

El espacio cinematográfico: un lugar que proyecta nuestras emociones

The cinematographic space: A place that projects our emotions

Arturo García Pons*

Artículo recibido: 27-06-2021

Aprobado: 02-05-2022

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.

* Maestro en Diseño fotográfico por la Universidad Iberoamericana León. Profesor de la licenciatura en Comunicación y de la licenciatura en Diseño Digital de la Universidad Iberoamericana León.

Correo electrónico:

arturo.garciap@iberoleon.edu.mx

Cómo citar este artículo

García Pons, A. (2021). El espacio cinematográfico: Un lugar que proyecta nuestras emociones. *Entretextos*, 13(37), 1-11. <https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202137212>

Palabras clave: imagen, lenguaje, diégesis, proyección, espacio, cinematográfica, emociones.

Keywords: image, language, diegesis, projection, space, cinematography, emotion.

El lenguaje cinematográfico está fundamentado en el uso de recursos visuales, plástica que proviene de la fotografía y que ha evolucionado desde su nacimiento, a finales del siglo XIX, hasta la fecha. Es un lenguaje enriquecido con los elementos dramáticos del teatro y la literatura, favorecido con componentes sonoros y beneficiado con la posibilidad de integrar 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 solo 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 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 solo 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 sobre el lenguaje cinematográficos —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 (1966, p. 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 son 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 (1966) menciona también que “La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto de una: la del espacio” (p. 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. 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* (Viena, 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. Sin embargo, Franzis será un narrador deficiente, que nos estará contando una versión distorsionada de los hechos, al más puro y exagerado estilo expresionista. 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; se trata de 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 y Francois Jost (1953) rescatan 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” (p. 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 (2004, p. 152). Se refiere a 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* (1915) e *Intolerancia* (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 dirigidas 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 solo 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), pues 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, más 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. 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* (1978), 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.

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 sobre 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 espectadorial. 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 Gardiès, 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 espectadorial, en el 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 (1993) 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. 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, 1993).

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*, en el que elabora una interesante alegoría con el espacio mitológico y su representación de un caos determinista que conduce al enfrentamiento de los personajes en una serie de pruebas que los llevarán al conocimiento, de manera que alcanzan 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” (p. 18). Por último, en *Empathetic Space on Screen*, Amadeo D’Adamo (2018) 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. (p. 11)

En este 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*, 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 Heidegger del estar-en-el-mundo para hablar de la existencia: habitar un 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 (1975) menciona: “Que los sentimientos causen los acontecimientos. No a la inversa” (p. 34). En el caso de la proyección en el espacio, son precisamente esos sentimientos los que 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 *Apuntes de una psicología profunda*, al enumerar los mecanismos de defensa inconscientes, Flachier (1990) considera a la proyección como uno de ellos, el cual “Atribuye pulsiones, deseos o sentimientos inconscientes a otras personas u objetos del mundo exterior” (p. 35). Es a partir de esta definición que utilizamos el término *proyección* como una analogía del uso del espacio en la narrativa cinematográfica.

Pero los directores de cine no somos psicólogos. “Nada de psicología (de aquella que solo descubre lo que puede explicar)”, decreta Bresson (1975, p. 77) 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: “Que sea la íntima unión de las imágenes la que las cargue de emoción” (p. 30). Esa síntesis visual es la quinta esencia del cine, de lo cinematográfico; es la forma que hemos encontrado de exponer de manera breve (en imágenes) el contenido complejo del conjunto de ideas, sentimientos, emociones y discurso que se exponen simultáneamente 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 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*, Kusturica (1993) nos muestra una conversación entre Axel (Johnny Depp) y Elaine (Faye Dunaway), quienes comienzan una relación especial, porque él es joven y ella una mujer madura; Elaine está a punto de confesar su deseo más profundo. El director serbio ubica la acción con los personajes sentados alrededor de una mesa de jardín, en el exterior de la casa de ella: “De pequeña siempre quise volar...”; 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.

La obra del inglés Sean Ellis, *Cashback* (2006), tiene un tratamiento visual muy especial. El personaje principal se llama Ben Willis (Sean Biggerstaff) y es un estudiante de artes obsesionado con la figura del cuerpo femenino. Decide terminar la relación con su novia Suzy; esto le provoca insomnio y los consecuentes padecimientos de no poder dormir. Está arrepentido. Se ve le parado frente a un teléfono público —en el pasillo de la residencia de estudiantes donde vive—, con el auricular en la oreja. 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, también. 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 donde 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.

A Hitchcock no se le iba ni un detalle. En *Con la muerte en los talones* (1959), Roger Thornhill (Cary Grant) sufre, como varios de los personajes del maestro del suspenso, un cúmulo de consecuencias tras ser confundido con un agente del gobierno, por un espía de nombre Phillip Vandamm. Después de varias situaciones, típicas de los mejores *thriller*, se ve obligado a escapar en 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 (las que menciona Bazin).

Frente a ellos, unos policías la detienen 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 caminan por el andén, 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. Al más puro estilo de Hitchcock, en el plano siguiente vemos a Phillip Vandamm caminando por el andén de la estación de Chicago, la real. Eve 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. En *Trainspotting* (Boyle, 1996) se muestra la sensación de la sobredosis en el personaje a través de una proyección en el espacio; esta imagen se convirtió en una de las 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* (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, 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 ella que está en el aparador del teatro donde se presentan. Ya en su cuarto del hotel, Tom deja la foto sobre una mesita, le empieza a cantar y se pone a bailar. En una de las escenas más sorprendentes del género musical, disfrutamos a 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, 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 la pasión eufórica en un personaje en el cine.

Durante el siglo XX, las vanguardias literarias emergieron como una respuesta a la narrativa convencional; una de esas respuestas fue el contrapunto, 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 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 ellos los siguieron un sinnúmero de autores y dramaturgos, que 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 el 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 el que los personajes demuestran sus pasiones; sin embargo, es más evidente en *Y la nave va* (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 intelectualización del espacio es un elemento plástico de la emocionalidad épica de un argumento en el que el protagonista es la forma cinematográfica, es decir, su creador —o creadores, si consideramos a los diseñadores de producción y al homenaje que se rinde en 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 noventa, 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. *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (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 es el de *El año pasado en el Marienbad* (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 con un aparato especial para desaparecer, de manera selectiva, los recuerdos que ella tenía de las experiencias que vivió con él.

En una especie de arrebató 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. Una de las escenas que más evidencia esta idea es cuando Joel visita a Clementine en la librería donde trabaja; él camina 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. Solo 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 "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. Solo 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.

Regresado a lo que que nos atañe, la proyección en el espacio, podemos tomar la referencia de *Tú que estás vivo* (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 neogótico, pero Micke no le corresponde. Anna está de pie, frente a 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: "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, 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, a la emoción de Anna de haber por lo menos soñado con ser parte de la vida de Micke. La euforia onírica proyectada en el espacio cinematográfico.

Luis Aller, profesor del desaparecido Centre de Estudis Cinematogràfics de Catalunya, le daba 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, explicaba con una infinidad de ejemplos cada uno de los aspectos del lenguaje cinematográfico. La proyección en el espacio es un tema en el que siempre tuve un interés especial. En mi trabajo como realizador, lo he ido implementando y desarrollando.

En diciembre se filmó *Desde el fondo* (Pons, 2017) 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 y 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, 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, 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.

Referencias

- Agel, H. (1978). *L'espace cinématographique*. J. P. Delarge.
- Allen, W. (dir.). (1985). *The Purple Rose of Cairo* [película]. Orion Pictures.
- Andersson, R. (dir.). (2007). *Du Lavande* [película]. Roy Andersson Filmproduktion AB.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bergman, I. (dir.). (1966). *Persona* [película]. Aurora.
- Boyle, D. (dir.). (1996). *Trainspotting* [película]. Channel Four Films.
- Bresson, R. (1975). *Notes sur le cinématographe*. Gallimard.
- D'Adamo, A. (2018). *Empathetic space on Screen*. Palgrave Macmillan.
- Donen, S. (dir.). (1951). *Bodas Reales* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Ellis, S. (dir.). (2006). *Cashback* [película]. Left Turn Films.

- Fellini, F. (dir.). (1960). *La Dolce Vita* [película]. Riama Film.
- Fellini, F. (dir.). (1963). *8 y 1/2* [película]. Cineriz.
- Fellini, F. (dir.). (1973). *Amarcord* [película]. F. C. Produzione.
- Fellini, F. (dir.). (1983). *Y la nave va* [película]. Vides Produzione.
- Flachier, J. (1990). *Apuntes de Psicología Profunda*. Pontificia Universidad Católica de Ecuador.
- Freud, S. (2016). *Nuevas observaciones sobre las neuropsicosis de defensa*. NoBooks Editorial.
- Gardiès, A. (1993). *L'espace au cinéma*. Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El Relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós.
- Gondry, M. (dir.). (2004). *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* [película]. Focus Features.
- Griffith, D. W. (dir.). (1915). *The Birth of a Nation* [película]. Epoch Producing Corporation.
- Griffith, D. W. (dir.). (1916). *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* [película]. Triangle Film Corporation.
- Heidegger, M. (1974). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Hitchcock, A. (dir.). (1959). *Con la muerte en los talones* [película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kant, E. (1998). *Crítica de la razón pura*. Alfaguara.
- Kusturica, E. (dir.). (1993). *El Sueño de Arizona* [película]. Constellation.
- Lizarazo, D. (2004). *La fruición fílmica, estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Lynch, D. (dir.). (2001). *Mulholland Drive* [película]. The Pictures Factory.
- Martínez, M. A. (2011). *Laberintos Narrativos: Estudio sobre el espacio Cinematográfico*. Editorial Gedisa.
- Pons, A. (dir.). (2017). *Desde el Fondo* [cortometraje]. Grippaux Atelier.
- Resnais, A. (dir.). (1961). *L'année dernière à Marienbad* [película]. Cocinor.
- Seguin, L. (1993). *L'Espace au cinéma (Hors-champ, hors-d'oeuvre, hors-jeu)*. Editons Ombres.
- Souriau, É. (1953). *L'Univers fílmique*. Flammarion.
- Wiene, R. (dir.). (1920). *El Gabinete del Dr. Caligari* [película]. Decla-Bioscop AG.