



INDETERMINACIÓN Y ESTRUCTURA DEL AFUERA

Analítica del fuera de campo y su carácter constitutivo de la obra

Indeterminacy and structure of the off camera

ANTONIO SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ¹, JORGE JUÁREZ LÓPEZ²

¹Universidad Complutense de Madrid, España

²Universidad Francisco de Vitoria, España

KEYWORDS

*Offscreen
Appearance
Picture
Cinema
Derrida
Realismo
Dreyer*

ABSTRACT

A The offscreen (off camera or offstage) constitutes one of the main formal elements of cinema. Its centrality in the process of creation and in how it produces cinematic performances does not find enough intellectual interest in academic analyses, often more focused on “what appears on screen” than on what “does not appear”. This investigation aims to show this centrality in the shadow, this centrality of “what does not appear in the screen”, its radical importance and even its capacity to completely rewrite what de facto appears in the image. This would even lead to blurring the ontological entity of “what appears”, leading to the fact that what appears is precisely what was originally off camera.

PALABRAS CLAVE

*Fuera de campo
Apariencia
Imagen
Cine
Derrida
Realismo
Dreyer*

RESUMEN

El fuera de campo constituye uno de los elementos centrales del funcionamiento formal del cine. Su centralidad en el proceso de creación y en las formas en que produce rendimientos cinematográficos a veces no encuentra el centro de gravedad intelectual suficiente en los análisis académicos de lo cinematográfico, muchas veces más centrados en “lo que aparece en pantalla” que en lo que “no aparece”. Este artículo pretende mostrar la centralidad de lo “que no aparece”, su radical importancia e, incluso, su capacidad para reescribir, por completo, lo que de facto aparece en la imagen. Esto llevaría, incluso, a difuminar la entidad ontológica “de lo que aparece”, llevando a que lo que aparezca sea, precisamente, lo que en principio estaba fuera.

Recibido: 27/ 07 / 2022

Aceptado: 28/ 09 / 2022

1. Introducción. Primera aproximación a una fenomenología de lo que “no aparece en pantalla” como constitutivo de los que “si aparece en pantalla”

“Ni simplemente afuera, ni simplemente adentro” (Derrida, 1978, p. 65)

El arte puede comprenderse como un condensado mediático de elementos de los que queremos hablar pero, tal vez, también, y por necesidad, el arte pueda terminar siendo un condensado de aquello de lo que en principio no queríamos hablar. Puede ser que el arte no se encuentre siempre “simplemente adentro” de la obra; tampoco “simplemente afuera”. También puede ser que, incluso, aquello de lo que en principio no queremos hablar pueda ser aquello de lo que terminemos hablando. Podría llegar a ocurrir, incluso, que aquello que, por principio, “no es el objeto” o centro de atención de la obra, pueda convertirse, de alguna manera, en su “más irremediable centro”. Entre ese más allá de lo presente y ese más acá de lo ausente, en esa coma que separa el “ni simplemente afuera” del “ni simplemente adentro” deberíamos colocarnos para hacer justicia a la verdad de la imagen y a la verdad del “Fuera de Campo”; a su, tal vez, irremediable preeminencia.

Podríamos decir, para empezar, que el carácter limitado de las imágenes en tanto que obras delimitadas espacialmente -por ejemplo, por un marco, el final de la foto, el final de lo captado por la cámara- exige u obliga a una decisión -para nada simplemente técnica- sobre qué se queda fuera. Eso que se queda fuera podría, en un primer momento, ser considerado como no importante, como excrecencia, como aquello que no amerita, en ese momento, ser lo captado, ser lo que forma parte del campo. Pero esa limitación pone, a su vez, como exigencia de la propia doblez que significa el límite, una justa ponderación de qué significa ese mundo del afuera para ese mundo del adentro.¹ Si ese afuera carece por completo de importancia para la imagen o si la imagen, el campo, cuenta con ese radical afuera como coadyuvante, como incluso tema u objeto, como parte también de sus propias exigencias de comprensión e interpretación, como si hubiera una exigencia de la propia imagen para continuarla, para llevarla más allá de los límites a los que obliga la técnica audiovisual. Ese presunto límite -de nuevo, por ejemplo, del marco en el cuadro o del encuadre en el cine- se convierte en una herramienta de juego que el creador utiliza para elegir qué queda dentro “del marco” y qué queda “fuera”. Dicho de otra manera; por lo que en principio es una obligación técnica -la amplitud del campo captado- uno termina por tomar decisiones estéticas -y, por tanto, y más obviamente de lo que pudiera parecer, políticas-.

1.1. Objetivos

En esta investigación reivindicaremos la correcta ponderación y estudio de ese “afuera” como herramienta central del creador, y llegaremos a decir, incluso, que ese “afuera” puede ser, si cabe, la herramienta fundamental del mismo en muchos casos.² Además de ser una “herramienta central” en el momento de la creación; ese *afuera* puede llegar a ser, también, “el todo del adentro”. Es decir, lo que ha quedado fuera de la imagen, lo que está fuera de la pantalla y de lo que el espectador en primer momento recibe, puede terminar por constituirse como el “todo de lo recibido”, el “todo de lo visto”. Es por ello que esta investigación pretende realizar una fenomenología suficiente como para poder decir que “lo que se ve” o lo “lo que se recibe” pueda ser, precisamente, lo que no está.³

2. Sobre cuando se acaba la obra. El papel consustancial de la indeterminación en el “cierre” de la obra

En la aproximación a la narrativa, aquello que no está definido en la narración -tomemos aquí narración en sentido amplio, dando cabida así, por si alguien pudiera tener dudas, a la “narración audiovisual”- ha sido a veces nombrado “elemento de indeterminación”.⁴ Se supone que el espectador rellena esos huecos de indeterminación,

1 Adrian Leverkühn apostilla en el “*Doktor Faustus*”: «Aprendí en la clase de filosofía -solía decir- que el fijar fronteras significa ya violarlas. He seguido siempre fiel a este principio. Esta alusión a la crítica hegeliana del sistema de Kant demostraba hasta qué punto su obra estaba sometida a influencias intelectuales y a remotas impresiones.» (Mann, 1947, p. 634) Del mismo tipo de raíz parte E.T.A. Hoffman en su *El hombre de la arena* (Hoffman, 1817), cuando el protagonista conoce a Olimpia, el ser creado como huella del ser real, fantasma del Olimpo que pone en duelo al protagonista, que supone la muerte de la imaginación y la razón en el protagonista, que queda literalmente cegado mirándola. Esa petrificación ante Olimpia, ante el Olimpo, supone el estallido de la razón en contradicciones.

2 “El campo de lo visible, de las representaciones, implica también en el arte cinematográfico una referencia a un Vacío central y estructural, (...) (en eso consiste, en último término, la idea de sutura en teoría del cine)” (Žižek, 2013, p. 113).

3 A lo largo de este artículo se hará obvio la inspiración, en un primer momento derridiana de la lectura pero luego, siguiendo los propios rastros que pone Derrida sobre la mesa, se relevará como simplemente kantiana. Creemos pues que, por el camino de una determinada utilización de Derrida para calibrar el alcance de lo que está “fuera de campo” terminamos dando con un gran lector de la estética kantiana -cosa que, por otra parte, Derrida nunca ocultó-. La reconstrucción de esa afinidad electiva entre Derrida y Kant, así como su reapropiación para la elaboración de una tópica del “fuera de campo” es, dicho queda aquí en este margen -en este afuera-, el trasfondo estético filosófico de esta investigación. Para aproximaciones a la obra de Derrida y su relación con el cine puede leerse, por ejemplo, *Los espectros y lo extraño: perspectivas derridianas del cine* (Fisgativa Sabogal, 2016, pp. 1-10) Igualmente, para una reconstrucción de la aproximación de algunos de los temas que se verán en esta investigación sobre el carácter espectral del afuera y su entidad constitutiva para con el adentro, así como las referencias que llevan a incluir esto en la filosofía de Derrida, puede leerse *Jacques Derrida y los fantasmas del cinematógrafo* (Tudela Sancho, 2003)

4 E Iser, añade: «Consecuentemente, la objetividad proyectada por los textos de ficción no posee aquella determinación universal que corresponde a los objetos reales; tienen entremezclados elementos de indeterminación» (Iser, 1987, p.50)

esas oquedades, con su propia carga -biografía, circunstancias, identidad, expectativas, ideología, etc.- ⁵Esta aproximación haría de cada obra en su recepción -de cada recepción compuesta de lo que se proyecta y lo que se recibe- una obra única. Por ese camino, el autor podría cincelar aquello que, precisamente, va a ser el hueco o lo indeterminado. Es decir, el autor podría ser consciente de aquello que no ha dicho y de dónde el receptor puede “llenar de carga propia” el mundo de la obra. Es por eso que podría decirse que el libro se acaba “de escribir” cuando el lector lo lee, o que la película se acaba “de ver” en la sala de cine -tal vez años después, incluso, de que una productora diera por cerrado el “producto”-. Ahora bien, nosotros de lo que hablamos es del peculiar tipo de indeterminación que supone el, directamente, no aparecer en pantalla y de, incluso, un estar fuera de la misma que podría llegar a constituir lo que en ella sí *aparece*.⁶ No hablamos, pues, de una indeterminación consustancial al contenido de lo mostrado; si no, más bien, de una indeterminación formal y a priori. Hablamos de lo que comúnmente se conoce como “Fuera de Campo”⁷, que constituiría pues un específico tipo de “lugar de indeterminación”. Esa indeterminación no es, de nuevo, una indeterminación cualquiera; si no que es un tipo de indeterminación a la que se está obligado técnico-tecnológico-formalmente. Por tanto, al ser un tipo de *indeterminación formal* -frente a posibles *indeterminaciones de contenido*- requiere de un trato a parte.⁸ Esto nos llevaría, en último término, a dar cuenta de un peculiar tipo de indeterminación -esa a la que estamos obligados siempre ya por una primera limitación extrínseca a la decisión del autor- que terminaría por invadir el contenido de lo presente y reconstruir lo determinado desde el punto de vista del contenido. Es decir; una limitación formal que se encarna, que termina por darse cuerpo, en un determinado contenido. Podríamos vernos tentados de llamar a esto *transustanciación*.

2.1. El señorío del marco. El cine oculto en los márgenes. El parergon que deviene en ergon.

“...de la misma manera que el cuadro no se confunde con el paisaje al que representa...” (Bazin, 1990, p. 182)

Veamos cómo llegar a este peculiar punto en el que un problema formal puede reescribir el contenido. Para ello daremos un primer rodeo por el parágrafo XIV de la Crítica del Juicio de Kant. Ahí se menciona una palabra de origen griego que se utilizaba para significar “marco”. Así pues, la palabra Parerga significa, en griego, adorno, marco, mientras que se reserva, para la palabra obra, la palabra ergon. La Parerga -el parergon- es aquello que rodea el ergon. Por ejemplo “El marco del cuadro”.

Incluso lo que se denomina adorno (parerga), esto es, aquello que no es parte constitutiva interna de la representación total del objeto, sino que es sólo algo añadido externamente y que aumenta así la satisfacción del gusto, cumple esta tarea tan sólo mediante su forma. (Kant, 1790, p. 178)

Una de las hipótesis que pretendemos explorar hasta sus últimas consecuencias, es que el *parergon* (el marco) podría ocupar el lugar del *ergon* (la obra). Dicho con el ejemplo, es como si el marco del cuadro se tornara el centro del cuadro mismo.⁹ Por ello, deberíamos ser especialmente cuidadosos con qué marco poner. El propio Kant parece apuntar un tipo específico de momento en el que el marco de la obra cobra demasiado protagonismo. Y dice, pues, que...

5 Evidentemente indeterminación y contexto pueden ser lo mismo, pues el contexto es aquello que constituye la esencia de la indeterminación, pues preña a esta de sentido. A esa dimensión que aquí llamamos contexto y que llena la indeterminación la llamó Barthes *studium*. Vease este resumen: “Dice Roland Barthes que en toda fotografía hay una dimensión contextual, cultural, que permite interpretar la imagen; a esta dimensión la llama *studium*. A la otra dimensión, a la que llama *punctum*, la define como ese “azar en la foto que punza”: se trata de “un detalle, un objeto parcial que jala mi mirada, el detalle aparece en el campo de lo fotografiado como un suplemento inevitable no reflejando el arte del fotógrafo sino el encontrarse ahí, y en eso consiste la videncia del fotógrafo, que lo lleva a tomar el objeto como total, sin poder separar a ese objeto parcial (*punctum*) de la escena”. (Reguillo, 2021, pp.221-232)

6 Semejante programa filosófico estético entraría dentro del eje vertebral del fin del programa de la verdad como presencia: “la desaparición de la verdad como presencia es la condición de toda (manifestación de) verdad. La no-verdad es la verdad. La no-presencia es la presencia. La “différance”, desaparición de la presencia originaria, es a la vez la condición de posibilidad y la condición de imposibilidad de la verdad” (Derrida, 1997, p. 256) .

7 Noción que inaugura conceptualmente Bazin en sus artículos: «Todo lo contrario sucede en el cine, cuyo principio es el de negar toda frontera, todo límite a la acción. El concepto de lugar dramático no sólo le es extraño, sino que es esencialmente contradictorio con la noción de pantalla. La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo». (Bazin, 1990, p. 105)

8 Por ejemplo, entre las *indeterminaciones de contenido* podrían encontrarse aquellas que llevan a un espectador a imaginarse cómo se lava los dientes o cómo se ducha el protagonista de una película; ese contenido puede no aparecer en una película, pero el espectador puede “determinar” lo indeterminado, es decir; puede imaginarse a los personajes de ‘Escenas de un matrimonio’ lavándose los dientes en una mañana en la que en la película no se ve cómo se los lavan. Se los puede imaginar (determinar) cenando, se los puede imaginar (Determinar) haciendo la compra o se los puede imaginar (determinar) haciendo el amor. Esos centros de indeterminación son “determinados” por cada espectador a su manera. A eso lo llamaríamos *indeterminación de contenido*. (Iser, 1993)

9 «Sin embargo, no es afuncional, ni simplemente “decorativo”, sino que cumple una función muy específica en el marco del sistema: significa el tiempo. El sistema de ambiente es en extensión, pero si quiere ser total, es necesario que recupere toda la existencia y, por consiguiente, también la dimensión fundamental del tiempo». (Baudrillard, 1970, pp. 83-84)

...si el adorno no consiste él mismo en la bella forma y se coloca meramente para provocar mediante su estímulo el aplauso sobre el cuadro, como sucede con los marcos dorados, se llama entonces ornamento y perjudica a la auténtica belleza. (Kant, 1790, p. 178)

Tenemos, pues, una primera doblez en el uso del marco. Primero, un exterior que no opera en oposición a la obra, sino que “participa” virtuosamente. Esta sería la primera declinación, eminentemente benefactora, en el uso del marco; y entre sus ejemplos célebres podrían encontrarse el marco de un cuadro “bien puesto”, las columnatas en torno a los edificios o los ropajes que se ponen a las estatuas. Esta noción benefactora de marco se diferenciaría, en primer lugar, de lo que el mismo Kant llama *ornamento*. Esto sería así para los “marcos” excesivos que entorpecen el lugar de la obra o del cuadro. Digamos que bajo el común “*creo que este marco le quedará bien al cuadro*” se oculta la preocupación de la que Kant se encarga en la última obra de la saga crítica -la *Crítica del Juicio*- con la finalidad de distinguir, ni más ni menos, el *justo marco* del *ornamento*. Ahora bien, el ejercicio aquí es, más bien, estirar el marco, extender la “parerga”, dar con un nomos o ley de lo que ocurre fuera del cuadro y de, hasta qué punto, ese afuera puede reescribir el adentro. Ciertamente, Kant da cuenta, con el *ornamento*, tal y “como sucede con los marcos dorados”, de ese peculiar momento en el que el marco toma el lugar de la obra -el parergon (el marco) deviene ergon (obra). ¿Pero y si estiramos el marco que ponemos al cuadro? ¿Y si en el marco oculta alguien una obra? ¿Y si el marco finge ser solo marco y tiene en realidad potestades de obra? ¿Hasta dónde se puede estirar esa “impostura” del afuera? ¿Esa impostura de la parerga? ¿De qué manera eso que Kant trata como impostura -ornamento- a saber, el exceso de ciertos marcos puede, en algún caso, terminar por ser la verdad del *ergon*? ¿Puede el marco ganarse, de alguna manera, su preeminencia? ¿Puede el marco abandonar ese lugar, ese premio de consolación en el que consiste su existencia como mero rodeo de la obra, como mero perímetro de lo supuestamente interesante, verdadero, observable o meritorio? ¿Puede el afuera abandonar la peculiar dialéctica del amo -la obra- y el esclavo -el marco- que parece mantener de manera irremediable y como destino más propio? ¿Cómo y de qué manera podría suceder algo así? ¿Puede la cortina que hay que descorrer para mostrar el cuadro ser el cuadro mismo?¹⁰

Resta por tanto la tarea de ponderar si lo esencial de la obra -o al menos de alguna obra- se encuentra o podría encontrarse dentro de o en aquello que la perimetra. Es más, tal vez, en alguna obra, la obra principal (la que estaría en realidad dentro del marco) sería el perímetro de la verdadera obra (ese extraño marco que se estira en su significado y que se reclama como dueño y señor del “verdadero” mensaje); ahí el *ergon* sería el perímetro interior de ese *terrorífico* marco exterior.¹¹

3. Una *parergonomía* que va del marco al fuera de campo.

Si actualizáramos la referencia pictórica asumida en Kant a nuestra época probablemente sería el cine (Derrida, 2002)¹² el que nos proporciona una unidad de referencia equivalente a la obra pictórica en el plano cinematográfico, donde los límites del fotograma definidos por el formato y la ratio de registro de filmación y proyección, así como la noción de “fuera de campo” cinematográfico suplantarían a la noción marco/parergon. Ese *fuera de campo* en cine se definiría como: todos los elementos que no están dentro del marco del encuadre, de la porción de realidad escogida por este. Es decir, lo que el espectador no ve en pantalla. El espectador podría inferir los elementos exógenos al límite del encuadre si se le proporcionan pistas o indicios que demostrarían su presencia a través de técnicas estrictamente cinematográficas, principalmente a través del movimiento y la mirada de los personajes (la mirada fuera de campo), o el sonido fuera de campo, que establecerían una apelación implícita a ese elemento exógeno que puede mostrarse posteriormente. El fuera de campo designa lo que existe en otra parte pero que se intuye bajo unos marcos epistemológicos comunes a lo presentado -tal y como el mundo “parece continuar” e, incluso, ¡existir!, en esos puntos que nuestra mirada no selecciona en *X* momento. El cine exige así el mismo tipo de coherencia ontológica y de continuidad epistemológica que exige la vida fuera de la obra, la realidad; la efectividad del afuera en el cine parece depender del mismo tipo de fe en la continuidad del mundo más allá de a

¹⁰ «Ya en su *Naturalis historia*, Plinio el Viejo contaba la anécdota de Zeuxis y Parrasio, los dos grandes pintores del siglo V a.C., que celebraron un concurso para dirimir cuál de los dos era el mejor artista del mundo. Llegado el momento de la deliberación, Zeuxis recorrió la cortina que tapaba su lienzo, y aparecieron unas uvas tan realistas que los pájaros bajaron del cielo a picotearlas. Ciego de orgullo, retó a Parrasio a recorrer la cortina de su cuadro para ver lo que habla pintado. Parrasio le respondió somiendo que no podía recorrerla porque la cortina era el propio cuadro.» (Monroy, 2020)

¹¹ Por ello no podemos estar de acuerdo con Lorraine tal y como lo ve Celine cuando dice: “Hay que creer a Claude Lorraine, cuando dice que los primeros planos de un cuadro siempre son repugnantes y que el arte exige situar el interés de la obra en la lejanía, en lo imperceptible, allí donde se refugia la mentira, ese sueño sorprendido in fraganti y único amor de los hombres”. (Celine, 1932, p. 98) Básicamente porque, efectivamente, el primer plano puede ser siempre repugnante (por esa pretensión, tal vez demasiado soberbia, de creerse con la entidad justa como para aparecer), y efectivamente el interés de la obra puede estar en la lejanía y en lo imperceptible, pero es más probable que lo que ahí se refugie sea la verdad. Mientras que la mentira era lo que ocupaba el primer plano. Tal vez sea este motivo por el cual la mayor parte de las autobiografías provoquen cierto sonrojo, y tal vez este sea también el motivo por el que la mayor parte de las biografías tienen que jugar con un título del tipo “X entre líneas” o “el hombre detrás de la pantalla” o “Y como no lo habíais visto”. Precisamente porque la verdad no está nunca en primer plano y esta parece ocultarse. Sería más apropiado pensar que lo que aquí aparece no es lo “verdaderamente existente, siguiendo así a Ireneo de Lyon, adversario del gnosticismo y obispo de Lyon a finales del siglo II: Ireneo de Lyon remite el dualismo gnóstico a la antítesis entre el átomo y el espacio vacío en la filosofía de Demócrito y Epicuro” (Blumenberg, 2008, p. 146) Véase que, de paso, en Ireneo queda retratado lo que posteriormente Roland Barthes, casi dos milenios después, llamará *punctum* (lo que aquí sería el átomo) y *studium* (lo que aquí sería vacío).

dónde alcanza la mirada. A veces lo que está fuera de campo cobra relevancia y amenaza lo presente en escena; como por ejemplo el sonido de una cascada -en casi todas sus versiones cinematográficas la cascada aparece antes por medio del sonido-, si bien, nosotros, estaríamos dispuestos a afirmar que el fuera de campo no es solo “visual”. Es decir, que la cascada entra visualmente en el campo, pero ya había entrado sonoramente. Hace falta dar con una noción, pues, más radical de afuera; un afuera cuya continuidad onto-epistemológica no depende de los sentidos pero que sigue dependiendo de la posibilidad de ser traído a los mismos.

Hablar de un cine *en* los márgenes puede suponer hacer de la periferia el centro mismo, el problema mismo. Hablar de ese cine en el afuera supone hacer una fenomenología de aquello que uno no ve en pantalla o no forma parte de lo que comúnmente se conoce como cine. Es un cine de lo no grabado; de aquello que no forma parte de la tarea primaria de la cámara, si no de su límite e imposibilidad. Lo que la cámara capta forma parte de una decisión, y una vez la cámara enfoca “eso”, hay un mundo entero que parece quedar fuera. Ese límite intrínseco al objeto termina por dibujar, si el afuera tiene influencia en el adentro, un “cine del afuera”. Sigamos; el ser de la periferia, su verdad, radica en no poder ser el centro mismo -tal y como una vez se ha grabado un contenido es ese y no otro el contenido de lo captado-. Este hacer de aquello cuya verdad era *no-poder-ser-el-centro* el centro es uno de los puntos de partida de aquello que estamos abordando o persiguiendo. ¿Qué es la periferia para el centro? La importancia del ejercicio parece residir en la mayor o menor importancia que puede tener lo que está fuera de campo. La omisión del ejercicio podría, incluso, llevar a malas interpretaciones de elementos concretos de lo que sí aparece o, incluso, a una estricta incompreensión.

3. Discusión. Reaproximación a los géneros literarios -cinematográficos-

“Porque la razón es “consciente de su impotencia para satisfacer su necesidad moral” recurre al parergon, a la gracia, al misterio, al milagro. Necesita la tarea coadyuvante. El coadyuvante amenaza, por cierto. Su uso es crítico. Supone un riesgo y se paga a un precio...”. (Derrida, 1978, p. 1978)

En este sentido, podríamos detectar en una serie de autores desde Bresson a Antonioni, de Dreyer a Tarkovski, cierta propensión a entender el encuadre o el plano en su forma abierta, como un elemento en constante prolongación y vínculo hacia un ‘afuera’, pendiente de la vastedad del todo que la circunda.

Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico. Es más, en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes. Este es el transcurso del tiempo fijado ya en el plano. Y precisamente eso es lo que el director tiene que recoger en las partes que tiene ante sí en la mesa de montaje.(...) El ritmo, en el cine, se transmite a través de la vida del objeto, visible, fijada en el plano. Así, del movimiento de los juncos se puede reconocer el carácter de la corriente del río, la presión del agua. Del mismo modo, el proceso vital que la toma reproduce en su movimiento informa del movimiento del tiempo. (Tarkovski, 2008, p. 143)

Se ha tratado incluso de profundizar en una falsa dicotomía entre estos generadores de gramática cinematográfica y otra aparente categoría sustanciada en Hitchcock y sus derivas contemporáneas encarnadas en autores como Christopher Nolan, David Fincher o M. Night Shyamalan, donde el plano se muestra más autosuficiente aunando en sus componentes un sistema cerrado de significados, no vinculándose tan explícitamente con su fuera de campo. Esa falsa dicotomía sería de nuevo zanjada por Noël Burch, quién entiende que todo plano recortado -todo fragmento espacio-temporal- lleva adherido un remitente espacio en off y que es precisamente en estos ‘sistemas cerrados’ donde ese ‘fuera de campo’ se hace más patente. (Burch, 1985, p. 30)

Creemos que este tipo de aproximación asociada a los autores es trasladable, y nos permite resituar lo específico de ciertos géneros cinematográficos. El ejemplo más claro sería lo que comúnmente se conoce como cine de terror. En el cine de terror lo que está fuera, lo que no aparece en pantalla, tiende a definir por completo el contenido de lo que aparece¹³. Normalmente toda mostración del mal conlleva una suerte de decepción. Esa decepción tiene que ver con que entre en el campo aquello cuyo ser más propio es no aparecer. El mal al que está acostumbrada la modernidad de la intimidad burguesa o intimidad liberal tiene la peculiar magia de no manifestarse nunca. Pero, aun así, en su no manifestación, conlleva la decadencia de esa misma intimidad liberal. El ejemplo sería, fundamentalmente, lo que va de la *Gertrud* (Dreyer, 1964) de Dreyer a *Escenas de un matrimonio* (Bergman, 1974) de Bergman. Dicho de otra manera; las películas de terror tienden a satisfacer mejor las condiciones modernas de aparición del mal cuando el mal no aparece (y se pronuncian cosas, igual de modernas que las que se ven en *Escenas de un matrimonio*, del tipo: el mal está en la casa/el mal es la casa misma). Dicho de una tercera manera; el verdadero cine de terror sería lo que uno podría llamar “cine realista”, en tanto en cuanto la realidad está suficientemente descentrada como para que el “sentido” que impide que se desmiembre la familia burguesa aparezca. Es la expectativa lo que está fuera del ambiente que se muestra, de la misma manera que el

13 Localizamos en el cineasta John Carpenter esta cristalización del uso del «fuera de campo» en el género del terror. En *Halloween* (Carpenter, 1978), el asesino en serie solo es mostrado íntegramente en el final. Su presencia es siempre sugerida, o registrada en la lejanía, de modo que esa amenaza va progresivamente amenazando el espacio del encuadre. En *La niebla* (Carpenter, The Fog, 1980) ese componente de amenaza se manifiesta a pleno día, haciendo un uso extensivo de dichas herramientas en espacios y paisajes aparentemente abiertos.

mal que habita parece no poder mostrarse más allá de mediante una posición sinecdócica en la que una parte -los artefactos de la vida burguesa (muebles, decorados) - representan un todo que no puede aparecer -el mal, la propia decadencia- .

A esto se refiere Baudrillard cuando dice:

La configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor-dormitorio. (...) Los muebles se miran, se molestan, se implican en una unidad que no es tanto espacial como de orden moral. (Baudrillard, 1970, p. 13)

¿Dónde está la cosa o qué es la cosa? No deja de ser reseñable que en muchas películas “de terror” el mal se llame directamente la cosa, *the thing*. Habría que incidir, precisamente, y de nuevo en este artículo, en las resonancias kantianas del propio planteamiento. Con cosa -la cosa- parecerían referirse, particularmente, a la “cosa en sí” kantiana. Es decir, aquella cosa que no puede determinarse verdaderamente en el espacio y el tiempo pero que aun así parece determinarnos de alguna manera. Dicho de otra manera, lo que no aparece nunca en “la cosa” es “la cosa en sí”, y es esa tensión lo que constituye el eje del cine de terror. Dicho en términos kantianos; hay un peculiar revestimiento nouménico o una particular tensión entre el fenómeno y el noumeno que se reproduce técnico tecnológicamente en toda obra audiovisual realista o de terror. Los fenómenos -las cosas- no nos dejan ver los noumenos -las cosas en sí. Y ver, por fin, las cosas en sí -lo que está detrás de la cosa- suele significar la muerte.

Gilles Deleuze referenciando al cine de Carl Theodor Dreyer, especifica que:

Dreyer había logrado con ello un método ascético: cuanto más cerrada espacialmente está la imagen, reducida inclusive a dos dimensiones, más apta es para abrirse a una cuarta dimensión que es el tiempo, y a una quinta que es el Espíritu. La decisión espiritual de Jeanne o de Gertrud. Cuando Claude Úllier define el cuadro geométrico de Antonioni, no dice solamente que el personaje esperado todavía no está visible (primera función del fuera de campo), sino también que se encuentra momentáneamente en una zona de vacío, «blanco sobre blanco imposible de filmar», siendo propiamente invisible (...) En una conversación sobre el montaje, Narboni, Sylvie Pierre y Rivette preguntan: ¿dónde ha ido a parar Gertrud, a dónde la hizo pasar Dreyer? Y lo que responden es: ha desaparecido en el montaje „. El falso *raccord* no es ni un *raccord* de continuidad ni una ruptura o una discontinuidad en el *raccord*. El falso *raccord* es por sí solo una dimensión de lo Abierto, que escapa a los conjuntos y a sus partes. (Deleuze, 1984, p. 35)

El espectador queda así obligado a reconstruir el punto de indeterminación en el que ha caído Gertrud; la dirección, edición y montaje de la película no termina con la película. El espectador queda obligado a cerrar la labor de creación. Dreyer entrega así al espectador la película por terminar, entrega la película al espectador para que la termine de editar y montar, de estructurar y dirigir, entrega la película con un afuera -en el que está Gertrud o que es Gertrud misma- que el espectador convierte necesariamente en el centro. La tarea no puede terminar, de la misma manera que el horizonte no está nunca más cerca por el hecho de andar hacia él. El montaje es moderno como modernas son todas las propuestas de aproximación asintótica al cumplimiento de la obra.¹⁴

Tal como alega Pascal Bonitzer, Gertrud se sitúa en ese estadio, en esa dimensión, porque está fuera de la esfera de reconocimiento del espectador; fuera de la esfera de reconocimiento, pero en el centro o núcleo de las expectativas del mismo.

Sería imposible identificarse con ella, y no es casual que el último plano del film sea el de una puerta, la puerta que Gertrud ha cerrado definitivamente detrás de sí, y tras la cual quedará por siempre guardado el misterio de su insaciable demanda amorosa. Gertrud no está sujeta a ninguna revelación: sabe con un saber mortal. Sabe más allá de los honores y de las glorias lo poco que puede un hombre. (...) Terrible figura, en todo caso, la de esta Gertrud, figura blanca rodeada de luz blanca, de ese blanco obsesionante, sepulcral, absorbente, terrorífico”, “monstruoso”. (Bonitzer, 2007, p. 99)

En realidad, la identificación con Gertrud no se vuelve imposible; imposible se vuelve la labor proto identitaria con un núcleo duro de sentido. Lo eminentemente moderno es quitarse el suelo bajo los pies, localizar los anhelos

14 Como asintótica (infinita) es la aproximación al montaje final de la película -imposible fuera del paradigma de la presencia-, asintótica es la aproximación a la República en toda la filosofía política moderna -especialmente en su versión más depurada (la kantiana)-. La República (la división de poderes) nunca está cumplida, es el espectador (el ciudadano) el que tiene que terminar de montarla sabiendo que no puede montarla del todo. Lo “por montar” es la república por venir, que, como el horizonte, nunca viene del todo. Al igual que al director no debe envanecerle el título de director, al “príncipe” de la filosofía kantiana no debe de enorgullecerle el título de príncipe. Como realza Kant; la dificultad extrema de representar (como hace el príncipe con el pueblo) lo ausente (el pueblo mismo) debería de atemorizar al príncipe y llenarlo de prudencia (como de prudencia se llena el director de cine al elegir el plano). Dice así Kant en una nota al pie: “Con frecuencia se ha tachado a los altos tratamientos, que se dan a un príncipe, de vulgares adulaciones (ungido de Dios, administrador de la voluntad divina en la tierra y representante suyo), pero me parece que estos reproches no tienen fundamento. Estos tratamientos, lejos de envanecer al príncipe territorial, deben más bien deprimirlo en su interior, si tiene entendimiento (lo que hay que presuponer) y piensa que ha recibido un cargo demasiado grande para un hombre, es decir, administrar lo más sagrado que tiene Dios en la tierra, el derecho de los hombres, debiendo estar constantemente preocupado por haberse situado demasiado cerca del ojo de Dios” (Kant, 1975, p. 152). Así pues, el director, como el príncipe, lejos de envanecerse con los títulos que se le atribuyen, deben más bien deprimirlo por haberse situado demasiado cerca del ojo de Dios. Es esa la vía por la que se cuela cualquier análisis político y los excesos sociológicos de la crítica para con las películas contemporáneas. Lo que crítica el que hace crítica sociológica es, simplemente, la soberanía del director, el acto político de selección, la pretensión de representar y ordenar la realidad, el carácter orográfico de su anhelo y destino.

de sentido en un infinito por construir -en un montaje por terminar-. La salida del cine es la segunda parte de Gertrud, que adquiere un carácter serial del que el propio vacío -el del espectador- es protagonista y cuya vida propia -cuya *habitación propia*- es continuación obligada de la obra de Dreyer. Habitar Gertrud II es lo que queda en el más acá de cualquier certeza última o de montaje cerrado. Mostrar el más allá de la puerta con la que termina el film sería impostura -impostura similar a mostrar el mal encarnado en "monstruo" en cualquier película de terror- e imposibilitaría la continuidad de la película, el "*Madame Gertrud c'est moi*" al que obliga la obra. Es esa dimensión a la que se abre el final de la película, precisamente por cerrar el plano sobre la puerta, a la que Deleuze llama "tiempo" y "espíritu". Es ahí donde ese *espíritu realista* -o en eso que comúnmente se llama *cine de terror*- localiza el mal. Eso que queda fuera de la puerta es, por ello, "lo monstruoso", y no es casualidad el obvio interés de Derrida en esos párrafos kantianos:

Un objeto es monstruoso cuando por su magnitud aniquila el fin que constituye su propio concepto. Pero se denomina colosal a la mera representación de un concepto que es casi demasiado grande para toda exhibición (que linda relativamente con lo monstruoso), porque el fin de la exhibición de un concepto se ve dificultado por el hecho de que la intuición del objeto casi es demasiado grande para nuestra capacidad de aprehensión. (Kant, 1790, p. 332)

La magnitud del afuera -de lo que está fuera de la puerta sobre la que se cierra el campo al final del film Gertrud- aniquilaría, si se mostrara, el fin que constituye el concepto de la película. El intento de representarlo o la aproximación a ese intento de representar lo que "es demasiado grande para toda exhibición" sería lo que Kant denomina ahí "colosal".¹⁵ En realidad, eso que queda fuera es el mundo mismo -tan grande para la pantalla que es monstruoso-.

Sus apariencias están vueltas hacia el interior, al público y a la rampa; existe apoyado en su anverso y en la ausencia de un más allá, como la pintura gracias a su marco. De la misma manera que el cuadro no se confunde con el paisaje que representa, ya que no es una ventana sobre un muro, la escena y el decorado en el que la acción se desarrolla son un microcosmos estético insertado a la fuerza en el universo, pero esencialmente heterogéneo de la naturaleza que le rodea. Todo lo contrario, sucede en el cine, cuyo principio es el de negar toda frontera, todo límite a la acción. (Bazin, 1990, p. 182)

Estamos explorando esa secundariedad, localizando en „lo siempre ya secundarizado“ los rastros de lo primario; o, dicho de otra manera, la preeminencia de lo primario en lo secundario y, tal vez, una secundariedad de lo primario en tanto que primario. Como si lo primario, lo encuadrado, fuese relegado a segundo plano. Intentando traducirlo por medio de fórmulas hegelianas: la verdad del ergon está en el parergon. O dicho en los más cercanos términos orteguianos: *yo soy yo y mis circunstancias*, y estas -añadimos- siempre son periféricas. Esa periferia queda consagrada como el todo del yo. Esa periferia es la que hace del realismo el realismo. El realismo es el primer momento en el que el contexto -esto es, con el éxito del positivismo- se hace ergon total. Lo que estamos analizando es que como la utilización de la palabra *margin* se debe siempre un *entrecomillado*; pues su misma utilización hace de ella un no-margen, esto es, el ergon de la obra. El afuera y el adentro -*las circunstancias y el yo*- establecen un régimen de copertenencia: "El combate atrae a los adversarios dentro de la atracción de una pertenencia recíproca. En un trazo que los atrae hacia la procedencia de su unidad a partir de un fondo unificado." (Derrida, 1987, p. 32)

Forma parte de este planteamiento garantizar que no se quede una "mitad fuera de la obra" (Kant, 1790, p. 332) mitad que queda así reivindicada como, al menos, constitutiva de la misma cuando no su centro mismo. Estaríamos pues, si omitiéramos esta aproximación, hablando de un dolor fantasma, de un hormigueo fantasma -como en el caso de los amputados-, que se ve en la imagen, que hace patente un afuera por el que se siente un dolor, un afuera no captado por la cámara, pero constitutivo de la obra, una "nada que puede serlo todo" (Cuartango, 1999).

Ahora bien, esto no explica aún cómo la imaginación puede pasar por un modo de conocimiento, ni por qué una enfermedad transforma el fantasma en una representación. Ya no se trata de explicar la ilusión y la alucinación como Descartes explicaba el error de los hidrónicos y la ilusión de los amputados, fallos de funcionamiento inevitables y debidos a la sabiduría misa del cuerpo, sino de comprender la pretensión de verdad que encierran. (Lebrun, 2008)

Esta maniobra que Lebrun define como la kantiana -es decir, este reconocerle al fantasma la pretensión de verdad- supone el primer intento de la filosofía occidental de reapropiarse de lo marginal restituyendo su legitimidad. Esto no resta posibilidad de reproche a Kant, pues al "fin y al cabo" el mérito estribaría en arrastrar lo marginal, o reapropiarlo, dentro de la lógica de la presencia, en vez de hacer de todo lo imbuido por la lógica de la presencia algo fuera de la misma o, como veíamos siguiendo el rastro en la *crítica del juicio*, mero ornamento. Es decir, en lugar de reconocer a todo, tanto lo históricamente marginado, como lo históricamente "exitoso", su

15 Tal vez sea aventurado y casi obsceno proponer otro final a Gertrud. Pero si tuviera que hacerse para cumplir con los preceptos deleuzianos de tiempo y espíritu la continuación sería "subir la pantalla del cine" y "bajar un espejo". Por otra parte, es en lo colosal -en lo que no puede entrar en pantalla de manera completa- (y por lo que el coloso de Rodas aparece siempre incompleto) donde Derrida localiza el eminente plus de ficcionalidad. (Derrida, 1978, p. 150) En nuestro caso localizado en el mundo fuera de campo.

estatuto en el mundo de la “doble lógica”, la maniobra consistiría en conceder a lo marginal la entrada en el reino de la “mono-lógica” de la patencia. Es decir, en lugar de reconocer a todo, tanto lo históricamente marginado, como lo históricamente “exitoso”, su estatuto en el mundo de la “doble lógica”, la maniobra consistiría en conceder a lo marginal la entrada en el reino de la “mono-lógica” de la patencia. Y tal vez esa centralidad de lo marginal también tenga que ser combatida. Tal vez ni lo central era tan central ni lo marginal era tan marginal -y ya-.¹⁶

3.2. Conclusiones

Por consiguiente, el desvío, la *différance*, abre una instancia narrativa en la mismidad del sentido. Todo cuanto tiene sentido lo es a través de este juego de relaciones que ordena, que organiza una trayectoria narrativa. El director puede “dirigir” la mirada, pero dirigir la mirada no cierra el proceso de construcción. El soberano de la obra es menos soberano de lo que parece, y así, señala a la luna con el dedo, pero el espectador termina por decidir dónde mirar y cómo completar la obra; puede mirar la luna, sí, pero también podría mirar el dedo o, mejor aún, el temible vacío entre la luna y el dedo. Es en ese ínterin donde la obra se completa, es ese vacío el punto de indeterminación en el que el director proclama su muerte y el espectador su victoria. En un momento de soberanía absoluta del espectador, este termina por elegir democráticamente la interpretación que más le satisface. La milla verde que recorre el director empieza mucho antes de que la obra esté si quiera en fase de grabación. La milla verde que lleva a la muerte del interprete absoluto o del dador de sentido que sería el director comienza en ese terreno llamado finitud; en una democrática comunidad de finitudes de sentido. Que haya, por ello, obra, significa que el director puede, ni más ni menos, ser el peor intérprete de su obra.

Esta trayectoria partiría de lo que podemos llamar una muerte en el origen -una muerte del contexto en toda imagen- y un retorno de lo reprimido -el contexto- que vuelve para vengarse. Esa interrupción en el origen, que ya está en la huella que toda imagen pone por principio, y que haría de la huella palpable en toda imagen el recordatorio eterno de su inacabamiento.¹⁷

16 Es por ello que cierta centralidad de lo marginal en ciertas festividades artísticas en realidad estaría siendo una mera reapropiación “por parte del sistema” de eso que en principio era marginal para reintroducirle a eso el veneno principesco de la monológica de la presencia. Así lo marginal come de la manzana prohibida de la presencia y queda envenenado con el veneno de la imagen. Dicho de otra manera: lo marginal no escapa a la lógica del capital.

17 Lo que Derrida tuvo a bien llamar en la Gramatología “la aventura seminal de la huella”.

Referencias

- Baudrillard, J. (1970). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bergman, I. (Dirección). (1974). *Scener ur ett äktenskap* [Película].
- Blumenberg, H. (2008). *La legitimación de la edad moderna. Pre-textos*. Pre-textos.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres. Cine y pintura*. Arcos Editor.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Fundamentos .
- Carpenter, J. (Dirección). (1978). *Halloween* [Película].
- Carpenter, J. (Dirección). (1980). *The Fog* [Película].
- Celine, L.-F. (1932). *Viaje al fin de la noche*. Edhasa.
- Cuartango, R. (1999). *Una nada que puede serlo todo*. Límite.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.
- Derrida, J. (1978). *La verdad en pintura*. Paidós.
- Derrida, J. (1987). *La retirada de la metáfora*. Biblioteca electrónica Universidad ARCIS, Santiago de Chile.
- Derrida, J. (1997). *La farmacia de Platón*. Fundamentos.
- Derrida, J. (1997). La farmacia de Platón. En J. Derrida, *La diseminación*. Fundamentos.
- Derrida, J. (2002). El cine y sus fantasmas (Conversación con Jacques Derrida). *Desobra, Pensamiento, Arte, Política*, (pp. 93-106).
- Dreyer, C. (Dirección). (1964). *Gertrud* [Película].
- Fisgativa Sabogal, C.M (2016). Los espectros y lo extraño: perspectivas derridianas del cine. *Disertaciones*, 2(5), 1-10. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5891591.pdf>
- Hoffman, E. (1817). *El hombre de la arena*. Libros del zorro rojo.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus.
- Iser, W. (1993). La estructura apelativa de los textos. En D. Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. (pp. 99-119) Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kant, I. (1790). *Crítica del discernimiento*. Alianza.
- Kant, I. (1975). *Hacia la paz perpetua en Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita* . Cátedra.
- Lebrun, G. (2008). *Kant y el final de la metafísica: Ensayo sobre la Crítica del Juicio*. Escolar y Mayo.
- Mann, T. (1947). *Doctor Faustus*. Edhasa.
- Monroy, V. (2020). *Contra la cinefilia: historia de un romance exagerado*. Clave Intelectual.
- Reguillo, R. (2021). Conjuguar en tiempo forense. En R. Reguillo, *Necromáquina. Cuando matar no es suficiente* (pp. 221-232). Ned ediciones.
- Tarkovski, A. (2008). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.
- Tudela Sancho, A. (2003). Jacques derrida y los fantasmas del cinematógrafo. *Revista de Filosofía*. Nº45. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/18059/18048>
- Žižek, S. (2013). *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate.