

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA LEÓN

ESTUDIOS CON RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ
OFICIAL POR DECRETO PRESIDENCIAL DEL 27 DE ABRIL DE 1981



EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO:
UN LUGAR QUE PROYECTA NUESTRAS EMOCIONES

ARTÍCULO PUBLICABLE EN REVISTA ESPECIALIZADA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN DISEÑO FOTOGRAFICO

PRESENTA
ARTURO GARCÍA PONS

ASESOR
MAESTRO MAURICIO GUTIÉRREZ ARENAS

Resumen:

En este artículo comento, fundamento y explico el uso narrativo del espacio cinematográfico para la proyección de las emociones de los personajes. Los fundamentos teóricos basados en la diégesis cinematográfica (relación entre el espacio, el tiempo y la acción) vinculados a las corrientes psicológicas que hablan de la proyección me ayudan a aclarar por medio de ejemplos el uso de este elemento del lenguaje cinematográfico del que se ha hablado y escrito tan poco, pero que está presente en películas de todas las épocas.

Abstract:

In this article, I comment on, support and explain the narrative use of cinematographic space for the projection of the emotions of the characters. The theoretical foundations based on cinematographic diegesis (relationship between space, time and action) linked to the psychological currents that speak of projection help me to clarify by means of examples the use of this element of cinematographic language that has been spoken and written about so little, but which is present in films of all times.

Palabras clave:

Imagen, Lenguaje, Diégesis, Proyección, Espacio, Cinematográfica, Emociones.

El Espacio Cinematográfico: un lugar que proyecta nuestras emociones.

El Lenguaje cinematográfico está fundamentado en el uso de recursos visuales, una plástica que proviene de la fotografía y que ha evolucionado desde su nacimiento a finales del siglo XIX hasta la fecha. Un lenguaje enriquecido con los elementos dramáticos del teatro y la literatura, favorecido con componentes sonoros y beneficiado con la posibilidad de integrar a

a la música, que ya cuenta con su propio lenguaje.

El Lenguaje cinematográfico es entonces un lenguaje diegético, que incluye al tiempo, al espacio y a la acción; con todos los elementos que podamos incluir en esta dimensión narrativa: la dimensión diegética.

Esa complejidad construye estructuras y sistemas que conectan a los elementos del lenguaje para producir morfología y sintaxis que le dan un sentido más amplio a una simple historia o mensaje. A esto le llamamos Gramática Audiovisual, y en ella todos los elementos están conectados conformando no sólo una idea narrativa o estética sino todo un discurso emocional o filosófico. El concepto de la Gramática Audiovisual ha venido posicionándose tanto en la pedagogía como en la práctica de la cinematografía. La composición, el ángulo y la perspectiva del encuadre, el movimiento de cámara, las ópticas, la iluminación y las sombras, el montaje, el trazo escénico, el sonido, la música, incluso los efectos especiales; son tantos los elementos que pueden intervenir simultáneamente en el discurso de la gramática utilizada por el cine para contar una historia, transmitir una idea y provocar una sensación al espectador. Dentro de todo este panorama de recursos también contamos con el espacio, el lugar físico en donde se desarrolla la narración y que podemos utilizar no sólo como un simple decorado, sino como una pieza más que aporte a la síntesis visual cinematográfica.

En el cine más académico es la consciencia y el análisis del uso de cada componente del lenguaje cinematográfico lo que deviene en la construcción de la gramática audiovisual. En este artículo, reflexionamos sobre el espacio como elemento fundamental de la diégesis y

del lenguaje cinematográficos y sus posibles aportaciones a la gramática y a la síntesis visual, sobre todo a nivel emocional.

“Nuestra experiencia del espacio constituye la infraestructura de nuestra concepción del universo.” dice Andre Bazin (Bazin, 1966:247) refiriéndose a nuestra percepción del espacio cinematográfico, ese que es utilizado por los cineastas para situar una acción específica y así contar una historia, o un fragmento de ella, con una duración determinada. Espacio, tiempo y acción, los tres elementos que se relacionan para conformar la diégesis cinematográfica, entendiendo a ésta como el mundo ficticio donde se desarrollan acontecimientos alegóricos: la narración de la ficción.

Bazin menciona también que “La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio”(Bazin, 1966:247). Difiero del crítico y teórico francés. El espacio cinematográfico, como elemento de un complejo lenguaje que conforma una gramática audiovisual, es capaz de utilizar características y funciones que van más allá de la realidad para transmitir emociones a través de un tratamiento que es propio del cine.

El espacio cinematográfico puede ser el vehículo visual de la emoción del personaje.

Para conseguir esto, por lo general, transgredimos la barrera del realismo. Es por eso que el diseño del espacio en *El Gabinete del Doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) es un logro emocional, es la fantasía terrorífica del personaje, son sus miedos en una alucinación. Pero es real, porque las emociones de los personajes existen y se desarrollan dentro de la diégesis de la película. Una diégesis que se transforma desde el jardín realista donde Franzis se presenta como el narrador de la terrible experiencia vivida en

la feria de Holstenwall. Pero Franzis será un narrador deficiente, que nos estará contando una versión distorsionada de los hechos, al más puro y exagerado estilo expresionista, que para él es la realidad de lo que aconteció, una percepción esquizofrénica plasmada en el espacio cinematográfico, que se desbarata y rompe con su propia diégesis emocional para volver al patio realista de un hospital psiquiátrico donde Robert Wiene nos tiene preparada la Epifanía de la historia; la anagnórisis que nos revela el motivo fundamental del diseño del espacio y su justificada relación entre su plástica y la narrativa de la película.

En su libro *El relato cinematográfico*, André Gaudreault rescata el término propuesto por Étienne Souriau que se refiere a la diégesis cinematográfica como: “Todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o supuesto por la ficción” (Souriau, 1953:7). Esta definición se acerca más a la manera en que vamos a abordar la proyección en el espacio; una convención entre los autores (el director y su equipo) con la fábula que se va a narrar y sobre todo, con el espectador.

“La reconstrucción analítica de la diégesis del filme halló su mejor modelo en lo que se conoce como el análisis estructural del relato, donde se construye un diagrama lógico de los componentes y relaciones que configuran la historia” señala Diego Lizarazo (Lizarazo, 2004:152). Una lógica interna de la película que atiende a un tratamiento visual de los indicios de las crisis y las motivaciones de los personajes en el espacio y el tiempo de la narración. Una configuración que ya forma parte del universo cinematográfico, en el que la fantasía enriquece visualmente a los argumentos planteados por los mejores guionistas de la historia del cine.

El cine nació alejado de una construcción lingüística sintagmática, de la evidente y objetiva relación de componentes de los que se vale para contar una historia. Se considera que es hasta la irrupción de David Wark Griffith que nace realmente el lenguaje cinematográfico, sobre todo con sus largometrajes *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, D.W. Griffith, 1916), los cuales dirigió después de haber realizado cientos de cortometrajes entre 1908 y 1915. Sin embargo, desde sus inicios con las pruebas de cámara dirigidos por William Dickson en el estudio Black Maria de Tomas Alva Edison, la actriz y bailarina Annabelle Moore ejecutaba frente a la cámara (quizá la que sería realmente la primera cámara de cine) una danza en la que intervenía el diseño de su vestido, el cual, simulaba los movimientos y la forma de una mariposa en 1894. Esa “simulación”, la construcción de una posible realidad, la analogía con lo fantástico o incluso la alegoría visual a espacios que en ese momento sólo se podían imaginar (la superficie de la luna o el centro de la tierra) ya eran representados en las pantallas donde se proyectaban las historias desde una función paradigmática del lenguaje, sustituyendo la realidad por una idea visual, por lo general a través de una plástica adoptada del teatro (Méliés o Segundo de Chomón) que ya contenía un significado simple que permitía al espectador identificarse y empatizar con la obra, sin llegar a tener una sintaxis cinematográfica a la que estamos acostumbrados después de las aportaciones de Griffith. Los elementos que conforman la gramática cinematográfica la dotan de un potencial que es más complejo, mas bien paradigmático en cuanto a que dota al fotograma de una variedad de posibles significados. Dentro de la composición de la imagen cinematográfica se encuentra siempre el espacio como elemento intrínseco que se relaciona con otros (iluminación, óptica, movimiento de cámara, escala, ángulo y perspectiva).

Sobre el espacio cinematográfico y sus posibilidades narrativas se ha escrito realmente poco.

Es el menos atendido de los aspectos de la diégesis cinematográfica. Innumerables ensayos, artículos, tesis y documentos se han dedicado al estudio del tiempo y de la acción en las películas, son los hijos más queridos de la teoría cinematográfica, mientras que el espacio es el pariente pobre. Los que se pueden encontrar fácilmente se refieren al diseño de producción, un rubro con un enfoque más cercano a las artes plásticas que al lenguaje cinematográfico en sí.

Sobre el estudio del espacio cinematográfico destacan los siguientes textos: *L'espace cinématographique*, del crítico cinematográfico y profesor de las universidades de Montpellier y de Friburgo, Herni Agel, para quien una película es ante todo un espacio, en el que los personajes se insertan en un escenario natural o reconstruido en el estudio. No hay historia sin espacio afirma. El espacio consume al tiempo, lo devora, lo dilata y lo contrae, en un juego diegético que es específico del cine. Agel se enfoca en la producción y diseño del espacio donde se va a filmar una película. Este texto es de 1978.

L'Espace au cinéma (Hors-champ, hors-d'oeuvre, hors-jeu) es el ensayo que Louis Seguin publicó en 1993 sobre el espacio cinematográfico, que está dedicado básicamente al "fuera de campo", que es todo lo que se cuenta más allá del fotograma pero que se intuye o se propone en la diégesis. Es más un texto de enfoque filosófico que técnico.

Pocos años después, en 1999, se edita el libro homónimo *L'espace au cinéma*, en el que su autor André Gardiès es mucho más técnico y articulado en un enfoque narratológico enfocado en la fenomenología de la diégesis. Su libro se concentra en el análisis de cuatro tipos de espacios: el cinematográfico, el diegético, el narrativo y el espectral. El espacio cinematográfico es el que prevé el paso de la bidimensionalidad real de la superficie de la

pantalla a la tridimensionalidad virtual del espacio representado. Del diegético se refiere a la experiencia vivida dentro del espacio a través de la mirada del espectador. Para Gardies, el paso de sintagma a sintagma en el seno de una película permite crear una aprehensión cognitiva del espacio propio de la narración que se está desarrollando, lo que denomina espacio narrativo. Por último, el espectral en la que concibe el espacio no como un aspecto físico de un medio en tres dimensiones donde se ordenan los objetos, sino desde la perspectiva de una abstracción de tipo estructural mayor. Gardiès dedica un tiempo a la distinción entre lo que se entiende por "lugar" y lo que interpretamos como "espacio". El lugar es particular, manifiesto, reconocible, contingente y permite acceder al espacio que es general, latente, virtual, inmaterial, inmanente y sistemático. Gardiès propone una clasificación por sus funciones. Este autor define al espacio morfológica, relacional y axiológicamente. En su tesis se elabora el concepto de la relación del espacio con la energía circular de la narración: centrífuga y centrípeta. En suma, el espacio es el significante del significado hombre. Finalmente, menciona que: "El espacio figura en el fotograma, el tiempo no", otorgando a la cinematografía una dimensión cronológica de la que carece la fotografía. Es definitivamente el texto más completo sobre el espacio cinematográfico que se ha escrito, ya que aborda prácticamente todos los aspectos referentes a este tema. "Los lugares, y por consecuencia el espacio, dicen siempre otra cosa que los desborda" (Gardiès)

En el marco de la teoría cinematográfica generada en Hispanoamérica, la profesora María de los Ángeles Martínez García publicó en el 2011 el libro *Laberintos Narrativos* donde elabora una interesante alegoría con el espacio mitológico y su representación de un caos determinista que conduce al enfrentamiento de los personajes a una serie de pruebas que los llevarán al conocimiento de manera que alcanza una reforma en su carácter. "El laberinto es así un espacio semiotizado que se convierte en signo, ya sea de los personajes o de sus

relaciones y deja de ser un escenario sin más para convertirse en ocasiones en auténtico protagonista”(Martínez:18) comenta la profesora de la Universidad de Sevilla.

Por último, en su publicación del 2018 *Empathetic Space on Screen*, Amadeo D'Adamo realiza un ensayo sobre las relaciones que se pueden establecer entre los personajes y el espacio cinematográfico. “Un espacio empático existe en un momento de la historia que despierta un intenso nivel de comprensión emocional del personaje en nosotros y donde el espacio está de alguna manera expresando esa situación interna al encarnar las esperanzas y/o miedos del personaje. En general, el espacio se vuelve más intensamente empático cuanto más expresa los conflictos emocionales de un personaje.” (D'Adamo:11) En el caso del texto del profesor de la Universidad Católica de Milán, el espacio empático se convierte en el contenedor de las emociones del personaje en momentos determinados, mas no los proyecta de manera evidente o dicho de otro modo, no los expone visualmente.

Finalmente podemos considerar un par de aportaciones filosóficas con referencia al espacio y su relación a la existencia. En la *Crítica de la razón pura*, E. Kant habla del concepto del espacio cuando se refiere al tiempo y desarrolla un estudio que marca ciertas pautas para el acercamiento al espacio narrativo cinematográfico. Evoluciona las anteriores nociones de espacio como concepción objetiva para convertirlo en una consideración subjetiva del mismo, con un acercamiento metafísico al espacio y lo considera una forma a priori de la intuición sensible. El espacio, igual que el tiempo, tiene una función con condiciones subjetivas de la intuición, la percepción externa, para convertirse en una forma de conocimiento. Aportación que da importancia al espacio en todos los ámbitos del arte y que probablemente termina de definirse con el concepto de M. Heidegger del estar-en-el-mundo para hablar de la existencia: habitar una espacio temporalidad.

Entre todas estas características del espacio cinematográfico podemos incluir la capacidad de proyectar las emociones y los sentimientos de nuestros personajes.

En sus *Notas sobre el cinematógrafo*, Robert Bresson menciona: “Que los sentimientos causen los acontecimientos. No a la inversa.” (Bresson, 1975:34). En el caso de la proyección en el espacio, son precisamente esos sentimientos quienes causan un efecto directo, visual y evidente en el espacio donde sucede la acción dramática durante el tiempo narrativo.

En 1896, el padre del psicoanálisis Sigmund Freud definió la proyección como un proceso que consiste en atribuir los propios impulsos, sentimientos y afectos a otras personas o al mundo exterior, como un proceso defensivo que nos permite ignorar estos fenómenos indeseables en nosotros mismos. En los *Apuntes de una psicología profunda* (Flachier:35) en la enumeración de los mecanismos de defensa inconscientes considera a la proyección como uno de ellos, el cual “Atribuye pulsiones, deseos o sentimientos inconscientes a otras personas u objetos del mundo exterior”. Es a partir de esta definición que utilizamos el término de la proyección en una analogía del uso del espacio en la narrativa cinematográfica.

Pero los directores de cine no somos psicólogos. “Nada de psicología (de aquella que sólo descubre lo que puede explicar)”(Bresson:77) decreta Bresson en sus notas. Para minimizar ese riesgo, en el que tengamos que explicar de manera extensa lo que le sucede a un personaje desde una aproximación a su interior, a su psique, el lenguaje cinematográfico cuenta con una gran variedad de recursos, desde la escala del plano, el montaje, la luz, la óptica o el movimiento de cámara, que nos otorga una síntesis visual del ánimo del personaje

sin tener que verbalizarlo, ya que esto último se considera poco cinematográfico, quizá por el estilo que este tipo de explicaciones desarrolló dentro de la narrativa en el teatro y en la literatura. Este último fenómeno, el de la teatralidad en el cine le preocupaba y se puede decir que incluso le molestaba al mismo Bresson. “Que sea la íntima unión de las imágenes la que las cargue de emoción” (Bresson:30) Esa síntesis visual, es la quinta esencia del cine, de lo cinematográfico, es la manera que hemos encontrado de exponer de manera breve (en imágenes) el contenido complejo del conjunto de ideas, sentimientos, emociones y discurso que se exponen de manera simultánea en la historia. Y es, en el caso de la proyección en el espacio, que nos funciona como contenedor y aparador de todos esos elementos sin tener que verbalizarlos, simplemente, observando su representación en el lugar donde acontece la acción dramática.

La proyección en el espacio en el cine es uno de los conceptos más interesantes visualmente, por lo que me resulta muy atractivo cinematográficamente. Al atribuir las emociones del personaje al sitio en donde realiza una acción determinada de la historia, el lugar se transforma en un volumen que contiene las intenciones internas del personaje, exteriorizando sus sentimientos. Podríamos decir que el espacio late al ritmo de las emociones del personaje, y deja de ser un lugar en donde sucede una acción determinada para convertirse en la materialización de la emoción.

La manera más adecuada de explicar la proyección en el espacio es con referencias específicas. A continuación algunos ejemplos.

En *El sueño de Arizona* (*Arizona Dream*, Emir Kusturica, 1993) Kusturica nos muestra una conversación entre Axel (Johnny Depp) y Elaine (Faye Dunaway), quienes comienzan una

relación especial entre un joven y una mujer madura, en la que ella está a punto de confesar su deseo más profundo. El director serbio ubica la acción con los personajes sentados al rededor de una mesa de jardín, en el exterior de la casa de ella, desde donde dice: “De pequeña siempre quise volar...”, y en ese momento la mesa y las sillas se elevan suavemente en el aire mientras Elaine le explica a Axel su gran anhelo, giran 360°, levitan y regresan a la tierra. Ninguno de los dos reacciona ante el hecho de haber “volado”, sin embargo volaron literalmente, visualmente. Lo que vemos es el anhelo del personaje que hace un recorrido desde el suelo hasta la copa de un árbol. Ese “querer volar” proyectado en el espacio.

Ben Willis (Sean Biggerstaff) es un estudiante de artes obsesionado con la figura del cuerpo femenino que termina la relación con su novia Suzy y esto le provoca insomnio y los consecuentes padecimientos de no poder dormir. *Cashback* (*Cashback*, Sean Ellis, 2006) es la obra del inglés Sean Ellis que tiene un tratamiento visual muy especial durante toda la película. “... los demonios del arrepentimiento vienen a buscarme”, Ben fue quien tomó la decisión de separarse y ahora está parado frente a un teléfono público, con el auricular en la oreja en el pasillo de la residencia de estudiantes donde vive. Suzy contesta (en off) amodorrada. Una conversación incómoda entre los dos jóvenes a las 4 a.m. Él le pide perdón pero ella ya está con alguien más. Suzy cuelga. Ben deja el auricular en el teléfono, desde un primer plano lateral lo acompañamos en un movimiento de cámara en el que el personaje se desplaza hacia atrás, sin caminar, como si levitara; lo seguimos, sin cortes de montaje, hasta su habitación, en dónde ya no va hacia atrás sino hacia abajo, hasta hundirse en su cama, en su insomnio, en su arrepentimiento. Lo horizontal se convierte en vertical, el perfil del personaje finalmente es un cenital que lo condena a vivir las consecuencias de su decisión con Suzy.

A Hitchcock no se le iba ni un detalle. En *Con la muerte en los talones* (*North by northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) Roger Thornhill (Cary Grant) sufre, como varios de los personajes del maestro del suspenso, de un cúmulo de consecuencias desastrosas tras ser confundido con un agente del gobierno por un espía de nombre Phillip Vandamm. Después de varias situaciones, típicas de los mejores thrillers, se ve obligado a escapar en un tren, en donde conoce a Eve (sí, una rubia) a la que convence de que es inocente de un crimen en el edificio de la ONU por el cual es buscado por la policía, el FBI, la CIA y todas las autoridades y cuerpos de seguridad de Estados Unidos. Eve se ofrece a ayudar a Thornhill. Al llegar a Chicago, ambos caminan por el andén del tren; Roger vestido como botones va junto a Eve. La locación es real, una estación de tren que probablemente no sea la de Chicago pero se atiene a las propiedades realistas (de las que menciona Bazin). Frente a ellos unos policías la detienen a ella para preguntarle por el prófugo; Thornhill sigue caminando escondiendo su rostro bajo la gorra del uniforme del ayudante de equipaje. En un corte de montaje el plano cambia y ahora Eve y los policías conversan frente a un notable fondo falso, una retroproyección. ¿Por qué haría Hitchcock un plano en estudio con un efecto visual tan evidente pudiendo haber filmado esas tomas en la locación? Eve le miente a los policías después de preguntarle si ha visto al sospechoso: “¿Al señor Thornicroft?... No, lo siento, les deseo que tengan suerte”. Su argumento es tan falso como el fondo, el espacio. Se despide de los oficiales, sigue caminando y la escena vuelve a la locación natural. La rubia y el prófugo disfrazado siguen caminando por el andén. Caminan, dialogan y volvemos a percibir un fondo “falso”, otra retroproyección. Finalmente, cuando están a punto de salir, ella voltea hacia su izquierda, el lado opuesto a donde camina Roger. En el más puro estilo de montaje por punto de vista de Hitchcock, en el plano siguiente vemos a Phillip Vandamm caminando por el andén de la estación de Chicago, la real. Eva también le miente a Thornhill, su relación

es tan falsa como la retroproyección que vemos detrás de ellos.

Las proyecciones en el espacio pueden otorgar imágenes icónicas en algunas películas. Renton (Ewan McGregor) se hunde en el piso, llevándose con él la alfombra, después de inyectarse heroína en casa de La Madre Superiora, apodo del vendedor que le proporciona la droga. El caso de *Trainspotting* (*Trainspotting, Danny Boyle, 1996*) que muestra la sensación de la sobredosis en el personaje a través de una proyección en el espacio se convirtió en una de las imágenes más representativas de la película. Aparte de la del escusado, en la que Danny Boyle literalmente nos sumerge en la adicción del personaje a los estupefacientes.

Una de las proyecciones más frecuentes en el cine es en la que los personajes se ponen a bailar. En el cine musical es prácticamente el leitmotiv. Pero nadie lo hacía mejor que Stanley Donen. En *Bodas Reales* (*Royal Wedding, Stanley Donen, 1951*), Fred Astaire interpreta a Tom Bowen, un afamado bailarín estadounidense a quien invitan a presentar su espectáculo en Inglaterra durante las celebraciones de la boda de la Reina. En ese viaje, Tom que es un hombre que finge una frialdad en sus relaciones sentimentales, conoce a Anne. “¿Tengo cara de ser de los que se comprometen? Vamos, déjalo”, menciona poco antes de robar una fotografía de Anne del aparador del teatro donde se presentan. Ya en su cuarto del hotel, Tom deja la foto sobre una mesita y le empieza a cantar, y siendo Fred Astaire tiene que ponerse a bailar, pero ni el reconocido bailarín ni el aclamado director de esta película son ordinarios. En una de las escenas más sorprendentes del género musical, disfrutamos de uno de los mejores bailarines hacer sus magníficos pasos por las paredes y el techo de la habitación. Tom está enamorado de Anne y en el espacio se proyecta su sentimiento que recorre toda la arquitectura y el decorado de un set diseñado específicamente para transmitirnos esa emoción. Una coreografía que se desarrolla en prácticamente en todas las

paredes de la habitación. Los sentimientos que tiene Tom hacia Anne desafían la gravedad y podemos disfrutar de un Fred Astaire que muestra sus mejores pasos hasta en el techo, de cabeza. Donen realiza una de las manifestaciones más visuales de una pasión eufórica en un personaje en el cine.

Durante el siglo XX, las vanguardias literarias emergieron como una respuesta a la narrativa convencional. Desde la invención del contrapunto, en el que podemos cambiar de narrador y de punto de vista de un renglón a otro, con un orden anacrónico en los hechos que nos hacen perdernos en la temporalidad de la historia para introducirnos en la mente de los personajes. El contrapunto es una técnica dinámica que hace que el espectador se mueva junto con la trama narrativa que quiere el autor, ésta presenta simultáneamente tiempos, lugares y personajes sin prevenir de lo que sigue en el hilo narrativo, dirigiendo el texto a un monólogo interior de los personajes. Autores como William Faulkner, James Joyce, Virginia Woolf, D. H. Lawrence o Aldous Huxley (quien escribió una novela llamada "Contrapunto" en 1928) aportaron las primeras innovaciones a esta nueva forma narrativa, a quienes siguieron un sinnúmero de autores y dramaturgos quienes se enfocaron más en las crisis existenciales o conflictos internos de los personajes que en la trama dramática, la historia como tal. "El teatro moderno tiene un carácter diferente al antiguo: mientras que la base del antiguo es la pasión, el moderno es la expresión del intelecto. Una de las novedades que he aportado al nuevo drama consiste en convertir el intelecto en pasión" con esta frase se defendió Luigi Pirandello de quienes opinaban que su teatro era oscuro y cerebral, explicando con claridad las intenciones de su dramaturgia en una entrevista realizada en Barcelona en 1924. Lo intelectualizado es comprensible y durante el siglo anterior y lo que llevamos del actual, ese tipo de argumento al que los teóricos consideran como "no dramático", ha venido a darle a la literatura, al teatro y al cine, nuevas maneras de contar las historias. Los principales

directores contemporáneos han realizado sus películas más icónicas considerando al intelecto del espectador como un elemento esencial dentro de las historias que han desarrollado. David Lynch (*Mulholland Drive*, 2001), Ingmar Bergman (*Persona*, 1966) y Woody Allen (*Rosa púrpura del Cairo*, 1985) hicieron popular en el panorama cinematográfico esta manera de contar historias. El tratamiento del espacio en estos filmes es un vehículo fundamental para transportar esas “pasiones intelectualizadas”.

Otro clásico del argumento aleatorio en el cine fue Federico Fellini. Películas como *8 y 1/2* (1963), *La Dolce vita* (1960) o *Amarcord* (1973) tienen varios fragmentos en donde el espacio se transforma de manera evidente en una especie de escenario en donde los personajes demuestran sus pasiones. Y todavía más evidente es en *Y la nave va* (*E la Nave va*, Federico Fellini, 1983), con su apoteósico final en el que Orlando salva al rinoceronte en una balsa sobre un mar de tela que ondea, hace olas, en la mente del director, la proyección del propio autor, la intelectualización del espacio como un elemento plástico de la emocionalidad épica de un argumento en el que el protagonista es la forma cinematográfica, su creador (o creadores si consideramos a los diseñadores de producción y al homenaje que es la película al compositor Nino Rota). Una emoción tan grande que logra salir de la película y nos transporta por el set, por la mente y el corazón de Fellini.

Para finales de los años 90, un grupo de directores de videoclips irrumpieron en el panorama del cine mundial con películas que recuperaban el espíritu del absurdo de los dramaturgos de mediados de siglo: Ionesco, Pirandello, Camus o Beckett. El eterno resplandor de una mente sin recuerdos (*Eternal sunshine of the spotless mind*, Michel Gondry, 2004) es el segundo largometraje del francés Michel Gondry. El argumento es un laberinto mental en el que el tiempo, el espacio y la acción se diluyen en un ejercicio de confusión emocional a partir de un

planteamiento intelectual: la descomposición de la memoria. La diégesis implica entonces la flexibilidad de la lógica realista para transportarnos a las emociones de la evocación escéptica de lo que los personajes vivieron con anterioridad. Un argumento parecido a *El año pasado en el Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), donde Alain Resnais introduce al espectador en un proceso mental en el que los personajes intentan recordar los confusos hechos en los que coincidieron, o que incluso dudan haber coincidido. En la obra de Gondry, los personajes se encuentran o se reencuentran después de haberse sometido a un tratamiento de “olvido selectivo”. Joel Barish (Jim Carrey) y Clementine Kruczynski (Kate Winslet) se separan después de una tormentosa relación amorosa. Joel descubre que su exnovia se sometió a un tratamiento en el que gracias a un aparato especial, los recuerdos que ella tenía de las experiencias que vivió con él pueden desaparecer selectivamente. En una especie de arrebatado de venganza, Joel decide hacer lo mismo con los recuerdos de Clementine. En el desarrollo de la película llega un momento donde el tiempo y el espacio se mezclan de manera extradiegética para llevar a los personajes (y al espectador) al olvido. En una de las escenas que más evidencia esta idea, es cuando Joel visita a Clementine en la librería donde trabaja, caminan entre las estanterías de libros que tienen cubiertas de todos colores, pero conforme avanza la escena, los libros van perdiendo el color de manera abrupta durante el plano. Al final de la escena, Joel le propone: “Sería diferente si pudiéramos intentarlo de nuevo”, pero el espacio se ha transformado, todos los libros que rodean a la pareja son blancos. Ya no hay color, ya no hay futuro ni esperanza, ya no hay pasado ni recuerdos que vinculen emocionalmente a los personajes. Sólo hay un presente en el que Clementine le responde: “Recuérdame, haz tu máximo esfuerzo. Quizá podemos” pero ella desaparece del lugar, deja de ser un recuerdo para convertirse en un un “olvido”, como las cubiertas de los libros.

Otro fenómeno que irrumpió en la escena cinematográfica mundial es el que aportan las películas de Roy Andersson. El director sueco que resucitó del exilio en la publicidad y que se ha coronado con sus argumentos aleatorios, absurdos, existenciales y reflexivos. Con una manera única de hacer películas. Sólo Roy Andersson hace las películas de Roy Andersson, porque si alguien más las quisiera hacer, terminaría filmando una película de Roy Andersson. La imaginación y la sorpresa son elementos fundamentales que se desarrollan en sus películas como piezas que componen a las historias no dramáticas. El tratamiento y la importancia de la realización del espacio en sus filmes es tan compleja y a la vez tan sintética que merecería una tesis de doctorado. En lo que nos atañe, la proyección en el espacio, podemos tomar la referencia de Tú que estás vivo (*Du Levande*, Roy Andersson, 2007), la segunda película de su trilogía sobre la existencia. Anna (Jessika Lundberg) es una adolescente enamorada de Micke Larsson (Erik Bäckman) un rockero de aspecto post punk o neo gótico (o ambos porque para algunos musicólogos es lo mismo). Pero Micke no le corresponde. Anna está de pie en frente de la barra de un bar, la gente en el recinto bebe en sus mesas y en la barra, el barman prepara un coctail mientras nuestra joven protagonista mira directamente a la cámara en un plano americano filmado con una óptica de 14mm (no podría ser de otra manera tratándose de Roy Andersson, porque sólo usa ese lente). “Tuve un sueño anoche”, Anna toma el coctail de la barra, “Soñé que me casaba con Micke Larsson”, dos comensales la miran, “Él toca la guitarra y canta en los Black Devils. Fue muy bonito, muy bonito. Hermoso. Fantástico”. En la siguiente escena, dentro de un pequeño apartamento, Micke toca la guitarra sentado frente a una mesita junto a una ventana. Anna vestida de novia se quita las botas rosadas, sentada en la cama. Todo en un plano general fijo (con el 14mm de Roy Andersson), sin cortes de montaje. “Tocas muy bien Micke” le dice Anna, que se pone de pie, sale de la habitación y se acerca a abrazar a Micke que sigue tocando un blues. En la ventana, el exterior se mueve, conforme sigue la escena se

evidencia de manera progresiva que el apartamento se desplaza como si estuviera sobre las vías de un ferrocarril, hasta llegar a una estación de tren donde los espera una multitud que quiere celebrar la unión de la pareja. Roy Andersson nos transporta, literalmente, en la emoción de Anna de haber tan siquiera soñado con ser parte de la vida de Micke. La euforia onírica proyectada en el espacio cinematográfico.

Personalmente, desde que estudié dirección de cine me llamó la atención que Luis Allier, el profesor del desaparecido Centre de Estudis Cinematogràfics de Catalunya, le diera tanta importancia al espacio como elemento fundamental de la gramática audiovisual. El director de cine y actual coordinador de estudios de la Academia Bande Apart en Barcelona, nos explicaba con una infinidad de ejemplos durante tres años, cada uno de los aspectos del lenguaje cinematográfico. La proyección en el espacio es un tema al que siempre tuve un interés especial. En mi trabajo como realizador lo he ido implementando y desarrollando.

En diciembre del 2016 filmamos *Desde el fondo*, un cortometraje con un argumento muy simple: el momento en el que una pareja decide separarse. Una situación tan común que podría carecer de un interés narrativo o dramático. Un hombre y una mujer sentados en sus sillas y entre ellos una mesa con algunos objetos cotidianos. Pero esa fábula es el pretexto para un ejercicio cinematográfico de proyección en el espacio. Todo el corto está filmado bajo el agua; los personajes, el decorado, las cámaras estaban sumergidos a casi dos metros de profundidad en una piscina. “Ahora sí tocamos fondo” menciona Él desde el fondo, literal. “Lo siento desde lo más profundo de mi corazón” le contesta Ella en un texto que convencionalmente sería paradigmático, cercano a la metáfora, y que en este film es un diálogo más cercano a lo sintagmático, a lo literal, porque es desde la profundidad que nos da la situación acuática de los personajes desde donde habla el personaje y desde donde

sale su emoción. “Quiero respirar...” dice Él antes de empezar a flotar hacia la superficie, donde le espera el aire. Una situación personal a la que solemos referirnos como “sentirnos ahogados en una relación de pareja” en la que transportamos la emoción o el sentimiento a lo literal para aprovechar esa proyección en el espacio.

Gemütlichkeit es una palabra alemana que no tiene traducción. Se refiere a una sensación que se experimenta en algún espacio que te hace sentir cómodo, que te provoca felicidad, seguridad, confort y relajación entre otras *sensaciones*, y todas al mismo tiempo. El espacio puede ser para los teutones un lugar que se relacione a una emoción. En el cine puede pasar lo mismo.

Bibliografía:

AGEL, Henri. (1978) L'espace cinématographique. París. J.P.Delarge.

Alva Edison, Tomas. William K.L. Dickson (1894) Annabelle Butterfly Dance. E.U. Edison Manufacturing Company

Andersson, Roy. Andersson, Roy (2007) Du Lavande. Suecia. Roy Andersson: Filmproduktion AB

Bausager, Lene. Ellis, Sean (2006) Cashback. UK: Left Turn Films

BAZIN, André. (1966). ¿Qué es el cine?. Madrid. Rialp

Bergman, Ingmar. Bergman, Ingmar (1966) Persona. Suecia. Aurora.

Bregman, Anthony. Gondry, Michel (2004) Eternal Sunshine of the Spotless Mind. E.U.:
Focus Features

BRESSON, Robert (1975) Notes sur le cinématographe. París. Gallimard

Courau, Pierre. Resnais, Alain (1961) L'année dernière à Marienbad. Francia. Cocinor

Cristaldi, Franco .Fellini, Federico (1973) Amarcord. Italia. F.C. Produzione

Cristaldi, Franco. Fellini, Federico (1983)Y la nave va. Italia. Vides Produzione

D'ADAMO, Amadero (2018) Empathetic space on Screen. Cham. Palgrave Macmillan.

Edelman, Pierre. Lynch, David (2001) Mulholland Drive. E.U. The Pictures Factory.

FLACHIER, Jorge (1990) Apuntes de Psicología Profunda. Quito. Pontificia Universidad
Católica de Ecuador.

Freed, Arthur. Donen, Stanley (1951) Bodas Reales. E.U.: Metro-Goldwyn-Mayer

FREUD, Sigmund (2016). Nuevas observaciones sobre las neuropsicosis de defensa.
Valencia España. NoBooks Editorial.

GARDIES, André, (1993) L'espace au cinéma. París: Méridiens Klincksieck.

GAUDREULT, André. JOST, Francois.(1995). El Relato cinematográfico: cine y narratología. Barcelona. Paidós

Griffith, D.W., Griffith, D.W. (1915) The Birth of a Nation. E. U. Epoch Producing Corporation

Griffith, D.W., Griffith, D.W. (1916) Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages. E.U. Triangle Film Corporation

HEIDEGGER, Martin(1974) El ser y el tiempo. México. F.C.E.

Hitchcock, Alfred. Hitchcock, Alfred (1959) North by northwest. E.U.: Metro-Goldwyn-Mayer

Joffe, Charles H. Allen, Woody (1985) The Purple Rose of Cairo. E.U. Orion Pictures

KANT, Emmanuel (1998) Crítica de la razón pura. Madrid. Alfaguara.

LIZARAZO A., Diego(2004) La fruición filmica, estética y semiótica de la interpretación cinematográfica. México D.F. Universidad Autónoma Metropolitana.

Macdonald, Andrew. Boyle, Danny (1996) Trainspotting. UK: Channel Four Films

Magli, Franco. Fellini, Federico (1960) La Dolce Vita. Italia. Riama Film

Marmion, Yves. Kusturica, Emir (1993). El Sueño de Arizona. E.U.: Constellation

MARTÍNEZ GARCÍA, Ma. Ángeles (2011). Laberintos Narrativos: Estudio sobre el espacio Cinematográfico. Barcelona: Editorial Gedisa

Pommer, Erich. Wiene, Robert (1920) El Gabinete del Dr. Caligari. Alemania:Decla-Bioscop AG

Pons, Arturo. Pons, Arturo (2017) Desde el Fondo. México: Grippaux Atelier

Ramírez, Ozcar. Pons, Arturo (2011) La Brújula la lleva el Muerto. México: ArteMecánica

Rizzoli, Angelo. Fellini, Federico (1963) 8 y 1/2. Italia. Cineriz

SEGUIN, Louis. (1999) L'Espce au cinéma (Hors-champ, hors-d'oeuvre, hors-jeu). Toulouse: Editons Ombres.

SOURIAU, Étienne (1953) L'Univers filmique. París. Flammarion.

