



Fuera de campo como fundamento de lo audiovisual. Reflexiones y apuntes.

Kruk, María de los Milagros

Una película es la sumatoria y el resultado de una serie de decisiones. El director es el nombre titular y público de esa cadena de decisiones. Desde el momento de la preproducción, en la lectura del guión y con herramientas como el storyboard, el director (quizás con colaboración del director de fotografía) empieza a pautar los planos, eso que vamos a ver en pantalla. La pregunta que guía esta etapa es la de ¿Cómo mostrar esta historia? El director elige qué y dónde poner el foco y qué queda afuera. Esto irá conformando el dentro y el fuera de campo. Sin embargo este último no es un conjunto homogéneo de lo simplemente no-en-pantalla, dado que se puede narrar desde esta ausencia.

En estas páginas intentaremos reflexionar en torno a la dimensión del fuera de campo y qué implica para la imagen audiovisual. Para ello, haremos un repaso por algunas cuestiones técnicas pero será nuestro principal objetivo abrir la cuestión del fuera de campo a una indagación más amplia, vinculando la temática con aspectos filosóficos y artísticos.

¿Por qué nos detenemos en el concepto de fuera de campo? ¿Qué relevancia puede tener o qué aportes puede dar a la hora de pensar el cine?

El cine es un arte relativamente joven y su nacimiento e historia están condicionados por varios factores, desde técnicos hasta económicos. La consolidación de los grandes estudios y con ellos el sistema de grandes estudios fue determinante porque ahí se estandarizó la práctica y fundó algo así como un “lenguaje audiovisual”¹.

Es interesante pensar que a poco de su nacimiento, el cine no tenía la plena confianza de sus creadores. Los hermanos Lumiere consideraban que agotada la novedad, el cine iba a ser una moda pasajera. Pero en Estados Unidos se convencieron de lo contrario y se dieron en la tarea de idear nuevos recursos para así reducir la brecha con el público. *El nacimiento de una nación* de D.W. Griffith (1915) se considera la película que establece el patrón de la narrativa audiovisual, desde el guión hasta el montaje.

El cine pasa entonces de un Modo de Representación Primitivo a lo que Noël Burch define como el Modo de Representación Institucional (MRI). Este se enseña, se reproduce y

¹ Para evitar las ambigüedades y cargas que tienen estas palabras, Noël Burch opta por la expresión “Modo de representación”. Ver, Burch, N. (2004). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.



conforma la educación audiovisual. El MRI intenta garantizar una contemplación naturalista que genera sensación de continuidad y coherencia (algo que el rodaje no tiene). El resultado es un relato audiovisual normalizado, tranquilizador. Todo sustentado por una serie de tópicos y normativas en la producción audiovisual. El objetivo es la identificación y la decodificación.

Todo relato cinematográfico por fuera del MRI implica un esfuerzo por parte del espectador, aparecen las piezas sueltas y sobre todo, la explicitación de la mano del director; es decir que se rompe la “ilusión de realidad”². En general, el cine no identificado con el MRI es llamado cine de autor. Es el mismo sistema el que avisa que no se hará cargo de esas películas, y es exclusiva responsabilidad del espectador asumir ese camino, el cual no tiene el sello de garantía de la industria.

El MRI es un manual de cómo hacer una película: qué tipos de planos y movimientos de cámara existen y qué efectos se consiguen con ellos, qué duración y cuántas partes tiene una historia, qué significan los colores y cómo iluminar, qué es el raccord y cómo se monta una película. Esto opera tanto en realizadores audiovisuales como en espectadores audiovisuales. Como afirma Metz, la institución cinematográfica está compuesta por dos maquinarias, la industria del cine, y la "regulación social de la metapsicología espectral" (la maquinaria mental históricamente interiorizada por los espectadores "acostumbrados a ir al cine", esta máquina de la institución es la que nos prepara para consumir películas). La institución tiene como función (sobre todo esta segunda máquina) que se entable una buena relación con el objeto cine, una relación de placer, la institución apunta por entero al placer fílmico y sólo a él (Metz, 2001).

Esto no se aleja mucho de lo que decía Aristóteles en la *Poética*: Los seres humanos “[...] disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, qué éste es aquél; [...]” (Aristóteles, 2011, p. 398). El MRI establece las reglas de decodificación, convenciones de construcción de relato y asegura el éxito. Es por esta razón (el éxito) que decimos que el MRI representa intereses económicos, políticos, históricos y culturales. Autores como Jean-Louis Playnet, Jeanlouis Comoli y otros autores influenciados por la teoría althusseriana, entendían el cine como un aparato ideológico burgués. También, podría plantearse cómo esta estandarización afecta la experiencia de ver cine y puede conducir a cierto efecto anestésico³.

² “(...) en el cine el término “ilusión de realidad” enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico.” (Burch, 1991, p. 247)

³ Tal como lo desarrolla Walter Benjamin y luego, siguiendo a este, Susan Buck-Morss.



En trabajos anteriores intenté mostrar cómo el montaje puede alterar ese *continuum* del MRI y hacer emerger una experiencia diferente, que espabile al espectador. El montaje es un ordenamiento ficticio entre elementos que en sí, son disímiles, pero que las técnicas del montaje tienden a equiparar, borrando cualquier diferencia, tensión o espacio entre las escenas (fragmentos). Siempre hay espacio entre las imágenes que se montan, hay un corte, un vacío que se intenta suavizar y esconder pero es en ese espacio vacío donde habita la posibilidad de quiebre. El fuera de campo también tiene esta potencia.

La definición de fuera de campo parece sencilla: es lo no visible en la imagen proyectada⁴. Analicemos esto. En primer lugar, hace referencia a las seis dimensiones por fuera del espacio de campo; es decir los costados y el arriba y abajo del encuadre. El fuera de campo es inmanente al aparato cinematográfico que hace un recorte de la realidad pero el MRI provee de herramientas para que pueda reconstruirse la totalidad de la imagen en la imaginación del espectador y no haya puntos ciegos. Con esto queremos decir que el espectador “ve” el más allá de lo que está en pantalla. Los personajes todo el tiempo interactúan con el fuera de campo porque entran y salen de escena. El espacio de campo se construye a través del *raccord* y el espectador lo articula en su cabeza, como un mapa y rellena los espacios vacíos con códigos. De esta manera, el espectador sabe que el personaje vive en la ciudad, incluso si nunca la ve, ya sea por los sonidos o el tipo de construcción que ve.

Un buen ejemplo (bueno porque es una muy interesante construcción técnica del off) es *Solaris* (1972), la película de Andrei Tarkovsky, donde no hay imagen del espacio exterior ni del planeta Solaris y cuando lo hay, es un recorte abstracto que no se identifica con la representación tradicional de cómo debe mostrarse una película en el espacio exterior (instaurado principalmente por *2001: Odisea en el espacio* (1968) de Kubrick). Y si bien, hay mucho trabajo de expectativa, como espectadores logramos identificar el fuera de campo con el espacio exterior.

Desde otra perspectiva, podemos decir que el fuera de campo es un clásico recurso de las películas de terror. Ejemplo: *Cloverfield* (Reeves, 2008) o *La bruja de Blair* (Sánchez & Myrick, 1999). Sin embargo, otras películas hacen todo lo contrario: muestran. El ejemplo lo tomamos de otra película de terror: *Babadook* (Jeniffer Kent, 2014). La directora nos muestra el monstruo en pantalla y lo deja tiempo mirándonos. El resultado es extraño y atractivo. Y a pesar de tener todo a la vista, algo no se siente bien, la sensación de que hay algo más no se

⁴ Ver Gómez Tarín, F. J. (2003). *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* [Tesis doctoral]. Universidad de Valencia. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/dctes?codigo=7413>. El autor hace un análisis extenso sobre la temática.



agota: algo no encaja. En este caso, el fuera de campo se desarrolla desde la narración y la narrativa.

En las películas de autor, una queja bastante extendida es la no claridad en la historia: qué pasó, de qué se trata, para qué. Nos enfrentamos a un fuera de campo más complejo, donde no hay reglas para reconstruir aquello que no está en pantalla pero que en definitiva, es la historia de la película⁵.

Nombramos aquí otro ejemplo, la película de Abbas Kiarostami, *El sabor de la cereza* (1997). Un hombre recorre la ciudad en busca de alguien que lo ayude. Acompañamos al hombre en su recorrido, observamos transeúntes, elige a alguno, lo invita a subir al auto y hablan. El pedido de lo que el hombre busca, se dilata. El conductor hace muchas preguntas, muchas. El paisaje urbano desaparece, aparece el desierto y la intriga sigue ahí. No sabremos hasta avanzada la película qué busca el personaje. Acompañamos esa búsqueda sin entender pero estamos llenos de sensaciones, como los personajes⁶. Llenamos los espacios vacíos (aparentemente vacíos) con esas sensaciones y construimos la historia.

Aquí resuena un pasaje de *El origen de la obra de arte* de Heidegger.

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. (2010, p. 18)

Es este fuera del campo que me interesa pensar.

Tres apuntes para reflexionar sobre el fuera de campo.

Gustavo Fontán

⁵ Tal como lo enseña el MRI: Narrar es vincular sucesos en un tiempo y un espacio mediante cierta lógica (causal, asociativa, acumulativa).

El narrador convierte la historia en un argumento/relato y el espectador identifica, comprende, vincula, deduce y reconoce. Construye la historia (narración) a partir del argumento/relato (narrativa).

⁶ Nunca sabemos de “qué va la cosa”. En vez de que la imagen traccione hacia la transparencia y evidencia de la historia, el director parece que corre la cámara en el preciso momento donde debería mostrar lo que es realmente importante para entender.



Las películas de Gustavo Fontán son muy poéticas, quietas, se demoran en la observación y la escucha. También están llenas de fuera de campo. En *El árbol* (Fontán, 2006) una pareja de ancianos debaten sobre si el árbol en la vereda de su casa está vivo o muerto. Apenas hablan. Los acompañamos en su vida, los miramos: los acompañamos con la mirada. La luz se filtra por los vidrios de las ventanas y el polvo flota mientras la mujer acomoda la casa. El hombre repara una lámpara. El tiempo pasa. Como capas de acuarela, las imágenes y los sonidos se superponen, se funden, se acumulan. Finalmente la película nos abandona. El conflicto mínimo de si el árbol vive o está muerto se olvida rápido pero aparecen sensaciones. La vejez, una casa con historia, la herencia, el aburrimiento. El director nos invita a mirar y aparecen en nosotros cosas que no vemos pero que vibran en la película. Tal como lo dice Fontán: muchas veces, al experimentar algo tenemos la “(...) percepción de algo incompleto, algo que chirría o no encaja, algo que se desacopla y se tensa.” (Fontán, 2021, p.12). A esto, Fontán lo llama una rasgadura. De alguna manera, hemos tocado el mundo. La rasgadura es incómoda porque nos hace perder la ilusión de completo, pone entre paréntesis la obviedad del mundo. Hay imágenes que “ (...) rasgan en un instante nuestro saber sobre el mundo.” (2021, p.31)

Cuando la anciana cuelga las sábanas al sol y miramos las manos cansadas, temblorosas y la persistencia y la paciencia, algo se nos devela. Un silencio. No es una cuestión de la utilización de los recursos cinematográficos exactos para producir algo en el espectador. No es una receta. A veces, en una escena, una imagen, la película logra abismarse y abrir esa rasgadura por la cual el film nos mira, nos interpela, nos vuelve vulnerables. Fontán recupera una frase del poeta Jorge Calvetti: “Pero yo estoy contento con el paisaje que no se ve, pero que se siente” (2021, p.23). El cineasta relaciona esto con la capacidad de mirar. Mirar el mundo es aceptar su ambigüedad, su infinitud, su potencia, las huellas. El autor afirma que técnicamente esto podría denominarse como fuera de campo pero en última instancia, para nuestra experiencia, es algo propio de la percepción y lo inefable (2021). La experiencia que nos propone este cineasta es una reflexión en torno al mirar y cómo este, en su finitud y limitación, nos enfrenta a un mundo indómito, donde siempre hay algo más allá, un fuera de campo a nosotros mismos, a nuestra existencia. El mundo se nos presenta como una fuga permanente, siempre esquiva. El mundo siempre se nos presenta opaco, como en el cuento de Saer, *Sombras sobre vidrio esmerilado* (1967).

Tarkovsky



«Muchas gracias por su *El espejo*. Así, exactamente así, fue mi niñez... Pero, ¿cómo se ha enterado usted? Un viento idéntico hubo entonces, y una tormenta similar... "Galka, echa al gato" —me grita la abuela... Oscuridad en la habitación... Y también se apagó la lámpara de petróleo, y el alma estaba invadida por la espera de la madre... [...] Sabe, cuando en aquella sala oscura miré aquel pedazo de pantalla iluminado por su talento, por primera vez en la vida sentí que no estaba sola.» (Tarkovski, 2002, p.24)

El espejo (Tarkovski, 1975) fue criticada como incomprensible, elitista, hermética (Tarkovski, 2002). Y sin embargo también recibió palabras como las citadas más arriba, transcripción de la carta de una espectadora a Tarkovski. Cine de autor, sin duda.

Una voz masculina recita poesía, y en cámara lenta se mecen las ramas de los árboles, los pastos, los arbustos de un paisaje de verano. El niño busca a su madre, pregunta por el padre ausente. Fragmentos de la memoria de un hombre adulto.

La película de Tarkovski no es una película lineal ni su estructura es la de un conflicto dramático tradicional. Vemos secuencias, imágenes casi oníricas. La madre se lava el pelo, el tiempo se detiene, es profundo y la madre se mira en el espejo y sonríe. El reflejo de la madre ocupa toda la pantalla y sin embargo hay mucho más, todo eso que describe esa espectadora en su carta al director.

La exploración que hace Tarkovski en esta película se basa en la memoria, en cómo revivimos los recuerdos. La forma de pensar y recordar del ser humano, no es lógica, ni causal. Por el contrario es amorfa, dinámica y sobre todo, focalizada. Un acontecimiento en nuestra vida, por más determinante que sea, no queda registrado en nosotros de forma documental y transparente. Por el contrario, es un caos amorfo de sensaciones, texturas, olores, colores. Como dice él: “un árbol entre la niebla” (2002, p.38). Nos aferramos a los detalles y fijamos el recuerdo a partir de ellos.

Estas ideas se oponen al ideal del MRI, ya que deja muchos espacios vacíos. En palabras del director ruso:

La dramaturgia tradicional une las imágenes por la evolución lineal, lógica y consecuente del tema. Una interconexión de los acontecimientos así, tan cuidadosamente «exacta», suele surgir por una fuerte influencia del frío cálculo y de las reflexiones de tipo especulativo.(Tarkovski, p.33)

Él busca con su película esa forma del pensamiento humano, tan diferente a esa lógica especulativa. El vínculo entre las imágenes no es la fría causa o concatenación, sino un vínculo más bien poético que surge de la existencia humana, que mira y se hace presente a



través de la reflexión (como en el caso del par de botas de campesino de Van Gogh que analiza Heidegger).

El cine de Tarkovski se guía por esta idea de que el artista puede reconocer las peculiaridades de la estructura poética del ser (Tarkovski, 2002), y el cine tiene los medios ideales para abocarse a ese trabajo. La película, su historia, no se agota en la imagen de la madre lavándose el pelo, como si fuera no más que un eslabón dentro de una cadena lógica que cuenta una historia de la estructura “punto A-punto B”, como muchas de las películas del MRI. La imagen de la madre dispara otras infinitas imágenes, ideas, sensaciones en cada espectador. En cambio, en una narrativa de estudio, cada secuencia, cada escena debe justificar y conducir al espectador al final, la gran conclusión de la película, donde el héroe se revela como tal o triunfa el amor a pesar de todo.

Anne Carson (Variaciones sobre el derecho al silencio)

En una conferencia sobre el oficio de traducir, Carson analiza lo siguiente: al traducir puede haber dos silencios, uno físico (ilegibilidad o rotura en el manuscrito) o un silencio metafísico. Este último se da en la palabra misma, en la imposibilidad de la traducción. Hay dentro de este silencio uno más profundo, el de aquellas palabras que no *pretende* ser traducible (cursiva en el original) (Carson, 2008). El ser humano, en su tendencia al relato lineal y completo, sutura cada hueco, rellena cada vacío y ante aquello que impide las relaciones habituales de significación cae en una “catastrofización de la comunicación” (Carson, 2008).

Carson pone el ejemplo del proceso de Juana de Arco, donde los inquisidores le pedían que narre con claridad, es decir, que traduzca su experiencia para ellos de cómo le hablaban las voces, cómo eran, de dónde venía, si era singular o plurales. Según Carson, Juana se abstuvo de traducirlas, de nombrarlas, de definir las porque no quería caer en un cliché: su experiencia no era un cliché y no caería en ello para traducir su experiencia. Y un día, harta de las preguntas de los jueces, respondió “La luz viene en nombre de la voz” (Carson, 2008, p.25); una frase enigmática y hermética que enojó a sus inquisidores.

Me interesa la idea de Carson de que “Recurrimos al cliché porque es más fácil que inventar algo nuevo” (Carson, 2008, p.25). El cliché es la fórmula probada y usada, establecida de antemano, el camino ya recorrido (lo que en cine llamamos MRI).



La decisión de un director ante el fuera de campo, es la decisión del silencio. Es la decisión de interrumpir la comunicación, dejar el espacio vacío, respetar el refugio del árbol entre la niebla.

Palabras finales.

Hasta aquí algunas reflexiones para pensar el fuera de campo. Una última referencia para pensar el cine actual: en la película *Zero Fucks given* (Emmanuel Marre y Julie Lecoustre, 2021) se da una combinación progresiva del fuera de campo en la pantalla y en la narración. La protagonista se nos esta velada física y emocionalmente, fragmentada, descentrada y esquiva. Se experimenta con este recurso para entablar cierta “comunicación” con el espectador y exponer una narrativa. Ahora bien, esto reclama un espectador activo y atento. Traigo esta película porque es actual; apenas tiene un par de años circulando en festivales e intentando llegar a más público. El intento de salir de las estructuras del MRI está vigente en el trabajo de los directores.

Pensar el fuera de campo es un desafío que posee varias aristas y enfoques, que pueden ir desde la técnica hasta la propuesta más bien psicológica de Metz. Aquí solo hemos hecho una aproximación recuperando algunas nociones de Burch, atravesando un gesto de Heidegger y reflexionando en torno a la obra de Fontán, Tarkovski y Carson. Sólo nos resta resaltar una cuestión que de alguna manera resume el interés por la temática: “El fuera de campo donde arraigan todos equívocos, todas las inquietudes y todos los deseos que el cine alienta.” (Bonitzer, 2007).

Bibliografía

- Bonitzer, P. (2007). *El campo ciego: Ensayos sobre el realismo en cine*. Madrid: Arcos Santiago.
- Burch, N. (2004). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Burch, N. (1991). *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Carson, A. (2008). Variaciones sobre el derecho al silencio. En *Diario de Poesía*. N° 77 (diciembre 2008-marzo 2009). Disponible: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-77/>
- Fontán, G. (2021). *Maraña*. Buenos Aires: Verpoder.



Gómez Tarín, F. J. (2003). *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico* [Tesis doctoral]. Universidad de Valencia.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/dctes?codigo=7413>

Heidegger, M. (2010). *Caminos de bosque* (A. Leyte Coello & H. Cortes Gabaudán, Trans.).

Madrid: Alianza Editorial.

Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine* (J. Elías, Trans.). Madrid:

Paidós.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp SA.