

Lo ausente como discurso: La elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico

Francisco Javier Gómez Tarín*

Si aceptamos que el Modo de Representación Institucional (MRI) se basa en la invisibilidad del montaje, en el nivel 0 de escritura, el espectador debe entrar en la historia que se narra, teniéndola por real; la enunciación debe simular que desaparece por completo. Pero el cine, como producto industrial, tiene una contradicción insalvable: La acción solo puede expresarse a través de un ritmo y el espectador no puede contemplar pacientemente elementos que no suponen acción; es decir, el MRI debe desprenderse de las partes no esenciales del relato (Si un hombre debe bajar las escaleras de cinco pisos, habrá que presentarlo al inicio del trayecto y cuando llega a la calle; si se presentase todo el trayecto, el espectador sufriría por el exceso de metraje sin información aparente). Así pues, el montaje, invisibilizándose, instauró también una convención asumida por los espectadores que le cuestiona.

Esos *cortes* espacio-temporales suponen elipsis que no son interpretadas como tales por el espectador, acomodado ya al MRI, que las ha asumido. Ahora bien, ¿es lo mismo el fuera de campo

*Facultad de Ciências Humanas y Sociales; Dpto. Filosofía, Sociología y Comunicación Audiovisual y Publicidad - Universidad Jaime I, Castellón, España.

que la elipsis?. Pese a que, en algunas instancias, puedan interpretarse como similares, e incluso serlo en ocasiones, lo cierto es que hay que marcar claramente la diferencia, al menos en lo esencial:

- *Fuera de campo* → *Contexto* de la visualización (del cuadro o toma visible en la pantalla), presente en ese espacio-tiempo.
- *Elipsis* → Salto espacio-temporal, *co-texto* eliminado de la visualización pero supponible y reconstruible por el espectador.

Podemos observar que se repiten dos elementos a todas luces esenciales y determinantes: el espacio y el tiempo. Ahora bien, debemos considerar toda una serie de relaciones discursivas que afectarán al espacio, al tiempo o al espacio-tiempo, ya que en casi siempre las dos dimensiones actúan simultáneamente.

La tentación de considerar equivalentes el fuera de campo y la elipsis viene dada como consecuencia de que ambos conceptos hacen referencia a lo no representado, lo ausente, lo no visible, pero tienen un valor diegético; es más, su valor es tal que sin ellos no es posible para el espectador la comprensión del relato. Con todo, algunas características básicas pueden especificar las diferencias más constatables:

| | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| <i>Elipsis</i> | <i>Fuera de campo</i> |
| Temporal | Espacial |
| Relación con la dié- gesis | Relación con el en- cuadre |
| Nunca se visualiza | Puede ser visuali- zado |

Según *Noël Burch* hay cinco tipos de relaciones posibles entre el tiempo de un plano A y el de otro plano B que le sigue inmediatamente en el montaje (Burch, 1972: 14-18):

- *Rigurosamente continuos.*
- Dentro de ello es posible la producción de un *hiato o elipsis*. “La presencia y la amplitud de una elipsis deben forzosamente señalarse por la ruptura, más o menos evidente, de una continuidad virtual, bien sea visual o sonora (Lo que no excluye, muy al contrario, la asociación de una continuidad tiempo - sonido - verbal o de otro tipo - con una discontinuidad de tiempo - imagen)”.
- *Elipsis indefinida* → Para medirla el espectador necesita ayuda
- *Retroceso* → Puede ser pequeño o aparecer en forma de
- *Flash-back* → Retroceso indefinido.

Uniendo el *flash-back* y el *flash-forward* en un solo tipo, indefinido en el tiempo, nos quedaríamos con una clasificación en cuatro. Y por lo que respecta al espacio:

- *Continuidad con continuidad temporal.*
- *Continuidad sin continuidad temporal*
- *Discontinuidad*

Combinados dan lugar a 15 tipos de cambios de plano.

Podemos establecer una tipología referente al fuera de campo y la elipsis que respeta, en líneas generales, la propuesta por *Noël Burch*, aunque introduce elementos de orden conceptual.

“La definición del espacio del campo es extremadamente simple: está constituido por todo lo que el ojo divisa en la pantalla. El espacio-fuera-de-campo es, a este nivel de análisis, de naturaleza más compleja. Se divide en seis “segmentos”: los confines inmediatos de los cuatro primeros segmentos están determinados

por los cuatro bordes del encuadre: son las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una “pirámide” (aunque esto sea evidentemente una simplificación). El quinto segmento no puede ser definido con la misma (falsa) precisión geométrica, y sin embargo nadie pondrá en duda la existencia de un espacio-fuera-de-campo “detrás de la cámara”, distinto de los segmentos de espacio alrededor del encuadre, incluso si los personajes lo alcanzan generalmente pasando justo por la derecha o la izquierda de la cámara. Por fin, el sexto segmento comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado (o detrás de un elemento del decorado): se llega a él saliendo por una puerta, doblando una esquina, escondiéndose detrás de una columna. . . o detrás de otro personaje. En el límite extremo, este segmento de espacio se encuentra más allá del horizonte”. (Burch, 1972: 26)

Esta clasificación, podría resumirse en:

Espacios del fuera de campo (Burch, 1972: 28-30):

- Intervención sucesiva en los segmentos horizontales
- Mirada off
- Partes de cuerpo de personajes

Desde un punto de vista genérico:

- Concreto
- Imaginario

Todo lo anterior - que aceptamos como base - nos sirve para establecer una nueva tipología que englobe los aspectos físicos del encuadre con los conceptuales del tipo de discurso que se efectúa:

Propuesta de tipología para la elipsis

- *En el nivel del fotograma* → Movimiento ausente entre dos fotogramas que es suplido mentalmente por el espectador. No se puede considerar propiamente una elipsis, aunque se da una carencia efectiva de material visual.
- *En el nivel del raccord* → Pequeñas fracciones que son eliminadas con el objeto de acelerar el ritmo cinematográfico obviando elementos no esenciales del relato.
 - *En el nivel temporal:*
 - *Lo acontecido y no visualizado:*
 - * *Antes del inicio del relato* → Son muchas las películas que sitúan su comienzo en un punto del relato que deja interrogantes sobre un pasado de los personajes. Habitualmente son suministrados datos que posibilitan su reconstrucción.
 - * *En el seno de la diégesis, correspondiente al relato central* → Es lo típico. Son elementos que se suprimen visualmente para no cargar el ritmo o por su intranscendencia de cara a los objetivos del film. En este caso, relacionado con los personajes principales.
 - * *En el seno de la diégesis, correspondiente a subrelatos.* → Igual que el anterior, relacionado con los personajes secundarios. Entrarían aquí las múltiples posibilidades que abren las historias paralelas, cuyo fraccionamiento elude gran parte de la acción.
 - *Lo no acontecido, pero previsible al fin del relato* → De la misma forma que en el primer caso, muchos films son clausurados dejando abierta una dirección en la vida de los personajes que fácilmente es reconstruida por el espectador.

- *En el nivel conceptual* → Este tipo de elipsis las inscribiremos en el seno del fuera de campo, ya que actuarían simultáneamente al nivel del espacio - tiempo y directamente ligadas a los elementos no visualizables en el encuadre.

Propuesta de tipología para el fuera de campo

Es la dimensión más sugerente. Si bien podemos afirmar que no todo fuera de campo implica una elipsis (la coherencia temporal se podría encargar de anular tal planteamiento), toda elipsis es equiparable a un fuera de campo. El fuera de campo posee una relación directa con el encuadre, pero defendemos la construcción de mundos posibles, imaginarios, dotados de infinitud; en tal caso, el hecho de la *no visualización de una parte de la diégesis* (elipsis) supone en sí mismo un fuera de campo implícito. Por ello, en el esquema que proponemos, la elipsis conceptual forma parte de una subdivisión del fuera de campo no convencional.

Asumiendo en parte la tipología de *Noël Burch* y los comentarios de *Pascal Bonitzer* en torno al aparato cinematográfico más allá de la *cuarta pared*, proponemos una alternativa:

- *Dentro del terreno convencional:*
 - *Contracampo* → En la expresión más elemental del MRI los personajes, relacionados mediante el *eje*, son presentados alternativamente. El espectador *supone* la presencia de la contraparte porque ha sido presentada previamente y es refrendada por el contexto y el juego de miradas, y, fundamentalmente, porque actúa como binomio del campo presentado, que se convierte en contracampo posteriormente para continuar linealmente el relato.
 - *Contexto previamente mostrado* → Seguimos en el MRI. Los personajes actúan en el seno de un contexto que ha sido previamente presentado (o lo será posteriormente) a través de un máster o plano de situación.

Las direcciones de mirada son suficientes para identificar las posiciones, pero requieren de una contraparte, no necesariamente de un plano - contraplano. En este caso, el contexto es más amplio que el campo de visión, pero es conocido, es un mundo *presentado* previamente o que será desvelado más tarde. La continuidad queda encomendada al montaje, que realizará las suturas correspondientes mediante el engarce de los *raccords*. Combinado con la elipsis, producirá una variación en el tiempo diegético, de tal forma que éste podrá verse incrementado o, lo más habitual, reducido.

– *Contexto del repertorio verosímil* → Comenzamos a movernos en los límites del MRI. El contexto no ha sido presentado previamente, pero puede asumirse por el espectador mediante un proceso perceptivo que corresponde a su conocimiento experiencial. El límite entre este espacio y el de uno *no conocido* es muy difuso, dependerá del nivel de (re)conocimiento del espectador.

• *Dentro del terreno no convencional:*

– *Lo no conocido* → Ya nos situamos lejos del MRI. El espacio que no está presente en campo, no ha sido mostrado previamente, ni tenemos un conocimiento experiencial con el que suplirlo. Ese espacio nos queda reservado exclusivamente como sugerencia. Así, por ejemplo, el personaje de *la madre* en *Los hijos de Kathy Elder*, lo suplimos perceptualmente, pero está presente a través de la mecedora, hasta tal punto que puede considerarse el eje del discurso narrativo del film. En *Reconstrucción*, de Theo Angelopoulos, suplimos mentalmente el espacio del crimen en el interior de la casa, sin haberlo visto nunca y sin que finalmente nos sea presentado. Un ejemplo más cercano

puede ser el que se da en *El corazón del ángel*, de Alan Parker, al asistir a todo un ritual satánico en off visualizando una inquietante ventana.

- *Elipsis conceptual con permanencia del espacio escénico* → Vamos a entender por conceptual el que a través de la elipsis, o por la puesta en escena de la misma, se nos esté brindando un grado supletorio de información. Hay casos, ahora definitivamente al margen del MRI, en que se puede plantear un salto espacio-temporal sin abandonar el lugar de la representación escénica; estaríamos ante un *plano secuencia* en el que la acción representada evoluciona a través del tiempo. Un ejemplo excelente sería la secuencia del fin de año en *La mirada de Ulises*, también de Angelopoulos, donde, sin variación del plano, se suceden tres finales de año. También lo ilustran los filmes de Miklos Jancso, especialmente *Salmo rojo*. En estos casos se produce una confusión entre la elipsis y el fuera de campo que se referencia a un tiempo ausente en ese mismo espacio.
- *Elipsis conceptual con ruptura del espacio escénico* → En el límite de la no-representación, podemos aventurar una ruptura absoluta de la linealidad. Las referencias espacio-temporales serían mínimas, encadenadas mediante el sonido exclusivamente o por la continuidad de la acción *supuesta*. También nos sirve Angelopoulos para ilustrarlo, en la secuencia final de *La mirada de Ulises*, a través de la niebla; no obstante, en este caso, puede aducirse la continuidad espacial, aunque no sea visible. Pongamos otro ejemplo: Supongamos una acción en un interior que no vemos, solamente escuchamos, mientras la cámara sale a un exterior y contempla milimétricamente una acción diferente, que puede tener su propio sentido¹.

Se evidencia que, cuando salimos del MRI, en muchos casos se produce el fenómeno de que el uso del fuera de campo adquiere matices de una mayor envergadura. Es decir, es más importante lo *no mostrado*, lo *sugerido*, que lo que podemos ver. En estos casos, el sonido alcanza una dimensión esencial ya que puede actuar como refuerzo, pero también como contraposición e incluso como portador único de la información.

El nivel de sugerencia permite que el espectador supla los elementos diegéticos ausentes; ahora bien, no nos encontramos ante una imposición de sentido, es la propia imaginación la que generará, de acuerdo con sus relaciones dialécticas con el universo presentado, un constructo. Esta dimensión tiene dos vectores: de un lado la libertad de elección por parte del espectador, y, de otro, la mostración del mecanismo mediador del aparato cinematográfico con la puesta en evidencia de la enunciación. Al autodiseñar el espacio, el espectador hará uso de sus vivencias y conocimientos, de tal forma que la fuerza expresiva será mucho mayor que la mostración.

Precisamente el uso radical y deliberado de la elipsis y el fuera de campo dentro del relato fílmico son reconocibles como una huella autoral, claramente enunciativa.

La visión de Noël Burch puede corresponder esencialmente al uso que del fuera de campo y la elipsis hace el MRI, donde, efectivamente, su existencia es episódica - fluctuante; pero esto no niega la gran capacidad expresiva que se abre cuando no nos sujetamos al corsé del MRI. La fuerza que adquiere el relato, aun evidenciando la enunciación, es mucho mayor. Si tomamos como ejemplo el magnífico *off* que se produce durante el asesinato del niño en *Funny Games*, de Michael Haneke, veremos que corresponde al espectador suplir lo no visibilizado por la imagen, y esto produce un doble efecto: la *re-construcción* va a estar ligada al nivel experiencial del espectador, que puede personalizarla cuanto desee, y, además, el *contraste* entre la imagen plácida del personaje haciéndose un bocadillo y la dureza (que se está imaginando

a través del sonido que llega) del acto criminal, lo que en sí mismo aporta una evidente carga discursiva.

De alguna forma, la elipsis también está revestida de las mismas virtudes e inconvenientes. Dentro del MRI resulta transparente, pero cuando salimos de ese esquema y nos adentramos en otras posibilidades, la elipsis adquiere entidad, su planteamiento implica un riesgo y una enunciación por parte del autor, una enunciación asumida, conceptual.

El proyecto que se propone para trabajar con estos elementos es:

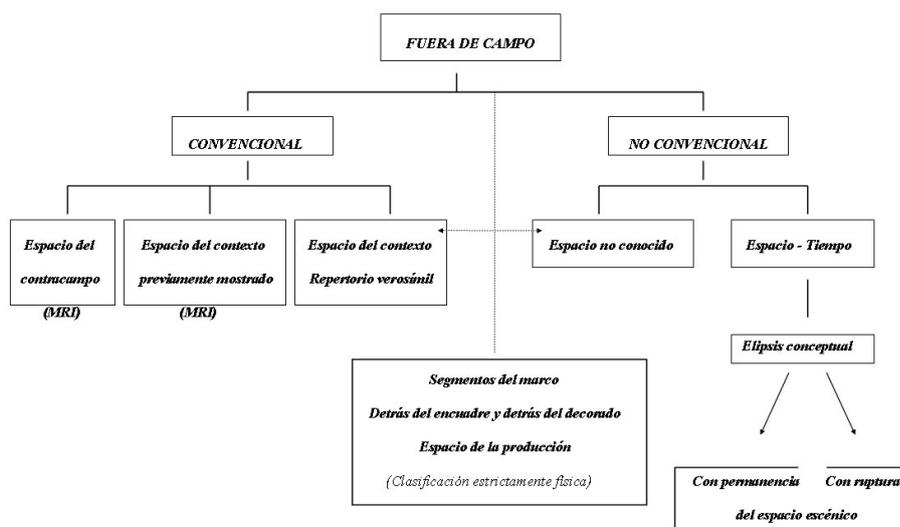
1. Bibliografía: ampliación de la ya manejada, y nueva redacción del presente trabajo con ampliación mediante citas y mayor concreción.
2. Recogida de un *corpus* de uso del fuera de campo y la elipsis
3. Entrevista con realizadores que hacen uso deliberado de estos elementos: Theo Angelopoulos, Marcel Hanoum, Michael Haneke.
4. Contraste con la clasificación planteada
5. Reelaboración de la clasificación establecida que lleve a una nueva tipología.
6. Establecimiento de conclusiones teóricas más completas y definitivas.

Resumiendo gráficamente las tipologías propuestas:

Elipsis:

- *En el nivel del fotograma*
- *En el nivel del raccord*
 - *En el nivel temporal*

- * *Lo acontecido y no visualizado*
 - *Antes del inicio del relato*
 - *En el seno de la diégesis, correspondiente al relato central*
 - *En el seno de la diégesis, correspondiente a subrelatos*
- * *Lo no acontecido, pero previsible al fin del relato*
- *En el nivel conceptual (pasa al fuera de campo)*



Notas

1. A lo largo de un año aproximadamente, entre 1972 y 1973, en colaboración con Alberto Delgado, desarrollé un guión que intentaba adaptar *Drácula* de *Bram Stoker* respetando al máximo el contenido de la novela. Se trataba de un film que, de haberse realizado, duraría algo más de cinco horas. El guión lo titulamos

Variaciones en torno al mito del Conde Drácula, y ponía de manifiesto la dualidad y falsa moral de la sociedad victoriana (lo que en nuestro criterio era la esencia de la novela). A lo largo del film no se mostraba lo horrendo del Conde, que quedaba siempre en fuera de campo en tales circunstancias, reforzando el matiz fantasmagórico de las pulsiones de los actantes; por otro lado, se reforzaba, precisamente a través de ese fuera de campo, la existencia de una sociedad real que estaba ahí, abriéndose paso, y que sentenciaba el puritanismo de las clases más privilegiadas. Esto es importante para identificar el por qué del movimiento de cámara y la acción del plano que vamos a reproducir.

Para situarnos, cuando el grupo formado por Harker (JH), Van Helsing (VH), Holwood (AH), Seward (JS) y Morris (QM) comienza a contraatacar, descubre en un local de Londres una serie de cajas con tierra sagrada del Conde.

Plano 548.

Postal de Picadilly Circus. Sonido de calle.

Interior/Exterior. Día. Local en Londres con tumbas del Conde.

Plano 549.

Plano medio general que enmarca la puerta desde el interior, se ven sombras que pasan por el exterior y algo del pasillo, enmarcando. Sonido de calle. La puerta se destroza violentamente, los cristales saltan hechos añicos, a consecuencia de una patada de Morris. JH, VH, AH, JS, y QM miran el interior y penetran.

El punto de vista se mantiene frontal a ellos, siguiendo su movimiento mediante un travelling atrás. VH lleva un crucifijo en la mano. Al acabar el pasillo la cámara se mantiene dando el punto de vista de todo el pasillo y la puerta al fondo, mientras ellos

salen de campo por la derecha. Sonido de puerta que se abre tras ser manipulada.

Plano 550.

Plano medio general. El grupo está sobre las cajas. Ya han concluido su trabajo y esperan.

Aquí se produce un diálogo que no consideramos significativo reproducir.

Se escucha un sonido de puerta y luego de pasos. Todos se ponen en tensión.

Giro a la izquierda de 90° hasta situar la puerta de la habitación en que se encuentran los personajes. Vemos girar el pomo. Entra Drácula y su rostro refleja ira; mira hacia la derecha y avanza, saliendo de campo.

La cámara muestra el pasillo de antes y al fondo la puerta y la calle. Travelling frontal, lento.

Off. QM: ¡Cuidado Jhonatan!

Off. VH: Atrás. . .

Los sonidos de la habitación llegan cada vez más tenues y se amplifican los de la calle. Al llegar a la puerta, la cámara se detiene: Plano general de la calle. Pasa gente con toda naturalidad; una joven entra en campo repartiendo propaganda (entrará y saldrá repetidas veces para dirigirse a los transeúntes); llega un puesto ambulante de venta de helados, unos niños lo rodean. Cruzan la calle dos soldados uniformados, con una botella en la mano, están borrachos, cantan. Una familia cruza la calle, con un cochecito de niño. Etc. . .

El plano se mantiene.

Drácula entra en campo, por la derecha, mirando hacia atrás.

*Drácula: Las mujeres que amáis, son ahora más
(ríe)*

Sale de campo por la izquierda.

Nadie le presta atención

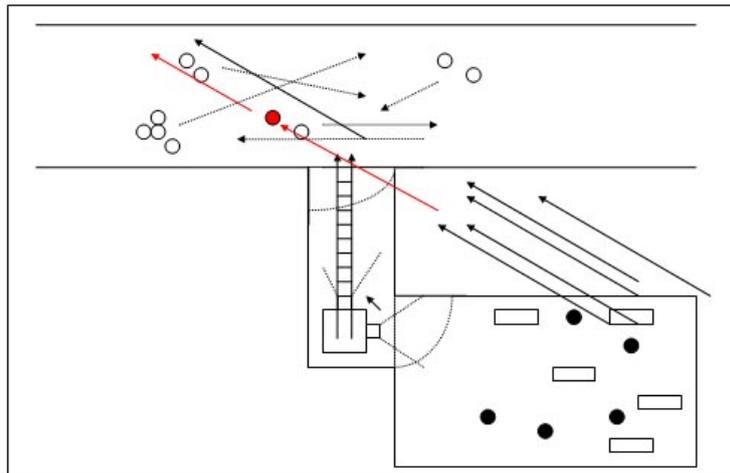
*VH entra en campo, por la derecha, acalorado y
con el crucifijo en la mano*

*VH: (Hacia su espalda, mientras avanza) Nuestra
fuerza es mayor de lo que suponíamos. Nos teme.*

*Sale de campo por la izquierda y tras él atravie-
san el cuadro el resto.*

Se mantiene el plano un tiempo, antes de fundir.

En planta, podría verse así este plano:



Bibliografía

- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M., VERNET M. (1983). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1993.
- AUMONT, Jacques (1989). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BURCH, Noël (1969). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1972.
- BURCH, Noël (1983). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 1995³
- CARMONA, Ramón (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASSETTI, Francesco (1993). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.
- GAUDREAULT, Andre (1988). *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*. Paris: Meridiens Klincksieck.
- GUBERN, Román (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994³
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- VILLAIN, Dominique (1992). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1997.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.