

ESPACIO Y TIEMPO EN EL CINE MODERNO: ALGUNOS PROCEDIMIENTOS DE PUESTA EN ESCENA

José Román Ramírez

Instituto de Estética

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Las teorías que consideran el montaje como base de la narrativa cinematográfica, tienden a ignorar que el plano, esa unidad del relato que preserva la unidad de tiempo y espacio, se constituye también como forma narrativa desde los orígenes del cine. El cine moderno, a partir de los escritos de André Bazin y las experiencias de Renoir, Welles y Ophüls, reivindica el plano-secuencia tanto como una representación más fiel de los espacios y tiempos de la realidad, como una opción estilística que rehuye los procedimientos retóricos del montaje.

Otro de los procedimientos estilísticos del cine moderno, es la utilización sistemática del espacio off o “fuera de campo” con finalidades narrativas. Los dos espacios —el visto y el no visto— interactúan ya sea para ocultar provisoriamente información, crear la tensión específica o elidir lo obvio o esperable. Ambos procedimientos, el plano-secuencia y la utilización del espacio “off”, han sido utilizados innovadoramente por algunos de los más importantes realizadores contemporáneos.

Palabras clave: espacio, tiempo, montaje.

Abstract

The theories that consider editing the basis of film narrative, tend to disregard that shot, the narrative unit which preserves the unities of time and space, has also been a formal element of film narrative from the origins of cinema. Modern cinema, from the writings of André Bazin and the experiences of Renoir, Welles, and Ophüls, reinstates the sequence shot as a more faithful representation of space and time in reality, as well as a stylistic possibility which eschews the rhetorical procedures of editing.

Another of the stylistic procedures of contemporary cinema is the systematic use of 'off-screen space' with a narrative intention. Both spaces —the seen and the unseen— interact either to withhold information temporarily, to create a specific tension, or to elide the obvious or expected response. Both procedures, the 'off-screen shot' sequence and the use of space in "off" have been favoured innovatively by some of the most prominent contemporary producers.

Keywords: space, time, editing.

UNIDAD DE ESPACIO Y TIEMPO

El énfasis puesto por algunos teóricos en situar en la base del relato cinematográfico las articulaciones generadas por el montaje, basándose en una tradición que proviene de los primeros escritos de Eisenstein, los hace olvidar que una de las primeras tentativas de narrar por medio de las imágenes, por ejemplo **El regador regado** de los Lumière, fue rodada en un solo plano.

Conocemos la evolución experimentada desde entonces por el nuevo lenguaje, que descubre las potencialidades de fragmentar el espacio y el tiempo y que ya está presente desde las experiencias de Porter y Griffith, las teorizaciones de la escuela soviética, la retórica estatuida por el llamado cine clásico y sus sistematizadores (Spottiswoode, May, Martin, etc.) impuesta como un sistema de convenciones que ha llegado a constituir una verdadera “gramática” del cine.

Fue, sin duda, Bazin, quien llamara la atención sobre algunos realizadores que retornaban a esa fuente originaria de significaciones y composición dramática que es el plano. Pero más que una figura de estilo rastreable en el cine de Renoir y Welles, para Bazin constituía un principio estético fundamental que venía a poner fin a la tiranía de los forzados “encabalgamientos de un plano tras otro” impuesta por la sucesión de los puntos de vista decididos a priori por el realizador. Era la recuperación del espacio y el tiempo reales y no las síntesis ficticias determinadas por el montaje. Más aún, se trataba de reivindicar en el espectador la libertad de escoger en ese espacio múltiple en amplitud y profundidad sus propios centros de interés. Para Bazin, el problema estético planteado por el plano secuencia rápidamente se transforma en ético. Es la respuesta a las manipulaciones que permite el montaje: desde los torpes encadenamientos de ciertos filmes que mezclan planos de ficción con imágenes documentales hasta las metáforas visuales construidas por Eisenstein con materiales visuales heterogéneos (vgr. **Octubre**) e intencionalidad didáctica. El plano secuencia recuperaría la vocación fundamental del cine: reproducir ese “doble” de la realidad sin intervenirlo con opciones apriorísticas en las que el espectador es obligado a interpretar las imágenes según los puntos de vista y duraciones decididas por el realizador. El plano secuencia, en cuanto nos entrega un espacio en su totalidad, sin fragmentarlo, y en cuanto nos da a “leer” un sintagma continuo, sin elipsis, se constituye en la garantía de una verdad en la cual la realidad se percibe como revelada en toda su plenitud.

Probablemente Bazin, quien encontraba en estas consideraciones el fundamento ontológico del cine, no llegó a sospechar la influencia que estas especulaciones iban a ejercer en los cineastas, al extremo de que el plano secuencia llegaría a constituir uno de los rasgos más distintivos del llamado cine moderno, así como una de las opciones estilísticas preferidas por algunos de los realizadores mayores del cine contemporáneo.

El interés que el plano secuencia despierta en los realizadores del “nuevo cine”, que estalla en diversos países a fines de los cincuenta, coincide con la renuencia de los cineastas clásicos a utilizarlo. Como sabemos, fue precisamente Hitchcock quien había llevado la experiencia a sus últimas consecuencias al filmar **La Soga** en un solo plano secuencia de principio a fin, experiencia que atenuó en su película siguiente, **Bajo el signo de Capricornio**, la que, sin llegar al extremo de la primera, contiene extensos planos continuos construidos con gran virtuosismo. Sin embargo, en las declaraciones hechas posteriormente a François Truffaut, el cineasta británico admite como un error el haber antepuesto una voluntad de estilo a las necesidades narrativas, experiencia que no repetirá en el resto de su filmografía. Las razones están puestas, desde luego, en que se trata de un tipo de relato, el clásico, que ha encontrado ya su forma en un sistema de montaje altamente codificado.

Esta actitud contrasta con el entusiasmo con que algunos cineastas modernos adoptan el plano secuencia como centro de su estilo de puesta en escena. Sin la intención de hacer un catastro, nos referiremos a algunos que pasaron por las pantallas de nuestro país y que en su momento concitaron el interés crítico y teórico. Por la influencia que llegaría a ejercer en el cine chileno, es, sin duda, la *nouvelle vague* y especialmente **Sin aliento**, de Godard, la primera película que llama la atención, no tanto por la voluntad de preservar la continuidad del tiempo y el espacio en algunas de sus secuencias, sino por la soltura y el desenfado con que la cámara en mano sigue las evoluciones de su personaje, transmitiendo esa sensación de un nuevo realismo propiciada por Bazin.

Los ecos de Godard resonarán rápidamente en el llamado *nuevo cine chileno*, especialmente en la estética visual de **Tres tristes tigres**, de Raúl Ruiz: la escena nodal de la violenta reyerta entre sus dos personajes principales (Rudy y Tito) y el plano final en que Tito camina una larga cuadra, ingresa a un bar y bebe sin interrumpirse un gran vaso de cerveza. En ambos, la duración del plano subraya tensiones de diversa naturaleza: en el primero, la acumulación de una agresividad latente que termina por estallar; en el segundo, la continuidad sin fisuras de la banalidad y la fealdad urbana de la ciudad de Santiago. Una función más documental cumple el plano secuencia con que se filma la escena de la masacre en **El chacal de Nahueltoro**, de Littin: el homicidio múltiple se construye como una acción casi ritual y la indefensión de las víctimas es exacerbada por la continuidad de la acción en el tiempo y el espacio. Por su parte, el trayecto del protagonista de **Valparaíso mi amor**, de Aldo Francia, al interior de la cárcel, da cuenta de un espacio real, no trucado, en el que su duración, también real, es esencial para transmitir el agobio del personaje; y después, el viaje nocturno del grupo familiar en un ascensor de Valparaíso transmite la topografía exacta del lugar y el sentimiento de derrota de la protagonista transportando al pequeño moribundo, en esa larga ascensión hacia la noche sin retorno.

La actualidad de este recurso de puesta en escena resulta manifiesta al revisar estos filmes a treinta años de su realización y comprobar su vigencia —al menos en el nivel estilístico— comparándolos con las películas comerciales de la época. Es la misma época en que el húngaro Miklos Jancsó (**Salmo Rojo, Los rojos y los blancos**) filma la épica trágica de su nación con planos ininterrumpidos de una bobina. La sensación de realidad del espanto bélico es el resultado, sin duda, de la ausencia de todo artificio de montaje y de la exasperante duración de los acontecimientos luctuosos narrados en un gigantesco escenario sin solución de continuidad. Similar función cumple el plano secuencia en la obra reciente del cineasta israelí Amos Gitai: **Kipur y Edén**. En el caso de **Kipur** el director enfatiza la continuidad tempo-espacial al seguir a sus personajes desde el campo de batalla, continuando en un viaje en helicóptero y terminando con la llegada al interior de un hospital, todo esto en un solo plano.

La asimilación de este recurso como una forma moderna de enfrentar la puesta en escena cinematográfica no ha estado exenta del riesgo del manierismo o la utilización gratuita, como ha ocurrido con el cine del francés Claude Lelouch, (**Toda una vida**) en el que el despliegue técnico (grandes movimientos de grúa combinados con cámara en mano), termina por sumir la narración —a menudo sobre un mundo diegético insustancial— en un mero ejercicio retórico. Riesgo soslayado con frecuencia en los primeros filmes de Brian De Palma (como **Carrie y Magnífica Obsesión**), los que, al borde del pastiche, lograban no obstante legitimarse en relatos intensos y alucinantes. Baste recordar, en el primero de esos filmes, la secuencia en que la protagonista es sometida a una broma macabra en la fiesta de graduación, cuyos preparativos son seguidos en estricta continuidad; y en **Magnífica Obsesión** la elipsis que, en la secuencia del cementerio, se efectúa mediante una panorámica de 360 grados. Aquí, además, el plano

secuencia mientras mantiene la unidad de espacio, rompe con la unidad de tiempo en una elipsis que abarca más de diez años. Aunque la obra posterior de este cineasta no logró evitar el riesgo del manierismo, han sido esas audacias las que lo han legitimado como un innovador. En **Blow-out**, uno de sus filmes más logrados, consigue unos minutos del más puro cine en el plano secuencia que nos muestra al protagonista abrumado verificando que sus cintas han sido borradas. Mientras recorre las diversas grabadoras que repletan su estudio, la cámara efectúa una panorámica de 360 grados que se repite una y otra vez, en forma ininterrumpida, mientras el personaje sale de la habitación en busca de una secretaria. La circularidad como elemento básico (la cámara y las bobinas giran sin parar) da cuenta también del círculo que encierra al protagonista y del cual ya no podrá salir.

En todos estos realizadores modernos se ha visto la huella de Welles, probablemente a través de las reflexiones de Bazin, pero se ha olvidado demasiado a menudo a otro gran cultor —y probablemente más persistente en su breve filmografía— de este procedimiento de puesta en escena. Se trata de Max Ophüls, el realizador vienés que hiciera una carrera internacional con sus recreaciones de la *belle époque* y sus elegantes retratos de la decadencia. Antes de aventurarse con el formato anamórfico en **Lola Montes**, su concepción del espacio estaba regida por el virtuosismo de una cámara barroca en constante movimiento, la cual nos confirmaba la realidad de ese espacio y ese tiempo, más allá de la estilizada ficción, como lo comprueban obras tan unitarias, pese a su diversidad temática, como **El placer**, **La Ronda** o **Carta de una desconocida**.

Pero las citas y homenajes estarán siempre referidas a Welles, como ocurre con el entusiasmo que provocara el virtuoso plano secuencia con que se inicia **Sed de Mal** (un recorrido de la cámara en grúa por gran parte del espacio en que se desarrollará la acción), citado explícitamente mucho más tarde —mediante esa aproximación denominada *reflexividad*— por Robert Altman en el plano secuencia también inicial de **The Player** (traducida torpemente como **El pez gordo**), en que la cámara presenta a sus personajes en un extenso trayecto sin cortes.

Es, sin duda, en los grandes narradores del cine donde encontramos esa funcionalidad del plano secuencia, adecuándose fundadamente a la situación narrada, como ocurre en la célebre secuencia de **El Pasajero** de Antonioni, cuando la cámara sale de la habitación del protagonista, tendido en su lecho, a través de una ventana y después de recorrer el exterior, retorna desde afuera a la habitación, elidiendo así el momento de su asesinato. La función de este verdadero *tour de force* no es sino la de asumir una constante del cine moderno: expresar en términos de duración real un acontecimiento previsible representando lo accesorio, la agitación banal del entorno, mientras lo esencial se produce fuera de nuestra visión.

El énfasis que el cine clásico puso en la unidad de las dimensiones de tiempo y espacio en el relato cinematográfico ha sido el blanco predilecto de los innovadores. La disociación tiempo-espacio suele estar presente a menudo en el cine moderno. Es frecuente, como lo advertíamos en la secuencia aludida de **Magnífica Obsesión**, que en un solo plano, sin solución de continuidad espacial, se altere la dimensión temporal con el empleo de elipsis o anacronías. En el citado filme **El Pasajero**, de Antonioni, en la secuencia en que Locke recuerda su primer encuentro con Robertson, se efectúa un *flash-back* en medio de un movimiento de cámara sin que se altere la unidad del espacio recorrido.

El itinerario de los personajes de Theo Angelopoulos (**La mirada de Ulises**, **La eternidad y un día**) suele estar jalonado de esas anacronías, mientras el plano, generalmente en movimiento, mantiene una estricta continuidad espacial. Es interesante constatar que precisamente en los filmes que hacen de la temporalidad el centro de su imaginario, se preserve la identidad del espacio, como ocurre en algunas secuencias de **El tiempo recobrado**, la

adaptación de Ruiz de la obra de Marcel Proust, especialmente en dos plano secuencia seguidos: uno de ellos narra el último encuentro del protagonista con el barón de Charlus y el siguiente, en forma de *flash-back*, el comienzo de esta relación. Es precisamente un ejemplo del uso de esta forma sintagmática como una expresión de la voluntad de estilo estrictamente integrado a una opción narrativa: el primer plano secuencia se inicia con un *travelling* de derecha a izquierda, en un clima otoñal; y el segundo, con un *travelling* de izquierda a derecha, en un soleado balneario.

EL ESPACIO VIRTUAL

La lógica del relato ha presupuesto, probablemente desde los orígenes del cine, la existencia de un espacio que permanente o transitoriamente se percibe fuera de los límites del encuadre, pero que está allí, como una presencia-ausencia. Ya en *La llegada del tren* de los hermanos Lumière, vemos esa locomotora que se aproxima amenazadoramente a la cámara y sale del cuadro hacia el espacio virtual que ocupan los espectadores. Es el espacio “off”, que el espectador construye a partir de los datos que le proporciona el espacio “en campo”: prolongación natural del decorado, salida y entrada de personajes en campo, miradas de éstos hacia fuera de los límites del encuadre, sonidos que hacen manifiesta la existencia de ese espacio.

El espacio off es posible debido al dispositivo de la proyección cinematográfica: una sala oscura perforada por un haz de luz que fija la imagen en el rectángulo de la pantalla. Cuanto rodea a la pantalla es la oscuridad que constituye un espacio neutro, fantasmagórico, que prefigura sólo la prolongación de lo que encierra el límite de la pantalla, un espacio virtual que se extiende no sólo desde los bordes de ésta hacia arriba, abajo y los lados, sino también hacia el lugar que ocupa el espectador.

De manera consciente o intuitiva los realizadores utilizarán en su relato la interacción de los dos espacios con finalidades dramáticas. Un género popular, como es el *fantástico* en su vertiente de horror, ha recurrido desde sus orígenes a emplear este espacio no visible como fuente de tensiones. Pero su utilización sistemática, como expresión de un estilo, sólo ha sido advertida en algunos autores que han innovado en su concepción del espacio diegético. Noël Burch ha destacado el uso del fuera de campo en Antonioni, con su creación de expectativas y de falsos *raccord* que instan al espectador a replantearse sus hábitos de percepción del relato filmico, pero especialmente la utilización orgánica que hace de él el japonés Yasujiro Ozu, privilegiando al comienzo de cada escena, el espacio vacío, jugando con las expectativas del público. En *El final del verano*, la cotidianeidad en la vida de un viudo y su hija, tensionada por el posible alejamiento de ésta, se refleja en una interacción en que ambos, mientras conversan, salen y/o entran, desapareciendo alternativamente en el espacio “off”, dejando solo al otro o en un decorado a menudo vacío de la presencia humana.

Frecuentemente el espacio off es el lugar ideal del ocultamiento de información postergada con objetivos dramáticos. También ha sido utilizado para escamotear momentos que los diversos sistemas de censura no toleraban: el acto sexual o la violencia extrema. Curiosamente, estas restricciones forzaron a los realizadores a buscar estas soluciones de puesta en escena que, junto con las elipsis, afinaban mecanismos más sutiles e indirectos en el relato cinematográfico.

Pero no siempre el espacio off es utilizado sólo para ocultar lo intolerable. En *Frenesí* ya Hitchcock nos había mostrado la minuciosa violación y homicidio practicada por su protagonista psicópata. Es por ello que, para evitar una reiteración, nos anuncia el siguiente crimen dejando

que los personajes entren a una casa y la cámara se aleje en un largo *travelling*, mientras irrumpen los ruidos de la calle, permitiéndonos presagiar lo que ocurre en el espacio off del interior: el horror suele ser privado, la vida sigue afuera en su bulliciosa indiferencia.

En **Búsqueda frenética**, Polanski escamotea hábilmente el momento del secuestro de la mujer del protagonista, manteniendo la cámara en un punto de vista fijo, muy próximo a la perspectiva de éste, que se está duchando, dejando apenas entrever algún movimiento en el espacio off, lugar en el que se está produciendo el secuestro.

Para Godard, el vanguardista permanente, ese espacio virtual será el lugar en que ocurre lo obvio, lo previsible, aquel lugar común diegético que el espectador espera. Entonces el realizador se apresurará a frustrar sus expectativas, mostrando sólo el espacio circundante, a menudo banal o desprovisto de información dramática.

Robert Bresson, el cineasta que supo merced a la discreción y la austeridad extrema eludir el repertorio de convenciones cinematográficas, en **Lancelot du Lac**, nos muestra un torneo medieval sólo a partir de sus resultados: ruido de lanzas entrechocándose y luego caballos desmontados. Es lo que hace también Antonioni en el mencionado plano secuencia de la muerte de Locke en **El Pasajero**: mientras la cámara deambula por un exterior poblado de situaciones accesorias, el hecho fundamental se produce en ese espacio que no vemos. Para Antonioni es la recuperación de un realismo fundamental: en nuestra vida rara vez somos testigos privilegiados de los acontecimientos, sino que éstos se nos comunican de manera indirecta.

Los procedimientos descritos no son, por cierto, los únicos que caracterizan al cine moderno, pero sí tal vez sean los más pertinentes cuando se trata de las relaciones entre la conformación de un lenguaje y las características de la percepción. Si el plano secuencia ha sido la respuesta a las convenciones del montaje y sus artificios, devolviendo a la percepción su libertad originaria, la utilización consciente del espacio off como elemento narrativo, ha devuelto al espectador, potenciados, los secretos y misterios de la sala oscura.

BIBLIOGRAFÍA

- Bazin, André. **¿Qué es el cine?** Madrid: Rialp, 1990.
- Bordwell, David. **La narración en el cine de ficción.** Barcelona: Paidós, 1996.
- Burch, Noël. **Praxis del cine.** Madrid: Fundamentos, 1970.
- Metz, Christian. **Ensayos sobre la significación en el cine.** Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Román, José. **“Vanguardias y rupturas en el relato cinematográfico”** *Revista de Cine* N°5 (2003), Facultad de Artes de la Universidad de Chile.