

07/07/2016

UNLP – FBA

Artes Audiovisuales

Teorías del Audiovisual

Eduardo Russo

“Teorías del espacio cinematográfico a partir de un estudio de casos:

El cine como puerta”

Agustí Paloma palo_a_15@hotmail.com

Andriola Antonela antoandriola@hotmail.com.ar

Cutta Julieta julieta.cutta@gmail.com

“[...] Desde la invención del movimiento de la cámara, la definición del plano se ha tornado contradictoria en si misma dado que, en el movimiento, la distancia entre cámara y objeto se hace variable”ⁱ. Es pertinente pensar entonces, como dice Bellour, sobre el movimiento de la cámara. Desde que está adquirió vida propia, las ideas sobre la materialidad del cine, con esto las concernientes al espacio, tuvieron que ser repensadas. Ya no se trataba entonces de planos fijos, inmóviles, cual pintura. Ni tampoco de experiencias pasivas, contemplativas, similares a las de un espectador de teatro, de museo, o mismo del curioso observador desde una ventana. Se trataba de otro tipo de espacio que vincula al espectador “física” y emocionalmente. Con este nos referimos al *espacio cinematográfico*, aquel que muy bien Burch describe como...“constituido, de hecho, por dos tipos diferentes de espacio: aquel inscripto en el interior del encuadre y aquel exterior al encuadre”ⁱⁱ. Es decir que se toma conciencia de aquel espacio fuera de los límites del encuadre, el cual tiene la posibilidad de ser definido por el espacio directamente observado. Consideramos que existe un mediador que nosotros llamamos “puerta” que se encuentra *entre* el espacio físico del cine y el espacio cinematográfico abstracto. Dicha aclaración resulta de suma importancia ya que en definitiva es el lenguaje cinematográfico, propio de este medio, el que lo diferencia de otras prácticas artísticas.

En sintonía a lo que plantea Sobchakⁱⁱⁱ, lo cinematográfico se separa de uno de sus antecesores, la fotografía, y muta en cuanto a temporalidad. Varía de una atemporalidad propia del momento pasado e irrecuperable, a un fluir hacia adelante generado por la sucesión de cuadros y con la posibilidad de revivir la situación filmada en un presente continuo. Pero se puede decir que el cambio no elimina completamente lo anterior, ya que las articulaciones entre lo visual, lo visible y lo objetivo del realizador, crean múltiples situaciones en las que la mirada del espectador se detiene y a su vez detiene ese fluir en el tiempo. Lo cinematográfico reconstruye lo fotográfico al extremo, mientras que una no invita al espectador dentro de la escena (si a la contemplación de un momento homogéneo e irreversible del flujo temporal) el cine introduce al espectador en el *continuum*. El espacio que hay entre la mirada de la cámara y la del espectador se habita, ahora la observación es recíproca. Con esto no se busca privilegiar ni mucho menos aislar al medio cine como único e intocable. Sería

un despropósito plantearlo como medio aislado ya que éste se nutre de muchas disciplinas (tanto artísticas como científicas) a la vez que muchas otras disciplinas se retroalimentan del cine.

Sin embargo, creemos necesario remarcar ciertas características del cine, que surgieron como prácticas y experiencias realizativas a principios del siglo, y que marcaron un antes y un después en la concepción del espacio.

Malraux^{iv} plantea que esa ruptura está dada por el surgimiento del *decoupage*^v, el cual deja de lado la inmovilidad de la cámara y su posicionamiento en el lugar de quien mira en una butaca de teatro. Con esto nos referimos a la ruptura que se da en el llamado “teatro filmado” de comienzos del siglo XX, que preparó el terreno para lo que Burch llama el “espacio verdaderamente cinematográfico”^{vi}. Este exigió romper con los elementos de cierre y los límites del espacio propio del teatro y reproducidos en las primeras películas, para comenzar a pensar en las propiedades que traía el medio, y sus posibilidades expresivas. Cuando hablamos de propiedades nos referimos en este caso al tiempo. El cine trajo consigo la posibilidad de manipular fragmentos recortados a través del tiempo y el espacio. Como remarca Xavier, “la dimensión temporal define un nuevo sentido para los bordes del cuadro”^{vii}. Estos bordes dejan de lado su uso tradicional, pictórico, similar al marco de una ventana, para comenzar a trabajar de manera expansiva, generando pasajes similares a los generados por el marco de una puerta. Este concepto dialoga con lo que plantea Bazin de que “La pantalla no es un marco como el de un cuadro, sino un ocultador que sólo deja percibir una parte del acontecimiento”^{viii}. Concordando con esta afirmación, consideramos que la pantalla es el marco de una puerta abierta, dispuesta a ser atravesada para explorar lo que hay más allá de lo que se enseña. Es decir, se modifica radicalmente el concepto de “ventana al mundo” planteada por ejemplo por la pintura, para pasar a formar una verdadera “puerta cinematográfica”. Esta última se construye, por todos los elementos antes nombrados, que se encuentran dentro de las categorías de la (según Xavier) “expresividad” de la cámara y el montaje. Sin duda, el movimiento de la cámara es un punto clave para que se concrete esa expansión antes mencionada. Esta busca ir más allá de la frontera que divide lo que concretamente vemos y aquello que debemos averiguar. La decisión de la posición y movilidad de la cámara resulta fundamental al momento de hablar

de pasaje, ya que este se deberá transitar con libertad y soltura, dentro de los parámetros ofrecidos desde la objetividad del realizador. Por otro lado, la posibilidad de cortar y yuxtaponer imágenes contribuye a la construcción de ese espacio, que por lo general vemos por partes, pero que la valiosa manipulación del montaje hace continua. Si bien pudo ser vista en un principio como la ruptura a la objetividad, a la semejanza de la realidad, el trabajo sobre el *decoupage* de los planos logra adentrarnos a terrenos del espacio cinematográfico, transitarlos e interactuar con ellos. Sin duda el montaje contribuyó decididamente a la ruptura del concepto “ventana cinematográfica”. Para explicar estos conceptos tomaremos dos ejemplos que nos ayudaran a estructurar el análisis a realizar. Estos son: por un lado “El Graduado” de Mike Nichols y por el otro “Opera” de Darío Argento.

Retomando sobre el espacio cinemático planteado anteriormente, es preciso remarcar el rol fundamental de la cámara en movimiento que refuerza la tendencia a la expansión de esos límites duros que planteaba el “Teatro Filmado”. La cámara, señala Burch “transforma el espacio ‘fuera de la pantalla’, en un espacio directamente observado por la cámara”^{ix}. Es decir la cámara comienza a moverse con libertad, por sectores donde antes no podía, como un curioso recorre el espacio. Esta cámara en movimiento pierde la postura objetiva que representaba como cámara fija e inmóvil, sin embargo esto corregido por los elementos propios del montaje que permite continuidad a algo que se genera como discontinuo. La película “Opera” hace uso de esta nueva forma de expresión, usando este método para simular una cámara subjetiva que va cambiando su punto de vista y recorriendo el espacio de una manera particular en función de la construcción narrativa. Esta cámara no pertenece solo a un personaje, sino que va variando, sin embargo, los planos yuxtapuestos (no subjetivos) permite la identificación de estos “ojos” por los que miramos y dejamos de mirar. Este tratamiento podría traer la desventaja de resultar inentendible, sin embargo logra construir y proporcionar herramientas para su rápida o lenta (en caso de que no se quiera develar quien mira) identificación. En este caso específico hay un elemento clave que tiene que ver con las miradas de los personajes. Por un lado construyen el espacio, pero por otro lado, construye personajes. Es decir que las miradas, dirigidas a cámara,

sumado a los diálogos, generan indicios de a aquello que no vemos: la persona a través de la que miramos por los ojos de la cámara.

Retomando el concepto de “espacio cinematográfico”, existe otro elemento clave que tiene que ver con la posibilidad del corte del plano en una misma escena. Este salto fue fundamental pensando en la ruptura del esquema del Teatro Filmado, donde la cámara fija, construía un solo punto de vista. La posibilidad del corte permite variar el ángulo y la posición de la cámara en una misma escena, quebrando con la mirada unánime y objetiva del Teatro Filmado. A partir de esto, se comienza a experimentar con el antes nombrado *decoupage*. Como dice Fritz Lang, “Hay todavía no solamente millones de imágenes posibles y aún no utilizadas, sino que sus combinaciones y asociaciones son incalculables”^x y esto se debe principalmente a la ventaja que proporciona el trabajo del *decoupage de montage*. “El Graduado” resulta un ejemplo preciso en este sentido, en especial lo notamos en una secuencia particular donde la posibilidad del corte sirve como recurso para generar elipsis de tiempo y espacio sin perder la continuidad narrativa. Esta continuidad se logra a partir de la música, de la composición de los planos, y también de la construcción de los espacios donde transita el personaje, los cuales son similares estéticamente y semióticamente en función de la historia. Además la yuxtaposición de los planos permite construir los espacios vivenciados de manera rápida, a pesar de que el tiempo de cada plano es breve. La movilidad de la cámara en esta secuencia resulta rítmica, acompañando a la música, pero principalmente el ir y venir de los personajes.

En ambos films reconocemos una preocupación por generar profundidad en el espacio a partir del uso de la cámara y el montaje sobre una superficie que de por sí es bidimensional (la pantalla). Una pregunta central es la propuesta por Villain, “¿Cómo crear una tercera dimensión, una multidimensional, una profundidad, una apariencia espacial, una impresión de realidad a partir de una superficie?” Las películas elegidas crean espacios tridimensionales a partir del intento de implicación del espectador en ese lugar, de la idea de hacerlo pasar a través de la puerta que constituye la pantalla. Identificándolo, por ejemplo, con los personajes con las cámaras subjetivas. En el caso de ópera al comienzo, donde el espectador toma el lugar de la cantante, la cámara se mueve como si fuera una persona saliendo del teatro, los otros personajes la

persiguen y miran a cámara. La profundidad de campo y los movimientos de cámara trabajan para crear ese espacio tridimensional, una apariencia (y experiencia) de realidad sin necesidad del corte. Aquí se denota una gran importancia en lo que está delante de la cámara, sobre todo los actores, que sin sus miradas al objetivo, y sus movimientos ante este, no se podría generar este efecto de identificación con el personaje. Esta sensación de tridimensionalidad a través de la subjetiva también sucede en *El Graduado*, en el momento en que el personaje principal se sumerge en el agua con las antiparras de buzo. Esta vez no sólo el movimiento de cámara sino también la forma que toma la pantalla y el sonido nos sumergen con él dentro de la pileta. Como en el ejemplo anterior, el movimiento y accionar de los personajes juega un papel importante en este sentido. El padre del protagonista estira su brazo y empuja al personaje dentro del agua, y la cámara reacciona a eso, hundiéndose en la pileta.

De esta u otra forma posible, el espectador se encuentra con este flujo continuo que es la narración frente a él en un espacio concreto al cual se ingresa a través de una puerta, que detiene nuestro mundo por un momento. Ocurre una separación de lo real y lo imaginario; lo real se mantiene en el espacio físico, es decir, la sala de cine, mientras que lo imaginario se escapa a lo inmaterial, el espacio cinematográfico, y lo transforma en materia. Una vez atravesada la puerta gracias a la acción de las diferentes técnicas mencionadas en los ejemplos anteriores, el cuerpo del espectador está listo para unir los cabos que lo llevan a sumergirse en lo que se le presenta. La intención final sería entonces, no solo generar un ida y vuelta, sino poder insertar al espectador dentro del espacio cinematográfico, volverlo parte.

A modo de conclusión, observamos que a partir de la toma de conciencia de las posibilidades del dispositivo cinematográfico se genera la puerta hacia el espacio cinematográfico. Estas posibilidades comprenden las distintas posibilidades de movimientos de cámara, la conceptualización del marco como un ocultador, el accionar de los personajes frente a la cámara, las profundidades del espacio frente a cámara y el decoupage, todo esto atravesado por el tiempo. En los ejemplos elegidos todas estas posibilidades son puestas en evidencia más en la superficie, pero existen otros films donde éstas están más veladas, como por ejemplo en los primeros films de Lumière donde la identificación del espacio

como espacio de la realidad construía esa puerta donde el espectador podía llegar a reconstruir el espacio por fuera del marco de la pantalla.

ⁱ Bellour, Raymond, "Sur l'espace cinématographique", en Bellour. R., *L'analyse du film*, Paris, Ed. Albatros, 1979 (traducción de la cátedra). Pág 2

ⁱⁱ Burch, Noel: *Praxis du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1969. En el texto de Xavier, Ismail "La ventana del cine y la identificación" y "El *décopage* clásico", en *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires, Manantial, 2008. Pág 26

ⁱⁱⁱ Sobchack, Vivian, "The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic and Electronic Presence", en V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*, Los Angeles, UCLA Press, 2004 (traducción de Eva Noriega)

^{iv} Villain, Dominique, en Villain, D., *El encuadre*, Barcelona Paidós, 1997 pag 127

^v División del relato en planos.

^{vi} Burch, Noel: *Praxis du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1969. En el texto de Xavier, Ismail "La ventana del cine y la identificación" y "El *décopage* clásico", en *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires, Manantial, 2008. Pág 28

^{vii} Xavier, Ismail "La ventana del cine y la identificación" y "El *décopage* clásico", en *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires, Manantial, 2008. 29Pág

^{viii} Villain, Dominique , en Villain, D., *El encuadre*, Barcelona Paidós, 1997. Pag 107.

^{ix} Burch, Noel: *Praxis du Cinéma*, Paris, Gallimard, 1969. En el texto de Xavier, Ismail "La ventana del cine y la identificación" y "El *décopage* clásico", en *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires, Manantial, 2008. Pág 29

^x Bellour, Raymond, "Sur l'espace cinématographique", en Bellour. R., *L'analyse du film*, Paris, Ed. Albatros, 1979 (traducción de la cátedra). Pág 4