

La imagen (¿cautiva?) fílmica: relatividad del límite físico e imaginarios

Francisco Javier Gómez Tarín*

El discurso cinematográfico vehicula un relato, una representación inserta en el seno de un mundo posible (imaginario e ilimitado), plasmada en una imagen sobre la pantalla de proyección, a la que el espectador se enfrenta desde una perspectiva física, perceptiva y sensorial afectada hoy por el influjo de otros medios audiovisuales (esencialmente la televisión) que, en última instancia, condicionan tanto su forma de visión como la de consumo.

Centrarnos en la imagen propiamente dicha, en aquello que se proyecta y en su relación con *lo que permanece ausente*, es un problema complejo que implica no sólo a dicho flujo de imágenes, sino una triple caracterización que afecta dialécticamente al estado receptivo y hermenéutico de ese espectador, puesto que la visión tiene un límite que obedece a tres parámetros: marco, borde y cuadro. En ellos, indefectiblemente, se inscribe la imagen.

Una primera aproximación, de tipo funcional, tiende a definir *cuadro* y *marco* como dos elementos de un todo unitario. El marco provee la delimitación espacial, el límite de la imagen tanto longitudinal como transversal. Durante el rodaje estaría físicamente constituido por el objetivo de la cámara y durante la proyección sería el recuadro de la pantalla en el que se contiene la imagen. El cuadro –habilitado como campo–, en tal caso, sería

*Dpto. Teoría de los Lenguajes. Universidad de Valencia.
IX Jornadas IJIC - Oporto

durante el rodaje el *continente del contenido visual* en el seno del objetivo que filma y durante la proyección el de la imagen presentada, propiamente dicha, lo visible por el espectador. Ahora bien, esta “funcionalidad” resulta un tanto esquemática y propicia algún que otro nivel de confusión.

Para poder centrar nuestra reflexión, debemos recordar que el artefacto fílmico es el resultado de un proceso que no concluye en su constitución como ente físico (película de celuloide impresionado) ya que tiene un recorrido posterior que implica su exhibición pública, y es ahí donde se desvela como texto, en el momento de fruición espectral. Un filme (como todo texto) existe en la medida en que es interpretado, sin su proyección está incompleto; por tanto, no podemos referirnos a marco, borde o cuadro, sin antes ser conscientes del múltiple juego de participaciones:

1. Durante el rodaje: “recorte” de un profílmico.
2. Durante la proyección: cabina, pantalla, sala.
3. Durante la fruición espectral: “recorte” de una imagen en la oscuridad.

El marco está presente desde el momento del rodaje, delimita una fracción del profílmico pero tiene una entidad física, puesto que responde a un mecanismo tecnológico (la cámara); esa cámara tiene su “doble” en el aparato de proyección, aunque, con toda seguridad, el “recorte” físico de la imagen no responde enteramente al inicialmente efectuado en el momento del rodaje. El haz luminoso se expande sobre la pantalla y el espectador – rodeado por la oscuridad- impregna su mirada con “otro recorte” cuyo marco ya no es físico porque sus bordes han sido difuminados por un entorno en tinieblas. Si para el espectador cuadro y marco pueden resultar partes de un todo homogéneo, no lo es así en su origen: el cuadro obedece a una composición durante el profílmico, limitada por el marco, es un continente y no un limitador.

Deberemos, pues, analizar los precedentes y evolución de un mecanismo de representación con el que podemos reconstruir un universo mucho más amplio que el ofrecido a la visión (de ahí la importancia de la relación campo - fuera de campo, que diferenciaremos de la de marco - fuera de marco) y, sobre todo, cómo se genera mediante la ilusión de continuidad en el seno de una fragmentación máxima reelaborada por el montaje.

La escena, el cuadro, el plano, el rectángulo encuadrado, es lo que constituye la *condición* que permite pensar el texto, la pintura, el cine, la literatura, o sea, todas las "artes", excepto la música, que, por esta razón, podrían ser denominadas *artes dióptricas* (BARTHES, 1986: 94)

Toda representación es el resultado de una mirada que recorta un fragmento de un mundo real o imaginario y, de acuerdo con la "distancia", ese fragmento adquiere o no la dimensión de espectacular. La primera mirada, la fundacional, es aquella que se produce en la relación directa entre el acontecimiento y el ojo humano, al que no le es posible una visión ilimitada y que, necesariamente, debe efectuar una selección (punto de vista). En tal acto, el hecho fluye, aun limitado, sin un marco que lo encierre (el borde tiene una existencia fluctuante, se difumina hasta perderse): es la representación mental que el individuo construye a partir de una manifestación de la realidad sobre la que se ve obligado a generar una determinada interpretación. Por tanto, "no es la imitación lo que define más directamente la representación; aunque nos desembarzáramos de las nociones de lo "real", lo "verosímil" y la "copia" seguiría habiendo representación, en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su *mirada* a un horizonte y en él recorte la base de un triángulo cuyo vértice esté en su ojo (o en su mente). El Organon de la Representación (que hoy ya es posible escribir, en cuanto que se adivina esa *otra cosa*) se basaría, a la vez, en la soberanía del acto de recortar y en la unidad del sujeto que recorta" (BARTHES, 1986: 93-94).

La condición hermenéutica con que la persona se enfrenta a una representación hace posible el texto, que inviste de sentido aquello que, durante la fruición, podemos llamar “espacio textual” (TALENS, 1986: 21-22). Tal “espacio” puede concebirse en función del principio ordenador que lo constituye:

1. Espacio textual (ET): “organizado estructuralmente entre unos límites precisos de principio y fin”, es un artefacto finalizado, que ya lleva en sí un orden inmutable (un solo principio ordenador), sobre el que únicamente es posible ejercer la lectura. Es el caso de la novela, el filme, el cuadro, etc.: textos concluidos.
2. Espacio textual 1 (ET1): “una mera propuesta, abierta a varias posibilidades de organización y fijación”, pre-textos sobre los que pueden actuar distintos principios ordenadores para constituirlos en textos, como el guión (que servirá de base para el filme), el drama (que posibilitará la representación teatral), la partitura musical, etc.
3. Espacio textual 2 (ET2): no constreñido por “ningún tipo de organización ni fijación”, aunque puede convertirse en cualquiera de los dos anteriores por la aplicación de algún principio ordenador. Es el caso de la naturaleza (paisaje para la obra pictórica) o del “espacio de la realidad” (expresión reduccionista cuya complejidad no podemos olvidar), comprensibles mediante la constitución en representación, única forma de que el ser humano haga asequible a su entendimiento el mundo que le rodea.

Estas representaciones adquieren el carácter de “espectáculo” cuando la implicación del sujeto deja de ser intrínseca y su participación tiene lugar a través de la mirada y no del acontecimiento. La “mirada” es, pues, una mediación –condicionada a un punto de vista– que se ejercita directamente (por la visión del hecho) o indirectamente (bien como resultado de la aplicación de una tecnología o bien a través de otra mirada entendida como delegada).

En el segundo caso, todo “aparato” posee una entidad física, un límite concreto, no fluctuante, al igual que toda “mirada por delegación” genera un espectáculo enmarcado en un espacio físico. “La representación (pues de ella tratamos) tiene que contar inevitablemente con el *gestus* social: desde el momento en que se “representa” (se recorta, se circunda el cuadro, y se hace así discontinuo el conjunto), hay que decidir si el gesto es social o no (si remite, no a una u otra sociedad, sino al Hombre)” (BARTHES, 1986: 97-98).

Es por la representación que el hombre hace suyo el universo que le rodea, dotándole de un sentido que profiere como unívoco a sabiendas de la inconsistencia de toda expresión metafísica; en su ejercicio de fijación, separa una fracción sublime del flujo plurisignificante para acotar su mirada y convertirla en discurso: “El sentido comienza con el *gestus* social (con el instante preñado); fuera del *gestus* no hay lugar más que para lo vago, lo insignificante” (BARTHES, 1986: 99). La herencia cultural ha fijado en el tiempo modelos de representación de los que hoy es prácticamente imposible desprendernos y que responden a una mirada privilegiada; ese gesto social, semántico, se ha transformado en un gesto estético, en ocasiones vacío de contenido. Por otro lado, la fijación de la representación en artefactos artísticos, no ha buscado la similitud con la visión sino que ha restringido violenta y significativamente su contorno.

Aunque el contorno del área de visión humana es de bordes redondeados, y con un acentuado estrechamiento de su extensión vertical en el centro, la cultura occidental ha impuesto *contra natura* la abstracción del encuadre rectangular, que supone una negación explícita de las leyes de la óptica humana, cuya movilidad gracias al cuello y a las órbitas oculares destruye además los rígidos límites del encuadre estático. Esta desviación o repudio de la imitación de la naturaleza se completa con la convención de la imagen uniformemente nítida, cuando los seres humanos

perciben con gran imprecisión los bordes que constituyen su visión periférica (GUBERN, 1994: 129)

La llegada del cinematógrafo, después de múltiples experimentos que a lo largo de la historia han buscado la representación del movimiento, es la conclusión de un periplo que se inicia en las cavernas de la prehistoria, con la pintura rupestre, y parece encontrar su punto de inflexión en la fijación de la imagen sobre un soporte (la fotografía). El cine, lejos de constituirse en una entidad representacional y discursiva diferenciada, bebe de las fuentes de la pintura y del teatro, se apoya en sus principios y obedece a la *perspectiva artificialis* dominante desde el Renacimiento en la cultura occidental. Tanto en la obra pictórica como en la representación teatral:

1. La delimitación del espacio es radical, ya que separa el contenido de cuanto le rodea de forma violenta y explícita.
2. El marco y el límite (borde) no sólo son definidos sino que manifiestan su entidad mediante la presencia física como objetos con formas específicas, lo que es mucho más relevante en el caso del teatro con la acumulación de proscenio, telón, cortinas, etc.
3. La representación se produce para la fruición extrema privilegiada desde un punto de vista muy concreto (centramiento espectadorial).

Sin embargo, una gran diferencia entre ambas es la que se establece entre el carácter estático de la pintura y la movilidad del espectáculo teatral (movilidad de los actores e incluso, en algunos casos, del decorado); otra, el disfrute individual frente al colectivo, puesto que la pintura habla de *tú* a su espectador mientras que el teatro hace uso del *vosotros*. El cine participa de los dos sistemas, pero el enmarcamiento fotográfico, donde el límite es el borde, responde a un mecanismo tecnológico (la cámara) incapaz

de suavizar el contorno; en la sala de proyección cinematográfica, ese contorno se explicita en la pantalla en tanto que la ausencia de luz exterior pretende difuminarlo. Mientras que “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; esta discriminación demiúrgica implica un pensamiento elevado: el cuadro es intelectual, pretende decir algo (moral, social), pero también afirma saber cómo hay que decirlo; a la vez significativo y propedéutico, impresivo y reflexivo, emocionante y consciente de las vías de la emoción” (BARTHES, 1986: 94), el cuadro cinematográfico se manifiesta como parte de un todo que se abre al pensamiento, sus límites llaman a un más allá que participa de la representación e impide la clausura del sentido, por más que los intentos del modelo hegemónico vayan en la dirección contraria.

Como muy bien ha indicado JACQUES AUMONT (1983: 19-24), el primer estatuto de la imagen es la mostración; antes que nada, responde a un punto de vista que necesariamente establece una relación de co-implicación entre presencia y ausencia, pero, inmediatamente, construye sentido y, a través de los innumerables códigos de que hace uso (icónicos y representacionales), se apropia significados, se convierte en “predicativa”. Se produce así una “collusion entre le donner à voir et le donner à comprendre”¹ que está directamente relacionada con la esencia narrativa del filme (de ficción, puesto que todo filme es ficción); “si se puede leer en la imagen una calificación de lo representado, es casi siempre a través, de una parte, de la coincidencia entre punto de vista representativo y punto de vista narrativo, de otra parte, por y correlativamente, de la institución de esquemas narrativos y de funciones actanciales (de personajes) que movilizan más directamente el registro de lo simbólico. Lo narrativo, y más especial-

¹ Mantenemos la cita en francés por la dificultad de llevar a cabo una traducción que no la traicione. La equivalencia podría ser “colisión entre mostrar y relatar”

mente el punto de vista narrativo, sería así el que, inscribiéndose a la vez en términos icónicos (especialmente bajo las categorías diversas del cuadro) y en términos de significaciones y de juicios de valor, operaría la mediación necesaria a todo valor predicativo de la imagen”.²

Para AUMONT toda obra de arte es “donation”³ y, en esa relación de entrega entre el filme y su espectador, se puede distinguir siempre:

1. La mirada, como acto mostrativo, sobre un espacio imaginario. "La institución del cuadro, sus modificaciones, su movilización, se sustituyen con la mirada del sujeto-espectador”.
2. El relato, que habilita el lugar del espectador como punto de relación entre ficción y enunciación.
3. La perversión, fruto de la imposición de un sentido unívoco ligado al doble juego de la tradición narrativo-representativa y a la capacidad de seducción a través de la identificación a que siempre es inducido el espectador, de tal forma que la pulsión escópica quede aparentemente satisfecha por la consecución de sus demandas.

Esa tradición, en cuanto modelo de representación, obedece a una cultura “oculocentrista” que “no es otra cosa que la unión de lo objetivo y lo subjetivo, la no distinción de lo uno y lo otro. Hacer una imagen es siempre, pues, dar el equivalente de un cierto campo -campo visual y campo fantasmático- y los dos a la vez, indivisiblemente” (AUMONT, 1997: 83). La fusión de ambos campos –visual y fantasmático- contagia la ficción con la impresión de realidad y facilita los mecanismos de identificación, pero el espectador queda sujeto por el corsé del límite espacial, que

² La traducción es nuestra

³ Término que podemos, con todas las reservas, traducir por “*entrega*”, “*dación*”

no es sino la garantía de su inmersión en la dirección de sentido propuesta mediante la generación de una secuencia de imágenes que responde a un punto de vista móvil (el cinematográfico) construyendo un espacio fílmico que implica al tiempo y también relaciones topológicas y de orden (AUMONT, 1983: 10). En el encuadre, que analizaremos más adelante, se ha plasmado un punto de vista –el de la cámara– que es a su vez la adquisición de una imagen –otro punto de vista– (AUMONT, 1983: 8).

Sin embargo, este punto de vista ha variado considerablemente desde los primeros espectáculos cinematográficos, en los que la mirada obedecía a una situación ideal del espectador no vinculada a dimensión narrativa alguna (frontalidad y distancia respecto al sujeto) donde la “cámara” posibilitaba la visión de un “cuadro” en que no había distancia alguna entre lo mostrado y lo narrado (JOST, 1988: 27). Ciertamente, la cámara fija y distante de los primeros tiempos ancla su condición en el intento de un “efecto verdad” que no es capaz de desvincularse de la estructura pictórica ni de la teatral: pictórica para la representación mal llamada “documental”, y teatral para la ficcional (independientemente de la simbiosis entre ambas, que ha venido funcionando hasta la actualidad). De ahí la permanencia de un marco, incluso visible en ocasiones en la propia imagen representada.

Cuando LUMIÈRE filma *Llegada del tren a la estación de La Ciotat*, “el mismo hecho de instalar su cámara en un sitio en vez de en otro, antes de que el tren aparezca, consigue determinar por adelantado el comportamiento plástico de uno de los elementos de su imagen (el propio tren) puesto que se trata de un elemento completamente previsible. Establece asimismo un *cuadro*, tanto en sentido propio como figurado, que forzosamente va a delimitar el área en la que se desarrollará el resto de la acción, por otra parte imprevisible. Más allá pues de la lucha ciega, intransigente contra el azar, da un primer paso hacia su *control*” (BURCH, 1998: 115). Ese control depende del establecimiento de límites espaciales y temporales (mejor: espacio-temporales), con lo que comienza la construcción del cine como mecanismo discursivo, al que no es

ajena la constricción física del encuadre, mucho antes de que la industria del cine fuera creada.

El marco es ya, desde el origen, un elemento esencial de la “vista Lumière”, pero es en el encuadre donde el cine se gesta, donde la sensibilidad se hace patente y hay un primer paso hacia el equilibrio entre “lo filmado” y “la forma de filmarlo”: equilibrio compositivo, centrado de la imagen que privilegia los puntos de fuga y juega con ellos hasta establecer una relación dialéctica entre la percepción y la representación, desbordamiento (que es transgresión de los límites y constatación de un “más allá” del cuadro). El encuadre genera “una relación entre la posición de la cámara y la del sujeto; establece una superficie de contacto imaginaria entre las dos zonas, la de lo filmado y la del filmador” (AUMONT, 1997: 23-24).

Para el cine de los orígenes, el cuadro cinematográfico es similar al pictórico (de ahí la denominación de *tableaux* en los primeros filmes); se busca una representación parcial de los acontecimientos tendente a:

1. Comprimir el relato en una sola instancia escénica, condensando la diégesis en una micro-representación que se lleva a cabo en un lugar privilegiado (única toma, como acontece en “*El regador regado*”) por condicionamientos de índole técnico (filmes en una sola bobina), o bien en varias tomas que, a su vez, son micro-espacios no ligados entre sí por un lazo de continuidad narrativa (*raccord*), que sólo aparece mucho después.
2. Fijar un momento privilegiado del relato (en la línea del “instante preñado”) desde donde situar al espectador con relación al discurso.

En el cine de los primeros tiempos (una sola toma) no hay dimensión espacio-temporal, solamente se produce una manifestación espacial que fluye en un tiempo lineal (el del rodaje = el de la proyección), y ese espacio es tan solo la consecuencia del

“haber estado allí” de la cámara, siendo su limitación - puramente física - la del aparato que filma. Por ello, no es de extrañar el carácter centrífugo de la imagen primigenia, puesto que había un espacio “más allá” - negado como tal para el espectador - hacia el que pugnaba por dirigirse y, frente a él, toda organización tendía hacia el privilegio del centro, salvo excepciones en que ese “fuera de campo” se manifestaba mediante el flujo de entradas y salidas de los personajes. El marco era, pues, penetrable, y la herencia pictórica - de carácter centrípeto - coexistía con la vocación centrífuga intrínseca de la imagen cinematográfica, según indicara en su momento ANDRÉ BAZIN y recogiera JACQUES AUMONT (1997: 80):

Para Bazin, el marco fílmico es “centrífugo”: conduce a mirar lejos del centro, más allá de los bordes del marco; reclama indefectiblemente el fuera de campo, la ficcionalización de lo no visto. Inversamente, el marco pictórico es “centrípeto”: cierra el cuadro sobre el espacio de su propia materia y de su propia composición; obliga a la mirada del espectador a volver incesantemente al interior, a ver menos una escena ficcional que una pintura, un cuadro, *pintura*.

La relación espacial, la permeabilidad del marco, la unidad espectáculo-espectador, sufren posteriormente transformaciones radicales con la constitución de un nuevo marco espacio-temporal a través del montaje, llevado a sus últimas consecuencias por GRIFFITH, auténtica piedra angular de la constitución del M.R.I.⁴, y transmitido hacia nosotros como la evolución lógica del embrionario lenguaje cinematográfico de los primeros tiempos. El montaje asumía así formas espaciales, rítmicas y discursivas (MITRY, 1987: 19):

⁴ Modelo de Representación Institucional (terminología de NOËL BURCH)

1. Multiplicando los puntos de vista y relacionándolos entre sí para:
 - (a) No permitir al espectador la desvinculación del entorno diegético.
 - (b) Dotarle de omnisciencia y movimiento ilimitado en el interior de la representación, entre los personajes.
 - (c) Generar la impresión de realidad espacial.
2. Fijando un ritmo explícito para cada filme, merced a la variedad de puntos de vista, de intensidad y de encuadres, organizados según las relaciones de duración entre los planos (intervención del tiempo) y por las interrelaciones entre espacios y tiempos.
3. Posibilitando un paso más allá de la denotación (lo mostrado) al poner en relación los diferentes fragmentos y generar un significado añadido, un plus de sentido, o connotación.

El cine, pues, ha ido sufriendo variaciones de muy diversa índole desde los tiempos primitivos (y pioneros); a cada periodo han correspondido diferentes relaciones entre la imagen y su contexto: la existencia de una delimitación física (el marco) se ha mantenido inalterable, pero no así su permeabilidad.

Nos interesa, en consecuencia, establecer los límites de la pantalla cinematográfica y, sobre todo, la función que esta constricción impone desde la perspectiva del discurso cinematográfico y su interpretación. Discrepamos de una concepción que da como supuesto e incuestionable que el cine es lo que se ve en la pantalla, aun reconociendo su relación con lo que no es visible (“El cine es lo que vemos en la pantalla y lo que, durante el rodaje, vemos en el visor de la cámara. Sin embargo, lo que está en la pantalla (dentro) se trabaja en relación a lo que no está o aún no está” (VILLAIN, 1997: 29); no sólo no compartimos esta teoría, sino

que entendemos cualitativamente el factor de “sugerencia” en el cine como una de sus esencias inalienables y, evidentemente, esta facultad está directamente ligada a las “ausencias” (las elipsis y el fuera de campo). Quizás el estudio de “lo ausente” se ha visto perjudicado por el carácter empírico de “lo presente”, sobre el que las reflexiones teóricas han sido considerables.

La pantalla tiene dos dimensiones, pese al efecto tridimensional en que consigue sumir al espectador, y toda imagen reflejada en ella se constituye en una “presencia” conjugada en “presente”, incluso en sus partes menos reconocibles e imprecisas (tal como ocurre con la visión humana) que son ya materia por el simple hecho de su proyección, “paquetes de *flow*” en términos de NOËL BURCH (1998: 42). Ahora bien, el cine, en tanto que entidad discursiva, no puede limitarse; las dos dimensiones de la pantalla son un corte sobre un universo imaginario que puede o no actualizarse en la imagen. La mirada al interior de ese universo es móvil (como acontece en la visión) y con límites difuminados, es ubicua (por la fragmentación), pero no obedece a la voluntad del espectador, está prefijada y no es susceptible de ser actualizada.

Según JACQUES AUMONT (1997: 81) “el marco es lo que hace que la imagen no sea ni infinita ni indefinida; lo que termina, lo que detiene la imagen... La institución del marco es eminentemente convencional, cultural”. La imagen, ciertamente, sí es lo que vemos en la pantalla, más allá de ella prosigue ese universo en el nivel de lo imaginario; el marco es un contenedor, un producto y un aliado de la vocación unidireccional del discurso.

El marco centra la representación, la dirige hacia un bloque de espacio-tiempo en que se concentra lo *imaginario*; es, pues, la reserva de este imaginario. De modo accesorio (accesorio desde mi punto de vista; para los narratólogos de cualquier índole, es el aspecto primero), es el reino de la ficción, y aquí de la ficcionalización de lo real.

El marco es, como corolario, lo que instituye un fuera de campo: otra reserva ficcional de la que el

filme, ocasionalmente, va a absorber ciertos efectos necesarios para su resurgimiento. Si el campo es la dimensión y la medida espaciales del encuadre, el fuera de campo es *su medida temporal* y no solamente en sentido figurado: es en el tiempo donde se despliegan los efectos del fuera de campo. 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.

El marco, finalmente, es lo que rubrica la distancia: distancia del tema filmado a la cámara, o más bien -veremos que es algo más que un matiz- distancia de la cámara al tema filmado. (AUMONT, 1997: 25)

Retendremos la idea de temporalidad para el fuera de campo, que rompe con una tradición de definición espacial; en nuestro criterio, precisamente por la importancia de la elipsis y el fuera de campo, debemos pensar en una dimensión espacio-tiempo como la adición de las características propias del espacio y del tiempo más un plus de significación que provee al todo de algo más que la suma de las partes. El marco “centra” la representación (y aquí podemos pensar en sinónimos como “encamina”, “dirige”, “sitúa”) y con ella la visión del espectador (que mira “a través de”, como lo haría desde una ventana), acotando el rectángulo de “lo permitido”; su entidad es material y, como tal, tiene un límite que se difumina en el contorno de la imagen (el borde), allá donde ésta pierde el carácter de nítida, como queriendo escapar de la imposibilidad de iluminar más allá de la pantalla, y otro límite, exterior, que establece su frontera en la presencia física de la sala (una pared, un soporte, un proscenio) y devuelve al público la sensación de seguridad. Pero ese marco tiende a expandirse, a quebrarse, a no ser fiel a sus límites, permitiendo “suponer” cuanto está más allá de aquello que retiene; este carácter centrífugo abre a la ima-

ginación los mecanismos de identificación y permite la dualidad de participar e interpretar.

Tomar juntos el marco-límite y el marco-ventana se justifica, como acabo de decir, por su reversibilidad misma en casos innumerables, y esta reversibilidad es la que se evidencia en la elección de parejas de términos - apertura/cierre, centrípeto/centrífugo - que son *reverso* el uno del otro.

Ahora bien, entre estas dos nociones sigue habiendo a pesar de todo una diferencia básica que estos términos podrían enmascarar pero que ha demostrado la reflexión sobre el fuera de campo y el fuera de marco en el cine, a saber: que si el primero es orientado y espacial, el segundo no tiene, hablando con propiedad, *dimensión* alguna.

Dicho de otro modo: el marco-límite rige solamente el interior, la superficie que él delimita; más allá del marco-límite nada hay que pueda ponerse en relación con ese interior, ni en términos ficcionales -esto es función de la "ventana-, ni en términos visuales en general, plásticos por ejemplo (AUMONT, 1997: 88-90)

Surge así una dicotomía entre marco y campo de la que debemos ocuparnos, al tiempo que establecemos las diferenciaciones para términos como plano y campo, o plano y encuadre, sin olvidar la que hay que fijar entre plano y toma. Una primera aproximación:

	Relación con:		Espacio - Tiempo		
	Rodaje	Proyección	Continuo	Discontinuo	Actualizable
Marco (marco-ventana)	X	X		E	
Borde (marco-límite)	X	X	E		
Encuadre	X		E		T
Toma	X		T		E
Campo	X	X	E		
Plano		X	E		T

Tanto el marco como el borde son comunes a rodaje y proyección al tratarse de límites manifiestos del aparato cinematográfico que tienen su correspondencia física con el objetivo de la cámara o del proyector; sin embargo, sobre la pantalla, en la sala de exhibición, el borde se confunde con los límites de la tela (allá donde se difumina la imagen) y el marco (explícito mediante un soporte o implícito en la porción de sala a oscuras que rodea al haz de luz) adquiere una especial consistencia que fija un espacio discontinuo (encierro y delimitación del universo imaginario por el real). Ambos actúan en el nivel espacial, insensibles al desarrollo de la temporalidad fílmica; impiden que el espectador pueda transgredir el carácter espectacular de la proyección. El proceso de identificación se personifica e individualiza, su participación en los acontecimientos que se narran es parcial y dirigida.

El encuadre y la toma tienen que ver con el momento del rodaje, independientemente de que, en ocasiones, al tratar de reflexionar sobre algún *découpage*, hablemos en tales términos (se trata de una referencia a la acción sobre el profílmico). El encuadre es, pues, el “recorte” espacial efectuado sobre el profílmico, la parte que contiene el “campo”, es decir, el desplazamiento que un marco (físico, del aparato que filma, tangible y concreto) efectúa sobre la materialidad de una representación (el profílmico) para

fijar fotoquímicamente la inmaterialidad de una mirada sobre el celuloide; el encuadre, en consecuencia, es el ejercicio de la mirada sobre un acontecimiento y todo cuanto engloba se constituye en un campo que será el puente entre el momento del rodaje y el de la proyección....

El encuadre ejerce su función en el espacio pero, por el movimiento, puede ser actualizado, actúa también en el nivel de lo temporal; la toma, por su parte, es un continuo temporal, puramente mecánico -el tiempo ininterrumpido de filmación-, cuyo único sentido está en el rodaje, en el juego constante del recorrido del celuloide entre los rodillos que lo aprisionan, desfilando gracias al arrastre de las ruedas dentadas. La toma es identificable como una sección longitudinal de la película cuyo tiempo es continuo y cuyo espacio puede ser actualizado (los movimientos de cámara, como en el caso del encuadre, pueden romper los condicionamientos espacio-temporales).

El plano, a veces confundido con la toma, no es una entidad material sino la expresión de la “distancia” entre espectador y espectáculo. “Todo *plano* define un *campo*, entendido éste como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del *encuadre*” (ZUNZUNEGUI, 1995: 159) y también en (CARMONA, 1993: 99). El campo, recogido por el encuadre, deviene en fracción viva de la representación y llama a su desbordamiento en todas las direcciones; el plano, que lo acota, se ve sometido al dictado del espacio-tiempo pero puede triunfar sobre él combinando el sentido mecánico de la toma con el plástico del encuadre. Es claro que nos encontramos ante términos conflictivos, muchas veces mal utilizados, cuya constante es la “delimitación”.

De los accesorios de la representación cinematográfica, ninguno, a decir verdad, encarna de manera convincente el conjunto de las funciones que pueden asignarse al enmarcado del cuadro. No es sin embargo, por falta de que estas funciones existan -y densamente- en el cine: el espectáculo cinematográfico, como se ha dicho, es extraño y su dispositivo

impresionante y significativo. Así que es en el interior de ese dispositivo - es decir, de una construcción ya abstracta - donde hay que encontrar el equivalente del marco-objeto.

Siento la tentación, sobre todo, de resaltar aquí el papel de la *oscuridad* en la sesión cinematográfica. Ante todo, la oscuridad alrededor de la imagen es la que - literalmente - la hace visible: a plena luz, palidece y se borra, se altera más radicalmente todavía que el cuadro bajo una luz cruda. De modo más profundo, es la oscuridad la que materializa la parte de sombra y de misterio de la sesión; es la que hace existir los fantasmas en la pantalla (AUMONT, 1997: 86)

Tal como ha señalado AUMONT (1992: 154-156), el marco desarrolla toda una serie de funciones, no siempre de carácter restrictivo:

1. Función visual, que segmenta un exterior y un interior con respecto a la imagen, cumpliendo la doble misión de resaltarla sobre un fondo y suavizar el corte perceptivo entre ese “dentro” y “fuera”.
2. Función económica, que empaqueta el contenido para hacerlo más asequible o apetitoso al espectador, de acuerdo con los códigos sociales que conceden un valor determinado según la apariencia del entorno. En la pintura, por ejemplo, el marco adquiere una gran relevancia, su calidad está en consonancia con la que se le supone a la obra.
3. Función simbólica, que lo convierte en una aseveración de que lo que se está percibiendo es una imagen, se está ejerciendo una mirada que, por esa condición - la del artefacto -, debe cumplir una serie de requisitos culturales preestablecidos (condiciona una forma de lectura).

4. Función representativa-narrativa, que acentúa su dimensión de límite y refuerza el valor del imaginario a través de la constatación de un fuera de campo en relación directa con la imagen interior o campo.
5. Función retórica, que acontece en aquellas situaciones en que el marco es, de por sí, un ente discursivo autónomo.

Esta clasificación, acertada y oportuna, genera una contradicción entre la función visual y la representativa, cuando otorga al marco la capacidad de “suavizar” (en el nivel perceptivo) la diferencia entre exterior e interior al tiempo que valora (desde el punto de vista narrativo) la relación campo - fuera de campo. Creemos que el marco, lejos de suavizar, es la constatación violenta de un “fin de imagen” que habría que acercar mucho más a la función simbólica, puesto que sus objetivos son los de diseñar:

1. Un recorrido de lectura.
2. Una forma de lectura.
3. Una dirección de sentido.

Claro está que, por las especiales características del texto icónico, la imposición del cerco discursivo tiene considerables aperturas a otras direcciones y a otros niveles espacio-temporales, más allá de lo representado, que quedan pendientes de la actualización que todo espectador puede llevar a cabo, aunque, en principio, le sea aparentemente negada. Y es que “la pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo visual 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. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo” (BAZIN, 1999: 183).

La contradicción se acrecienta al considerar la pantalla como un espacio centrífugo, puesto que el espectador está fijado a su butaca y el viaje inmóvil, aunque omnisciente, parece no tener otro punto de partida posible que el de la propia imagen (lo cual fomenta considerablemente el flujo de movimientos de cámara, hoy en día casi permanente). Esta disociación la refleja AUMONT (1997: 100) al decir que “si en la imagen del filme, los bordes son más permeables y al mismo tiempo terriblemente separadores, es porque el cine es la más completa encarnación del ojo variable, porque el ojo productor -la cámara- es en él más fantasmable como pirámide visual móvil, como muestra de un campo y, correlativamente como recorte. Es para el cine para el que se ha forjado la palabra *enmarcado*, es en el cine donde adquiere su verdadero sentido, el sentido de una *actividad* del marco que fundamenta también el *desenmarcado*”.

Ya hemos visto la gran diferencia existente entre marco y campo, por lo que debemos separar claramente el fuera de campo de un supuesto fuera de marco. Más allá del marco, toda “presencia” o “acción” nos transporta a lo cotidiano, al entorno vívido y tangible de la sala de proyección, negándonos el mundo imaginario de la pantalla. De ahí que el centramiento del espectador –de su visión- obedezca al deseo indefectible de mantenerlo en el interior de la imagen (compartiendo la evolución de la diégesis) y su consecución cuenta con un proceso de “centrado” en toda imagen proyectada. A ello tiende el cine clásico por excelencia y es uno de los elementos básicos del M.R.I.: un personaje “no centrado” provoca necesariamente una reacción de extrañeza en el espectador, uno desenmarcado, de rechazo; es el fruto de la asunción de códigos a lo largo de los años.

El desenmarcado rompe el nexo identificativo porque vacía el centro de la imagen de la presencia humana, es diferente a un descentrado y “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, deci-

sivo, marcado, de ese borde; es decir, el énfasis puesto en el marco como límite y, sobre todo, como operador retórico” (AUMONT, 1997: 96-97). Por otro lado, el desenmarcado evidencia el fuera de campo y le otorga un valor diegético; la presencia humana se precipita al interior del cuadro “a través del marco”, el campo pierde su condición narrativa para reclamar de lo ausente el complemento que subvierta su carencia diegética, y todo ello tiene lugar en el interior de:

1. Una escala cualitativa que patentiza:
 - (a) La fragilidad del campo como significante de la representación.
 - (b) La fuerza del fuera de campo como generador de sentido.

2. Una escala cuantitativa que puede visualizar:
 - (a) El desbordamiento del marco por entradas o salidas.
 - (b) El propio marco físico, por oscurecimiento de una zona limítrofe o por proyección del haz de luz más allá de la pantalla.
 - (c) Un marco procedente de la ficción diegética que se manifieste en la imagen por inclusión, compresión o *mise en abîme*.
 - (d) Fraccionamiento de la pantalla.
 - (e) Las posibles combinaciones de los anteriores.

Algo similar explica PASCAL BONITZER, en resumen que hace JACQUES AUMONT (1997: 95), cuando revisa las características del “desenmarcado” que, según él, son: 1) manifestación del vacío en el centro de la imagen, 2) acentuación del marco como borde, y 3) única posibilidad de reabsorción a través de la secuencialidad.

Todo lo anterior nos permite señalar en el encuadre el nexo entre los aspectos materiales e inmateriales, entre lo rodado y lo proyectado, entre la captación del profilmico y la exhibición del filme concluido. El encuadre responde al “punto de vista” aplicado, es la forma de mirar.

Si el encuadre es la forma de mirar, el campo es “lo mirado” y el plano es el resultado de la conjunción de ambos. El puente entre la mirada que genera el artefacto cinematográfico y la del espectador en la sala de proyección hemos de situarlo en el encuadre; “a través del fantasma de la pirámide visual, la noción de encuadre atrae, pues, el marco al ámbito de una equivalencia, propuesta por el dispositivo de las imágenes, entre ojo del productor y ojo del espectador. Esta misma asimilación de uno a otro es la que incluye, en sus avatares, la noción de **punto de vista**” (AUMONT, 1992: 164).

Siguiendo a ROMÁN GUBERN (1994: 121-122), el encuadre se estructura en tres ejes, coincidentes con los límites del marco desde el punto de vista posicional del espectador: abajo/gravedad-arriba/cielo, lateral derecha-izquierda, y delante-detrás. En su interior, componiendo la imagen, los iconos se articulan según una serie de relaciones topográficas:

1. *Relación de continuidad*: supone la articulación de los iconos figurando formar parte integrante y homogénea de un mismo sujeto, objeto o entidad...
2. *Relación de contacto*: supone la articulación de los iconos figurando estar en contacto, pero sin fusionarse unitariamente como en el caso anterior...
3. *Relación de vecindad*: supone la articulación de los iconos figurando estar próximos entre sí, pero sin estar en contacto...
4. *Relación de lateralidad*: es la articulación derivada de la posición de un icono a la derecha o a la izquierda de otro.

5. *Relación de superioridad o inferioridad*: es la articulación derivada de la posición de un icono encima o debajo de otro.
6. *Relación de anterioridad o posterioridad*: supone la articulación de los iconos figurando una distribución sobre el espacio longitudinal a diferentes distancias del observador (...). Dentro de esta categoría entra señaladamente la *relación de traslapo*

Los ejes posicionales coinciden con las demarcaciones del fuera de campo, si entendemos éste en su dimensión espacial. Cuatro de ellos (arriba, abajo, izquierda, derecha) remiten a la continuidad del campo; los otros dos, desbordando el encuadre, nos hablan de un “detrás del decorado” y de un “delante”, que es “detrás de la cámara”, es decir, el equipo de producción del artefacto cinematográfico. En su interior, tiene lugar la composición, el ordenamiento de todos y cada uno de los entes icónicos que lo forman (a esta faceta la denominaremos “principio de montaje”): “los elementos que el encuadre cinematográfico compone, descompone y recompone son como, por ejemplo, en pintura: la luz, el color, los distintos lugares de las distintas figuras (en el campo), su proximidad, presencia, nitidez o su alejamiento, su *flou*, el juego de los primeros planos y los segundos planos (en el plano), de los fondos (el decorado) y de la superficie (la pantalla), de los puntos de fuga y de los puntos de vista, de las direcciones de la mirada, de la relación con el espectador, etc.” (VILLAIN, 1997: 115-116). Este principio ordenador tiene lugar antes de que el rodaje se efectúe, actuando sobre el profílmico mediante una serie de mecanismos que no sólo deciden sobre la llamada “puesta en escena” sino también sobre la interpretación o sobre las más precisas características de los planos. El encuadre, plasmado en el plano, es una “fase final” del filme, sólo tratable posteriormente por la articulación del montaje, que fragmenta y/o une, o por, en condiciones determinadas, los efectos especiales (superposiciones, realidad virtual, etc.)

Estamos ante una serie de caracterizaciones, de definiciones y de terminología que resultan altamente fluctuantes, en muchos casos contradictorias y pocas veces resueltas en la práctica. Nuestra pretensión, lejos de ser dogmática o excluyente, pretende la fijación de un punto de vista concreto, pero no renuncia a la duda que toda hipótesis debe afrontar como elemento dinamizador.

Bibliografía

- AUMONT, Jacques, “Le point de vue”, en *Communications* núm. 38: *Enonciation et cinéma*, , Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- AUMONT, Jacques, *El ojo interminable*, Barcelona, Paidós, 1997.
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999.
- BURCH, Noël, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1998
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1993.
- GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- JOST, François, “L’oeil était dans la caméra” en VV.AA. (sous la direction de ANDRÉ Gaudreault), *Ce que je vois de mon ciné...* París, Méridiens Klincksieck, 1988.
- MITRY, Jean, *La Sémiologie en question*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987
- TALENS, Jenaro, *El ojo tachado. Lectura de “Un chien andalou” de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986.

VILLAIN, Dominique, *El encuadre cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1997

ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra, 1995.