo casi obsesivo”. En occidente el vacío se percibía como un fallo, como algo inacabado: *horror vacui*. Pocas son las corrientes y las manifestaciones artísticas occidentales que se enfrentan y trabajan con el vacío.

Una de estas excepciones es el impresionismo en el que aparece la presencia de un cierto vacío respaldado por una motivación física, y justificado por un elemento pictórico como una luz: “el vacío podía traducirse en un efecto luminoso”. Este acercamiento pictórico al vacío se asemeja al ya utilizado en la pintura clásica oriental:

A menudo, también la pintura clásica china ha jugado con el agua y la bruma para introducir el vacío sin abolir la ficción de la representación.⁷

Según Gauthier el rechazo generalizado hacia el vacío en la imagen figurativa occidental está tan arraigado en esta cultura que desde la infancia a los niños se les educa en este rechazo, “se les incita a no dejar ningún trozo de papel visible”. El vacío se convierte pronto entre los escolares en sinónimo de trabajo no bien realizado, no terminado, unido a cierta componente incluso moral con carga negativa: a muchos niños que dibujan pocos elementos en sus trabajos se les dice que han sido vagos (curiosamente la palabra “vago” en el diccionario es sinónimo de vacío o desocupado; solar, terreno vacío o improductivo, además de las más conocidas acepciones de inclinado a la ociosidad; reacio al trabajo, holgazán).

Casi todos de niños habrán practicado en los muy difundidos cuadernillos de “rellena y colorea”, dedicados a la práctica de “rellenar” con color las partes dejadas en blanco en la imprenta. Rellenar se convertía así en una tarea común y cotidiana, los niños hacían bien su trabajo si rellenaban bien con color.

⁷ Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Cátedra, Madrid, 1986, pág. 45.

Entre los pintores adultos algo de esta práctica queda: el conocido “tapado” o “manchado” de la nueva tela que muchos pintores realizan antes de comenzar a pintar trata de tapar el blanco, el lienzo vacío una capa de color manchas de color que servirá a su vez de base para la pintura.

Indiscutiblemente existe un *horror vacui* muy arraigado en la cultura occidental que ha llevado a la utilización de trazos y pinceladas con la única misión de colmar el vacío.

Lo descriptivo, masivamente tiene horror del vacío, y no cree en el realismo más que por saturación de la superficie.⁸

VI.17. El abstracto puro y el vacío. El blanco es el prefacio, el inicio según Kandinsky

Siguiendo las más antiguas cosmogonías el teórico J. L. Terrón autor advierte de qué manera el blanco en oriente simbolizaba el silencio y de qué modo ese silencio y ese blanco estaban, a su vez, en el inicio de todas las cosas, tal y como indicaban muchas narraciones sobre el origen del universo:

(...) en las cosmogonías egipcias de los centros religiosos de Hermópolis, Heiopolis y Menfis. Nun, las aguas primordiales, existía antes de la creación como un ente de “condición totalmente nebulosa, donde no había cielo, ni tierra ni aire, no existía el nilo, ni los dioses ni los hombres, ni el hombre de ninguna cosa. (PLUMLEY, 1984: 121).⁹

Kandinsky compartió plenamente esta idea primordial del blanco y siempre pensó que era el prefacio. Toda su obra está constituida sobre el blanco y la expresión de los sentimientos interiores, las vibraciones anímicas sin referencia a la realidad visual del mundo se asemejan más a las notas musicales. La obra de Kandinsky de algún modo es como si precediera el origen del mundo exterior al ser reflejo inmediato del interior humano. Por eso está tan cerca del blanco, que es el prefacio. En sus pinturas, son tan importantes las formas como la distancia que las separa y las une. Continuando en términos musicales esa distancia serían los silencios, o las pausas, o los intervalos. Ese espacio vacío, casi siempre blanco y silencioso, se acerca al vacío: al vacío blanco nevado tal vez de *Alexander Nevsky* (también muy musical) o, una vez más, al de la pintura china y al de la película *Blanco*, de Kieslowski. En la pintura de

⁸ *Idem*, pág. 47.

⁹ Terrón, J.L.: *El silencio del lenguaje radiofónico*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1991, pág. 15.

Kandinsky el vacío nada tiene que ver con lo atormentado de los cuadros románticos y mucho se acerca al lirismo liviano de los campos vacíos presentes en otros autores cinematográficos.

VI.18. La habitación deshabitada de Van Gogh

Los lugares pictóricos son definitivamente espacios para transmitir emociones o cualidades de personas ausentes. Un ejemplo ampliamente citado es el de la habitación de Van Gogh. En este cuadro está clara la huella reciente de alguien que allí estuvo. Los objetos: la cama, la ventana, la silla todos los diferentes elementos inanimados transmiten esa presencia ausente.

En Van Gogh esa ausencia es constante ya que su pintura tan vital de pinceladas y colores, siempre esconde una subterránea soledad. Es el paisaje de *Campo de trigo y cuervos* con los pájaros negros, es *La silla* de Van Gogh sobre la que sólo queda una pipa y un papel. No en vano el propio artista decía que él “veía siempre el hombre en las cosas”. Las sillas vacías han sido numerosas veces objeto de cuadros o de fotografías como las de Pomés. Éste se interesó por la silla de un señor que trabajaba en un garaje. La fotografió vacía y dijo que la silla era con quien más tiempo se pasaba aquel señor y que cuando él no estaba en ella permanecía una indeleble huella de su presencia. Es la misma silla del holandés:

(...) el amarillo sucio de su contextura, la paja ablandada y removida del asiento, no podrían acaso integrar de modo suficiente el vencimiento humano; entonces depositó una pipa y un papel con tabaco sobre la trágica silla pobre. Y lo pintó todo amorosamente, pero a distancia increíble del objeto, de su entrañable silencio.¹⁰

En la obra de Van Gogh esa naturaleza aparentemente brillante y luminosa cela la ausencia de alguien con quien compartir esa enorme belleza. Sea por lo que nos transmiten esos espacios, sea por las emociones que nos llegan de sus rincones, sea por lo que conocemos de la vida de su autor, no podemos olvidar que al otro lado del cuadro está Van Gogh, tan atónito como nosotros ante esa sobrecogedora visión de lirios, de girasoles, de ramas de almendro en flor, o de campos de trigo y tan dramáticamente consciente de la efímera existencia de esas cosas.

Al otro lado del cuadro, en el fuera de campo, aguardan silenciosas la soledad y la muerte. No son por tanto simples paisajes, no son sólo naturalezas muertas, ni habitaciones deshabitadas, son campos vacíos. Son los objetos del artista y las estancias de su *Casa amarilla* en Arlés testimonios de su vida solitaria. Son espacios de grandes perspectivas y

¹⁰ Cirlot, Juan-Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986, pág. 35.

profundidad de campo que aumentan la percepción del vacío, es más, inspirándose también en la pintura japonesa, componen con el vacío. Como en el famoso *El café de noche*:

He querido expresar el oscuro poder de una taberna y, además, bajo el manto de la serenidad japonesa.¹¹

Así se expresa el pintor en una carta a su hermano Theo, pero esa serenidad japonesa no parece llegar al centro del corazón del artista. No es suficiente ni la pintura *plein air*, al aire libre, tan en boga en Francia en la primera mitad del siglo XIX para aplacar la soledad de Van Gogh que quedará cada vez más patente en sus cuadros y en sus paisajes.

En las películas, tal y como ocurre en la pintura, existe la posibilidad de darle al ambiente una fisonomía tan intensa como la del hombre. Mejor dicho, una fisonomía aún más intensa (tal y como ocurre, por ejemplo, en las últimas obras de Van Gogh) capaz de hacer palidecer la expresión del rostro humano frente al rostro vivo de las cosas.¹²

En la película de Alain Resnais titulada precisamente *Van Gogh* y producida en 1948 por Pierre Braunberger queda representada en el cine la presencia del vacío pictórico de la habitación y de su relación con el campo vacío cinematográfico

El “relato” visual producido por el montaje nos lleva así de la fachada de un hotel en Arles al célebre interior de la habitación del pintor. En el primer plano, un *travelling* adelante centra el cuadro en la ventana, de la que “parte de nuevo” “al interior de la habitación” esta vez, y en *travelling* atrás, al segundo plano.¹³

Es a través del marco de la ventana del cuadro que se reencuadra la mirada fílmica de la película. Al igual que ocurría con la ventana pictórica el reencuadre prolifera en el cine y, a menudo, es indicativo de la de campos vacíos o campos atravesados, llenados y vaciados por personajes como ocurre en muchas películas de Antonioni o en la de *No amarás*, de Kieslovski o en *La ventana indiscreta*, de Hitchcock.

La ventana pictórica se abre al mundo, siempre en el mismo sentido. El cine multiplica las ventanas, las atraviesa, hace de ellas el lugar del misterio y de lo no visto, pero también las fija como sobremarco.¹⁴

¹¹ Van Gog, Vincent: *Cartas a Theo*,

¹² Balázs, Béla: *Il film*, Einaudi, Torino, 1987, pág. 93. (Traducción nuestra)

¹³ *Idem*, pág. 80.

¹⁴ *Idem*, pág. 89.

La habitación de Van Gogh en Arles, Van Gogh (1888)

Foto 399

La silla, Van Gogh (1889) Foto 400

En este cuadro está clara la huella reciente de alguien que estuvo. Los objetos, la cama, la ventana, la silla todos los diferentes elementos inanimados transmiten esa presencia ausente.

No en vano el propio artista decía que él “veía siempre el hombre en las cosas”.

En Van Gogh esa ausencia humana es constante ya que su pintura de pinceladas y colores tan vitalistas, siempre esconde una subterránea soledad, la ausencia de alguien con quien compartir esa enorme belleza.



Foto 399

La silla (1889) es también un campo vacío en el que el amarillo sucio de su textura, la paja ablandada y removida del asiento, no podrían acaso integrar de modo suficiente el vencimiento humano; Van Gogh depositó la pipa y un papel con tabaco sobre la trágica silla pobre. Y lo pintó todo amorosamente, pero a distancia increíble del objeto, de su entrañable silencio.

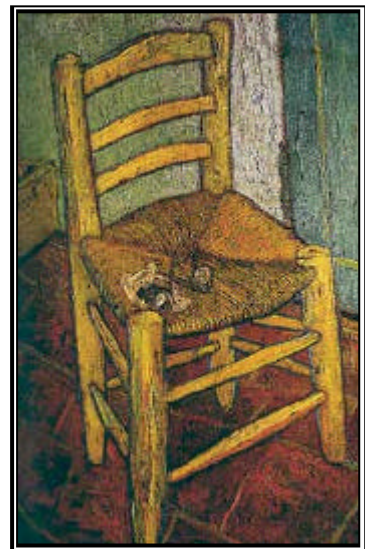


Foto 400

VI.19. Matisse: “el vacío entre las ramas”

El pintor Henry Matisse ha sido otro de los artistas del siglo XX que se ha empeñado en la idea del vacío tanto en su práctica pictórica como en su teoría. De hecho en uno de sus textos. Escritos y opiniones sobre el arte, manifiesta su interés hacia el arte oriental y su forma de observar la realidad:

He señalado anteriormente que en los trabajos orientales, el dibujo de los vacíos dejados alrededor de las hojas es tan importante como el de las hojas. (...) Dibujo el olivo que veo desde mi cama. Cuando la inspiración se aparta del objeto, observo vacíos entre mis ramas, sin que dicha observación tenga relación inmediata con el objeto. De esta manera, se evita la imagen habitual del objeto dibujado, el cliché “Olivo” y al mismo tiempo, se identifica uno con el objeto.¹

El interés hacia el vacío parte entonces desde la misma observación artística. Es, según la idea de Matisse, el estudio del vacío lo que permite ver al objeto en su realidad concreta fuera de preconceptos. Esta práctica de observación del vacío entra, como testifica el propio Eisenstein, en la educación pictórica de la tradición china; más adelante veremos como será también la herencia común con algunas experiencias en el campo del arte más reciente en general y del vídeo arte en particular, en autores como Bill Viola. Matisse observaba el olivo y tras un tiempo se ponía a ver el espacio vacío entre las ramas y la imagen de ese árbol se alejaba de la idea preconcebida del olivo, del cliché. En ese momento el objeto y el espacio comenzaban a vibrar de nuevo y a cargar la representación otra vez de la emoción, o como decía Braque “el cuadro está terminado cuando ha borrado la idea”:

Matisse descubría de ese modo el principio del arte oriental, que pretende siempre pintar el vacío, o mejor dicho, que capta al objeto en ese momento especial en el que el pleno de su identidad cae bruscamente en un nuevo espacio: el del intersticio.²

El tratamiento del vacío en las grandes superficies de color de Matisse no es el único punto en común de su obra con el tema de estudio, de hecho su herencia y cercanía al arte pictórico oriental más puro, se vislumbra también en la propia elección de sus temas pictóricos, en sus espacios domésticos apaciblemente desiertos:

¹ Matisse, Henry: *Escritos y opiniones sobre el arte*, Debate, Madrid, 1993, pág. 136.

² Barthes, Roland: *Sul cinema*, .Il melangono, Genova, 1994, pág.173. (Traducción nuestra)

Su sentido de la intimidad, comparable a la de Francis James o de un Edouard Vuillard, se ha concentrado, en sus aspectos más felices, en estas presentaciones del ambiente familiar, a veces desierto, pero siempre plácido, aún cuando la vida se anima en él.³

Sus espacios se asemejan a la representación de cierta plenitud del vacío perseguida por las corrientes estéticas y de pensamientos cercanos al zen:

Siempre consigue crear una atmósfera suspenso, un sentimiento de plenitud, una envolvente dulzura entorno a los elementos evocados. ¡Qué diferencia con el espacio vacío, artificial, tantas veces imaginado por los cubistas y por los surrealistas! En Matisse, en cambio, el espacio aparece denso, presente, cálido, cargado de significados, impregnado de emoción inmediatamente humana.⁴

Como si se tratara de sueños o de imágenes pertenecientes a los recuerdos, las habitaciones vacías de Matisse muestran, como expresa la anterior cita, la emoción inmediatamente humana. Podría decirse que el hombre ha pasado por allí y que aún queda en el cuadro su presencia evanescente, o que en cualquier caso aún se halla en sus alrededores inmediatos.

³ Marx, R.: Prefacio del catálogo de la exposición de Matisse en la galería Vollard de París, 1904.

⁴ Diehi, G.: *Henri Matisse*, 1954, cit. en *La obra pictórica de Matisse*, Noguer, Barcelona, 1976, pág. 9.

Pecera con peces rojos, Henry Matisse (1914) Foto 401

Puerta-ventana en Collioure, Henry Matisse (1914) Foto 402

Interior con violín, Henry Matisse (1917-1918) Foto 403

Según Matisse, cuando la inspiración se aparta del objeto se observan los vacíos.

Matisse descubría de ese modo el principio del arte oriental, que pretende siempre pintar el vacío, o mejor dicho, que capta al objeto en ese momento especial en el que el pleno de su identidad cae bruscamente en un nuevo espacio: el del intersticio. A partir de este interés hacia el vacío Matisse pinta espacios domésticos apaciblemente desiertos como *Pecera con peces rojos*. Son lugares habitados que en el momento en el que Matisse los pinta no hay nadie.

Su sentido de la intimidad, comparable a la de Francis James o de un Edouard Vuillard, se ha concentrado, en sus aspectos más felices, en estas presentaciones del ambiente familiar, a veces desierto, pero siempre plácido.



Foto 401

En *Puerta-ventana en Collioure* (1914) Matisse enlaza con los campos vacíos de ventanas que aparecen en las películas de Hitchcock, de Kiesloski, y sobre todo de Antonioni. Las grandes superficies de color con las que sintetiza las formas de su pintura, remiten también directamente al arte oriental y al gusto por el vacío.



Foto 402

Los espacios de Matisse se asemejan a la representación de cierta plenitud del vacío perseguida por las corrientes estéticas y de pensamientos cercanos al zen: impregnado de emoción inmediatamente humana. Pinturas como *Interior con violín* (1917-1918) muestran como el hombre ha pasado por allí y ha dejado en el cuadro su presencia evanescente o que, tal vez, aún se halle en sus alrededores inmediatos inundándolo todo de un gran sosiego.

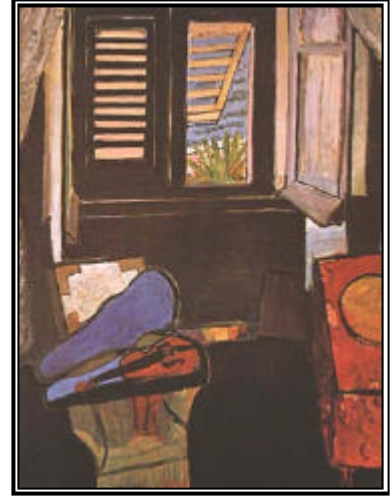


Foto 403

VI.20. Centrado y descentrado en pintura. Las figuras cortadas de Degás dejan un hueco

Noël Burch fue uno de los teóricos que analizó el encuadre cinematográfico con todas sus posibilidades de recorte del espacio y de las figuras en campo. Entre estas varias formas analiza el corte de figuras que dejan parte de su cuerpo o prácticamente su totalidad en el fuera de cuadro creando en el espectador una sensación de descentrado. Pasaba en las películas de Renoir y pasaba en Eisenstein. Unas botas o una mano excluían el resto del cuerpo del cuadro. En las escalinatas de *El Acorazado Potemkin* por ejemplo los soldados quedan sólo con sus botas y, en la parte de abajo del encuadre, otras figuras se mueven apenas insinuadas por partes ínfimas de sus cuerpos. En el centro del encuadre, el campo queda vacío y el resto está descentrado. En pintura hay ejemplos de que esto también ocurrió de forma parecida:

Cuando Degás corta al borde del cuadro el rostro de un personaje, no se necesita esfuerzo para “completar” imaginariamente.¹

Degás es un buen ejemplo de cómo el descentrado se realizó también en pintura aunque fue más en el cine ya que:

La frontalidad de las figuras y los decorados, el equilibrio de las masas plásticas, perseguidos por casi toda la pintura clásica son más difíciles de obtener y de mantener en el cine, donde siempre se connotan, poco o mucho, como “aclásicos” o “anticlásicos”, como arcaizantes o como muy modernos.²

Retrocediendo aún más en el tiempo Velázquez también representó el juego entre dentro y fuera, centro y periferia:

Le plus célèbre tableau jouant de cet effet est, on le sait, *Les Ménines* de Velázquez, qui représente une scène dont les principaux acteurs sont situés à l'extérieur du tableau, à la place même du spectateur de celui-ci: leur image est fuligineusement évoquée en abyme par un miroir situé au point de fuite de la perspective.³

¹ Aumont, Jacques: *op. cit.*, pág. 98.

² *Idem*, pág. 93.

³ Bonitzer, Pascal: *op. cit.*, pág. 80.

Aunque el descentrado en la pintura y en el cine no lleve siempre a un campo vacío, sí deja un vacío en el encuadre. Esto transmite una cierta inquietud en el espectador, acostumbrado siempre al centrado:

L'oeil habitué (éduqué ?) à centrer tout de suite, à aller au centre, ne trouve rien et reflue à la périphérie, où quelque chose palpite encore, sur le point de disparaître. *Fading* de la représentation, et qui se reflète aussi souvent dans les figures, dans les thèmes de ladite représentation: les autos vides et les drugstores déserts de Ralph Goings, les viandes affolées de Bacon, les aveugles à demi cadavres de Cremonini, les yeux caviardés de Monory... L'ironie, c'est montrer froidement, dire froidement la cadavérité.⁴

VI.21. *La caída de Ícaro, de Brueghel*

Otra forma de descentrado en la imagen puede ser causado no por el encuadre sino simplemente por el desplazamiento del tema principal hacia un lugar periférico del campo. Aunque en este caso no se produzca un verdadero campo vacío sí es interesante reseñarlo ya que el centrado y el descentrado son primordiales en el estudio de la génesis y la presencia del vacío en la imagen.

Le Sauveur, souffrant et insulté, est ce qui dans le tableau occupe le moins de place (il y a un effet analogue, dans un esprit pourtant assez différent, dans *la Chute d'Icare* de Brueghel). Cependant, par l'effet de la perspective, le tableau ne peut être pris pour une surface, l'oeil s'enfonce dans la profondeur imaginaire, vers la scène du fond. Le spectateur est capturé par le fond, où se joue le drame essentiel.⁵

⁴ *Idem*, pág. 84.

⁵ Bonitzer, Pascal: *op. cit.*, pág. 49.

La Caída de Ícaro, Brueghel, Pieter (hacia 1558)

Foto 404

El centrado y el descentrado son primordiales en el estudio de la génesis y la presencia del vacío en la imagen. Así ocurre en *La caída de Ícaro* (hacia 1558) un cuadro que se une a los campos vacíos por su proceso de vaciado del centro del cuadro. El tema principal queda el “fuera de centro” de forma similar al descentrado del film de *Los muelles de Nueva York* (1928).



Foto 404

VI.22. Lugares hiperrealistas vacíos: las ciudades desiertas de Hopper

Se ha dicho muchas veces que Eduard Hopper es uno de los pintores más cinematográficos. Sus cuadros parecen fotogramas de un filme y sus paisajes urbanos e interiores muchas veces son campos vacíos puros:

Il y a ainsi dans la peinture de Hopper un semblant de hors-champ, qui paraît démentir l'opposition établie par Bazin entre le cadre du tableau et le cache de l'écran, et qui renvoie expressément à une absence énigmatique.¹

Sus cuadros muchas veces están deshabitados y otras tantas están dominados por una sensación de vacío precisamente por el hecho de que el centro del cuadro está vacío. El vacío en Hopper no es puramente formal, sus personajes ausentes o presentes son seres solitarios o afectos de soledad. Son seres anónimos cuya presencia en el paisaje urbano o natural poco parece importar al espacio que les rodea. Es como si su presencia estuviera a punto de desaparecer por lo que fuera más parecida a una ausencia.

A l'opposé du surréalisme et pourtant en continuité brisée avec lui, le réalisme américain fait surgir l'étrangeté de la réalité même, comme dans cette toile de Hopper, *Chambre sur la mer* (1951).²

El tiempo es como si de alguna forma quedara detenido como en un encantamiento, pero no se trata de una fábula: su luz solar y sus noches “americanas”, con cierto glamour holliwoodiense, no esconden el vacío sórdido de sus habitaciones ni de sus calles.

¹ *Idem*, pág. 68.

² *Idem*, pág. 67.

Noctámbulos, Eduard Hopper (1942)

Foto 405

Sus cuadros muchas veces están deshabitados y otras tantas están dominados por una sensación de vacío precisamente por el hecho de que el centro del cuadro está vacío. El vacío en Hopper no es puramente formal, sus personajes ausentes o presentes son seres solitarios o afectos de soledad como en *Noctámbulos* (1942).

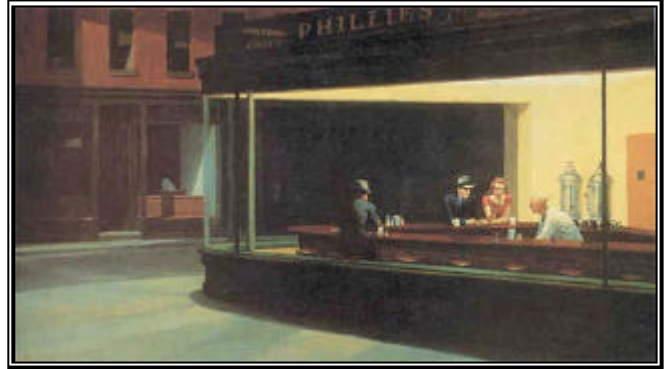


Foto 405

VI.23. El lugar metafísico de De Chirico. El espacio vacío esconde a un personaje. *El imperio de las Luces*, de René Magritte

Muchos de los cuadros de Giorgio De Chirico representan ciudades ideales, de arquitecturas de nostalgia clásica y construcciones geométricas, en las que el hombre no asoma. Son lugares vacíos similares al de los núcleos urbanos abandonados por sus habitantes, o a las escenografías teatrales antes o después de la entrada en campo de los actores. Pero en De Chirico rara vez aparece un hombre y, de aparecer algún semblante humano, éste está trasfigurado en una especie de marioneta sin rostro o en un vaciado de escayola.

El espacio vacío puede esconder a un personaje como en el caso de René Magritte. El pintor francés rinde sin duda un buen ejemplo de cómo el espacio vacío se carga de significados con sus puertas de habitaciones que dan directamente al mar o a un paisaje, con sus ventanas de *La condición humana* en las que un cuadro en un caballete se confunde completamente con el paisaje, y un cristal se rompe con parte de otro. Los suyos son muchas veces espacios imposibles o inquietantes en los que un hombre se puede hacer transparente hasta quedarse en sólo ojos, nariz y boca. Magritte sin duda se preocupa por la presencia humana no ya sólo en sus cuadros, sino en la realidad. En sus pinturas aparece la absurda relación del hombre con el mundo que le rodea, con el espacio y con los objetos como los personajes con cuerpos de jaulas, o el *Jinete perdido* en un paisaje nevado.

Hay un cuadro, mejor dicho una versión de *El imperio de las luces*, que de forma más sutil e indirecta muestra esa presencia humana en entredicho, oculta y a la vez presente. Es un paisaje crepuscular, que podría ser un amanecer, en el que el centro de la imagen está dominado por una casa rodeada por un jardín. El cielo es, aún o ya, claro, pero las siluetas de los árboles son, ya o todavía, negras. Parece que en la casa y el jardín fuera de noche. Se ve la luz de una o dos ventanas encendida y una farola también da su luz. Las sombras que se proyectan en la casa no aclaran sino que confunden acerca del origen de la luz que ilumina el cuadro. En este sutil juego de luces y de sombras de un realismo irreal o mejor dicho surreal, no pasa desapercibida la posibilidad de que esa casa está habitada. Hay de hecho luz en una o dos ventanas. Si este cuadro de atmósfera e inquietante silenciosidad no tuviera esa ventana encendida dudaríamos de que en ese lugar habitara alguien. Pero no es así, esa luz nos revela que alguien se encuentra escondido, oculto, tal vez ajeno a lo que está pasando alrededor de su casa, a que el tiempo está pasando alrededor de su casa. La aparición simultánea del día y

de la noche acercan la vivencia temporal del espectador a través de la extrañeza:

Negando sincronías, la serie del *Imperio de las luces* quiere causar un violento *shock* en el espectador para provocar su imaginación.¹

¹ Eco, U.; Calabrese, O.: *op. cit.* pág. 222.

El gran metafísico, Giorgio de Chirico (1917) Foto 406

El imperio de las luces, René Magritte (1954) Foto 407

Son lugares vacíos similares a los núcleos urbanos abandonados por sus habitantes, o a las escenografías teatrales antes o después de la entrada en campo de los actores. Pero en De Chirico rara vez aparece un hombre y, de aparecer algún semblante humano, está transfigurado en una especie de marioneta sin rostro o en un vaciado de escayola. Muestra esa presencia humana en entredicho, oculta y a la vez presente.



Foto 406

Si este cuadro de atmósfera e inquietante silenciosidad no tuviera esa ventana encendida dudaríamos que en ese lugar habitara alguien. Pero no es así, esa luz nos revela que alguien se encuentra escondido, oculto, tal vez ajeno a lo que está pasando alrededor de su casa.

El imperio de las luces (1954) muestra el campo vacío con la sospecha de que dentro de la casa se esconda el personaje.

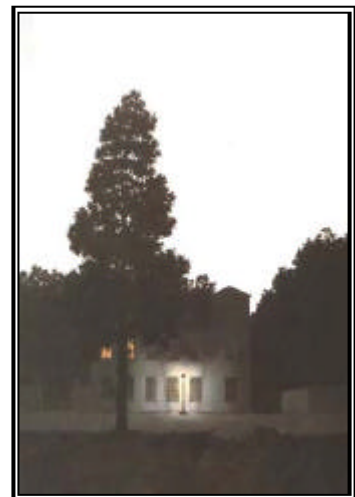


Foto 407

VI.24. *La pintura y el vacío, de Antoni Tàpies*

El vacío no ha sido sólo objeto central de pinturas tan milenarias y tradicionales como la flamenca, o la china, sino que también en la pintura contemporánea tiene mucha importancia su presencia.

Uno de los artistas españoles que se ha preocupado del vacío tanto en su pintura, como en su teoría, ha sido Antoni Tàpies quien ha hecho un examen de cómo la idea de vacío ha penetrado en nuestra cultura. Siguiendo sus propias palabras el artista considera que en el siglo, que hemos pasado recientemente, hay toda una corriente del arte, de la poesía, de la arquitectura, del diseño... e incluso del vestido que manifiesta un gusto por la vacuidad.

En su texto sobre *La realidad como Arte* Tàpies busca las razones de esta tendencia estética y filosófica hacia el vacío y hace referencia a las influencias en arquitectura racionalistas y funcionales, nórdicas y germánicas; a los ambientes de carácter japonés; a las tendencias artísticas hacia lo mínimo en contra de cierto mercantilismo. También hace hincapié en las herencias filosóficas de pensamientos como el de Sartre sobre la nada, o el de Heidegger quien dijo: “el ser es el vacío extremo que al mismo tiempo es la riqueza” y de los místicos Eckahart o San Juan de la Cruz, pero sobre todo de los orientales y su idea del vacío y la creencia de que, como decía Suzuki, “todos los valores morales y toda la práctica social emanan de la vida, del no-condicionado que es la vacuidad”.

Tàpies habla por tanto de un vacío generador, engendrador, nada estéril y muerto. Reconoce, en ciertas expresiones artísticas contemporáneas a él, una recuperación de la representación del vacío cargada de todas las influencias antes citadas y reivindica la presencia de un vacío “comprometido” vitalmente y socialmente.

“Hay pinturas de hoy, con sus “vacíos” que muchos creen frías con sus llenos solemnes, despojadas o totalmente cubiertas, en ocasiones tan distanciadamente solitarias y mayestáticas que algunos incluso las encuentran desconectadas de la teoría fuertemente preocupada por la sociedad (...) y que ciertamente están insertas en los problemas de la vida y por tanto de la actualidad.”¹

¹ Tàpies, Antoni: *La realidad como arte*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos, Murcia, 1989, pág. 105. (Publicado originariamente en “La pintura y el vacío”, *Trama* nº 1-2, Zaragoza, 1977).

VI.25. Las nuevas naturalezas muertas. Los objetos encontrados y el vacío: de los dadaístas, la neobjetística y Boltanski

Cuando las naturalezas muertas dejaron de interesar a los artistas, el arte se inventó una nueva forma para relacionar a los creadores y espectadores con los objetos: los *Ready made*. Fue en 1913 cuando Duchamp introdujo la denominación del término. Se trataba de sacar un objeto de uso corriente de su contexto habitual. Los *ready made* son más cercanos, en apariencia, a la escultura, sin embargo tienen algo en común con las naturalezas muertas. Comparten, de hecho, la misma capacidad de “desvelar” a los objetos incluso en las asociaciones más fortuitas. Tal y como decía Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una maquina de coser...”

Los objetos desvinculados de su contexto designativo están enajenados, privados de su anterior sentido. En este nuevo contexto, se ven esos objetos bajo un nuevo punto de vista, aparece toda su fuerza expresiva, toda su apariencia formal y su concepto mágico:

La cosa es, a su luz, considerada como un receptáculo de fuerzas universales, como un centro del que irradia poderío místico.²

Se deshace de lo que se llamó por ciertas corrientes de pensamiento estético: el automatismo perceptivo. Los objetos que nos rodean habitualmente dejan de ser percibidos porque la costumbre nos impide verlos. Estos nuevos mecanismos de aprehensión del objeto están muy relacionados con los campos vacíos en la imagen en movimiento. Los primeros planos de objetos tanto en películas de ficción o documentales, como en vídeos devuelven al espectador una nueva imagen del objeto. El hecho de estar detenida la cámara ante su presencia y de acercarse a ellos lleva a observarlos bajo una nueva luz. Los campos vacíos no podrían en muchos casos transmitir muchas de las emociones si no fuera por la presencia de los objetos, y por la visión nueva que nos presentan. Nuevos son los significados y sentidos lejos de su banalidad aparente. Baste recordar algunas vídeo-instalaciones del artista Bill Viola o de Gary Hill, o de nuevo las películas de Ozu o la mesa de *M.*

Así el neodadaísmo en los años 60 colocaba en lugar del cuadro objetos y productos extraídos de la vida cotidiana y formaba con ellos nuevas estructuras artísticas.³

² Cirlot, Juan-Eduardo: *op. cit.*, pág. 67.

³ Kraube, Anna-Carola: *Historia de la Pintura*, Könemann, Colonia, 1995, pág. 102.

La neobjetística también bebió de esa misma fuente y en los años 90 numerosos fueron los artistas como Tony Cragg cuyas obras hechas muchas veces reutilizando objetos:

(...) evocan con frecuencia la idea de derroche consumista, pero a menudo están dispuestas con una delicada sensación de poesía y con sensibilidad hacia la belleza de la naturaleza muerta.⁴

Dentro de esta nueva corriente artística que pone al centro de la obra a los objetos, hay autores que trabajan con objetos personales que representan la extensión simbólica de la experiencia propia. Se convertirían en una especie de retrato de su poseedor o en una especie de presencia fetichista. De todo esto ya hemos hablado en el cine y de cómo los objetos en los campos vacíos funcionan muchas veces precisamente en estos dos sentidos: los objetos se convierten metonimias, en metáforas y fetiches del personaje ausente. Uno de los artistas que trabajan en este sentido es Christian Boltanski quien:

(...) atiende a una reconstrucción arqueológica de los recuerdos infantiles o juveniles, a la permanencia de residuos de conciencia, al retorno de vivencias y a su reconstrucción.⁵

El trabajo de este artista se expande en instalaciones que tienen mucho que ver con el vacío y con los campos vacíos ya que en su mismo contenido se evocan ausencias y como se manifestó en su presentación en el Museo Centro de Arte Reina Sofía:

Recurre al ejercicio de la memoria para comunicar un deseo de acumulación abigarrada de imágenes y de objetos; repeticiones que expresan la banalidad de una cultura irreflexiva, y como testimonio del terror al vacío que se manifiesta en la mayor parte de las culturas occidentales.⁶

Además de los objetos a menudo Boltanski trabaja con fotografías, como fotografías de gente fallecida o fotografías de los lugares del crimen como en la exposición de *El Caso* en el MNCARS en los que las referencias y similitudes con el campo vacío son muchas ya que en ellos reaparece una fuerte pulsión hacia el vacío.

⁴ Butler, Adam; Van Cleave, Claire y Stirling, Susan: *El ABC del Arte*, Debate, 1994, pág. 113.

⁵ Marchan, Simón: *Entorno al Objeto en el Arte*, Seminario en el CBA de Madrid, 1992.

⁶ Hernández León, J. M.: Presentación catálogo de *El Caso de C. Boltanski*, MNCARS, Madrid, 1988.

Naturaleza muerta, Picasso (1944) Foto 408

Il cotone bagnato viene, Giovanni Anselmo (1968) Foto 409

Le diable, Christo (1963) Foto 410

El caso, Christian Boltanski (1988) Fotos de 411 a 413

Los campos vacíos no podrían en muchos casos transmitir muchas de las emociones si no fuera por la presencia de los objetos, y por la visión nueva que nos presentan. Nuevos son los significados y sentidos lejos de su banalidad aparente. Baste recordar algunas vídeo-instalaciones del artista Bill Viola o de Gary Hill, o de nuevo las películas de Ozu o la mesa de *M*. *La naturaleza muerta* (1944) de Picasso redescubre también nuevos significados en la unión de los diferentes objetos.

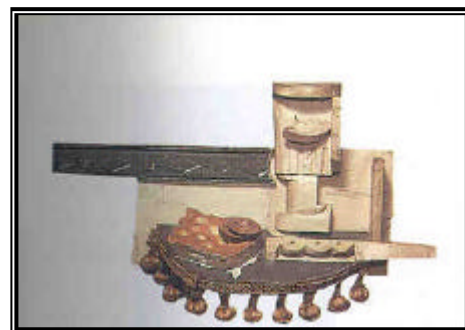


Foto 408

El arte povera es otro ejemplo en que las piezas como *Il cotone bagnato viene* (1968) construyen nuevos significados uniendo objetos de diversas procedencias. El algodón, el saco, el cubo obligan a detener la mirada, tal y como ocurría con el globito en los siglos del teléfono en *M* (1931). Los objetos desvinculados de su contexto designativo están enajenados, privados de su anterior sentido. En este nuevo contexto, se ven esos objetos bajo un nuevo punto de vista, aparece toda su fuerza expresiva, toda su apariencia formal



Foto 409

La obra *Le diable* (1963) se relaciona con los campos vacíos dado que los objetos utilizados y empaquetados por Christo son objetos pertenecientes y utilizados por el hombre, remiten, por tanto, inevitablemente a él.



Foto 410

Autores como Boltanski que trabajan con objetos personales que representan la extensión simbólica de la experiencia propia. *El Caso* (1988) es uno de los ejemplos de creación de espacios relacionado con los campos vacíos en los que fotografías y objetos remiten a presencias humanas ausentes.



Foto 411

Las fotos de edificios de Boltanski son campos vacíos y remiten al “lugar de los hechos del crimen”: son los sitios que se relacionan con homicidios y criminales de la conocida revista precisamente del Caso.



Foto 412

Boltanski recurre al ejercicio de la memoria para comunicar un deseo de acumulación abigarrada de imágenes y de objetos; repeticiones que expresan la banalidad de una cultura irreflexiva, y como testimonio del terror al vacío que se manifiesta en la mayor parte de las culturas occidentales. Los objetos y pertenencias expuestas en *El Caso* se convierten en una especie de retrato de su poseedor o en una especie de presencia fetichista.



Foto 413

VI.26. El nuevo paisaje y la huella en el vacío: *Land Art*

Si el neodadaísmo o la neobjetística han supuesto de alguna forma una recuperación del género de la naturaleza muerta, hay algunas corrientes y movimientos artísticos de las últimas décadas que han vuelto su mirada hacia el paisaje. Uno de estos es el *Land Art*. Unas piezas “abandonadas” en plena naturaleza, modifican el paisaje y a la vez nos obligan a detenernos ante él. Artistas como Richard Long, Flanagan, Oppenheim, Smithson, Boezem, Dibbets, Heizer, o De María trabajan en este sentido. El *Land Art* mantiene contactos no solo con el arte del paisaje, sino también con la arqueología. Ante el encuentro más o menos casual de estas piezas el espectador queda sorprendido. En un segundo momento no es posible percibir estas obras sin pensar en su presencia como huella del paso del hombre por aquel lugar, algo parecido a lo que ocurre con la arqueología cuyos más miserables vestigios nos atrapan hacia el pasado, hacia aquellos que nos precedieron. En las piedras arqueológicas el campo vacío que se produce tiene mucho que ver con la conciencia de que en ese mismo lugar alguien pisó ese mismo sitio y que ese alguien en este momento no está.

Otro ejemplo diferente de intervención en el paisaje, que también deja una huella visible del hombre sobre él mismo es el trabajo de Christo. Este artista en repetidas ocasiones a empaquetado desde una carretilla *Le Diable* (1963) o unas revistas, hasta un monumento entero. También “empaquetó” en una acción muy popular toda una isla.

Lager, Sigmar Polke (1982)

Foto 414

El paisaje de Polke es un espacio doblemente vacío. *Lager* (1982) representa un campo de concentración por lo que sobre este espacio vacío planea un vacío aún más extremo: el de la muerte.



Foto 414

VI.27. El espacio vacío en las instalaciones. Bourgeoise y Valcárcel

Las instalaciones son sin duda una de las formas artísticas, de estas últimas décadas que más interesan a nuestro tema de estudio. Entendidas como una disposición artística y presentación en el espacio de objetos e imágenes, las instalaciones recrean ambientes o simplemente transmiten emociones por la pura colocación y asociación de las cosas que muestran. La relación con el tema de estudio es tanto formal como de concepto. En lo formal es evidente que los espacios que crean las instalaciones inmediatamente colocan al espectador en situación de cierta exclusión y, a la vez, participación con ese espacio. Y sin duda en muchas de ellas existe una evocación de presencias humanas ausentes, por lo que entran en contacto directo con los campos vacíos. Numerosos son los artistas que se sitúan en la práctica de esta forma artística, pero algunos más que otros trabajan con estas evocaciones humanas. Entre otros, el español Isidoro Valcárcel, en una exposición en el Círculo de Bellas Artes presentó una instalación *No necesita título* (1990) que según descripción del autor consistía en:

(...) unas mesas, una sillas, unos menajes, y unas comidas ocupando un espacio de 500x 500 metros.¹

Para el visitante de la exposición la obra se desvelaba mucho menos críptica que la descripción de su autor. Encima de las mesas estaban colocados los platos, vasos, cubiertos y servilletas. Cada día el autor cambiaba los platos de comida y estos le eran facilitados por diferentes comedores de caridad o para indigentes o, como Isidoro Valcárcel prefirió designarles: los menesterosos. Un cartelito encima de cada mesa explicaba de dónde era cada menú y cada mesa con menaje y apariencia distinta era realmente igual que las que se utilizaban en el comedor correspondiente.

Al entrar o al asomarse en esta instalación era inevitable para el espectador pensar en quienes en ese día podían estar comiendo en otro lugar la misma comida, en una mesa tan parecida, tan idéntica. Era inevitable para el visitante sentir su ausencia, sentir esa especie de mecanismo llamado ponerse en la piel del otro.

Louise Bourgeoise es otro de los muchos ejemplo de creadores que trabajan con las instalaciones. En el caso de esta artista sus propias instalaciones son ya de por sí retratos humanos o autoretratos sin la presencia humana. Sus *cells* (celdas), sus *red rooms* (habitaciones rojas), o sus *passages* (pasajes), son un indicio de ello: son ámbitos en cuyo

¹ Valcárcel, Isidoro: Catálogo de la exposición CBA, Madrid, 1990.

interior viven objetos metafóricos que componen, a la manera de jeroglíficos, significados que siempre hay que poner en relación con la historia de la autora.

(...) La recreación de situaciones personales hace que otorgue valores añadidos a los objetos (artísticos o no) que funcionan como fetiches con vida propia; al mismo tiempo emplaza esos fetiches en lugares, espacios simbólicos que son sus instalaciones.²

Sus trabajos a veces penetrables y habitables, y otras veces no, están llenos de huellas humanas, crean asociaciones que se adentran en interiores no sólo que simulan casas o mejor dicho *homes*, sino interiores de esqueletos humanos que llevan dentro los objetos que desvelan sus almas. Sus instalaciones podrían ser perfectamente decorados vacíos de un teatro o campos vacíos de una película.

² Bourgeoise, Louise: *Memoria y arquitectura*, catálogo de la exposición del MNCARS, Madrid, 1999.

Instalación de Jannis Kunellis (1972) Foto 415

Red room parents, Louise Bourgeois (1994) Foto 416

Cell VII, Louise Bourgeois (1998) Foto 417

En lo formal es evidente que los espacios que crean las instalaciones inmediatamente colocan al espectador en situación de cierta exclusión y, a la vez, participación en ese espacio. En muchas de ellas existe una evocación de presencias humanas ausentes, por lo que entran en contacto directo con los campos vacíos.



Foto 415

Así ocurre en *Red room parents* (1994). La recreación de situaciones personales hace que otorgue valores añadidos a los objetos (artísticos o no) que funcionan como fetiches con vida propia; al mismo tiempo emplaza esos fetiches en lugares, espacios simbólicos que son sus instalaciones.



Foto 416

Los trabajos de Bourgeois, a veces penetrables y habitables, están llenos de huellas humanas, crean asociaciones que se adentran en interiores que no sólo simulan casas o mejor dicho *homes*, sino interiores de esqueletos humanos que llevan dentro los objetos que desvelan sus almas. Sus instalaciones podrían ser perfectamente decorados vacíos de un teatro o campos vacíos de una película.



Foto 417

VI.28. Algunos pintores españoles que siguen trabajando con el vacío

El interés hacía el vacío en la pintura que se ha manifestado a lo largo de la historia del arte no ha desaparecido en algunos pintores contemporáneos españoles. Un ejemplo de esto puede ser el pintor Miguel Barceló quien en una exposición recientemente presentada en el MNCARS mostró una serie de obras, sobretodo acuarelas con paisajes, en las que el vacío era un importante protagonista.

A distancia de una generación, también jóvenes pintores como Darío Aguilar se plantean el vacío pictórico en una serie de cuadros que muestran unos laberintos casi míticos. En éstos se trata de representar un enigma, un misterio, de ahí que sean, en muchos casos, paisajes incompletos, descontextualizados, vacíos y por ello más duros:

Cuando meditamos, mientras recorremos los distintos caminos, intentamos alcanzar un estado de meditación interior.¹

Son por tanto estos *Laberintos* (1999) lugares vacíos, pero lugares que nuestra mente puede habitar y de forma ilusoria recorrer. Una vez más son espacios impenetrables y penetrables a la vez, espacios en los que la exclusión de la figura humana coloca a su espectador en la posibilidad de ser él mismo la escala adecuada para una posible presencia. Ya el laberinto en sí, en la realidad natural implica forzosamente una presencia humana creadora, ya que su caprichosa o intencionada forma ya es el fruto de una voluntad humana que ha recortado las plantas y las ha dispuesto de esa manera. Añadido a esto hay que decir que la alusión al hombre o su evocación está también en esa sutil invitación de la que hemos hablado antes; los laberintos reclaman nuestra presencia en cuadro del mismo modo que algunos campos vacíos lo hacen en la imagen en movimiento.

Nuria Armengol es otra de las artistas que trabajan con el vacío en sus pinturas. En su caso sí aparece la presencia humana, pero esta presencia es marginal (sólo en cuanto a colocación en los márgenes, ya que en importancia es central). A menudo son alusiones a la soledad, o a la muerte las que llevan a sus personajes a colocarse cerca del fuera de cuadro, cerca de su desaparición. Otras es a penas una cabeza, lo único que asoma en un mar que está seguramente a punto de engullirse al arriesgado bañista. *Silencio* (2000) es precisamente el título de uno de esos cuadros que muestran ese motivo.

¹ Aguilar, Darío: Extracto del texto escrito por el artista para esta investigación, Barcelona, 2001.

(...) en el que si hay alguien, una cabeza flotando en agua-aire, pero como la mínima expresión de presencia, un peldaño antes de la ausencia.²

Otras veces la presencia humana ha desaparecido por completo en el cuadro, pero su presencia se alude a través de sus elementos:

Buscando escaleras al cielo, un tríptico vertical donde no hay nadie pintado, pero una puerta abierta en un muro y dos escaleras indican no sólo presencia humana por la edificación sino actividad mental. Simbólicamente, el suelo es la base necesaria y el sustento, el muro la protección, la puerta una comunicación entre el interior y el exterior, la escalera una ascensión desde la tierra al cielo. La falta de techo es para recordar que si no construimos o salimos de nuestras construcciones físicas como los edificios o mentales como la educación, los temores o los prejuicios, el cielo esta siempre ahí, al alcance de la vista del que lo quiera mirar.³

Y de todos los paisajes el que por antonomasia se relaciona con el vacío, la soledad, la huida o el olvido es precisamente, la isla desierta:

Utopia es una isla, una roca que emerge del mar vista desde una playa. No es una isla concreta, la luz es imaginada. Un paisaje como me gustaría verlo, como lo recuerdo, más que como es. Después de pintado, encontré el poema de W. Szymborska *Utopia* en que habla de esa isla donde “el valle de las Certezas lleva a la Fuente de la Sabiduría”, etc. y que está vacía porque parece que preferimos vivir la vida mas que saberla. Me gustó la idea de estar en una playa en la que me puedo equivocar muchas veces en cualquier dirección, desde la que se ve esa isla llena de certezas absolutas pero inamovibles.⁴

Nuria Armengol trabaja con el vacío no sólo formalmente con sus grandes extensiones de color vacías, sino también interiormente con el vacío de quien quiere encontrar el silencio o de quien se ve condenado a él. Sus cuadros a veces se parecen a los campos vacíos de Antonioni (*Desierto Rojo*, *El eclipse*) y otras veces a los de la película *El verano de Kikujiro* o a los paisajes de los vídeos de Bill Viola.

Paisajes exteriores desiertos, pero urbanos y sobre todo habitaciones de hoteles vacías con las camas aún deshechas son los motivos principales Elisa Valsangiacomo, quien tras las

² Armengol, Nuria: Extracto del texto escrito por la artista para esta investigación, Barcelona, 2001.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

huellas de E. Hopper pinta una *Habitación vacía* (2001), y en ella aparecen objetos que muestran la ausencia de un narrador:

(...) un libro, una cama abierta, una silla desplazada de su sitio... parecen haber sido olvidados. El espectador busca más allá de los límites del cuadro: a través de la puerta o de la sombra proyectada.⁵

Son claras referencias a temas abundantemente tratados en esta investigación acerca del campo vacío y el fuera de campo. Muestran claramente un interés por todo lo no representado directamente, por aquello que se deja intuir y que a veces significa una entre tantas posibilidades, tal y como ejemplifica la propia artista en un poema seleccionado por ella misma:

En esas habitaciones donde vivo pensados días, con qué anhelo contemplo a veces las ventanas -cuándo se abrirá una de ellas y qué ha de traerme-. Pero esta ventana no se encuentra o yo no sé hallarla. Y quizás sea así. Quizás esa luz fuera para mí otra tortura. Quien sabe cuántas cosas nuevas mostraría-⁶

Otro ejemplo en el que una artista trabaja en la pintura lo que en la imagen en movimiento hemos visto como campos vacíos de naturalezas muertas. Juliette Pomés es una de las artistas que actualmente sigue trabajando con esta idea. Sus naturalezas muertas recuerdan a Morandi en la búsqueda de lo esencial y en esa sutil presencia de la huella dejada por alguien ausente. En Juliette pueden ser unos *Zapatos de niño* (2000) que se resisten a desaparecer, que aún guardan en su simple forma todos los recuerdos de quien los llevó y de quien los compró. Una vez más, no son simples objetos, son objetos que aluden a personas y a sentimientos de una forma sutil e indirecta. Son como *Banshun* de Ozu, o como el plato vacío de *M. el vampiro de Düsseldorf*:

Que el objeto pintado pertenezca a alguien o esté vinculado a una experiencia personal dispara, en mi caso, un resorte que de algún modo enriquece el cuadro. Y no me refiero a que éste gane en contenido literario. Creo que cuando se da esta circunstancia, a la emoción de lo puramente visual (luz, forma, composición) se une la de la propia vida. Y entonces la convicción y el impulso con que se ejecuta la obra

⁵ Valsangiacomo, Elis a: Extracto del texto escrito, por la artista para esta investigación, Valencia, 2001.

⁶ Kavajis Poema

toma proporciones insospechadas. Lamentablemente el milagro no ocurre siempre, afortunadamente no hay fórmula...⁷

Por último, antes de cerrar este capítulo, no queríamos dejar de citar otro ejemplo en el que una artista trabaja manteniendo el eco del vacío en la pintura china. Isabel Ramoneda muestra en sus cuadros, como en *Sobre fondo blanco* (2002), bambús, hojas y árboles apenas esbozados, a punto de diluirse en la inmensa superficie vacía. Sólo la presencia de capas y veladuras de colores tenues, casi blancos, hacen notar la presencia de un cielo, de una tierra prácticamente inmaterial, del aire.

⁷ Pomés, Juliette: Extracto del texto escrito por la artista para esta investigación, Barcelona, 2001.

**CAPÍTULO VII. EL CAMPO VACÍO EN OTRAS ARTES Y OTROS
LENGUAJES EXPRESIVOS**

VII.1. El campo vacío en el sonido

El campo vacío mantiene relación con numerosas formas artísticas y otros lenguajes expresivos. Si se traslada la cuestión del vacío de la imagen al sonido vemos cómo hay numerosos ejemplos en los que el *silencio*, los *intervalos* o las pausas musicales se relacionan con los campos vacíos en imagen. La tesis doctoral del profesor José Luis Terrón, cuyo título es *El silencio en el lenguaje radiofónico* (Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1991), aporta un buen ejemplo a nuestro tema de estudio. La palabra y la ausencia de palabra, el sonido y la ausencia de sonido trabajarían en este sentido de forma muy parecida al campo lleno y al campo vacío.

Hay también numerosos ensayos y estudios sobre cómo las pausas o los silencios musicales aportan una suspensión, un detenimiento... parecidos a los campos vacíos en imagen. Ya hemos visto como hay ejemplos de imágenes que trabajan conjuntamente con la música construyendo los mismos efectos de pausas y de vacíos (ver en el capítulo dedicado al cine la referencia *Alexander Nevsky* de Eisenstein). Baste pensar en muchos de los acompañamientos musicales, de las bandas sonoras de las películas, de los dibujos animados o de cualquier producción audiovisual. La película *Azul* (1992), de Kieslovsky, en muchos momentos tiene a la música como protagonista y su relación de silencio con el vacío en imagen queda aún más evidente.

VII.2. La pausa musical como un vacío

En muchas culturas las pausas musicales siguen guardando una importancia activa igual de relevante que los fragmentos musicales sonoros, audibles a través de las notas. Un buen ejemplo de esto es la música india en la que:

Lo straniero che arrivi in India dalle terre dell'armonia rimane invariabilmente colpito... l'orecchio abituato agli intervalli di terza e di quinta è disturbato dalla frequenza di certi altri, quello di quarta aumentata, seconda aumentata, quinta diminuta...¹

Los intervalos son por tanto mucho más importantes de lo que un oído profano pudiera pensar. Así lo manifiesta Gillo Dorfles quien dedicó un libro entero sólo al intervalo: *El intervalo perdido*. Este volumen es un intento de demostrar la importancia del intervalo desde la psicología, la sociología y la estética. Después analiza como el progreso tecnológico y

¹ Radicchi, A: *La musica di Malavikagnimitra*, II, 4, Olschki, Florencia, 1967, pág. 33, cit. en Dorfles, Gillo: *El Intervalo Perdido*, Editorial Lumen, Barcelona, 1984, pág. 21.

científico de la cultura de nuestra época nos ha hecho perder ese intervalo, la pausa, el éxtasis. El primer capítulo se titula: “La pérdida del intervalo y el *horror pleni*”. En su texto Dorfles antes de pasar a analizar la ausencia de la pausa en la vida actual, que analizaremos en el último párrafo de este capítulo, muestra qué es y cómo ha funcionado el intervalo en la música desde sus orígenes históricos:

Ya el hecho de que los diferentes modos musicales (tanto los de la antigua Grecia como los raga de la India, los gregorianos etc.) se basen en las diferencias interválicas que existen entre las notas de determinada escala, revela la importancia que debe atribuirse a dichos intervalos en la constitución de determinada forma musical.²

El intervalo sería por tanto tan importante en la música como para diferenciar una forma musical de otra. La definición del término intervalo, y sus sinónimos, es esclarecedora en un diccionario:

Intervalo (del lat. *intervallum*): porción de espacio o tiempo que media entre dos cosas (...). Blanco, entreacto, hueco, intermedio, paréntesis, pausa, silencio.³

Este intervalo se ha ido perdiendo en la evolución de la música occidental, que por decirlo de algún modo ha tendido siempre más a alejarse del “vacío”:

Dicho de otro modo: del carácter excesivamente “lleno” que presenta la composición. Existen innumerables ejemplos de tramas sonoras “llenas”: podría decirse que el desarrollo musical que se inicia en Brahms, continúa en Wagner y de éste pasa a Mahler, a Strauss, a Novak, a Reger, consiste en la composición de acordes complejos, de cromatismo y de reardos, en una escala de densidad creciente, que sólo empezará a invertirse en Webern y en los postwebernianos.⁴

El lleno del que habla Dorfles es el que ha llevado a la música a cierta pérdida del silencio, de las pausas que se identificarían plenamente con la pérdida del vacío. Según Dorfles existen sin embargo ejemplos posteriores a Reger como el de Webern que se alejarían de ese “lleno musical”:

² Dorfles, Gillo: *El intervalo perdido*, Lumen, Barcelona, 1984, pág. 41.

³ Moliner, María: *Diccionario del uso del español*, 2ª edición, Gredos, Madrid, 1998.

⁴ *Idem*, pág. 43.

En efecto, Webern representa el fenómeno opuesto, la rarefacción de la trama sonora, la presencia de vastos silencios y de pausas, la emergencia de sonoridades exquisitas y aisladas, que en el puntillismo se transformarán en constelaciones sonoras inmersas en vastas galaxias estáticas (...).⁵

Existen a partir de Webern, entre los que se les llamó postweberianos, diferentes casos de compositores en los que se encuentra un interés especial hacia el uso o la restauración de una mayor concesión de importancia a las pausas. Uno de los ejemplos es el de Donatoni quien privilegió la intervalidad:

Por eso, en muchas composiciones de este autor (por ejemplo, en las más recientes *Divertimento II* –1996-, *To Earl Two-* 1972- y *Voci-* 1973) su escritura se traduce en una secuencia de manifestaciones aleatorias individuales, donde las pausas entre los sonidos y los “blancos” entre los negros resultan significativos por sí mismos, y no por lo que ocultan ni por lo que a través de ellos se relaciona.⁶

A pesar de estos casos de compositores más recientes que trabajan con mayor interés la pausa, Dorfles dividiría la presencia de intervalos en la música de occidente en dos grandes momentos: uno antes del que fue llamado el *Temperamento equabile* y otro después de su instauración. Según el estudioso esa fue la barrera que cambió la presencia del intervalo en la música a finales del siglo XVII y que determinó la desaparición de la llamada época “pretemperada”:

(...) *temperamento equabile*, que, como se sabe, condujo a la equiparación de todos los intervalos dentro de la octava, dividida en doce partes iguales. Sin embargo, es evidente que en las antiguas gamas modales (griegas, gregorianas, indias, etc.), donde la diferencia entre una nota y otra consistía en la diferencia de amplitud de sus correspondientes intervalos, la importancia de estos últimos era mucho mayor que la actual; por eso podríamos decir que la instauración del sistema temperado ya supuso una pérdida incipiente del valor interválico (al menos en la música, y en lo que hace a este aspecto del fenómeno).⁷

El intervalo está por tanto estrechamente ligado al silencio o a la pausa musical y estos a su vez lo están a los campos vacíos en la imagen; el propio Dorfles en su análisis traslada el problema de la pausa musical al del lleno y vacío. En cuanto esa trasmutación ocurre se

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, pág. 46.

⁷ *Idem*, págs. 43, 44.

evidencia cómo los intervalos se asemejan y pertenecen al mismo universo de los campos vacíos estudiados en la imagen en movimiento:

El ejemplo de la música nos permite comprender, mejor que los de cualquiera de las otras artes, la importancia que conviene atribuir al concepto de lleno y de vacío, la significación que cabe reconocerle para una nueva orientación de las artes—y no sólo de las artes, sino de toda nuestra existencia—, para la posibilidad de ir hacia una valoración, no de lo lleno, de lo abarrotado, de lo amontonado, sino de todo lo contrario.⁸

Dorfles no se para a identificar y estudiar la presencia, o mejor dicho la ausencia, de los intervalos en la cultura occidental contemporánea, sino que toma partido y hace de la ausencia de intervalos, de silencios y de vacíos una de las grandes pérdidas de estos últimos siglos. En su planteamiento acaba oponiéndose al exceso de producción continua de imágenes y de sonidos, y manifiesta su rechazo a fenómenos como el del hilo musical:

Las musiquillas a las que me refiero sólo son un artificio mecánico inventado para ensordecen nuestra sensibilidad, no para estimularla, para adormecer nuestra atención vigilante, para anestesiar al obrero que realiza un trabajo generador de tensión, para rellenar el vacío de quien ya se encuentra totalmente vacío de sentimientos y pensamientos.⁹

VII.3. El silencio radiofónico como un campo vacío

De la misma manera que ocurre en la música, en la comunicación verbal, en el lenguaje radiofónico existen momentos de pausas de silencios. El profesor Terrón, dedica una tesis doctoral precisamente al silencio en la radio. Y para llegar a explicar su importancia se remite a las numerosas formas de cultivo del silencio que se han verificado a lo largo de la historia. Terrón desde un principio asocia silencio en sonido con pausa en la imagen y pone el ejemplo de una curiosa práctica:

Al igual ocurría con los druidas, y en especial en la época de su iniciación. Los olmecas, por su parte, cubrían con tierra los mosaicos (en los que estaban representados cabezas de jaguar muy estilizadas) que acababan de realizar.¹⁰

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Idem*, pág. 39.

¹⁰ Terrón B, Jose L.: *El Silencio en el Lenguaje Radiofónico*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1991, pág. 17.

El cultivo del silencio ha acompañado la historia de la cultura o al menos de la cultura más oculta. En muchos lugares sagrados y en los conventos el sonido, la voz y la palabra están limitados e incluso prohibidos:

Como reacción al ruido (la institucionalización de la iglesia; las jerarquías eclesiásticas de la época; las liturgias) surgen las órdenes monásticas (recogimiento y vida interior). Como reacción al mundo (lo exterior) poner énfasis en el internamiento (también lo “interior”).¹¹

Según Terrón el silencio se cultiva y trata de enseñarse incluso como juego del silencio:

En algunas escuelas, en la etapa preescolar, se enseña a “comer el silencio”. Lo “cazas” al vuelo y te lo metes en la boca. Si la abres el silencio se escapa. Lo que se pretende es enseñar al niño a realizar actividades callado, a que no moleste a sus compañeros, a que se concentre en lo que hace. Pero ese silencio “activador” es, a la vez, un útil en manos del profesor para mantener una distancia, un respeto, una disciplina.¹²

Y ya entrando más en materia Terrón estudia cómo actúa el silencio en la radio y cuáles son sus funciones. Se opone en este sentido a que se lo considere en ningún caso como un hueco en el que “no sucede nada”.

PHILIPS (1985) nos dice que los silencios pueden servir como junturas o como marcadores de finales de los turnos en la interacción. Pero también nos asegura que esas junturas o marcadores pueden ser percibidos como huecos, espacios en los que, literalmente nada sucede. Sólo es necesario que dos culturas diferentes los perciban. (...) Ahora bien, nos distanciamos de PHILIPS en cuanto “algo si sucede” podrá ser percibido, por ejemplo, como un hueco: ese silencio será valorado negativamente.¹³

El silencio en la radio por tanto, al igual que los campos vacíos, son momentos que por ausencia transmiten emociones y mensajes. E incluso se podría llegar a decir que: al igual que el blanco para la pintura, el silencio es el origen, es de donde sale el sonido.

¹¹ *Idem*, pág. 20.

¹² *Idem*, pág. 27.

¹³ *Idem*, pág. 29.

El silencio es el lugar (el espacio vacío, podríamos decir) que llenará el sonido.

MASSON (1989: 89), en esta misma línea, considera que el silencio es el espacio no colonizado.¹⁴

Más atrevido sería afirmar que los campos vacíos o los fundidos en blanco son el inicio generador de la imagen en movimiento, pero aunque esto no sea así sin duda son momentos generadores de gran potencia y desde luego en los que “algo sí sucede”.

VII.4. Los espacios vacíos en el teatro; *Días felices* de Samuel Beckett

En diferentes análisis ha aparecido en esta investigación la comparación entre imagen en movimiento y el teatro, entre el encuadre, el campo de la representación en unas y otras formas expresivas. Se ha señalado que las salidas y entradas de cuadro en el cine aunque diferentes por la propia naturaleza del medio, tenían mucha similitud con las entradas y salidas de cuadro de los actores en el teatro. El escenario que, en el caso del teatro queda vacío antes de la entrada de un actor o después de su salida, se asemeja mucho al campo vacío en la imagen en movimiento. Sin embargo no se han analizado ejemplos concretos en los que el campo vacío sea co-sustancial a la obra.

Son muchas las representaciones teatrales que han trabajado con el campo vacío o “casi vacío”. Un ejemplo de estos últimos siglos es la obra *Días felices*. El espacio en escena es además del decorado semidesértico de la obra constituye la razón de ser de la misma y es a la vez la consecuencia de lo que allí acontece: el vacío rodea la vida de sus protagonistas y sus vidas generan alrededor suyo un gran vacío:

Hay una mujer sola en medio del escenario. Está cubierta por un montículo de tierra hasta los (abundantes) pechos. (...) Brilla el sol. Ella está ¿dónde? ¿En una especie de tierra de nadie? ¿Después de que haya explotado la bomba? No se sabe.¹⁵

Esta cita revela la idea de la participación del espacio en la obra esa “tierra de nadie” y está tomada de Peter Brook, considerado como una de las figuras más relevantes e innovadoras del teatro occidental de estos últimos tiempos. Ha escrito en 1968 un libro en el que planta sus ideas sobre el teatro y cuyo título es *El espacio vacío*. En su texto dedicado a la obra de

¹⁴ *Idem*, pág. 70.

¹⁵ Brook, Peter: *Más allá del Espacio Vacío*, Alba Editorial, Barcelona, 2001, pág. 59.

Samuel Beckett *Días felices* (1961), señala varias veces como su protagonista se encuentra perdida sepultada en esa tierra de nadie:

En el último acto, la tierra ya le llega al cuello, no puede mover los brazos, también cubiertos, pero conserva libre la cabeza, que sigue tan rotunda y animada como siempre.¹⁶

Por la peculiar forma de estar en el escenario de la protagonista principal de esta obra diríamos que un campo vacío está amenazando esta representación desde el principio: es Winnie, una mujer de unos 50 años que está enterrada en ese montículo y al avanzar la representación su desaparición bajo la arena parece eminente.

Todo el espacio de la obra, que algunos han definido minimalista, está invadido por un gran vacío. El propio Samuel Beckett así lo especifica en las anotaciones del primer acto:

Extensión de hierba reseca que se eleva en el centro en forma de pequeño montículo. Pendientes suaves caen hacia ambos lados del escenario y hacia el proscenio. Corte brusco en la parte posterior hasta el nivel del suelo. Simetría y sencillez máximas. Luz cegadora. Telón de fondo, “*trompe-l’oeil*”, muy convencional, que representa un cielo sin nubes y una planicie desnuda encontrándose en el horizonte.¹⁷

El lugar elegido para esta representación es inhóspito. Su personaje principal está muy arraigado, nunca mejor dicho, a él física y emocionalmente. El escenario sería una metáfora algo pesimista de la relación del hombre con su vida y de su afán de aferrarse a la tierra, tierra desértica.

El colorido de este telón “*trompe l’oeil*”, en los montajes dirigidos por Beckett, ha sido de tonos naranjas y amarillo. El cielo hace así eco de la naturaleza desértica de la tierra.¹⁸

En su texto, prácticamente un monólogo reflexivo, plagado de pausas, Winnie parece querer ignorar su inexorable desaparición. Saca una y otra vez con gestos estúpidos y automáticos los objetos que están en su bolso: un cepillo y un tubo de pasta de dientes, un pequeño espejo, unas gafas, un revolver, un frasco de jarabe rojo casi vacío, una barra de labios. Los objetos

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Beckett, Samuel: *Días felices*, Cátedra, Madrid, 1961, pág. 127.

¹⁸ *Ibidem*.

son como fragmentos desgastados y perdidos de la cultura occidental. Así la pasta de dientes, a punto de terminarse, a la que Winnie se aferra conscientemente en su ritual de cada mañana, simulando sin embargo una sospechosa naturalidad.

Para el hombre, el tiempo puede ser una superposición de experiencias fugitivas, algo que no tiene que ver nada con el tiempo de los objetos, porque estos permanecen intactos ante el transcurrir de los acontecimientos.¹⁹

Los objetos una vez más son los co-protagonistas esenciales de este campo casi vacío en escena. A través de ellos los espectadores de *Días felices*, conocen lo que permanecerá de Winnie después de que ella haya desaparecido.

El otro protagonista “intermitente” es el marido de Winni quien pasa ratos oculto detrás del montículo. La mujer desapareciendo en la arena, el hombre desapareciendo detrás de ella, podría concluirse que lo que más ocupa y permanece en escena es el paisaje desierto, él es el verdadero protagonista final de la obra: el campo vacío.

VII.5. Las sombras chinescas: el escenario vacío y el personaje fuera de campo. El teatro *kabuki* deja la escena vacía y muestra el sonido

Otro buen ejemplo sería el teatro de las sombra chinescas. En este caso los actores están en el escenario, pero, siguiendo las indicaciones de N. Burch, están fuera de campo. La tela que divide el mundo de la representación “en sombras”, del mundo de la corporeidad de los actores, es la que da pie a una especie de campo vacío. Las sombras ya hemos visto como participan en muchas representaciones de imágenes en movimiento y como sustituyen al actor. A veces para infundir miedo, ante cierta inaprensibilidad de su forma, a veces para sugerir, las sombras funcionan como un lenguaje indirecto. Así ocurre en las llamadas *Fantasmagorias*, de Robertson (1798 aprox.) que deleitaban a los espectadores con el sinuoso juego como representación a través de las sombras de objetos y personas que se encontraban fuera del escenario.

Si en occidente el vacío en escena, especialmente en épocas más recientes, está en muchas ocasiones ligado con un vacío existencial, en oriente ese vacío se inserta en la cultura *zen* y en su estética. Autores como Eisenstein (ver capítulo) mostraron su admiración por formas teatrales como el *kabuki*: ese tipo de representación en la que en un momento determinado la historia continuaba narrándose sin actores en escena.

¹⁹ Brook, Peter: *op. cit.*, pág. 61.

Los japoneses con su método instintivo hacen un llamamiento para un teatro igual al que yo llevaba entonces en el pensamiento. Al dirigirse a los diferentes órganos de sensación, aportan su contribución a una gran provocación total del entendimiento humano, sin dar ninguna importancia a ninguno de los diversos caminos a que recurren para ello.

En lugar de acompañamiento, lo que destaca en el teatro *kabuki* es el método de *transferir* (...) oímos el movimiento y vemos el sonido.²⁰

En estas obras a menudo se generaban campos vacíos que contribuían a la expresividad. Este teatro era entendido como una manifestación artística de conjunto en la que los actores aportaban sólo una parte de la transmisión de la idea de la obra, no eran ellos los únicos protagonistas.

Es innecesario que recuerde la importancia de la relación entre el escenario y la platea (entre la zona destinada a los actores y la destinada al público), relación que, con una serie de vicisitudes más o menos cambiantes y alternadas, se ha perpetuado desde la Grecia arcaica hasta hoy, a través de las distintas diferenciaciones propuestas por el teatro medieval, la comedia del arte, el teatro isabelino, el no, el *kabuki*, etc.²¹

²⁰ Eisenstein, Sergei: *Teoría y técnicas cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1989, págs. 77, 78.

²¹ Dorfles, Gillo: *op. cit.*, pág. 167.

Fantasmagorías, Robertson (1798 aprox.)

Foto 418

La tela que divide el mundo de la representación “en sombras”, del mundo de la corporeidad de los actores, es la que da pie a una especie de campo vacío. Las sombras ya hemos visto cómo participan en muchas representaciones de imágenes en movimiento y como sustituyen al actor. A veces para infundir miedo, ante cierta inaprensibilidad de su forma, a veces para sugerir, las sombras funcionan como un lenguaje indirecto.

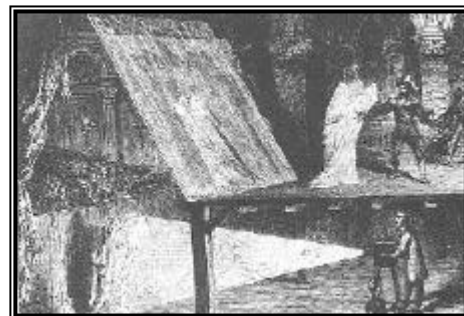


Foto 418

VII.6. Una parte del escenario y de la representación quedan ocultos en el teatro *no*

Otra de las manifestaciones artísticas que hacen uso del campo vacío en escena es el teatro *no*. El ritmo de la representación del teatro *no* es ya en sí un ritmo lleno de pausas y de silencios:

Tras unos momentos de silencio, el flautista de las notas iniciales, agudas y fuertes, y comienza la obra. Lo más frecuente es que entre el *waki*, quien con lentitud y ceremonia va desarrollando su parte y acaba colocándose en su “puesto de observación”, junto al pilar que lleva su nombre (*Waki-za*). En una atmósfera cargada de atención expectante, de serenidad y de silencio entra entonces el *Shite* y realiza su parte, recitada, cantada y danzada, con apoyo del coro o de la orquesta (...). Los últimos en irse, por donde han entrado, serán el coro y la orquesta y todo volverá al silencio.¹

Los actores que participan están a veces tras una máscara y durante la misma función y sobre el escenario tiene largos momentos en los que no interviene. Todo se desarrolla en una gran lentitud.

El vestuario y la máscara del personaje principal, de aspecto no humano, como si de una aparición fantasmal se tratara. (...) Los inexpresivos rostros y la inmovilidad del coro y de todos los participantes en el momento de no intervención. (...) La lentitud, los largos espacios de silencio sin que nada “ocurra”.²

La propia escenografía invita a las pausas y al silencio. Los elementos que la componen son limitados y casi siempre los mismos, muy estilizados y estereotipados:

Se trata de un espectáculo fuertemente codificado en el que, en general, se da poca importancia a la escenografía (con tendencia al escenario vacío) pero gran relevancia al vestuario y al maquillaje o a la máscara del actor, que crea con su actuación los espacios dramáticos; -Con mucha frecuencia recurre al “travestismo” (hombres en papeles femeninos, mujeres en papeles masculinos).³

Todas estas características del *no*, hacen posible entender, lo que nosotros consideramos un auténtico campo vacío y extremo en el teatro. La propia estructura de la escenografía se

¹ Fushikaden, Zeami: *Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Pliegos de Oriente, Madrid, 1999, pág. 63.

² *Idem*, págs. 63 y 64.

³ *Idem*, pág. 19.

articula de tal manera que hay una parte que está cerrada e impedida a la mirada del público, hay una parte de la representación que ocurre en el fuera de cuadro y que el espectador no ve.

El término global *no butai* (escena *no*) se usa para referirse a las tres partes en las que se divide el lugar de la presentación: *butai* (o escena propiamente dicha), *hashigakari* (puente) y *kagami-no-ma* (cuarto del espejo). El espectador sólo tiene acceso visual a las dos primeras, pero la tercera tiene un significado fundamental: es el lugar de donde viene el actor, donde tiene lugar el proceso de convertirse en el personaje, donde se produce la interiorización, la transformación, en espíritu... Allí empieza y allí acaba el espectáculo.⁴

VII.7. Los campos vacíos en la literatura. Dante deja el campo vacío mientras los amantes se besan fuera de campo

A menudo a lo largo de esta investigación numerosos teóricos han puesto ejemplos de cómo la literatura ha podido generar campos vacíos. El arte de contar cosas sin mostrarlas es muy cercano al de decirlas sin escribirlas. Un buen ejemplo de ello es Dante Alighieri en la *Divina commedia*, quien domina perfectamente ese arte y sabe como conseguir más emoción a través de una elusión, o de un campo vacío que llamaremos literario. Sirva de ejemplo la cita de este hermosísimo pasaje del *Infierno* en el que se narra, a través de una elipsis, como los dos amantes adúlteros cayeron en pecado:

Noi leggiavamo un giomo per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per piú fiata gli occhi ci sospinse
quella lettura, e scoloricci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi bació tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno piú non vi leggemmo avante.
Mentre che l'uno spiirto questo disse,
l'altro piangeo sí, che di pietade
Io venni men cosí com' io morisse;

⁴ *Idem*, pág. 47.

e caddi come corpo morto cade.⁵

Si este pasaje literario concluyera en una imagen visual, sin duda sería la del libro. Y el libro sería un campo vacío, que ocultaría y señalaría a la vez que, en el fuera de campo, Paolo y Francesca caen rendidos a su amor.

VII.8. En busca del campo vacío en Proust

Marcel Proust es otro de los autores literarios interesante para el tema de estudio de esta investigación. Se ha dicho de él que construyó su obra utilizando el mundo que le rodeaba: los materiales o, si se quiere, los escombros de la realidad en la cual y de la cual vivió.⁶ La sensación que se percibe leyendo sus novelas es precisamente la de estar en medio de un yacimiento arqueológico en el que cada pieza del escenario, cada piedra, cada columna se cargan de estratos de sentimientos y emociones que permanecen indelebles en la memoria:

En aquellos momentos las trenzas de Gilberta me rozaban la cara. Esas trenzas por lo fino de su grama, que parecía a la vez natural y sobrenatural, y por lo vigoroso de su artístico follaje, se me antojaban obra única hecha con césped del mismo paraíso. ¡Qué celestial herbario no hubiese yo dado por relicario a un mechón de esa grama, por poca que fuese! Pero ya que no tenía esperanza de lograr un pedacito verdadero de aquellas trenzas, habríame gustado poseer por lo menos una fotografía de ellas. Cuánto más preciosa que la de las florecillas que dibujaba el Vinci.⁷

Son precisamente esas trenzas, como parte de los “escombros” o de un resto arqueológico, lo que conmueve, lo que colma al lector y a la vez le precipita en un gran vacío. Leyendo esas líneas no se puede reconstruir la imagen de esas trenzas sin percibir la inexorable potencia de su presencia y de su desaparición. En definitiva esa imagen literaria que se construye es cercana a los campos vacíos, a las metáforas, a las metonimias y a los fetiches. Las trenzas convertidas o añoradas como un relicario o una fotografía son el objeto de un aterrador campo vacío en el cine. Un primer plano de esas trenzas cortadas serían capaces de renovar un recuerdo y, a la vez, de precipitar al observador en el inexorable vacío de la ausencia del objeto de deseo perdido: Gilberta, en este caso, y de “aquel” tiempo perdido en general.

⁵ Alighieri, Dante: *La Divina Commedia*, Ugo Murcia, Milano, 1965, págs. 467 – 468.

⁶ Raboni, Giovanni: *Album Proust*, Mondadori, Madrid, 1988, pág. 19.

⁷ Proust, Marcel: *En busca del tiempo perdido. 2 A la sombra de las muchachas en flor*, Alianza, Madrid, 1966, pág. 91.

VII.9. El campo vacío tipográfico. *La página en blanco*, de Mallarmé

Dicho de este modo, el campo vacío tipográfico podría parecer tratarse de un error de imprenta; sin embargo nada más alejado. Diversos autores algunos cercanos al futurismo han jugado con el vacío tipográfico en el verso o en la prosa. Dejando algún renglón vacío, haciendo del vacío una parte constitutiva y significativa de la obra. Un buen ejemplo es Mallarmé quien fue autor de una conocidísima y citadísima *Página en blanco*. Teóricos como Bazin asociaron esta obra literaria a una de producción audiovisual realizada por M. Durás:

Como la página en blanco de Mallarmé o el silencio de Rimbaud es un estado supremo del lenguaje, la pantalla vacía de imágenes y entregada a la literatura marca aquí el triunfo del realismo cinematográfico.⁸

Blanco impreso, silencio y pantalla vacía se unen en una misma finalidad estética y significativa:

Georges Heberet explota el espacio tipográfico para transmitir un significado en sus poemas (...). En *Tristram Shandy*, Laurende Sterne utiliza el espacio tipográfico con deliberada extravagancia e incluye páginas en blanco para indicar su renuncia a tratar un tema y para invitar al lector a completarlo. En ese caso el espacio equivale al silencio.⁹

El poema No.276 (1968), sin título, de E.E. Cummings acerca del saltamontes,

(...) desintegra las palabras del texto y las desparrama irregularmente en toda la página; hasta que al final las letras se juntan en la última palabra: grasshoper (...). El espacio blanco resulta tan esencial para el poema de Cummings que es totalmente imposible leerlo en voz alta (...). En cierto modo, la poesía concreta lleva a su culminación la acción recíproca entre las palabras articuladas y el espacio tipográfico.¹⁰

VII.10. El blanco futurista como un campo vacío en Mayakovski

Este poeta ruso de alguna forma también ha sido representante del futurismo ruso y con el futurismo compartió el gusto por la composición de la página, el juego con las pausas y los espacios blancos. Crear desconcierto, escandalizar, mantener en suspenso, eran algunos de los

⁸ Bazin, André: ¿Qué es el cine?, Rialp, Madrid, 1990, pág. 146.

⁹ Terrón B, Jose L.: *El Silencio Más Allá Del Estereotipo*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1991, pág. 34.

¹⁰ *Ibidem*.

VII.11. La alusión poética a los campos vacíos en los *haikus*

Esa forma de poesía japonesa cuya apariencia es sencilla y accesible, muestra siempre una emoción concentrada, una anotación sincera de un momento excepcional y sobre todo el silencio. Muchas veces aluden a campos vacíos en los que aconteció algo que la instantaneidad presente del *haiku* se ha perdido, pero sin embargo recuerda. Un ejemplo de esto es el poema de Joso citado por Roland Barthes:

Cuántas personas
Han pasado a través de la lluvia del otoño
¡Sobre el puente de seda!
Se lee la imagen del tiempo que se escapa.¹³

En los *haikus* no son sólo los acontecimientos los que quedan fuera de los poemas dejando campos vacíos, también las palabras, los excesos de pensamientos quedan fuera de “cuadro”.

Su lenguaje es tan cercano al *zen* que en esto los *haikus* están también muy cerca del vacío e incluso de los silencios musicales. El *haiku* es un instrumento adecuado perfectamente para captar el instante fugaz, mejor que ninguna otra forma expresiva escrita sabe describir la fugacidad misma de ese instante: lo capta y lo pierde tan rápidamente que de las cosas sólo describe su huella más frágil.

El *haiku* nunca describe: su arte es antidescriptivo en la medida que cada estadio de la cosa es inmediatamente, victoriosamente, transformado en una frágil esencia de la aparición: instante literalmente “irretenible”, en el que la cosa, aún no siendo más que lenguaje, se convierte en palabra, pasa de un lenguaje a otro y se constituye en recuerdo de este futuro en sí mismo anterior.¹⁴

Se trata, por tanto, de un género hecho de fragmentos breves y concisos, “un polvo de acontecimientos” como lo llamaba Barthes. Los *haikus* han sido admirados por hombres de todas partes y en las siguientes disciplinas se han intentado aplicar sus enseñanzas expresivas y estéticas. Así el director de cine Eisenstein cita uno de sus favoritos:

El cuervo aquí posado
está medio escondido
por el kimono de la niebla...

¹³Barthes, Roland: *L'imperio Dei Segni*, Einaudi, Torino 1984, pág. 82. (Traducción nuestra)

¹⁴*Idem*, pág. 89.

Como lo está el pájaro cantor de seda
entre los pliegues de su faja.¹⁵

El autor anónimo (1800) desea expresar que el cuervo es visible de una manera incompleta a través de la niebla de la mañana, como lo es el pájaro dibujado en la faja de seda cuando ésta está atada sobre la vestida figura.

Estrictamente limitado en su número de sílabas, caligráficamente encantadora en sus descripciones y comparaciones, impresionante en su incongruencia maravillosamente acertada (el cuervo medio escondido por la niebla y el pájaro dibujado medio escondido por la faja). La lírica japonesa evidencia una interesante *fusión* de imágenes que apela a los más variados sentidos. Este *panteísmo* original y arcaico se basa indudablemente en una no diferenciación de percepción..., en una reconocida ausencia de la sensación de “perspectiva”.¹⁶

Eisenstein se mostró siempre extremadamente sensible a este género al igual que hacia el arte japonés en particular y oriental en general. En sus películas puso en práctica algunos de los efectos compositivos de este arte y de su inclinación hacia el contraste del ruido frente al silencio, de lo lleno al vacío.

Sobre las virtudes poéticas y estéticas de este contraste también deparó el pensador Gillo Dorfles quien en uno de sus escritos así lo describió y lo identificó con las diferencias entre la cultura entre oriente y occidente:

Como dice un famoso *haiku* japonés (del gran poeta Basho), el ruido de una rana que se zambulle en el estanque permite saborear la presencia previa de la calma, según una continuidad temporal que, por contraste, hay que situar fuera del tiempo. La tendencia hacia situaciones de ausencia de ruido, de sonido, de imágenes, hacia ese vacío que corresponde muy bien al otro concepto típico del arte japonés: el *wabi* y el *sabi* (la utilización de materiales pobres, humildes, no fastuosos), revela de inmediato la profunda diversidad existente entre el modo-de-ser oriental y occidental.¹⁷

VII.12. Los campos vacíos en la fotografía

A lo largo de esta investigación hemos visto como diferentes teóricos de la imagen han dedicado su interés a ciertos fenómenos de la fotografía, entre ellos el campo vacío en este

¹⁵ Eisenstein, Sergei: *op. cit.* , pág. 80.

¹⁶ *Idem* , pág. 81.

¹⁷ Dorfles, Gillo: *op. cit.* , pág. 154.

medio. Uno de ellos es Roland Barthes quien de este modo en su libro *La cámara lúcida* (1997) describe una fotografía:

En 1850, August Salzmann fotografió, cerca de Jerusalén, el camino de Beith-Lehem (según la ortografía de la de la época): tan sólo un suelo pedregoso, unos olivos; pero tres tiempos dan vueltas en mi conciencia: mi presente, el tiempo de Jesús y el del fotógrafo, todo ello bajo la instancia de la “realidad” -y no ya a través de las elaboraciones del texto, ficcional o poético, el cual no es nunca creíble *hasta la raíz*.¹⁸

De este modo la fotografía también daría pie a una historia “ausente” en la que el campo vacío evocaría aquello que no se ve pero se conoce o se intuye. Barthes introduce en la fotografía un tema, el del paisaje como un campo vacío, que ya hemos visto en la pintura, en el cine y en el vídeo. En los anteriores capítulos ya ha quedado claro el hecho de que el paisaje remite a gente que pudiera estar en él pero que en ese momento no vemos. De la misma manera en la fotografía el momento en el que se ha tomado la foto y no había nadie no determina el que en otro tiempo presente, futuro o pasado alguien pudiera estar ahí.

Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser *habitables*, y no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa a partir de las vistas de un prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de evidencia que parece impulsarme hacia delante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adónde de mí mismo doble movimiento que Baudelaire ha cantado en *Invitation au Voyage* y en *Vie Antérieure*. Ante estos paisajes predilectos, todo sucede como si *yo estuviese seguro* de haber estado en ellos o de tener que ir. Freud dice del cuerpo materno que “no hay ningún otro lugar del que se pueda decir con tanta certidumbre que se ha estado ya en él”.¹⁹

Barthes además de tratar la fotografía vacía de personaje como un campo vacío, también reflexiona acerca de un tema que ya hemos visto en el cine y es el de considerar cualquier presencia en imagen de persona realmente como una ausencia.

Cuando se define la foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que *no se salen*: están anestesiados y clavados como las mariposas. No obstante desde el momento en que

¹⁸ Barthes, Roland: *La Cámara Lúcida*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 167.

¹⁹ *Idem*, págs. 82 - 84.

hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego. (...) El *punctum*, fantasmáticamente, hace salir al personaje victoriano (es del caso decirlo) de la fotografía, proporciona a esa foto un campo ciego.²⁰

Este mecanismo que funciona de igual modo en la imagen en movimiento que en la estática, responde al hecho de que ante cualquier figura representada podemos percibir a un tiempo su presencia y su ausencia real. Barthes ahonda de forma casi dramática en este tema ya que en el caso de la fotografía muchas veces ésta funciona en sí como un objeto fetiche que remite a alguien ausente en ese momento o incluso muerto.

En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la “intención” con que la miro), es a la muerte: la Muerte es el *eidos* de esa foto.

La fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro.²¹

²⁰ *Idem*, págs. 106 -108.

²¹ *Idem*, págs. 48 - 46.

Rialto, Ansel Adams (s/f) Foto 419

Mt. Baker, 11.500 feet high, from Baker Lake, wash
copyright, W.H. Jackson (1904) Foto 420

Twin Brothers, near Ruth, Mt. Wash, W.H. Jackson
(1899) Foto 421

La Fotografía de paisaje como un campo vacío que muestra un paraíso perdido.
El Hombre ausente en la imagen estuvo presente detrás de la cámara y pudo comprobar la existencia de ese lugar.



Foto 419

De este modo, la fotografía también daría pie a una historia “ausente” en la que el campo vacío evocaría aquello que no se ve pero se conoce o se intuye. Barthes introduce en la fotografía un tema, el del paisaje como un campo vacío, que ya hemos visto en la pintura, en el cine y en el vídeo.

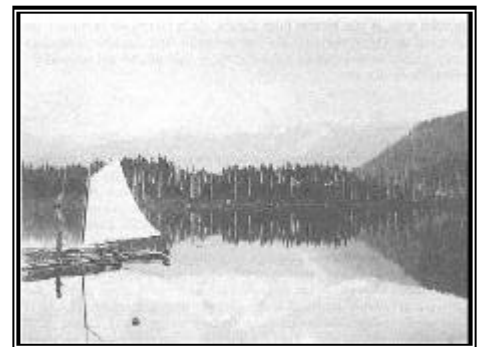


Foto 420

La naturaleza americana se concibe como un inmenso espacio vacío. La grandeza de los escenarios naturales se valúa desde la escala del hombre.

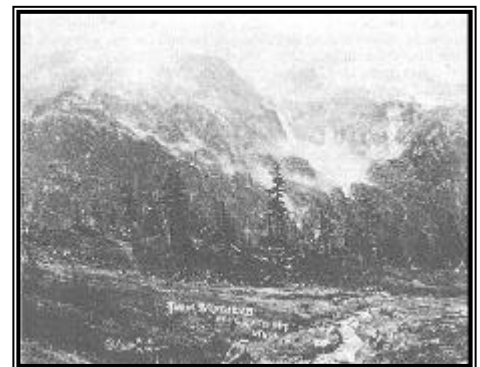


Foto 421

VII.13. El vacío en la filosofía *zen*

Si hasta el momento nos hemos centrado sobre todo en aquellas manifestaciones relacionadas con la imagen, en las que el vacío entraba y dominaba el campo, no queremos dejar de apuntar que en muchos casos existe en esas imágenes una relación directa con el *zen*. Y de éste con el vacío “Mu”.

El budismo *zen* busca la liberación mediante el desprenderse del “yo” en una contemplación sin pensar reflexivo, sin una conciencia del exterior basada en las distinciones de la lógica, sin preguntas por el sentido, sin finalidad: sólo hay “yo en la naturaleza”, en armonía con ella, en equilibrio. Nada se contempla porque nos hemos fundido con lo que contemplamos (...) esto está ya insinuando en la naturaleza, en la libertad de las nubes y los arroyos de la montaña (que vengan sin rumbo), en las flores que crecen en desfiladeros impenetrables (hermosas sin que nadie las vea), en la marea del océano que baña la arena de playa sin objeto (Watts, 1990, 177).¹

Son paisajes en este caso descritos desde el lugar del que contempla algo que en realidad nadie contempla y que a pesar de ello existe. El vacío *zen* podría por ello tender a un vacío más absoluto que el de los campos vacíos ya que en éste la ausencia del hombre se busca no sólo en el paisaje, en la realidad sino también, por decirlo en términos cinematográficos, en el fuera de campo. No hay nadie en campo, ni nadie fuera de campo, ni nadie, aparentemente, mirando. Esto se refleja de este modo en algunos versos de Hsuan-Chuech:

“Sobre el río la luna brillante, en los pinos el viento que suspira; toda la noche tan tranquila; ¿por qué? ¿para quién?”.²

Es también el vacío el que se encuentra en el *satori Zen* y que de la pura filosofía pasa a otras artes como la culinaria, paisajística, decorativa...

El *satori* (el dormir *zen*) es un sisma más o menos fuerte (para nada solemne) que hace vacilar el conocimiento, el sujeto: provoca un vacío de palabra y es, también, un vacío de palabra que constituye la escritura; es en ese vacío donde nacen aquellos signos con los que el *zen*, lejos de todo sentido, escribe los jardines, los gestos, las casas, las flores, los rostros, la violencia.³

¹ Fushikaden, Zeami: *op. cit.*, pág. 34.

² *Idem*, pág. 34.

³ Barthes Roland: *La cámara...*, *cit.*, pág. 8.

VII.14. Los cementerios son campos vacíos

En general los cementerios, las tumbas son de por sí un lugar en el que existe un constante juego entre la ausencia y su representación. Las esculturas fúnebres, las pequeñas fotografías recordatorio, las flores que ahí se depositan... son todos objetos que aluden o se entregan a los ausentes. En determinadas culturas como la de los etruscos se hizo de las tumbas un verdadero arte en el que el ajuar fúnebre era tan importante como en la cultura occidental lo fue el matrimonial. Todo muerto que se preciara mantenía la tradición de ser sepultado junto con sus objetos más queridos. De este modo las tumbas en las necrópolis tiene a veces más de una sala, están decoradas con esculturas y pinturas que a veces representaban a los difuntos.

Tarquinia, Tomba del barone fine del VI secolo a.C. Nel fregio dipinto sono rappresentate, una per ogni parte, tre scene di commiato, delle quali quella di fondo si svolge tra due coniugi, affiancati forse dai due figli giovinetti a cavallo.⁴

Esta sería una forma para perpetuar aquella unión entre el hombre y sus pertenencias en esa relación descrita por Baudrillard en su libro *El sistema de los objetos* (1969):

Además, seres y objetos están ligados, y los objetos cobran en esta complicidad una densidad, un valor afectivo que se ha convenido en llamar su “presencia”. Lo que constituye la profundidad de las casas de la infancia, la impresión que dejan en el recuerdo es evidentemente esta estructura compleja de interioridad, en la que los objetos pintan ante nuestros ojos los límites de una configuración simbólica llamada morada. (...) Antropomórficos, estos dioses lares que son los objetos se vuelven, al encarnar en el espacio los lazos afectivos y la permanencia del grupo, suavemente inmortales hasta que una generación moderna los relega o los dispersa, o a veces los reinstaura en una actualidad nostálgica de objetos viejos.⁵

Esta reinsertión ocurre cuando esos objetos abandonan a los que los poseyeron para pertenecer a otras personas, pero mientras eso no ocurre se mantiene fuerte el lazo con los que los poseyeron y aún más en esas tumbas-moradas que los contienen. Casas de muertos que son como campos vacíos cuya decoración y presencia de objetos aluden o pertenecen al ausente. Sin duda existe una larga tradición de edificaciones majestuosas hechas exclusivamente como morada para los muertos y todos los cementerios tienen siempre algo de esa evocación de los ausentes. Así lo trató el poeta Ugo Foscolo que en plena tradición del ritual de la sepultura y el cementerio romántico del siglo XIX se preguntaba:

⁴ Settis, Salvatore: *La terra degli Etruschi*, Scala, Firenze, 1985, pág. 81.

⁵ Baudrillard, Jean: *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1969, pág. 14.

All'ombra dei cipressi e dentro le urne,
consolato dal pianto,
é forse il sonno della morte meno duro?⁶

Los cementerios son siempre un campo vacío al que en determinadas ocasiones acuden los familiares y los señores dedicados a la manutención del mismo. Allí las tumbas o las cruces más sencillas simbolizan el desaparecido. Sobre sus piedras, se recuerda, se añora y se llora.

⁶ Fóscolo, Ugo: *Poesía*, Mondadori, Milano, 1967, pág. 34.

Tomba del Barone (Tarquinia), (final del s. VI)

Foto 422

En general los cementerios, las tumbas son de por sí un lugar en el que existe un constante juego entre la ausencia y su representación.

Los muertos eran sepultados junto con sus objetos más queridos. De este modo las tumbas de las necrópolis etruscas tienen a veces más de una sala, están decoradas con esculturas y pinturas que a veces representaban a los difuntos



Foto 422

VII.15. Los campos vacíos se dilatan en los jardines japoneses

Una de las muchas manifestaciones en las que el campo vacío encuentra sus similitudes evidentes es el jardín japonés. Ejemplo de ello son los jardines de piedra del templo de Ryoan-ji, (1499-1797) en Kyoto.

La eficacia estética de este celeberrimo “jardín de arena” es el resultado de la utilización de elementos asimétricos, como la *kuzushi* (deformación), la *bokashi* (sombra), el *shichigo-san* (siete, cinco, tres: número sagrado) y el *ten-chi-jin* (cielo, tierra, hombre), y sobretodo de la relación existente entre lo vacío y lo lleno, o sea, de la acentuación del elemento diastemático.¹

Una de las peculiaridades de estos jardines es el hecho de que a menudo su contemplación debe realizarse desde un lugar exterior. No son espacios penetrables, sólo están pensados para la observación como los de las épocas Kamakura y Muromachi:

Estos sirven para la contemplación, por lo que el espectador se debe situar en determinados lugares del jardín ya prescritos por adelantado.²

En estos jardines en los que se crean campos vacíos en los que los hombres no pueden entrar, el vacío construye además la propia forma del lugar. En ellos una piedra rodeada de arena puede ser el único elemento en el que puede fijarse la mirada. En un texto dedicado precisamente a los jardines japoneses su autor Gunter Nitschke los describe de este modo:

En mi opinión, aunque por supuesto no se pueda probar, la solución al enigma de este jardín reside en la técnica de la meditación *zen*; según la misma, el sujeto debe concentrar su atención en un punto (...) uno de los ejemplos mas importantes que ilustran la belleza de un espacio vacío y el contraste entre el ángulo recto y la forma natural.³

¹ Dorflies, Gillo: *op. cit.*, texto en pie de foto n.º 17.

² Nitschke, Gunter: *El jardín japonés*, Benedikt taschen, Colonia, 1993, pág. 65.

³ *Idem*, pág. 91.

Kare-sansui, jardín del templo Ryoan-ji
en Kioto (1473) Fotos de 423 a 424

Una de las peculiaridades de estos jardines es el hecho de que a menudo su contemplación debe realizarse desde un lugar exterior. Así ocurre en *Kare-Sansui*, el jardín del templo de Ryoan-ji en la ciudad de Kioto.

Un muro separa el jardín cerrado de la arboleda; la superficie prácticamente vacía, llena tan sólo de arena, se ve interrumpida únicamente por alguna roca. El resultado sólo es visible desde el exterior: nadie puede entrar en este jardín. Este espacio queda, por tanto, perennemente vacío de presencias humanas. Las personas quedan relegadas al “fuera de campo” que, en este caso, sería “fuera del jardín”.



Foto 423

En estos jardines, en los que se crean campos vacíos, el vacío construye además la propia forma del lugar. Es el vacío el que determina el espacio. La belleza de *Kare-sansui* está precisamente constituida por el vacío. Las rocas son los únicos elementos en los que puede fijarse la mirada, y es gracias al vacío que las rodea que se descubren en su singularidad.

Siguiendo la tradición del arte oriental, de la pintura china, lo lleno y lo vacío mantienen en estos jardines su equilibrio en la desproporción: un gran vacío frente a algún elemento “lleno”.



Foto 424

VII.16. La arquitectura y la arqueología como un campo vacío

Desde el *intercolumnio* del templo griego el vacío ha dominado la materia de la arquitectura. El espacio vacío entre los pilares o la distancia entre cualquier otro elemento es observado y creado como parte estética y constitutiva de la edificación. Es evidente que en la arquitectura la construcción en y del espacio crea con el espacio vacío y a éste le rinde su lugar privilegiado: no podríamos contemplar el interior de las bóvedas si no fuera por el espacio vacío, no se elevaría la belleza de las arcadas si no fuera por el vacío, la arquitectura de Mies de Van de Rohe no sería igual sin el vacío... y así un largo etcétera.

Este intervalo es el equivalente musical del *intercolumnio* en el templo griego, por ejemplo, del espacio existente entre los pilares –o bien, de la presencia de un espacio en blanco dentro de una composición poética, o el espacio amorfo que separa las diferentes figuras de un cuadro y que constituye el “fondo” de éste.¹

También los vestigios de la arquitectura representados en la arqueología en general representan un auténtico campo vacío. Todos los restos que la componen fueron creados, pertenecieron y convivieron con otros hombres. Y es la ausencia de lo que allí aconteció, de lo que esas personas ya desaparecidas hicieron lo que realmente vaga por los yacimientos. Es ese sentimiento de presencia inaferrable que revelan los objetos y los restos de la arquitectura es precisamente lo que nos atrae en la arquitectura, es, en el inconsciente, la visión materializada de aquello a lo que estamos predestinados: la desaparición.

Según Bachelard, en su libro *La poética del espacio*, (1965) existe incluso un modo para llamar ese tipo de sentimiento que une al hombre con las cosas que le rodean y con los lugares habitados, con sus casas:

El nombre de *topofilia*. Aspira a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. Por razones frecuentemente muy diversas y con las diferencias que comprenden los matices poéticos, son espacios *ensalzados*. (...) Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación.²

¹ Dorfles, Gillo: *op. cit.* págs. 41, 42.

² Bachelard, Gastón: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, pág. 28.

VII.17. Los campos vacíos vistos por la sociología y la estética. El *horror vacui* y el *horror pleni* en la cultura y la vida contemporánea

Para concluir este capítulo hecho de pequeños esbozos hay que incluir las ideas de Gillo Dorfles que guardan estrecha relación con los campos vacíos. En su texto *El intervalo perdido* (1984), del que ya hemos hablado en el epígrafe dedicado a la música, manifiesta de que modo nuestra cultura ha perdido precisamente lo que el llama el intervalo y que se identifica con el vacío.

Ese ruido continuo, ese movimiento constante ese flujo incesante, se ha convertido en algo que nos persigue en todas partes y en todo momento. (...) Muchos han renunciado ya a esa lucha, han perdido la conciencia del valor del éxtasis, de la pausa, del vacío que entraña un intervalo. (...) A unos estímulos tan constantes e incontenibles que entrañan la eliminación casi total de la presencia de la pausa, la detención, el hiato, entre cosa y cosa, acontecimiento y acontecimiento, percepción y percepción.³

Según Dorfles, los hombres contemporáneos, padecen una especie de enfermedad del *horror vacui*, en la que se les hace insoportable la posibilidad de una pausa, de un vacío. Esto se manifiesta en la vida cotidiana y en toda manifestación artística en general.

Las paredes de los museos, abarrotadas de cuadros, las piezas musicales transmitidas ininterrumpidamente por el hilo musical, los libros expuestos en los escaparates de las librerías: todo lo que aparece como receptáculo de una creación más o menos autónoma lo hace de una manera hasta tal punto paroxística que no resulta que no resulta nada fácil encontrar un momento de pausa o de interrupción en el flujo de los acontecimientos y momentos creativos.⁴

Esta carencia de pausa, según Dorfles, hace insoportable en la vida y en los diferentes lenguajes expresivos, la presencia de campos vacíos, de pausas:

¿Qué quiero decir cuando afirmo esto? Que la jornada del hombre medio - trabajador, profesional, intelectual, ama de casa- está constituida por una serie ininterrumpida de acontecimientos. (...) El hombre adulto, el adolescente, el niño, la mujer, el obrero, el intelectual, se dedican a buscar estímulos capaces de colmar todo hueco residual de tiempo y de espacio, toda eventual pausa en la sucesión de los acontecimientos.⁵

³ Dorfles, Gillo: *op. cit.*, págs. 19-20.

⁴ *Idem*, págs. 20-21.

⁵ *Idem*, pág. 28.

Según Dorfles, como ya hemos mencionado, vivimos en una época en la que el *horror vacui* debe ser reemplazado por el *horror pleni*. Ya que el arte y la existencia humana en general actualmente están literalmente invadida por lo lleno. Los objetos, los sonidos, las imágenes... Nos hemos acostumbrado a generar y a ser espectadores constantes de ese flujo infinito de cosas que se suceden sin interrupción. Deberíamos por tanto desarrollar ahora una especie de *horror pleni*:

Lo correcto sería tratar de descubrir un espacio vacío que no debiese llenarse: un intervalo entre dos sonidos, un espacio extático entre las horripilantes urbanizaciones con forma de babosa que infestan nuestras costas, una página inmaculada en un libro impreso, una hora libre de ruidos y sonidos. Lamentablemente, son muy pocos los que sienten esta necesidad fisiológica del vacío y de la pausa. La mayoría de los hombres no experimenta el *horror* a lo lleno, sino que sigue profundamente adherida al *error* de lo lleno.⁶

Para Dorfles el vacío es algo beneficioso a lo que tender tanto en estética como en cualquier orientación cultural y social de las próximas décadas, pero hay “otro vacío”, que nada tiene que ver con el *intervalo*, es el vacío de *La era del vacío* (1986), el del ensayo de Lipovetsky.

Es este un vacío enfermizo e interior, producto o consecuencia de muchos de los males de esta era abocada al individualismo y al narcisismo más absoluto:

Los trastornos narcisistas se presentan no tanto en forma de trastornos con síntomas claros y bien definidos, sino más bien como “trastornos de carácter” caracterizados por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de absurdidad de la vida, una capacidad para sentir las cosas y los seres. (...) Imposibilidad de sentir, vacío emotivo, aquí la desubstancialización ha llegado a su termino, explicitando la verdad del proceso narcisista, como estrategia del vacío.⁷

Este vacío aparentemente contradictorio con el de Gillo Dorfles es en definitiva un vacío que perfectamente podría ser causado precisamente por una ausencia del otro vacío. El hombre no acostumbrado a la pausa y a la reflexión siente en ese engullir constante de cosas una inmensa soledad:

Más libres, las relaciones se vuelven emancipadas de las viejas sujeciones, más rara es la posibilidad de encontrar una relación intensa. En todas partes encontramos la

⁶ *Idem*, págs. 30-31.

⁷ Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 1986, pág. 76.

soledad, el vacío, la dificultad de sentir, de ser transportado *fuera de sí*; de ahí la huida hacia delante en las “experiencias” emocionales fuertes. ¿Por qué no puedo yo amar y vibrar?.⁸

VII.18. Otros ejemplos de campos vacíos en otros lenguajes expresivos: *Bamby* de Walt Disney y el anuncio publicitario de *Hyundai*

Como hemos visto en el caso de la televisión, del vídeo, de la pintura, el teatro, la literatura, la radio..., el campo vacío no es patrimonio exclusivo del lenguaje cinematográfico. En la publicidad, al igual que en otros medios expresivos, se verifica la presencia de campos vacíos en imagen. Un buen ejemplo de ello es el anuncio de la firma de coches *Hyundai* de la campaña televisiva española de invierno del 2002. En esta campaña, el eslogan elegido era muy sugerente con respecto al tema de estudio de los campos vacíos:

Las cosas sin ti no son nada.⁹

El anuncio está enteramente compuesto por campos vacíos en los que se “muestra” la ausencia de personas. Son imágenes de lugares en los que se entiende que ha estado alguien, pero ya no está. Sin duda son planos que heredan los mecanismos utilizados en el lenguaje cinematográfico. Lo que se quiere conseguir es que el espectador del anuncio sienta viendo esos campos vacíos que precisamente “las cosas sin él no son nada”. La moraleja final de la publicidad es que la firma *Hyundai* da las gracias a sus clientes por conducir sus coches, porque sin ellos las cosas (los coches) no serían nada.

Cambiando de medio y acercándonos al lenguaje de los dibujos animados también encontramos numerosos caos de campos vacíos. La herencia del cine es aquí aún más evidente y un buen ejemplo del ello es la historia de *Bamby* (1942), de Walt Disney. El que haya tenido oportunidad de verla en la infancia probablemente la recordará como una de las más tristes, pero pocos sabrán que esa tristeza está conseguida, en parte, gracias a un campo vacío. Cuando la madre muere Bamby no sólo se enfrenta al vacío de esa pérdida sino también a un plano aterradoramente vacío.

⁸ *Idem*, pág. 78.

⁹ Texto del eslogan publicitario de la marca de coches *Hyundai* para la campaña televisiva de Invierno del 2002.

CAPÍTULO VIII. EL CAMPO VACÍO: LA CENSURA Y EL DESEO

VIII.1. Campo vacío y censura en los tiempos del *Código Hays*

Ya hemos aludido anteriormente, de manera tangencial, a los campos vacíos provocados por los actos de censura. En este epígrafe trataremos brevemente algunos aspectos que inciden en los estrechos lazos que hubo entre censura y campos vacíos en los años del *Código Hays* (1930-1966):

Censuraba los desnudos, el exceso de violencia, la trata de blancas, las drogas ilegales, el mestizaje, los besos lujuriosos, las posturas provocativas y la blasfemia.¹

No hay testimonios escritos que demuestren que los campos vacíos de las películas de aquella época sirvieran precisamente para responder o esquivar el *Código Hays*; pero es evidente que de algún modo debió influir. Sirva como ejemplo el consejo que Mankiewicz en 1925 le dio a Hecht, recién llegado a Hollywood, como fórmula para tener éxito como guionista:

(...) Cuando cae una bala en la cabeza, te aconsejo que se agarre al tapiz gobelino colgado en la pared de la biblioteca, y que al caer, el tapiz le tape la cara como si fuera una mortaja simbólica.²

Habría que revisar en este sentido los campos vacíos a partir de 1930 cuando Will Hays, presidente de la Asociación Cinematográfica Motion Picture Producers and Distributors of America, patrocinador del código que había sido redactado por el sacerdote católico el padre Daniel Lord, S.J., decidió imponerlo a la industria.

El ángel azul (1930), de J. Von Sternberg, sufrió el golpe de las tijeras en California:

Cowan censor de Pasadena (California) se indignó ante la descarada sexualidad de la película (...) se puso manos a la obra con las tijeras. Tras cortar las escenas ofensivas, concedió una licencia a *Der Blau Engel* y le estampó orgullosamente el sello que daba fe de su aprobación.³

Nana, que figuraba en el índice de los títulos prohibidos por la Iglesia católica, en la versión americana de S. Goldwing (1933-34), fue reescrita muchas veces antes de pasar la censura de

¹ D. Black, Gregory: *Hollywood censurado*, Cambridge University Press, España, 1998, pág. 11.

² Hecht, Ben: *A child of the Century*, Simon & Schuster, Nueva York, 1954, pág. 479, cit. D. Black, Gregory: *op. cit.*, pág. 14.

³ *Idem*, pág. 61.

tal forma que el crítico de cine Ferguson del *New Republic* se refirió a la última versión de forma muy dura:

La película parece un bote de crema vacío.⁴

Otra película como *M. el vampiro de Düsseldorf* (1931) de F. Lang, nunca habría sido rodada en Hollywood:

Thalberg, aunque se confesaba admirador de *M*, reconocía que no habría permitido que esa película se rodara en sus estudios.⁵

Estos ejemplos ponen de manifiesto que la presencia de campos vacíos no era suficiente garantía para los censores de la época. Sobre todas estas películas y muchas más de las citadas en esta investigación ha planeado de forma directa o indirecta la oficina censora de Hollywood y la Legión Nacional Católica de la Decencia. Algunas de éstas como *M*, a pesar de la presencia de campos vacíos que eludían “enseñar métodos criminales”, se enfrentaban con la ética en el tratamiento del tema y la subterránea justificación psicológica del criminal. También películas como *Nana* (1925) de J. Renoir no habrían pasado la censura del *Código Hays* a pesar de que gracias a los campos vacíos no infringía el principio general del código que defendía que “la desnudez nunca puede permitirse en tanto que necesaria para el guión”. De hecho el *Código Hays* era mucho más sutil y de algún modo “perverso” y no se conformaba simplemente con censurar lo inmoralmemente visible sino también trataba de limitar lo inmoralmemente invisible:

Los materiales transparentes o traslúcidos, así como la silueta, son con frecuencia más insinuantes que un desnudo total.⁶

El lenguaje indirecto, velado, no escapa a las tijeras más agudas de la moral; por tanto ni siquiera algunas de las películas, a pesar de los campos vacíos, pudieron escapar a la censura del *Código Hays*.

⁴ *Idem*, pág. 220.

⁵ *Idem*, pág. 285.

⁶ D. Black, Gregory: *Hollywood censurado*, Borrador de trabajo de la propuesta del Código de Lord Quigley, Cambridge University Press, España, 1998, pág. 330.

Debieron pasar algunos años para que la industria del cine reaccionara, años en los que poco a poco también la sociedad y la idea de la ética estaban en fuerte cambio:

Esta tendencia no puede disociarse de la lucha de algunos productores y directores contra el Código de Mr. Hays, quien muere en 1954 a los setenta y cinco años de edad. En este año la Breen Office, organismo que vela por el cumplimiento del Código, sufrió un serio revés al negarse la R.K.O., a pagar la multa impuesta a causa de su película *The French line* (1953), de Lloyd Bacon (...).⁷

VIII.2. Los campos vacíos y la ética lejos del Código

Lejos del *Código Hays*, bien distinta es la idea de lo permitido visible bajo el punto de vista ético de algunos directores y teóricos del cine. Un ejemplo de ello es el pensamiento del francés Andre Bazin quien no dudó en expresar sus ideas al respecto:

Lo que significa que el cine lo puede decir todo pero no puede mostrarnos todo. No hay situaciones sexuales morales o no, escandalosas o banales, normales o patológicas, cuya expresión esté a priori prohibida a la pantalla; pero con la condición de recurrir a las posibilidades de abstracción del lenguaje cinematográfico de manera que la imagen no adquiera jamás un valor documental.⁸

En este caso el lenguaje indirecto, la ocultación y por tanto el campo vacío sí jugaría un papel relevante. Sería la sombra de un crimen, o la entrada y salida de campo de un cuchillo, los pasillos que anteceden las alcobas ocultas detrás de la puerta, o el tren que a toda velocidad entra en el túnel. Muchos de los campos vacíos que hemos analizado esconden la violencia, la muerte y el sexo. Muchos de los directores han eludido enseñarlo para evocarlo mejor.

Hitchcock cherchait souvent á représenter le sexe, malgré la censure, en utilisant des procédés tels que la métaphore (le célèbre plan final de *North by Northwest*) (...).⁹

Muchos pensadores del mundo del cine se movieron en la promoción y defensa de este lenguaje indirecto y si se pudiera llamar de una especie de “autocensura”. Un teóricos como Noël Burch llegó afirmar que una vez superados los efectos efímeros de la censura política y social, sería un error considerar la censura como una imposición de un régimen a un pueblo:

⁷ Gubern, Román: *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 1989, pág. 339.

⁸ Bazin, André: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pág. 281.

⁹ Bonitzer, Pascal : *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma/Gallimard, París, 1992, pág. 63.

A nuestro entender sería una imposición de la masa a los cineastas, un gesto de autodefensa con el que la masa se protege contra formas de experiencia que los locutores de radio y televisión llaman “sensaciones fuertes”, pero que, a nuestro entender, pueden ser mucho más que esto.¹⁰

Esa forma de experiencia visual a la que se refiere Burch, es la que muestra la realidad de ciertos hechos “fuertes” de forma descarnada. La lucha por eludir la presentación en imagen, en campo, de la violencia, o del sexo podría en este sentido coincidir en esa doble vertiente de la censura del código y de cierta ética. A esta segunda categoría responden gran parte de los teóricos y cineastas citados en esta investigación. El campo vacío sería en este sentido un arma para combatir lo descarnado, para llegar a la emoción, a la estética e incluso al deseo.

VIII.3. Campo vacío; deseo y erotismo lejos de la pornografía

Existe por tanto una postura o un pensamiento por parte de ciertos directores de cine que eligen el no mostrar, y que colocan la cámara en un lugar más cercano al voyeurismo

Max Ophuls, por su parte, prefería que las cosas estuvieran escondidas, detrás de enramajes, detrás de cortinas, no le gustaba mostrarlas brutalmente. El primer día que Alain Douarinou trabajó con él se dijo que este realizador realmente tenía un modo un tanto extraño de filmar a los actores: ¡no se les veía! Indudablemente, la visión de Ophuls pasaba por el voyeurismo.¹¹

Es en el juego de la ocultación, donde empieza el erotismo, en ese cuerpo escondido, y no solamente cuerpo físico y piel, sino personaje fuera de campo como hemos visto con los campos vacíos; en este sentido son explícitas las reflexiones del teórico Jesús González Requena señala al respecto:

El erotismo, como sabemos, está del lado del velo, del juego con una demora en la que un símbolo –estructurado en el juego de la presencia y de la ausencia- se invoca. El velo del que hablamos puede, sin duda, tener la forma del vestido, pero no es ello, en todo caso, lo importante: el erotismo permanece cuando cae todo vestido si el cuerpo se mantiene velado, si sigue habitado por un cierto misterio. (...) Participa, por eso, el erotismo de una relación sagrada con el sexo (...).¹²

¹⁰ Burch, Noël: *Prassi del cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1980, pág. 121. (Traducción nuestra)

¹¹ Villan, Dominique: *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 62.

¹² González Requena, Jesús: *El discurso televisivo espectáculo de la postmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1995, pág. 139.

Estamos de nuevo ante una sutil frontera entre lo visible y lo invisible. Si antes comentamos como el *Código Hays* penetraba y veía censurable un cuerpo que sin ser desnudo insinuara su desnudez, aquí Requena plantea como un cuerpo desnudo puede estar realmente “velado”. De hecho la frontera entre visible e invisibles es tan sutil como la comprensión a través de las cosas que vemos y que no vemos. De ahí la verdadera dificultad de la censura, pero también del erotismo. En este sentido es muy interesante reflexionar acerca del filme de Julio Medem, *Lucía y el sexo* (2001), que estuvo al borde de que le fuera impuesto el sello de película X. En este filme efectivamente hay desnudos, incluso los menos permitidos: masculinos, pero son desnudos de algún modo “velados” tal y como los entendía Requena; curiosamente la película está llena de elipsis y de fundidos a blanco como campos vacíos, y hay muchas cosas que el director elude mostrar y que sin duda participan del erotismo.

Roland Barthes en su *Cámara lúcida* también comparte la idea del erotismo como el “lanzamiento” del deseo más allá de los límites de la imagen.

La foto erótica, (...) no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí. El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia “el resto” de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados.¹³

Queda claro que el erotismo no sólo tiene que ver con los cuerpos o con su desnudez, de hecho en el cine son muchos los mecanismos que lo ponen en marcha. Según Pascal Bonitzer en su ensayo sobre el cine, *Le champ aveugle* (1982), el erotismo puede manifestarse en la misma estructura del filme, por ejemplo en las películas de Hitchcock

L'essence du suspense hitchcockien est l'erotisme, le montage hitchcockien est un montage erotique.¹⁴

Según otro teórico, Jesús González Requena, el propio juego de campo y fuera de campo tiene que ver también con el erotismo:

¹³ Barthes, Roland: *La Cámara Lúcida*, Paidós, Barcelona, 1997, pág. 109.

¹⁴ Bonitzer, Pascal: *op. cit.*, pág. 63.

el trabajo del espacio *off* no tiene otro papel que participar en ese juego –pues la seducción es también un arte de la ocultación-.¹⁵

Bien distinta es la pornografía y el cine porno que, como hemos visto en Román Gubern en su libro *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, hace un despliegue enfático en imagen de todo aquello que hasta entonces no había sido visto. La mirada de la pornografía es por tanto casi el opuesto al erotismo y al deseo; en la pornografía no hay lugar para los campos vacíos.

En una pulsión de ver hasta el final- de devorar con la mirada-, no acepta pues ningún límite, no reconoce ningún misterio, nada sagrado ante lo que la mirada deba cesar- pues no acepta, después de todo, diferencia alguna en el objeto de su mirada.¹⁶

El campo vacío estaría sin embargo del lado de los límites de la imagen del lado del erotismo. En esos límites donde se mueve la llamada clausura y la sutura de la imagen.

VIII.4. Campo vacío: sutura y clausura

El tema de la sutura ya lo hemos tratado en el capítulo de esta tesis dedicado al cine. La sutura ha sido bien explicada por el teórico francés J.P. Oudart (1969) quien ha definido así este mecanismo de la imagen:

(...) a todo campo fílmico (a toda imagen cinematográfica) le hace eco *otro campo* (la cuarta pared) y una *ausencia* que emana de él. De tal manera que toda imagen es a la vez el lugar de los objetos icónicamente presentes en el campo fílmico, donde producen el efecto que les corresponde en el orden de la sintagmática cinematográfica, y al mismo tiempo se presenta, en su conjunto, como el *significante de una ausencia*.¹⁷

Para aclarar como funcionan la clausura y la sutura en un filme habría que remitirse al funcionamiento de estas en una obra de arte en general o de un texto tal y como lo entiende Barthes o González Requena:

¹⁵ González Requena, Jesús: “La fractura de la significación en el texto moderno”, *Contracampo* n° 28, marzo, 1982.

¹⁶ González Requena, Jesús: *El discurso televisivo...*, cit., pág. 139.

¹⁷ Oudart, Jean Pierre : “La suture”, *Cahiers du cinéma*, n° 211/212, cit. en Zunzunegui, Santos: *Pensar la imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 1995, págs. 154, 155.

El sentido no puede existir sin orden y el orden no es posible sin cierre, sin la definición de una frontera que limite los infinitos posibles.

(...) sólo la clausura del texto constituye el cierre definitivo.

(...) Así es como el texto una vez clausurado, deja de ser producción estructuralmente, escritura... para convertirse en producto estructurado (...), código, orden, sentido, comunicación.¹⁸

La clausura constituye, por tanto, al texto como objeto portador de sentido. El sentido es el efecto del acto cultural de cortar un segmento, poner límites y separar del resto.

Pero, al mismo tiempo, el sentido constituido es la sutura que cubre este corte y religa al texto con su exterioridad.¹⁹

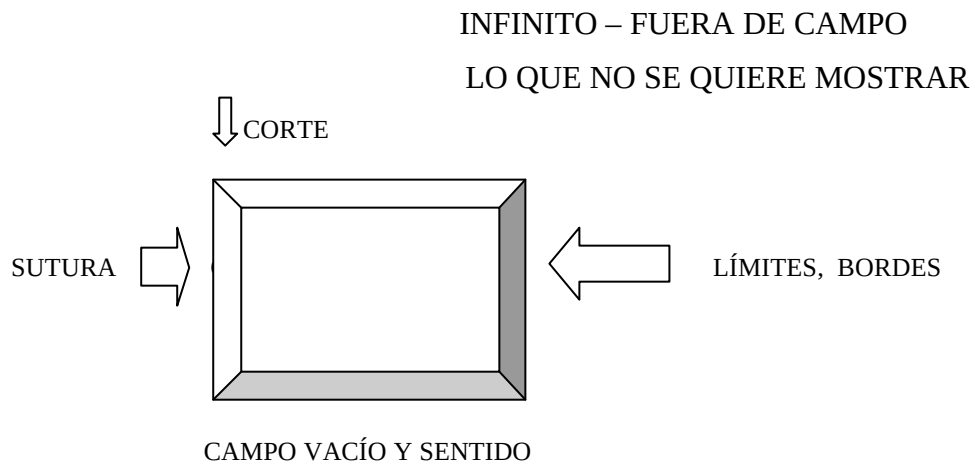


Figura 24. Esquema de los elementos comunes de la clausura y la censura.

Se podría decir que la sutura sería la cicatriz que cubre el corte, que “llena” la herida y que reúne el agujero con el resto.

Si hemos incluido estas ideas en este capítulo es porque pensamos que la frontera entre la censura en la imagen, y la que hemos llamado autocensura, no puede entenderse sin la clausura y la sutura ya que lo visto y lo no visto, lo que se quiere y no se quiere mostrar, también tiene que ver con esos límites, con esos bordes. En alguna medida las manos con la tijera del censor, que corta lo que no soporta ver, son las mismas manos que se tapan los ojos en el cine, y las mismas que mueven la cámara dejando el campo vacío y en el fuera de cuadro lo que no se quiere mostrar.

¹⁸ González Requena, Jesús: “Film, texto, semiótica”, *Contracampo* n° 13, Valencia, mayo, 1980, págs. 58, 59.

¹⁹ *Ibidem*.

Para concluir este capítulo habría que cerrar el círculo y volver a la censura ya que hay una censura de la que no hemos hablado y es la del inconsciente, aquella de la que Freud hablaba en relación a los procesos mentales de condensación y desplazamiento, a las metáforas y a las metonimias:

Éste procede a través de una consecución de procedimientos conscientes. El consciente no tiene la costumbre de encontrar agujeros en su propio tejido. Sin embargo, en otras ocasiones, entrevé unas soluciones de continuidad, unos diminutos abismos, de golpe no entiende qué es lo que está pasando, un sentimiento bastante frecuente, que constituye ya un saber de la censura, por tanto su fracaso localizado, una conciencia del inconsciente.²⁰

El teórico Christian Metz en su *Cine y Psicoanálisis* se interesó por la censura y relacionó precisamente el trabajo del censor con el del inconsciente. El censor debía preocuparse de reunir, tras el corte, dos partes de una película o de un texto para no dejar ver el vacío y el inconsciente en la vida diaria trabaja de forma muy similar:

Serían, entonces, los campos vacíos, en parte, una respuesta en imagen de la necesidad del inconsciente de “de no saberlo todo”, “no verlo todo”, de mantenerse en el fuera de campo dejando actuar en el campo aquellos substitutos que hacen más soportable la comprensión de aquello que no se quiere saber y no se quiere ver.²¹

²⁰ Freud, Sigmund: *La interpretación de los sueños*, cit en Metz, Christian: *Cinema e psicoanalisi*, Marsilio editori, Venecia, 1980, pág. 231.

²¹ Metz, Christian: *op. cit.*, pág. 231.

CAPÍTULO IX. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Entre las conclusiones que podemos formular al término de nuestra investigación y al hilo de las teorías sobre el campo vacío que hemos expuesto, tanto en lo que se refiere al cine como al vídeo, televisión y otros medios y lenguajes, destacamos, de modo sucinto, las siguientes:

Primera. Existen múltiples denominaciones del campo vacío que los teóricos e investigadores han propuesto a lo largo de la historia del cine y que, en términos generales, podemos considerar sinónimas, si bien, obviamente, caben igualmente múltiples denominaciones. En esta pluralidad de enfoques que se ha producido, según las diferentes escuelas o épocas, no sólo existe una alta compatibilidad sino que contribuye a fortalecer y enriquecer el conocimiento del propio concepto de campo vacío, la importancia que ha tenido y tiene en la historia del cine -de la imagen en movimiento en general- y a construir entre todas estas aportaciones un sólido cuerpo teórico en torno a este tipo de planos o de campos, presente en todas las épocas y tendencias y que del cine pasa a la televisión y al vídeo de creación. Un campo vacío lo es porque ha sido vaciado de personajes (salidas de campo) o porque ha sido llenado posteriormente (entradas en campo).

El campo vacío, el fuera de campo, las salidas y entradas en campo, constituyen un elemento básico del lenguaje del cine. Podemos considerar campos vacíos los que en ocasiones se denominan como: “escenas vacías” o “cuadros vacíos”, “paisajes desiertos” o “paisajes vacíos”. Los campos vacíos también se denominan *pillow-shots* (corte-plano).

Algunos campos vacíos tienen relación con los llamados “tiempos muertos”, con las pausas, con los intervalos, propios también de otros lenguajes y medios (la música, la radio...).

Los campos vacíos en los que únicamente aparecen objetos inanimados, paisajes, etcétera, se denominan “secuencias inhumanas”, son dramas sin actores. Estos campos vacíos son “caminos de paso” y “regiones cinemáticas no atravesadas por personajes” y también “planos desiertos”. El concepto de campo vacío se extiende hasta la propia sala de cine.

Segunda. El campo vacío, al igual que el fuera de campo, son recursos, instrumentos del lenguaje de la imagen en movimiento que desempeñan diferentes funciones desde el punto de vista semántico y estético.

El campo vacío se utiliza para sugerir la acción en vez de mostrarla. En un campo vacío a veces hay un reflejo o eco de una presencia, anticipadamente o subsecuentemente. La

carga semántica de un campo vacío es tan alta que no necesita la presencia de personajes para transmitir la información y emoción que requiere el relato.

El campo vacío se utiliza para anticipar la acción y puede ser un reflejo del estado de ánimo de los personajes. A menudo el paisaje transpira el estado de ánimo de los personajes. Hay casos e incluso géneros, como el *western*, en los que el paisaje puede ser el protagonista de la acción.

Las emociones y sentimientos de expectación o inquietud se transfieren de un campo lleno a un campo vacío porque están relacionados con la presencia humana fuera de cuadro.

El campo vacío es un espacio de espera, al que pueden llegar los personajes o en el que nunca entrarán, es una coma, una pausa, un momento de reflexión, mientras que el encadenado desempeña una función contraria a la del campo vacío, como si fuera una “anti-coma”.

El campo vacío funciona como un vehículo de atención hacia el fuera de campo. Por ello, el espacio fuera de campo -creado por las entradas y salidas de campo- tiene la misma importancia que el espacio en campo y que el campo vacío.

Los campos vacíos pueden ser una representación indirecta de un acontecimiento o de una persona. Son metáforas o metonimias de personajes ausentes. Remiten a una ausencia, hacen presente esa ausencia. La presencia de esa ausencia se identifica con la desaparición de campo.

En los campos vacíos aparecen las “huellas” de los personajes ausentes. Su carga emocional consiste precisamente en ser reflejo de la presencia humana. Las emociones de los personajes se proyectan mediante el uso de campos vacíos a los objetos o espacios. Los propios campos vacíos son sustitutos de personas o de sentimientos humanos. También pueden ser las percepciones de los personajes que allí han estado o que van a habitar esos espacios. Los campos vacíos son una metáfora del dominio del espacio y del mundo sobre las personas, expulsadas hacia el fuera de cuadro.

El campo vacío se produce cuando la acción se traslada a los alrededores del cuadro, hacia un campo creado imaginariamente por el espectador, mientras que en la pantalla aparentemente no pasa nada. Se relaciona, por tanto, con el desencuadre. De hecho, el desencuadre consiste en vaciar el centro de la imagen, en dejarlo sin personas u objetos significativos.

Las puertas y ventanas desempeñan funciones específicas en los campos vacíos: dejan ver lo que está fuera o dentro, y las puertas impiden ver lo que está dentro o fuera.

Unos campos vacíos desempeñan una función por sí mismos, independientemente del fuera de campo. Otros campos vacíos son como “planos deshabitados” que llegan a absorber a los personajes.

El campo vacío puede relacionarse con la sutura y con la función de la censura. En este último caso, la imagen producida por la presencia de un campo vacío estaría al opuesto del cine pornográfico. Los planos de este género cinematográfico se relacionan, de alguna manera, con el *horror vacui*.

El campo vacío funciona en determinadas ocasiones como clausura, es decir, como elemento que fija el sentido de un discurso. El campo vacío se enfrenta muy frecuentemente al silencio.

Tercera. Para que exista un campo vacío no es suficiente la ausencia de personajes, es necesario que se perciba esa ausencia.

Cuarta. También los fundidos a negro o a blanco generan campos vacíos.

Quinta. Podríamos añadir que las imágenes en blanco o en negro -y también las imágenes de ruido- tan frecuentes en la televisión y en el vídeo, son una representación tecnológica y lingüística del campo vacío.

Sexta. El factor tiempo desempeña una importante función en el campo vacío. Son espacios con tiempo o, mejor, es el tiempo del espacio, precisamente porque se trata de imágenes en movimiento. El tiempo del espacio y el tiempo en el espacio son los verdaderos protagonistas del campo vacío. Esta representación del tiempo a veces funciona como una elipse.

Séptima. Existe una profunda relación entre el sonido y la imagen en los campos vacíos. El sonido proporciona pistas y claves de interpretación de lo que no se ve y hace inteligible e interpretable el campo vacío. Se produce un tránsito de significados entre imagen y sonido, de modo que oímos antes de ver o después de haber visto. Es decir, el sonido anticipa la imagen o evoca su recuerdo. Cuando el campo vacío está en silencio éste se transforma en experiencia espacial, se hace visible y transmite, de forma más contundente, la emoción del espacio.

Octava. Por lo que se refiere al vídeo, cabe señalar ante todo que en este medio se manifiesta con mayor radicalidad lingüística y estética el campo vacío.

De hecho, el vídeo de creación suele considerar al ruido y a la propia señal como material plástico. El ruido absoluto -cuando la imagen se va a “negro” y se pierde totalmente la señal- genera campos absolutamente vacíos, incluso carentes de toda clase de información, excepto la que afecta a sus características y propiedades técnicas.

En el vídeo, el llamado “cuadro inmóvil” equivale en cierto sentido al campo vacío.

La imagen videográfica permite la constante aparición y desaparición de personajes, en un corredor lingüístico bordeado a ambos lados por campos vacíos, por imágenes que se desvanecen antes y después de la entrada en campo.

La ausencia de personajes -el campo vacío- es una metáfora del vacío como sentimiento humano, pero puede llegar al extremo de representar el vacío o la ausencia de la propia historia. El escenario de algunos vídeos se convierte en un campo vacío al que no llegan ni el personaje ni el relato.

Los vídeos realizados con cámaras de vigilancia no sólo captan campos vacíos, entradas y salidas en campo -esa es su misión principal- sino también un vacío y una ausencia aún más desoladores: nadie está detrás de la cámara, a nadie pertenece ese punto de vista, circunstancia que acentúa la soledad del espectador. Los campos vacíos encuadrados funcionan como si fueran trampas cuya misión es atrapar a alguien en el ojo de la cámara y grabarlo en la cinta.

En otras ocasiones la cámara de vídeo crea campos vacíos inaccesibles a la presencia humana, estrechos pasillos en los que no puede entrar una persona. Otras veces las imágenes saturadas de información, de colores, de formas y sonidos tratadas a modo de *collages* electrónicos en los que abunda la información y el ruido pueden llegar a ser campos vacíos.

Los campos vacíos videográficos evidencian presencias testificadas por huellas, sombras, luces, sonidos de pasos, ruidos de aproximación o alejamiento, como si en el espacio vacío de la imagen pervivieran las personas que estuvieron una vez allí.

Novena. En cuanto a la televisión, la primera conclusión que formulan la mayoría de las teorías sobre el medio apunta a que el discurso televisivo parece tender a excluir el vacío. Del mismo modo que la radio huye del silencio, la televisión es incompatible con el negro” (la falta de señal), con el ruido (deterioro e imperfección de la señal), si bien hay autores que utilizan estos errores técnicos como material creativo. En televisión un campo vacío sólo se

justifica por la imposibilidad de estar lleno y nunca por el deseo de no mostrar algo. Sin embargo, la presencia de campos vacíos es recurrente en algunos formatos y géneros de programas, como son las retransmisiones, la cobertura de noticias de sucesos y la continuidad.

El directo genera vacíos técnicos, mientras se espera que ocurra el acontecimiento o, como sucede en las retransmisiones deportivas, mientras se aguarda la llega del ciclista a la meta. Son planos de espera, con la carga añadida de expectación o suspense inherentes al propio hecho que se transmite en directo. Pero también funcionan, en sentido contrario, como colofón, e incluso como autentificador, testigo material de que el acontecimiento está sucediendo allí o ha sucedido en aquel lugar que ahora está vacío de los personajes o personalidades que lo protagonizaron.

Las noticias de sucesos difícilmente pueden ser captadas en directo. De ellas queda en los telediarios el lugar del accidente o de la muerte, las huellas de la tragedia.

Los espacios de continuidad -cortinillas, ráfagas, logotipos y otros elementos iconográficos que funcionan como identificadores de la imagen corporativa de la cadena o de un programa, etcétera- utilizan preferentemente campos vacíos de personas y de acción, y también naturalezas muertas, sean de imagen real o de infografía. Estos campos vacíos desempeñan, paradójicamente, la función de evitar vacíos, tiempos muertos, interrupciones, en la programación. Actúan como sutura entre programas diferentes o entre segmentos de un mismo programa.

Décima. Se pueden establecer múltiples analogías entre los campos vacíos en el cine, el vídeo, la televisión y la pintura. Analogías que ponen de manifiesto la estrecha similitud que existe en cuanto a las funciones que desempeñan los campos vacíos en una y otra práctica artística y lenguaje expresivo.

Undécima. Las analogías entre los campos vacíos de la imagen en movimiento y la pintura son extensibles a otras artes, como la música, la literatura, el teatro, la arquitectura; a otros medios, como la radio y a algunas corrientes filosóficas, como el *zen*.

Duodécima. En resumen, podríamos concluir que un campo vacío es, paradójicamente, un campo “lleno”, semántica y artísticamente pletórico de emociones, de metáforas, en el que reverbera la ausencia, y que, por contraste, da sentido a los campos llenos de personajes y de acción.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía genérica

- ABRUZZESE, Alberto: *La imagen fílmica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978. Título original: *L'immagine fílmica*.
- ADES, Dawn: *Photomontage*, Thames and Hudson, London, 1986.
- ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1971. Título original: *Asthetische theorie*
- AGEL, Henri: *¿El cine tiene alma?*, Rialp, Madrid, 1958. Título original: *Le cinema a-t-il une ame*, C.E.R.F., París, 1952.
- AGEL, Henri; AFRE, Amédée. *Cine y personalidad*, Rialp, Madrid, 1963. Título original: *Cinéma univers de l'absence*, Privat, París, 1960.
- APRÀ, Adriano: *Poetiche delle nouvelles vagues*¹, Marsilio Editori, Venecia, 1989.
- ARISTARCO, Guido: *Historia de las teorías cinematográficas*, Lumen, Barcelona. 1968.
- ARISTARCO, Guido y Teresa: *Il nuovo mondo dell'immagine elettronica*, Bari, 1985.
- ARTAUD, Antonin: *El cine*, Alianza, Madrid, 1985.
- AUMONT, Jacques; LEUTRAR, J.L.: *Théorie du Film*, Albatros, París, 1980.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel: *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990. Título original: *L'analyse des films*, Fernand Nathan, París, 1988.
- inal: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Viena, 1952.
- BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- BARBÁCHANO, Carlos: *El cine, arte e industria*, Salvat, Barcelona, 1973.
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, Madrid, 1973. Título original: *Le degré zero de l'écriture*, Seuil, París, 1953.
- : *El placer del texto*, Siglo XXI, Madrid, 1974, 1982 (reed.) Título original: *Le plaisir du texte*, Seuil/Tel quel, París, 1973, 1982 (reed.)
- : *Elementos de semiología*, Alberto Corazón, Madrid, 1971. Título original: "Elements de semiologie", *Communications*, nº 4, noviembre, Seuil, París, 1964.
- : *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Título original: "La recherche semiologique", *Communications*, nº 4, París, 1964.
- : *Salir del cine*, inc.en: BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean: *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1986.

- : *La evolución del lenguaje cinematográfico*, inc.en: BAZIN, André: ¿Qué es el cine?, Rialp, Madrid, 1990.
- BECKETT, Samuel: *Film*, Tusquets, Barcelona, 1985.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989.
- BENVENISTE, Emile: *Estructura de las relaciones de persona en el verbo*, inc.en: BENVENISTE, Emile: *Problemas de lingüística general, 1*, Siglo XXI, México, 1971.
- BERGER, René: *La Télé-Fission. Alerte à la télévision*, Casterman, París, 1976.
- BETTETINI, Gianfranco: *La conversación audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1996. Título original: *La conversazione audiovisuale. Problemi dell'enunciazione fílmica e televisiva*, Bompiani, Milán, 1984.
- BONET, E.; MERCADER, J.D; MUNTADAS, Antonio: *En torno al video*, Gustavo Gil, Barcelona, 1980.
- BRECHT, Bertolt: *Teatro completo*, 7. *Vida de Galileo. Madre coraje y sus hijos*, Alianza, Madrid, 1995.
- BROOK, Peter: *Más allá del espacio vacío*, Alba Editorial, Barcelona, 2001.
- BRUNETTA, Gian Piero: *Nacimiento del relato cinematográfico*, Cátedra, Madrid, 1987.
- BURKE, F.: Federico Fellini: Variety Lights to La Dolce Vita, Columbus, Londres, 1987.
- BUSTAMANTE, E.; PRADO; VILLAFañE, J.: *Fabricar noticias. Las rutinas productivas en radio y televisión*. Mitre, Barcelona, 1987.
- CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid, 1991.
- CARRIÈRE, Jean-Claude: *La película que no se ve*, Paidós, Barcelona, 1992.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di: *Análisis de la Televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Paidós, Barcelona, 1999.
- , -: *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991. Título original: *Analisi del film*, Bompiani, Milán, 1998.
- COUCHOT, Edmond: *Images: de l'optique au numérique*, Ed. Hermès, París, 1986.
- CREMONINI, G.: *L'autore, il narratore, lo spettatore*, Loescher, Turín, 1988.
- CUCCU, L.; SAINATI, A.: *Il discorso del film*, ESI, Nápoles, 1987.
- DECKER, Edith: *Paik-Video*, Köln, 1988.
- DEL PRATO, Vincenzo: *Manuale di scenografia. Il cinema, la televisione, el teatro*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1990.

- DERRIDA, Jacques: *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, inc.en: DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989. Título original: *L'Écriture et la Différence*, Seuil, París, 1967.
- DORFLES, Gillo: *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- DUDLEY, Andrew: *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, New York, 1984.
- : *Las principales teorías cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1992. Título original: *The Major Film Theories*, Oxford University Press, Oxford, 1976.
- ECO, Umberto: *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976.
- : *Apocalípticos e integrados: ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968.
- : *Cine y literatura: la estructura de la trama*, inc.en: ECO, Umberto: *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970.
- : *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970. Título original: *La definizione dell'Arte*, Mursia, Milán, 1968.
- : *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1987.
- : *Semiología de los mensajes visuales*, inc.en: METZ, Christian: *Análisis de las imágenes*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- : *Sobre las articulaciones del código cinematográfico*, inc.en: ESTREMER, Manuel Pérez: *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid, 1971.
- : *The Role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*, Indiana University Press, Bloomington, 1979.
- : *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1975.
- ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1968.
- ESTREMER, Manuel Pérez: *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid, 1971.
- FAGES, Jean Baptiste: *Para comprender a Lacan*, Amorrortu, Buenos Aires, 1974. Título original: *Comprendre Lacan*, Edouard Privat, Tolouse, 1971.
- : *Para comprender a Lévi-Strauss*, Amorrortu, Buenos Aires, 1984. Título original: *Comprendre Lévi-Strauss*, Edouard Privat, Tolouse, 1972.
- FAGONE, Vittorio: *L'immagine video*, Campi del sapere/Feltrinelli, Milán, 1990.
- FELLINI, F.: *Fare un filme.*, Einaudi, Turín, 1980.
- FELLINI, Federico; SIMENON, Georges: *Queridísimo Simenon. Mi querido Fellini. Cartas (1960-1989)*, Libros Perfil, Buenos Aires, 1998.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio: *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Anthropos, Barcelona, 1990.

- FOSTER, Hal; HABERMAS, J.; BAUDILLARD, J. y otros: *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1986.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1984. Título original: *Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966.
- FRANCASTEL, Pierre: *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1977.
- FREUD, Sigmund: *Introducción al psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1984.
-: *La interpretación de los sueños*, Alianza, Madrid, 1984.
- GEDULD, Harry M.: *Los escritores frente al cine*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.
- GHEZZI, Enrico: *Paura e desiderio. Cose (mai) viste 1974- 2001*, Bompiani, Milán, 1995, 2000.
- GIBSON, James J.: *La percepción del mundo visual*, Infinito, Buenos Aires, 1974.
- GODARD, Jean-Luc: *Introducción a una verdadera historia del cine*, Alphaville, Madrid, 1980. Título original: *Introduzione alla vera storia del cinema*, Editori Riuniti, roma, 1982.
- GOMBRICH, Ernst H.: *La imagen y el ojo: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Alianza, Madrid, 1987. Título original: *The Image and the Eye: further stuidies in the Psychology of pictorial representation*, Phaidon, Oxford, 1982.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.): *El análisis cinematográfico*, Editorial complutense, Madrid, 1995.
-: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid, 1995.
-: *S. M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, 1992.
- GRAHAM, D.: *Video-Architecture-Television*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Desing, Halifax-New York, 1979.
- GUBERN, Román: *Historia del cine*, Lumen, Barcelona, 1989.
-: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1974.
- JEANNE, René; FORD, Charles: *Storia illustrata del cinema 3. Il cinema contemporáneo*, dall'Oglio editore, Varese, 1980.
-,-: *Storia illustrata del cinema, 2. Il cineam sonoro 1927-1945*, dall'Oglio editore, Varese, 1980.
-,-: *Storia illustrata del cinema, 1. Il cinema muto 1895-1930*, dall'Oglio editore, Varese, 1980.

- KANIZSA, Gaetano: *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*, Paidós, Barcelona, 1998.
- KAPLAN, E. Ann: *Psychoanalysis and the cinema*, Routledge, Londres, 1990.
- KITAURA, Yasunari: *Historia del arte de china*, Cátedra, Madrid, 1991.
- KRAUBE, Anna: *Historia de la Pintura*, Könemann, Colonia, 1995.
- : *La obra pictórica de Matisse*, Noguer, Barcelona, 1976.
- LACAN, Jacques: *El seminario, 1: los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Barcelona, 1985.
- El Seminario, 3: *las psicosis*, Paidós, Barcelona, 1985.
- : *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Barcelona, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1973.
- : *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984. Título original: *Le pensée sauvage*, Plon, París, 1962.
- : *La eficacia simbólica*, inc.en: LÉVI-STRAUSS, Claude: *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1973.
- LOTMAN, Yuri M.: *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Título original: *Semiótica kino problemy kinoestetiky*, Tallin, 1973.
- LYOTARD, François: *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979. Título original: *Discours, figure*, Klincksieck, París, 1970.
- : *La fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1989.
- MARIA, Luciano de: *Álbum Proust*, Mondadori, Madrid, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993. Título original: *Phénoménologie de la perception*, N.R.F., París, 1945.
- : *Sentido y no sentido*, Ediciones 62, Barcelona, 1977.
- METZ, Christian: *Análisis de las imágenes*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Título original: *Analyse des images*, "Communications", nº 15, París, 1970.
- MITRY, Jean: *Sobre un lenguaje sin signos*, inc.en: URRUTIA, Jorge: *Contribuciones al análisis semiológico del filme*, Fernando Torres, Valencia, 1976.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo: *Pittura, Fotografia Film*, Einaudi, Turín, 1987.
- MOLINER, María: *Diccionario del uso del español*, Tomo 1 (A-H), 2ª edición, Gredos, Madrid, 1998.
- MOLINER, María: *Diccionario del uso del español*, Tomo 2 (I-Z), 2ª edición, Gredos, Madrid, 1998.

- MUNSTERGERG, Hugo: *The Film, a psychological study: the silent photoplay in 1916*, Dover, New York, 1970.
- MURRI, Serafino: *Krzysztof Kieslowski*, Mensajero, Bilbao, 1998.
- ODIN, Toger: *Christian Metz y la lingüística*, inc.en: MARIE, Michel; VERNET, Marc (edit.): *Christian Metz y la teoría del cine*, Catálogos versión, Buenos Aires, 1992.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del ate y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1987.
- PAICK, Nam June: *Videa 'n' Videology*, Judson Rosebush (ed.), New York, 1974.
- PALACIOS, J. M.: *El vídeo arte visual 20 años de práctica videográfica*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1988.
- PANOFSKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1979. Título original: *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*.
- : *Estilo y material del cine*, inc.en: URRUTIA, Jorge: *Contribuciones al análisis semiológico del filme*, Fernando Torres, Valencia, 1976.
- : *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1991. Título original: *Die Perspektive als Symbolische Form*.
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración*, Cristiandad, Madrid, 1987. Título original: Temps et Récit I. Temps et Récit II. Temps et Récit III.
- ROPARS, Marie Claire: *Christian Metz y el espejismo de la enunciación*, inc.en: MARIE, Michel; VERNET, Marc (edit.): *Christian Metz y la teoría del cine*, Catálogos Versión, Buenos Aires, 1992.
- ROSS, David: *Artist's Video*, New York, 1975.
- SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 1980. Título original: *Cours de linguistique Générale*.
- SCHEFER, Jean Louis: *Escenografía de un cuadro*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- SOLMI, A.: *Storia di Federico Fellini*, Rizzoli, Milán, 1962.
- SORLIN, Pierre: *El imaginario, ¿Una construcción social?*, inc.en: MARIE, Michel; VERNET, Marc (edit.): *Christian Metz y la teoría del cine*, Catálogos Versión, Buenos Aires, 1992.
- TALENS, Jenaro: *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1986.
- : *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1980.
- TRANCHE, Rodríguez Rafael: *Puesta en escena y punto de vista: a propósito de Drácula, Tod Browning*, inc.en: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; BENET, Vicente JoséÉ (edit.):

“El cine clásico y nosotros,” *Archivos*, nº 14, junio, Valencia, 1993. Título original: *Screenplay and point of view: concerning Dracula by Tod Browning*.

TRUEBA, Fernando: *Diccionario de cine*, Planeta, Barcelona, 1997.

TRUFFAUT, François: *Autoritratto. Lettere 1945-1984*, Einaudi, Turín, 1989.

VILCHES, Lorenzo: *La televisión. Los efectos del bien y del mal*, Paidós, Barcelona, 1993.

VILLAFANE, Justo: *Introducción a la teoría de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1990.

VILLAFANE, Justo; MÍNGUEZ, N.: *Principios de la teoría general de la imagen*, Pirámide, Madrid, 1996.

Bibliografía específica

AGEL, Henri; AFRE, Amédée: *El cine y lo sagrado*, Rialp, Madrid, 1960. Título original: *Le cinéma et le sacré*, C.E.R.F., París, 1961.

ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia*, Ugo Murcia, Milán, 1965.

AMENGUAL, Barthélémy: *Sergei M. Eisenstein. El acorazado Potemkin*, Paidós, Barcelona, 1999.

ARMENINI, Giovanni Battista: *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Visor, Madrid, 2000.

ARNHEIM, Rudolf: *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*, Alianza, Barcelona, 1986.

-: *El cine como arte*, Paidós, Barcelona, 1986. Título original: *Film as Art*, University of California Press, 1957.

AUMONT, Jacques: *El ojo interminable. Cine y pintura*, Paidós, Madrid, 1989. Título original: *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*, Nouvelles Éditions Séguier, París, 1989.

-: *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc: *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1989. Título original: *Esthétique du film*, Nathan-Université, París, 1983.

AUMONT, Jacques; LEUTRAR, J.L.: *El rostro en el cine*, Paidós, Barcelona, 1992.

BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1965. Título original: *La poétique de l'espace*, P.U.F., París, 1957.

- BALÁZS, Béla: *El film: evolución y esencia de un arte nuevo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
 Título original: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Viena, 1952.
- : *Il film*, Einaudi, Turín, 1987. Título original : *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Globus Verlag, Viena, 1952.
- BARTHES, Roland: *L'imperio dei segni*, Einaudi, Turín, 1984. Título original: *L'empire des signes*, Art Albert Skira, Ginebra, 1970.
- : *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Paidós, Barcelona, 1990. Título original: *La chambre claire: note sur la photographie*, Gallimard/Seuil, París, 1980.
- : *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986. Título original: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, París, 1982.
- : *Sul cinema*, Il melangono, Génova, 1994.
- BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Madrid, 1969. Título original: *La système des objets*.
- BAZIN, André: *Charlie Chaplin*, Cahiers du cinéma, París, 2000.
- : *Jean Renoir*, Artiach, Madrid, 1973. Título original: *Jean Renoir*, Champs Libre, París, 1971.
- : *Ontología de la imagen fotográfica*, inc.en: BAZIN, André:¿*Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 13-20.
- : *Pintura y cine*, inc.en: BAZIN, André:¿*Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.
- :¿*Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990. Título original: *Qu'est-ce que le Cinéma?*, C.E.R.F., París, 1978.
- BELLOUR, Raymond: *L'Entre-Images*, La Différence, París, 1986.
- BENVENISTE, Emile: *La forma y el sentido en el lenguaje*, inc.en: BENVENISTE, Emile: *Problemas de lingüística general*, 2, Siglo XXI, México, 1977.
- : *Problemas de lingüística general*, 1, Siglo XXI, México, 1971.
- : *Problemas de lingüística general*, 2, Siglo XXI, México, 1977.
- BERGMAN, Ingmar: *Imágenes*, Tusquets, Barcelona, 1992.
- BERGSON, Henri; DELEUZE, Giles: *Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 1977. Título original: *Mémoire et vie*, P.U.F., París, 1957.
- BETTETINI, Gianfranco: *Tiempo de la expresión cinematográfica: la lógica temporal de los test audiovisuales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- BLACK, Gregory D.: *Hollywood censurado*, Cambridge University Press, España, 1998.

- : *La cruzada contra el cine (1940-1975)*, Cambridge University Press, Madrid, 1999.
- BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992. Título original: *L'Espace littéraire*, Gallimard, París, 1955.
- BONET, Eugeni; DOLS, Joaquim; MERCADER, Antoni; MUNTADAS, Antonio: *En torno al vídeo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- BONITZER, Pascal: *Le champ aveugle. Essais sur le cinéma*, Cahiers du cinéma/Gallimard, París, 1982.
- : *Peinture et cinéma. Decadrages*, Cahiers du cinéma/l'Etoile, París, 1987.
- BORDWELL, David: *El cine de Eisenstein. Teoría y práctica*, Paidós, Barcelona, 1999.
- : *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996. Título original: *Narration in the fiction film*, University of Wisconsin, Madison, 1985.
- : *Ozu and the poetics of cinema*, Princeton University Press, New Jersey, 1994.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin: *Clasical Hollywood Cinema: Film style and mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1985.
- BOURGEOIS, Louise: *Memoria y arquitectura*, catálogo de la exposición del MNCARS, Madrid, 1999.
- BURCH, Noël: *¿Un cine refractario?*, inc.en: BURCH, Noël: *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, C.I.C.D.C., Bilbao, 1985.
- : *Del uso estructural del sonido*, inc.en: BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid 1970. Título original: *De l'usage structural du son*, Gallimard, París, 1969.
- : *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1987. Título original: *La lucarne de L'infini*, Scholar Press, Londres, 1983.
- : *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, C.I.C.D.C., Bilbao, 1985.
- : *Prassi del cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1980. Título original: *Praxis du Cinéma*, Gallimard, París, 1969. También en castellano: *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid 1970.
- BUTLER, Adam; VAN CLEAVE, Claire; STIRLING, Susan: *El ABC del Arte*, Debate, Madrid, 1994.
- CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1987. Título original: *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milán, 1985.
- CALVINO, Italo: *Las ciudades invisibles*, Unidad Editorial, Madrid, 1992.
- CASETTI, Francesco: *Teorías del cine. 1945-1990*, Cátedra, Madrid, 1994.
- CELANT, Germano: *Off media, Vídeo come lavoro d'arte*, Dedalo Libri, Bari, 1977.

- CIGALA, A.: *Lo sguardo e il fenomeno. Intervalli tra film video e televisione*, Sellerio, Palermo, 1989.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- COMPANY, Juan Miguel: *El fantasma del cuadro: notas sobre 'The Woman in the Window'*, inc.en: SÁNCHEZ-BIOSCA: *Más allá de la duda, el cine de Fritz Lang*, Univ. Valencia, Valencia 1992.
- CORNWELL, Regina: *Interview with Gary Hill on Tall Ships*, Quasha/Stein Barrytown, New York, 1997.
- CHATMAN, Seymour: *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo en el film*, Pratiche, Milán, 1998. Título original: *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Cornell University Press, Cornell, 1978. También en castellano: *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, Madrid, 1990.
- CHENG, François: *Vacío y Plenitud*, Siruela, Madrid, 1993. Título original: *Vide et plein: Le langage pictural chinois*, Seuil, París, 1979.
- DELEUZE, Gilles: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Paidós, Barcelona, 1984. Título original: *Cinéma I, l'Image-Mouvement*, Minuit, París, 1983.
- : *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1986. Título original: *Cinéma 2, l'Image-Temps*, Minuit, París, 1983.
- : *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989. Título original: *Logique du sens*, Les editions de Minuit, París, 1969.
- DERRIDA, J.: *Freud y la escena de la escritura*, inc.en: DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- DORFLES, G.: *El intervalo perdido*, Lumen, Barcelona, 1984. Título original: *L'intervallo perduto*, Einaudi, Turín, 1980.
- DUGUET, Anne Marie: *Vidéo la memoire au poing*, Hachette, París, 1981.
- DUGUET, Anne Marie: *Vidéo*, Communications, nº 48, Seuil, París, 1988.
- ECO, Umberto; CALABRESE, Omar: *El tiempo en la pintura*, Mondadori, Madrid, 1987. Título original: *Le figure del tempo*, Mondadori, Milán, 1987.
- EISENSTEIN, S.M.: *El sentido del cine*, Siglo XXI, Madrid, 1997. Título original: *The film sense*.
- : *La forma del cine*, Siglo XXI, Madrid, 1986.

- : *Lezioni di regia*, Einaudi, Turín, 1964. Título original: *Na urokach režissury*, Iskusstvo, Moskova, 1958.
- : *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1989.
- : *La forma del cine*, Siglo XXI, Madrid, 1998.
- EISNER, Lotte H.: *La pantalla demoníaca*, Cátedra, Madrid, 1996. Título original: *L'Écran Demonique (édition definitive)*, Eric Losfeld-Le Terrain Vague, París, 1965.
- FÓSCOLO, Ugo: *Poesía*, Mondadori, Milán, 1967.
- FRANCASTEL, Pierre: *La figura y el lugar: el orden visual del Quattrocento*, Monte Ávila, Caracas, 1969. Título original: *Le figure et le lieu: l'ordre visuel du quattrocento*, Gallimard, París, 1967.
- FREUD, Sigmund: *Fetichismo. Obras completas*, Tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.
- FUSHIKADEN, Zeami: *Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Pliegos de Oriente, Madrid, 1999.
- GAUTHIER, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, Madrid, Cátedra, 1986. Título original: *Vingt leçons sur l'image et le sens*.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El espectáculo informativo*, Akal, Madrid, 1989.
- : *El Paisaje: entre la figura y el fondo*, Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica, 1995.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús; ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Ediciones de la Miranda, Madrid, 2000.
- GRAZZINI, G.: *Conversaciones con Fellini*, Gedisa, Barcelona, 1985.
- GUBERN, Román: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Akal, Madrid, 1989.
- : *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, 1992 (e.rev).
- HALL, Dough ; FIFER, Sally Jo: *Illuminating vídeo*, Aperture/BAVC, New Jersey, 1990.
- HERNÁNDEZ LEÓN, J. M.: Presentación catálogo de *El caso de C. Boltanski*, MNCARS, Madrid, 1988.
- JAKOBSON, Roman: *Decadencia del cine*, inc.en: URRUTIA, Jorge: *Contribuciones al análisis semiológico del filme*, Fernando Torres, Valencia, 1976.
- JAMESON, Frederic: *Vidéo*, Communications, nº 48, Seuil, París, 1988.

- JENSEN, Paul M.: *Sombras en el Cine de Fritz Lang*, JC Clementine, Madrid, 1999. Título original: *The Cinema of Fritz Lang*, Paul M. Jensen, 1969.
- KAVAJIS, Konstantino, *Poesías completas*, Hiperión, Madrid, 1997.
- KRACAUER, Siegfried: *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1995. Título original: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Londres, 1947.
- : *Teoría del Cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1989. Título original: *Theory of film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, Nueva York, 1960.
- KRAUBE, Anna: *Del Renacimiento a nuestros días*, Könemann, Colonia, 1995.
- : *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, París, 1956.
- KUNTZEL, Thierry: *Le travail du film*, 2, inc.en: METZ, R: "Psychanalyse et cinéma", *Communications*, nº 23, París, 1975.
- LACAN, Jacques: *El seminario*, 20, Paidós, Barcelona, 1985.
- : *Escritos*, 1,2, Siglo XXI, México, 1971, 1984 (e.rev). Título original: *Ecrits*.
- LATORRE, José María: *Nino Rota. La imagen de la música*, Montesinos, Barcelona, 1989.
- LEBEL, Jean Patrick; *Cine e ideología*, Granica, Buenos Aires, 1973. Título original: *Cinéma e idéologie*, Editions Sociales, París, 1971.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990.
- MAIAKOVSKI, Vladimir: *La nube en pantalones*, Mondadori, Madrid, 1999.
- MARCHAN, Simón: *Entorno al objeto en el arte*, Seminario en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1992.
- MARIE, Michel; VERNET, Marc (edit.): *Christian Metz la teoría del cine*, Catálogos Versión, Buenos Aires, 1992.
- MAROCCO, PAOLO: *Eric Rohmer*, Le Mani, Génova, 1997.
- MATISSE, Henry: *Escritos y opiniones sobre el arte*, Debate, Madrid, 1993.
- MAYAKOVSKI Vladimir: *La nube en los pantalones*, Mondadori, Madrid, 1999
- : *Poemas 1917-1930*, Visor, Madrid, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *El cine y la nueva psicología*, inc.en: MERLEAU-PONTY, Maurice: *Sentido y no sentido*, Ediciones 62, Barcelona, 1977.

METZ, Christian: *Cinema e psicoanálisi*, Marsilio Editori, Venecia, 1980. Título original: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, U.G.E., París, 1977.

-: *El cine, ¿lengua o lenguaje?*, inc.en: BARTHES, Roland: *La semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

-: *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de lo verosímil?*, inc.en: METZ, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

-: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Título original: *Essais sur la Signification au Cinéma, I, II*, Klincksieck, París, 1968 (Tomo 1), 1972 (Tomo 2).

-: *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973. Título original: *Langage et cinéma*, Larousse, París, 1971.

-: *Semiología del cinema*, Garzanti, Roma, 1989. Título original: *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, París, 1968.

-: *Sobre la impresión de realidad*, inc.en: METZ, Christian: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972. Título original: "À propos de l'impression de réalité", *Cahiers du Cinema*, París, 1965, pp. 75-82.

METZ, Christian; IVÁNOV, Viacheslav: *Flme(s) en el film. El intexto fílmico*, Episteme, Valencia, 1998.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes: *La representación de la mirada. La ventana indiscreta (A.Hitchcock, 1954)*, Ediciones de la Mirada, Valencia, 1997.

MITRY, Jean: *Estética y psicología del cine, 1: Las estructuras*, Siglo XXI, Madrid, 1989. Título original: *Esthétique et psychologie du cinéma, 1: Les Structures*, Editions universitaires, París, 1963.

-: *Estética y psicología del cine, 2: Las formas*, Siglo XXI, Madrid, 1989. Título original: *Esthétique et psychologie du cinéma, 2: Les formes*, Editions universitaires, París, 1963.

-: *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milán, 1977.

MOLES, Abraham: *Teoría de los objetos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975. Título original: *Theorie des objets*.

MOLES, Abraham; BAUDRILLARD, Jean; BOUDON, Pierre y otros: *Los Objetos*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.

- MONGUIN, Olivier: *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*, Paidós, Barcelona, 1999.
- MORIN, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona, 1972. Título original: *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Minuit, París, 1956.
- NITSCHKE, Gunter: *El jardín japonés*, Benedikt Taschen, Colonia, 1993.
- PANOFSKY, Erwin: *Los primitivos Flamencos*, Cátedra, Madrid, 1981.
 -: *Studies in Iconology*, Oxford University Press, Oxford, 1939.
- PASOLINI, Pier Paolo: Discurso sobre el plano-secuencia: o el cine como semiología de la realidad, inc.en: : ESTREMER, Manuel Pérez: Problemas del nuevo cine, Alianza, Madrid, 1971.
 -: *Empirismo erético*, Garzanti, Italia, 1972.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (ed.): *Bienal de la imagen en movimiento*, MNCARS, Madrid, 1990.
 -: *El arte del vídeo*, RTVE /Ediciones Serbal, Barcelona, 1991.
- PUJOL, Nuria y SANTAMARINA, Antonio (ed. a cargo): *Antología de los diarios de Yasuhiro Ozu*, Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suai, Valencia, 2000.
- RAIMONDI, Giuseppe: *Morandi*, Mazzotta, Milán, 1985.
- RIMINI, Stefania: *L'Etica dello Sguardo. Introduzione al cinema di Krzysztof Kieslowski*, Linguori, Nápoles, 2000.
- ROHMER, Eric: *Il gusto della bellezza*, Pratiche Editrice, Parma, 1991. Título original : *Le goût de la beauté*, l'Etoile, París 1984.
 -: *L'organizzazione dello spazio nel "Fausto" di Murnau*, Marsilio Editori, Venecia, 1985. Título original: *L'organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, U.G.E., París, 1977.
- RONDI, B.: *Il cinema di Fellini*, Bianco e Nero, Roma, 1965.
- ROSS, David A.: *Bill Viola*, Catálogo de la exposición en el Witney Museum of American Art, New York, 1998.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Del otro lado: la metáfora*, Instituto de Radio, Cine y TV/ Hiperión, Madrid, 1985.
 -: *El cadáver y el cuerpo en el cine clásico de Hollywood*, inc.en: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; BENET, Vicente José (edit.): "El cine clásico y nosotros," *Archivos*, nº 14, junio, Valencia, 1993.

- : *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Paidós, Barcelona, 1996.
- : *Más allá de la duda, el cine de Fritz Lang*, Univ. Valencia, Valencia 1992.
- SARTRE, Jean Paul: *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*, Losada, Buenos Aires, 1976. Título original: *L'imaginaire,; psychologie phenoménologique de l'imagination*.
- SCHNEIDER, Norbert: *Naturaleza muerta*, Benedikt Taschen, Colonia, 1992.
- SCHRADER, Paul: *El estilo trascendental en el cine: Ozu Bresson Dreyer, JC Clementine*, Madrid, 1999. Título original: *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, Berkeley, 1972.
- SETTIS, Salvatore: *La terra degli etruschi*, Scala, Florencia, 1985.
- STEVENS, Wallace: *Aurore d'autunno*, Garzanti, Roma, 1992. Título original: *The Auroras of autumn*, Holly Stevens, 1978.
- TÁPIES, Antoni: *La realidad como arte*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1989.
- TERRÓN B, Jose L.: *El silencio del lenguaje radiofónico*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1991.
- : *El silencio más allá del estereotipo*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1991.
- TINAZZI, Giorgio: *Michelangelo Antonioni*, La Nuova Italia, Florencia, 1985.
- TORÁN, Luis Enrique: *El espacio en la imagen*, Mitre, Barcelona, 1985.
- TRUFFAUT, François,: *Il piacere degli occhi*, Marsilio Editori, Venecia, 1987.
- : *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1990. Título original: *Le cinéma selon Hitchcock*, Robert Laffont, París, 1966.
- TSE, Lao: *Tao Te king*, Ediciones 29, Barcelona, 1989.
- TUVIERA, Javier; HIGASHITANI, Hidehito: *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro No y cuatro dramas No*, Trotta, Madrid, 1999.
- URRUTIA, Jorge: *Contribuciones al análisis semiológico del filme*, Fernando Torres, Valencia, 1976.
- VALCÁRCEL, Isidoro: *Catálogo de la exposición CBA*, Madrid, 1990.
- VALMARANA, Paolo: *Doppio Schermo. Scritti su cinema e tv*, ERI, Turín, 1987.
- VAN ASSCHE, Christine: *De L'apport du videographique, Passages de L'image*, Editions du Centre Georges Pompidou, París, 1990.
- VAN DE PERRE, Harold: *Van Eyck El Cordero Místico*, Electa España, Madrid, 1996.

- VAN GOGH, Vincent: *Cartas a Theo*, Idea Books, Barcelona, 1997.
- VENTURI, R.: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- VILLAIN, Dominique: *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1997.
- : *El ojo de la cámara: el encuadre en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997. Título original: *L'oeil à la Caméra: le cadrage au cinéma*, Cahiers du Cinéma/L'étoile, París, 1986.
- : *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1997.
- VIOLA, Bill: *Illuminating video*, Aperture/BAVC, New Jersey, 1990.
- VIRILIO, Paul: *La máquina de la visión*, Cátedra, Madrid, 1989. Título original: *La machine de vision*.
- VOLPE, Galvano della: *¿Es posible una crítica cinematográfica?*, inc.en: ESTREMER, Manuel Pérez: *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid, 1971.
- VV.AA.: *Antennacinema 1992*, Ivoco, Treviso, 1992.
- VV.AA.: *Antennacinema Media 1995*, Ivoco, Treviso, 1995.
- VV.AA.: *Cinema e letteratura del neorealismo*, Marsilio Editori, Venecia, 1990.
- VV.AA.: *Revista de ciencias de la información 2. Teoría y análisis del texto fílmico*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1985.
- YOUNGBLOOD, Gene: *Expanded Cinema*, Clarke Irwing & Company Limited, Toronto, 1970.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *Mirar la imagen*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985.
- : *Paisajes de la forma*, Cátedra, Madrid, 1994.
- : *Pensar la imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 1989.
- : *Televisión, el silencio de la imagen*, inc.en: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El discurso televisivo*, "Contracampo", nº 39, Primavera-Verano, año VII, Valencia, 1985.

OTROS DOCUMENTOS

Revistas, catálogos y textos de entrevistas realizadas por la autora de esta tesis

- ABRUZZESE, Sergio: "Su Antonioni", *Angelus Novus*, nº7, marzo, 1966, p.p. 38.
- ACHILLE, Oliva Bonito: "Neo Europa", *Flash Art*, nº143, marzo-abril, Italia 1988.
- AUMONT, Jacques: "Griffith, el marco, la figura", *Cuadernos de cine*, nº 2, Valencia, 1982.
- BALDELLI, Pio: "Ritatti critici de contemporanei. M. Antonioni", *Angelus Novus*, marzo, 1966, p.p. 22.
- BARTHES, Roland: "El tercer sentido: Notas sobre algunos fotogramas de S.M. Eisenstein", inc.en: BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986. Título original: "Le troisième sens: Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein", *Cahiers du cinéma*, nº 222, julio, París, 1970.
- BEAR, Liza: "Interview with William Wegman", *Avalanche*, nº7, (Invierno/Primavera 1973).
- BELLOUR; Raymond "Entretien avec Bill Viola. La sculpture du temps". *Cahiers du Cinéma*, nº 379, enero 1986.
- BELLOUR, Raymond; LYON, Elisabeth: "Unspeakable images", *Camera obscura*, nº 24, septiembre, Baltimore, 1990.
- BONITZER, Pascal: "Décadrages", *Cahiers du Cinéma*, nº 284, 1978, p.p. 8-15.
- BORDWELL, David ; THOMPSON, Kristin: "El arte cinematográfico. Una introducción"
- BORDWELL, David : "Textual Analysis". *Enclitic* (Fall 1981/ Spring 1982), p. p. 125-36.
- BURCH ; Noël ; DANA, Jorge : "Propositions". *Afterimage* (London), nº5, spring 1974, p. p. 40-66.
- BUSCEMA, Massimo: "La enunciazione visiva", *Filmcritica*, nº 300, Roma, 1979, pp.431-440.
- CASETTI, Francesco: "I bordi dell'immagine", *Versus*, nº 29, París, 1981.
- CHAPLIN, Charlie: "Apoteosis de la convención", *Contracampo*, nº 13, junio, Madrid, 1980, pp.10-15.
- CIRLOT, Juan Eduardo: "El mundo de los objetos". Ediciones Anthropos. Barcelona, 1986. Edición original: Ed. Gloria Valenzuela García, 1953.
- DELEUZE, Gilles: "La imagen-tiempo. Estudios sobre cine", Paidós Comunicación/26. Vol. 2. 1ª edición. Barcelona, 1987. p.p. 391. Título original: "L'image-temps. Cinema 2". Les Editions de Minuit, París, 1985.
- DUBOIS, Philippe: "L'ombre, le miroir, l'index". *Parachute*, nº 26, primavera 1982, p. p. 16-29.

- DUGUET, Anne Marie: "Les vidéos de Thierry Kuntzel". *Parachute*, nº 38, Montreal, May 1985, p. p. 25-31.
- : "Nam June Paik". *Canal*, nº 49, Julio-septiembre 1982.
- : "The Luminouse Image Videoinstallation" *Camera obscura*, nº 13/14, primavera/verano 1985, p. p. 29-50.
- EISENSTEIN, S. M.: "Fuera de cuadro" (1929), *Cuadernos de Cine* nº 5-6, abril, 1985.
- FARGIER, J. P.: "Derniere analogie avant le digital". *Cahiers du Cinéma*, nº 341, 1982.
- FARGIER J. P.: "Vidéo", *Communications* nº 48, Seuil, París, 1988.
- FOLEY, Linda: "Dificultad y peligro", *Periódico de las asociaciones de la prensa de España*, nº 49, diciembre, 2001.
- GHEUDE, Michel: *Communications*, nº 48, Seuil, París, 1988.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "En el eje de lo real, carnaval, fotografía, cinematógrafo", *Cinema, cinema*, nº 0, Otoño, Roma, 1992.
- : "Film, texto, semiótica", *Contracampo*, nº 13, Junio, Madrid, 1980, pp. 51-60.
- : "Identificación y suspense a la luz del psicoanálisis", *Contracampo*, nº 32, Valencia, 1983, pp.17-26.
- : "La fractura de la significación en el texto moderno", *Contracampo*, nº 28, marzo, 1982.
- : "Teoría y análisis del texto fílmico", *Revista de ciencias de la información*, nº2, Madrid, 1985, pp.0-190.
- : "Texto onírico, texto artístico", *Tekné, revista de arte*, nº 1, U.C.M., Madrid, 1985, pp.111-17.
- :"El discurso televisivo", *Contracampo*, nº 39, Primavera-Verano, año VII, Valencia, 1985, pp.0-112.
- :"Film, discurso, texto: hacia una definición de una teoría del texto artístico", *Revista de ciencias de la información*, nº 2, Madrid, 1985, pp.11-40.
- :" Introducción a una teoría del espectáculo", *Telos*, nº 4, Madrid, 1985, pp.35-44.
- GRAHAM, Dan: "Video-Performance-Architecture". *Art Present*, nº 9 (Primavera/verano 1981).
- GUBERN, Román: "El ojo de Federico Fellini", *El ojo de Fellini – Homenaje-*, Fundación Caixa de Catalunya, Barcelona, 1994.
- IBÁÑEZ, Jesús: "La publicidad, la tercera palabra de Dios", *Revista de Occidente*, nº92, Enero, Madrid, 1989, pp.73-96.

- KARAGANOR: "Professione Regista" Karaganor entrevista Antonioni, *Rassegna Sovietica*, nº41, enero-febrero, 1976, p.p. 5.
- KUCKAR; George: "Weather Diary I", 1986.
- KUNTZEL, Thierry: "Le défilement", *Revue de esthétique*, París, 1973.
- KURTZ, Bruce: "Artists video at the crossroads". *Artist America* 65, enero 1977, p. p. 36-40.
- LYOTARD, J. F.: "Les Immatériaux". *Art and text*, nº 17, abril 1985, p. p. 47-57.
- MARCHÁN FIZ, Simón: "Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) (Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna)". Ediciones Akal, 3ª edición, Madrid, 1983. p. p. 483.
- MARÍAS, Julian: "La estructura sensorial del mundo", *La Nación*, nº 19, Julio, Buenos Aires, 1970.
- MARSHALL, S.: "Televisión/ Video: Technology/Forms" *Afterimage* (London), nº 8/9, Primavera 1981, p. p. 70-85.
- MARX, R.: Prefacio del catálogo de la exposición de Matisse en la galería Vollard de París, 1904.
- MEREDIEU, F. DE: "Vidéo", *Communications* nº 48, Seuil, París, 1988.
- METZ, Christian: "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico", *Lenguajes*, Nueva Visión, nº2, año 1, Dic, Buenos Aires, 1974.
- : "Proposiciones metodológicas para el análisis del film", *Nuestro Tiempo*, XXXIII, nº 190, año 17, Pamplona, 1970.
- : "The fiction film and its spectator: A metapsychological study". *New Literary History* 8, nº1, otoño 1976, p. p. 75-105.
- METZ, Christian; BELLOUR, Raymond; KUNTZEL, Thierry: "Psychanalyse et cinéma", *Communications*, nº 23, París, 1975.
- ODIN, TOGER: "Dix années d'analyses textuelles de films", *Linguistique et Sémiologie*, nº 3, Lyon, 1977.
- ORTEGA Y GASSET, José: "Meditación del marco", 1921, cit. en *Notas*, Espasa Calpe, Madrid, 1938.
- ODART, Jean Pierre: "El efecto de real", *Cahiers du cinéma*, nº 228, Marzo-Abril, París, 1971, pp.19-28. Título original: "L'effet de réel".
- : "La sutura", *Cahiers du cinéma*, nº 211, Abril, p.p. 50-56; nº 212, Mayo, p. p. 36-39, París, 1969. Título original: "La suture".
- PAIK, N. J.: "Paper Tv vs Real Tv". *Art Rite*, nº 7, 1979.

- PALAO, José Antonio: "De su goce sólo quedan huellas: Terrorismo y Televisión", *Archivos*, nº 13, año 1992.
- RICE; Shelley: "VideoInstallation 1983" *Afterimage II*, nº 9, diciembre 1983.
- ROSS; David: "Bay arler video". *Video 80 I*, nº 1, 1980, p. 5.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: "El dispositivo al descubierto: niveles de enunciación en 'Sleuth'", *Contracampo*, nº42/ año IX, Verano-Otoño, Valencia, 1987.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; BENET, Vicente José (edit.): "El cine clásico y nosotros," *Archivos*, nº 14, junio, Valencia, 1993.
- STURKEN, Marita: "Temporal interventions: the videotapes of Bill Viola". *Afterimage 10*, nº 1/ 2, verano 1982, p. p. 28-31.
- TÉLLEZ, José Luis: "Secretos", *Contracampo*, nº 25-26, Valencia, 1981.
- TORRES, Lorenzo: "El zen en Primavera Tardía", *Trama y fondo*, La Mirada, Madrid, mayo 1999, pp.77-92.
- VADO, Santiago F. del: "El 11-S resucita el fantasma de la censura", *Periódico de las asociaciones de la prensa de España*, n.º 49, diciembre, 2001.
- VALSANGIACOMO, Elisa: Extracto del texto escrito, por la artista para esta investigación, Valencia, 2001.
- VERNET, Marc: "Figures de l'absence 2, la voix off", *Iris*, nº 5, París,1985.
- VIDAL ESTÉVEZ, M.: "Aproximación a Ozu", *Contracampo*, nº 13, Junio, Madrid, 1980, pp. 34-40.
- VIRILIO, Paul: "La troisième fenêtre", *Cahiers du Cinéma*, nº 322 , abril, 1981.
- YALKUT, Jud : « Electronic Zen : The underground Tv Generation ». *West side news*, agosto 1967.
- YOUNGBLOOD, Gene: "Art, Entertainment, Entropy". *Video Culture*, Rochester, New York, 1986, p. p. 225-231.
- :- "The videotapes of Bill Viola", *Millennium, Film Journal*, nº 20/21.
- ZUNZUNEGUI, Santos; NADAL, José M^a: "Estilo e identidad visual", *Estilo de identidad Visual*, A.V.S., Bilbao, 1992, Dic, pp. 11-15.
- :- "Imagen, documental, ficción", *Revista de ciencias de la información*, nº 2, Madrid, 1985, pp. 53-62.
- VV.AA.: "Spécial Vidéo", *Art Press*, nº 47, abril, 1981.
- VV.AA.: "Où va la vidéo?", *Cahiers du Cinéma*, hors série, 1986.
- VV.AA.: "Vidéo, Vidéo", *Revue d'esthétique*, nº 10, 1986.

VV.AA.: “El Video”, *Telos*, nº 9, marzo-mayo, 1987.

Entrevista al pintor Darío Aguilar. Barcelona, 2001.

Entrevista a la pintora Nuria Armengol. Barcelona, 2001.

Entrevista a la pintora Juliette Pomés. Barcelona, 2001.

Entrevista a la pintora Elisa Valsangiacomo. Barcelona, 2001.

FILMOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

Filmografía: de autores y de obras citadas en la tesis

- ALLEN, W.: *Recuerdos (Stardust memories)*. Usa, 1980.
- AMENABAR, A.: *Tesis*. España, 1998.
- ANTONIONI, M.: *Blow-up, deseo de una mañana de verano (Blow- up)*. GB-Italia, 1966.
- ANTONIONI, M.: *Cronaca di un amore*. Italia, 1950.
- ANTONIONI, M.: *Desierto rojo, (Deserto rosso)*. Italia, 1964.
- ANTONIONI, M.: *El eclipse, (L´eclisse)*. Italia-Francia, 1962.
- ANTONIONI, M.: *El grito, (Il grido)*. Italia, 1957.
- ANTONIONI, M.: *El reportero, (Professione reporter)*. Italia-Francia-USA-España, 1974.
- ANTONIONI, M.: *La aventura, (L´avventura)*. Italia-Francia, 1960.
- ANTONIONI, M.: *La noche, (La notte)*. Italia, 1961.
- ANTONIONI, M.: *Zabriskie point*. USA, 1970.
- BERLANGA, L. : *Bienvenido, Mister Marshall*. España, 1952.
- BENIGNI, R. : *La vida es bella, (La vita é bella)*. Italia, 1999.
- BRESSON, R. : *El diario de un cura de campaña, (Le journal d´un curé de Champagne)*. Francia, 1950.
- BRESSON, R.: *Les dames du Bois de Boulogne*. Francia, 1945.
- BRESSON, R.: *Pickpocket*. Francia, 1959.
- BRESSON, R.: *Un condenado a muerte se ha escapado, (Un condamné a mort s´est echappé)*. Francia, 1956.
- CARNÉ, M.: *Le jour se lève*. Francia, 1939.
- CASSAVETES, J.: *Too late blues*. USA, 1962.
- CHAPLIN, C.: *Tiempos Modernos, (Modern times)*.USA, 1935.
- COCTEAU, J.: *Orfeo*. Francia, 1949.
- COHEN: *¡Oh! Brother*. USA, 2001.
- DE PALMA, B.: *Carrie*. USA, 1976.
- DONAN, M.: *Espías en Beirut, (Le spie uccidono a Beirut)*. Italia-Francia-Alemania, 1964.
- DUPONT, E. A.: *Varietés*. Alemania, 1925.
- EISENSTEIN, S. M.: *Alexander Nevsky*. URSS, 1938.
- EISENSTEIN, S. M.: *El Acorazado Potemkin, (Bronenosez Potemkin)*. URSS, 1925.
- EISENSTEIN, S. M.: *Octubre, (Oktiabr)*. URSS, 1927.
- FELLINI, F.: *Las noches de Cabiria, (Le notti di Cabiria)*. Italia, 1957.
- FELLINI, F.: *Amarcord*. Italia, 1974.

- FELLINI, F.: *Fellini ocho y medio, (Otto e mezzo)*. Italia-Francia, 1963.
- FONTÉYNE, F.: *Una relación privada, (Une histoire pornografic)*, Francia, 1999.
- FRIEDKIN, W.: *El exorcista, (The exorcist)*, USA, 1973.
- GODARD, J.-L.: *El desprecio, (Le mépris)*. Francia, 1963.
- GRIFFITH: *Las dos tormentas, (Way Down east)*. USA, 1920.
- HALLSTRÖM, J.: *Las normas de la casa de la sidra (The Cider House Rules)*. USA, 1999.
- HITCHCOCK, A.: *Con la muerte en los talones, (North by northwest)*. USA, 1959.
- HITCHCOCK, A.: *La ventana indiscreta, (The rear window)*. USA, 1954.
- HITCHCOCK, A.: *Los pájaros, (The birds)*. USA, 1963.
- HITCHCOCK, A.: *Pánico en la escena, (Stage fright)*. GB, 1950.
- HITCHCOCK, A.: *Recuerda, (Spellbound)*. USA, 1945.
- HITCHCOCK, A.: *Sospecha, (Suspicion)*. USA, 1941.
- HITCHCOCK, A.: *Vértigo, (de entre los muertos) (Vertigo)*, USA, 1958.
- HOOPER, T.: *La matanza de Texas, (The Texas chainsaw massacre)*. USA, 1974.
- HOOPER, T.: *Poltergeist*. USA, 1981.
- KIESLOWSKI, K.: *No amarás, (Krotki film o milosci)*. Polonia, 1988.
- KIESLOWSKI, K.: *Tres colores: Azul, (Trois couleurs: Bleu)*. Francia-Suiza-Polonia, 1993.
- KIESLOWSKI, K.: *Tres colores: Blanco, (Trois couleurs: Blanc)*. Francia-Suiza-Polonia, 1993.
- KIESLOWSKI, K.: *Tres colores: Rojo, (Trois couleurs: Rouge)*. Francia-Suiza-Polonia, 1993.
- KUBRICK, S.: *El resplandor, (The shining)*. GB, 1980.
- KUBRICK, S.: *La naranja mecánica, (A clockwork orange)*. USA, 1971.
- LANG, F.: *El testamento del Doctor Mabuse, (Das Testament des Dr. Mabuse)*. Alemania, 1933.
- LANG, F.: *M, el vampiro de Dusseldorf, (M-Eine Stadt einen Morder)*. Alemania, 1931.
- LAUZON, J. C.: *Leolo*. Canadá, 1992
- LEAN, D.: *Lawrence de Arabia (Lawrence of Arabia)*. GB, 1962.
- MAY, Joe: *Asphalt*. USA, 1929.
- MEDEM, J.: *Lucía y el sexo*. España, 2001.
- MERHIGE, E.: *La sombra del vampiro, (Shadow of the vampire)*. USA, 2000.
- MILESTONE, L.: *Sin novedad en el frente, (All quiet on the western front)*. USA, 1930.
- MURNAU: *Fausto, (Faust)*. Alemania, 1926.

- MURNAU: *Nosferatu, el vampiro*, (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*). Alemania, 1922.
- OZU, Y.: *El fin de la primavera*, (*Banshun*). Japón, 1949.
- OZU, Y.: *Hijo único*, (*Hitori Masuko*). Japón, 1936
- OZU, Y.: *Historia de una hierba errante*, (*Ukigusa Monogatari*). Japón, 1934.
- PABST, G. W.: *Carbón*, (*Kameradshaft*). Alemania, 1931.
- PABST: *El misterio de un alma*, (*Geheimnisse einer Seele*). Alemania, 1926
- PASOLINI, P. P.: *Teorema*, (*Teorema*). Italia, 1968.
- PECKINPAH, S.: *Perros de paja*, (*Straw dogs*). USA, 1971.
- POLANSKI, R.: *La semilla del diablo*, (*Rosemary's baby*). USA, 1968.
- PUDOVKIN: *La madre*, (*Mat*). URSS, 1926.
- RAY, N.: *They live by night*. USA, 1949.
- RENOIR, J.: *La regla del juego*, (*La règle du jeu*). Francia, 1939.
- RENOIR, J.: *Le crime de Monsieur Lange*. Francia, 1935.
- RENOIR, J.: *Nana*, Francia, 1926.
- RESNAIS, A.: *Muriel* (*Muriel, ou le temps d'un retour*). Francia-Italia, 1963.
- ROMERO, G. A.: *La noche de los muertos vivientes*, (*night of the living dead*). USA, 1968.
- ROSSELLINI, R.: *Te querré siempre*, (*Viaggio in Italia*). Italia, 1953.
- SAURA, C.: *La caza*. España, 1965.
- SCOLA, E.: *La familia*, (*La famiglia*). Italia-Francia, 1987.
- SPIELBERG, S.: *Tiburón*, (*Jaws*). USA, 1975.
- STERNBERG, J. Von: *Los Muelles de Nueva York*, (*The docks of New York*). USA, 1928.
- STERNBERG, J. Von: *El ángel azul*, (*Der blaue Engel*). Alemania, 1930.
- STRAUB Y HUILLET: *Othon*. Alemania, 1969.
- TAKESHI, K.: *El verano de Kikujiro*. Japón, 1999.
- TARKOVSKI, A.: *Stalker*. URSS, 1980.
- WENDERS, W.: *El estado de las cosas*, (*Der Stand der Dinge*). Alemania-Portugal, 1982.
- WENDERS, W.: *París-Texas*. Alemania-Francia, 1984.
- WIENE: *El gabinete del doctor Caligari*, (*Das Kabinett des Dr. Caligari*). Alemania, 1919.
- WILDER, B.: *El apartamento*, (*The apartment*). USA, 1960.

Videografía y cine experimental: autores y obras citadas en la tesis

AKERMAN, Chantal: *News from home*, 1976.

- ALEMANN, Claudia: *Das Frauenzimmer*, 1981.
- D'AGOSTINO, Peter: *Transmission*, 1980.
- ESCUDERO, Nel; MATEOS, F.: *Estampas de fin de siglo*, 1985.
- GOFF, John: *Radio Image*, 1989.
- GOREWITZ, Shalom: *The end of television*, 1988.
- HILL, Gary: *Beacon (two version of the imaginary)*, 1990.
- HILL, Gary: *Site recite*, 1989.
- HILL, Gary: *Tall ships*, 1992.
- JACOBS, Ken: *Blonde Cobra*, 1979.
- JAFFRENOU, Michel: *Le plein de plumes*, 1981.
- KLIER, Michaël: *Der Reiser*, 1983.
- KLIER, Michaël: *Hotel Tapes*, 1986.
- KUBOTA, Shigeko: *Nude Descending a Staircase (Duchampiana)*, 1975-76.
- KUCHAR, George: *Rainy season*, 1987.
- KUNTZEL, Thierry: *La Desserte noire, bleu, rouge*, (inacabado).
- KUNTZEL, Thierry: *Hiver (La mort de Robert Walser)*, 1990.
- KUNTZEL, Thierry: *L'immatériel – Les Immatériaux*, 1981.
- KUNTZEL, Thierry: *Nostos I*, 1979.
- MUNTADAS, Antonio: *Board Room*, 1987.
- NAUMAN, Bruce: *Public Room-Private Room*, 1969-1970.
- PAIK, N. J.: *Global Groove*, 1973.
- PAIK, N. J.: *Majorca Fantasia*, 1989.
- PIOUFFE, Georges, le: *Nature Morte*, 1990.
- REEVES, Daniel: *Sombra a sombra*, 1988.
- RYBCZYNSKI, Zbigniew: *Capriccio n° 29*, 1989.
- SNOW, Michael: *A Casing Shelved*, 1970.
- SNOW, Michael: *Longitud de onda (Wavelength)*, 1966-1967.
- SNOW, Michael: *La Région centrale*, 1970-1971.
- TATE, Margaret: *A place for work*, 1978.
- TOTI, Gianni: *Squeezangezoom-Zaum*, 1988.
- VIOLA, Bill: *La puerta del ángel*, 1989.
- VIOLA, Bill: *Reasons for Knocking at an Empty House*, 1983.
- VIOLA, Bill: *The morning after the Night of Power*, 1977.

VIOLA, Bill: *The Reflecting Pool*, 1977-1979.

VIOLA, Bill: *Chott-el-Djerid (A portrait in Ligth and Healt)*, 1979.

VIOLA, Bill: *Room of Saint John of the Cross*, 1983.

VIOLA, Bill: *Hatsu-Yume (First Dream)*, 1981.

VIOLA, Bill: *Songs of Innocence*, 1976.

VIOLA, Bill: *The Crossing*, 1996.

VIOLA, Bill: *He weeps for you*, 1976.

VOSTELL, Wolf: *La depresión endógena*, 1984.

VOSTELL, Wolf: *Chambre noir*, 1958.

WEGMAN: *The best of W. Wegman*,

OBRAS PICTÓRICAS Y OTRAS ARTES

Listado de obras pictóricas y otras artes citadas en la tesis

- ADAMS, Ansel: *Rialto*, (s/f.)
- AGUILAR, Darío: *Laberintos*, 1999.
- ALIGHIERI, Dante: *La Divina Commedia. L'inferno*, 1300.
- ANÓNIMO SONG: *Vistas de las montañas en otoño*, s. XII-XIII.
- ANÓNIMO: *Haiku del cuervo*, 1800.
- ANÓNIMO: *Tomba del Barone* (Tarquinia), final del s. VI.
- ANSELMO, Giovanni: *Il cotone bagnato viene*, 1968.
- ARMENGOL, Nuria: *Silencio*, 2000.
- BARCELÓ, Miguel: *Paisajes con acuarelas*, 2000.
- BASHO, Matsuo: *Haiku del ruido de una rana*, 1686.
- BECKETT, Samuel: *Días felices*, 1961.
- BOLTANSKI, Christian: *El caso*, 1988.
- BOURGEOISE, Louise: *Cell VII*, 1998.
- BOURGEOISE, Louise: *Red Rooms parents*, 1994.
- BRUEGHEL, Pieter: *La caída de Ícaro*, 1558.
- CLAESZ, Pieter: *Naturaleza muerta*, s. XVII.
- CHAMPAIGNE, Philippe: *Vanitas*. (s/f.)
- CHARDIN, Simeon: *Vaso de agua con jarra*, hacia 1760.
- CHRISTO: *Le diable*, 1963.
- CUMMINGS, E. E.: *Poema n°276*, 1968.
- DA, Zhu: *Flor al pie de una roca*, 1626-1705.
- DA, Zhu: *Un pez. Un pato*, 1626-1705.
- DALÍ, S.: *La persistencia de la memoria*, 1931.
- DE CHIRICO, Giorgio: *El gran metafísico*, 1916.
- DISNEY, Walt: *Bambi*, 1942.
- DONATONI: *Divertimento II*, 1996.
- DONATONI: *To earl two*, 1972.
- DONATONI: *Voci*, 1973.
- FERIA ARCO: *Instalaciones con objetos*. 1994
- FOSCOLO, Ugo: *All'ombra dei cipressi*, 1807.
- FRIEDRICH, Caspar David: *El amanecer*, 1821.
- FRIEDRICH, Caspar David: *Mujer al alba*, 1818.

- GADDI, Tadeo: *Nicho con patena, píxide y ampollas*, 1337-1338.
- GIJSBRECHTS, Cornelis N.: *Reverso de un cuadro*, 1670.
- GIORGIONE: *Paisaje al atardecer*, 1505.
- GIOTTO: *Coretto*, 1305.
- GOGH, VAN: *La habitación de Van Gogh en Arles*, 1889.
- GOGH, VAN: *La silla*, 1888.
- GOGNIAN, Li: *Paisaje invernal*, (s. XII).
- HOPPER, Eduard: *Noctámbulos*, 1942.
- JACKSON, W. H.: *Mt. Baker, 11.500 feet high, from Baker Lake, wash copyright*, 1904.
- JACKSON, W. H.: *Twin brothers near Ruth, Mt. Wash*, 1899.
- KARE-SANSUI.: *Jardín del templo Ryoan-ji en Kioto*, 1473.
- KUNELLIS, Jannis: *Instalación*, 1972.
- MAESTRO DE LA ANUNCIACIÓN DE AIX: *Naturaleza muerta*. (s/f)
- MAGRITTE, René: *El imperio de las luces*, 1954.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Página en blanco*. (s/f)
- MATISSE, Henry: *Interior con violín*, 1917-1918.
- MATISSE, Henry: *Pecera con peces rojos*, 1914.
- MATISSE, Henry: *Puerta-ventana en Collioure*, 1914.
- MAIAKOVSKI, Vladimir: *La nube en los pantalones*, 1929-30.
- MAIAKOVSKI, Vladimir: *Serguei Esenin*, 1926.
- MORANDI, Giorgio: *Naturaleza muerta con nueve objetos*, 1954.
- PICASSO: *Naturaleza muerta*, 1944.
- POLKE, Sigmar: *Lager*, 1982.
- POMÉS, Juliette: *Zapatos de niño*, 2000.
- PONTELLI, Martín: *Las obras de Taracea. Palacio Urbino*, hacia 1460.
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido*, 2. *A la sombra de las muchachas en flor*, 1919.
- RAMONEDA, Isabel: *Sobre fondo blanco*, 2002.
- RIMBAUD, Jean Arthur: *El silencio*, (s/f.)
- ROBERTSON, E.: *Fantasmagoria*, 1798 aprox.
- SALZMANN, August: *Camino de Beith-lehem*, 1850.
- TURNER, W.: *Tempestad de nieve*, 1844.
- VALCÁRCEL, I.: *No necesita título*, 1990.

VALSANGIACOMO, Elisa: *Habitación vacía*, 2001.

VAN EYCK, Jean y Hubert: *El cordero místico*, 1425-1432.

PROGRAMAS Y DOCUMENTOS TELEVISIVOS

Programas y documentos televisivos citados en la tesis

El arte del vídeo, TVE, 1991.

El derrumbamiento de las torres gemelas, Espacios informativos, TVE, 2001 (septiembre)

S. 11, Especial informativos, TELECINCO, 2002 (marzo)

El túnel vacío donde se mató Lady D., Espacios informativos TVE, 1997 (agosto)

El zulo vacío de Ortega Lara, Espacios informativos TVE, 1997 (julio)

Atentado 19 de octubre, Espacios informativos, TVE, 1991

Homicidio 13 de diciembre, Espacios informativos, TVE, 1991

Hiunday. Anuncio publicitario. Campaña de invierno, VARIAS TELEVISIONES, 2002.

La clave, TVE2, 1976.

Lo que necesitas es amor, ANTENA 3 TV, 1993 (octubre).

¿Qué apostamos?, TVE1, 1993 (mayo).

¿Quién sabe dónde?, TVE1, 1991.

Se busca, ANTENA 3 TV, 1995 (septiembre).

Caiga quien caiga, TELECINCO, 1996 (mayo).

La noche abierta, TVE2, 1997 (octubre).

Confianza ciega, ANTENA 3 TV, 2002 (enero).

Todo por amor, ANTENA 3 TV, 2002 (octubre).

Accidente de tren, Espacios Informativos, CNN+, 2003 (enero).

Avioneta sobre Frankfurt, Espacios Informativos, CANAL+, 2003 (enero).

Inundaciones, Espacios Informativos, CANAL+, 2003, (enero).