

La fragmentación del espacio audiovisual: sucesión y simultaneidad

Josep Prósper Ribes

Universidad Politécnica de Valencia

jprosp@upv.es

Resumen

El espacio audiovisual se puede manipular para representar los acontecimientos que transcurren, tanto de manera sucesiva (lo habitual), como de forma simultánea. La representación sucesiva implica una serie de planos unidos a través del montaje externo o de movimientos y desplazamientos de cámara, mientras que la representación simultánea se manifiesta principalmente a través de la composición y de la fragmentación de la pantalla. El procedimiento de representación a través del plano/contraplano permite mostrar de forma alterna fragmentos de un mismo espacio diagético, aunque también se pueden considerar otros procedimientos para presentar personajes y acontecimientos de forma sucesiva o simultánea.

Palabras clave: Espacio audiovisual, fragmentación, plano/contraplano, sucesión, simultaneidad.

Fragmentation Audiovisual Space: Succession and Simultaneity

Abstract

The audiovisual space can be manipulated to represent the events that take place, both successively (usual) and simultaneously. Successive representation involves a series of shots joined through the outer mount or camera movements and displacements, while simultaneous

representation occurs primarily through the composition and fragmentation of the screen. The method of representation through the shot / reverse shot allows alternately show fragments of the same diegetic space, but you can also consider other methods to present characters and events in succession or simultaneously.

Keywords: Audiovisual space, fragmentation, shot / reverse shot, succession, simultaneity.

1. INTRODUCCIÓN

El espacio diegético puede ser representado en el relato audiovisual intentando mostrarlo a través de un punto de vista único o bien, mostrarlo mediante distintos puntos de vista ópticos. En el primer caso, se tendrá que recurrir a planos muy generales y estáticos, tal y como sucedió en los primeros relatos cinematográficos. Y aun así, el espacio escénico es seleccionado y por lo tanto, tiene una intencionalidad. En el segundo caso, se recurrirá a tres procedimientos narrativos audiovisuales: 1. **El montaje externo.** En este caso, se procede a fragmentar en distintos planos el espacio para posteriormente unir dichos planos a través de diferentes modos de transición como son el corte, el encadenado, el fundido o los efectos. 2. **El montaje interno.** Mario Rajas y Javier Sierra entienden el montaje interno como “el que se produce dentro de los estrictos márgenes del plano, bien en rodaje por medio de la puesta en escena y la puesta en imagen, bien en postproducción empleando técnicas de composición digital.” (Rajas y Sierra, 2010: 2) En este tipo de montaje se utilizan dos procedimientos fundamentales para representar el espacio. En primer lugar, mediante los movimientos y desplazamientos de cámara se procede a segmentar una parte del espacio y a través de un travelling o una panorámica mostrar una nueva parte del espacio diegético al tiempo que se deja de mostrar otra parte. Mediante el cambio de distancia focal también se modifica la representación espacial. El segundo procedimiento es a través de la composición del plano. 3. **Fragmentación de la pantalla.**

Una vez fragmentado el espacio diegético, se pueden mostrar los acontecimientos que tienen lugar en dicho espacio de forma sucesiva o de forma simultánea. Así pues, tendríamos las siguientes posibilidades de exhibir los acontecimientos que suceden en un espacio diegético: A) **SUCESIÓN.** A través del Montaje externo que implica sucesión de diversos planos y del Montaje interno mediante movimientos y desplaza-

mientos de cámara: es decir, se muestra sucesivamente distintos fragmentos de espacio sin romper la unidad del plano. B) **SIMULTANEIDAD**. En primer lugar mediante la composición del plano. A través de la composición, se muestran simultáneamente los acontecimientos que tienen lugar en diferentes partes del espacio diegético y los personajes que los realizan. Es muy frecuente emplear elementos diegéticos para poder realizar la composición, como, por ejemplo, reflejos de personajes en un espejo. En segundo lugar, a través de la fragmentación de la pantalla. Se utilizan efectos técnicos para fragmentar la pantalla de forma que se puedan insertar distintas imágenes y poder mostrar al mismo tiempo acontecimientos y personajes que se encuentran en diferentes espacios.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Cuando se trata de representar acontecimientos que tienen lugar en un mismo espacio diegético contiguo, el procedimiento técnico del plano/contraplano se ha convertido en uno de los mecanismos dominantes en la narrativa audiovisual. El mecanismo tradicional del plano/contraplano consiste en alternar distintos puntos de vista opuestos de un espacio contiguo o, principalmente, la parte contraria del espacio mostrado en un plano anterior. Tal y como apuntan Bordwell y Thompson “Un contraplano no es literalmente el “reverso” del primer encuadre. Es simplemente un plano del extremo opuesto del eje de acción, normalmente tomado en un ángulo oblicuo al sujeto.” (Bordwell y Thompson, 1993: 265). Mascelli indica que los planos-contraplanos deben utilizar ángulos opuestos al tiempo que la distancia y los ángulos de cámara tienen que ser semejantes para dotar de continuidad el montaje. (Mascelli, 1998: 55). Esta alternancia de puntos de vista se consigue a través de diversos planos y, por lo tanto, muestran el espacio y los acontecimientos de forma sucesiva. Sin embargo, también se puede considerar que hay otras maneras de mostrar espacios diegéticos ya sean contiguos o próximos de forma alterna sin necesidad de recurrir al montaje externo, especialmente si consideramos que la característica más importante del procedimiento narrativo del plano/contraplano consiste en establecer una relación espacial. En este caso, tendríamos que reflexionar sobre otros procedimientos narrativos específicamente audiovisuales que surgen de lo comentado anteriormente y que permiten una mayor flexibilidad para representar el espacio. Ya no sería necesario el montaje de diferentes pla-

nos, sino que a través de otros procedimientos como los movimientos de cámara (sucesión), la fragmentación de la pantalla o la composición del plano (simultaneidad) se buscaría obtener el mismo efecto (esto es, alternar puntos de vista de diferentes fragmentos de un mismo espacio) pero con distintos resultados tanto estéticos como narrativos. En último extremo, cada procedimiento condiciona la forma de percibir la alternancia de puntos de visto y, por lo tanto, su significado.

En sentido estricto, el procedimiento narrativo audiovisual del plano/contraplano (a partir de ahora P/CP) consiste en alternar distintos puntos de vista a través del montaje externo en un mismo espacio diegético o en espacios diegéticos muy próximos al alcance de la visión de los personajes. Para Bordwell:

Equiparando conceptos como esquemas y disposición mental podemos especificar las distintas formas en que el film clásico aborda al espectador. Por ejemplo, un esquema muy conocido del cine de Hollywood es el patrón de plano/contraplano. El realizador siempre lo tiene a mano para representar dos figuras, grupos u objetos cualesquiera en un mismo lugar. Este esquema puede aplicarse a muchas situaciones, sean cuales fueren las diferencias de disposición de las figuras, altura de la cámara, iluminación o encuadre; ya tenga la imagen una proporción de pantalla panorámica o no; ya estén las figuras una frente a otra o no; etcétera. Si el siguiente plano no obedece al esquema, entonces el espectador aplica otro esquema, menos probable, al segundo plano (Bordwell/Staiger/Thompson, 1997: 9).

El esquema P/CP está tan adquirido que no solamente plantea una relación espacial, sino también una relación de concepto donde a partir de una imagen se establece una relación directa con otra imagen. Tenemos entonces una relación causa-efecto. Hay que tener en cuenta que el espectador siempre aplica unos criterios perceptivos para poder dotar de significado las imágenes que percibe. El llamado efecto Kulechov explica muy bien este fenómeno. La tradición explica que Kulechov tomó un plano del actor Iván Moszhukin donde aparecía con una mirada inexpresiva y lo unió a otros planos donde se mostraba, por ejemplo, un plato de sopa, el cadáver de un hombre y una mujer ligera de ropa en un sofá. Cuando se exhibieron estos planos, todos los espectadores relacionaron la mirada del actor con la siguiente imagen, (esto es, que el actor estaba mirando lo que

se mostraba en el siguiente plano) ensalzando la capacidad del actor para expresar sentimientos, ya que cuando se mostraba después del plano del actor el cadáver los espectadores ensalzaban la capacidad del actor para expresar dolor y pena, pero si el segundo plano era el de la mujer los espectadores alababan la capacidad del actor para mostrar deseo sexual. De este hecho, se pueden deducir dos aspectos muy importantes. En primer lugar, que el espectador establece automáticamente una relación espacial entre el plano de la mirada y el plano que representa otro acontecimiento o situación. Tal y como indican Bordwell y Thompson:

Los eruditos denominan “efecto Kulechov” a cualquier serie de planos que, en ausencia de un plano de situación, lleve al espectador a deducir un todo espacial a partir de la visión de solamente porciones de ese espacio (...) Con el efecto Kulechov, el montaje hace que el espectador deduzca un único lugar (Bordwell y Thompson, 1993: 258).

Conocida es también la experiencia de Kulechov denominada “geografía creadora” donde el cineasta soviético unió cinco planos tomados en lugares muy diferentes (como una imagen de la Casa Blanca de Washington tomada de una película americana o imágenes de Moscú) pero que montados con la técnica adecuada, daban la impresión de unidad espacial.

En segundo lugar, se puede deducir que es el espectador a través de sus vivencias y de su capacidad de interpretar un relato, el que otorga el sentido final a las imágenes, tal y como señala Mitry:

Con todo, constituiría un error considerar que las imágenes son capaces de crear ideas que no extraerían sino de sí mismas o de la singularidad de sus relaciones. De su yuxtaposición nace una asociación de ideas a través de las cuales y mediante las cuales, el espectador reconoce o reencuentra el sentido de una experiencia vivida: nada más. El niño que nada conoce todavía de los deseos sexuales no puede apresar el sentido de la relación “Moszhukin-mujer tendida en el sofá. (...) Repitémoslo, las imágenes filmicas y sus relaciones son otros tantos estímulos que “actualizan” ideas o emociones recordando a nuestra conciencia efectos referidos a alguna experiencia vivida (Mitry, 1978: volumen I, 335).

El P/CP es por lo tanto, básicamente un procedimiento narrativo que se sustenta en una técnica específicamente audiovisual que tiene lugar tanto en el rodaje o grabación como en el montaje. Así, Amiel señala que el P/CP es un tipo de *racord* destinado “a establecer una lógica narrativa, exponiendo una situación, un enlace entre acontecimientos, entre varios elementos de la diégesis.” (Amiel, 2005:38) Existen alternativas audiovisuales a la narración en P/CP tradicional. Nuestro objetivo en el presente artículo es analizar el mecanismo del P/CP, centrándonos en su uso en un espacio próximo y al alcance de la mirada y exponer las alternativas fundamentales para representar los acontecimientos que tienen lugar en dicho espacio.

3. METODOLOGÍA

Una vez establecido el objetivo fundamental que consiste en el estudio de los procedimientos narrativos básicos para representar los personajes y los acontecimientos que se suceden en el espacio audiovisual, tanto si se hace de forma sucesiva como simultánea, hemos procedido a desarrollar los fundamentos teóricos básicos que utilizaremos en la investigación. Nuestra referencia teórica es la narratología como disciplina que aborda el estudio de los relatos proponiendo un sistema capaz de explicar los dispositivos narrativos que configuran un relato. A continuación, se utilizará el análisis textual como el mecanismo metodológico más adecuado para afrontar nuestro objetivo de investigación. Se tomará como punto de partida la representación audiovisual del espacio es películas para analizar cómo se muestran los acontecimientos desarrollados en un espacio audiovisual contiguo o próximo ya sea de forma sucesiva (sucesión de planos o movimiento y desplazamiento de cámara) o simultánea (composición o fragmentación de pantalla). Pensamos que es la metodología correcta ya que podemos observar a partir de los relatos el uso y los efectos de los diferentes procedimientos narrativos.

4.1. La sucesión: el plano/contraplano

El procedimiento más habitual para representar de forma sucesiva los sucesos que se desarrollan en un espacio contiguo es el P/CP. Ya hemos señalado las características básicas del procedimiento del P/CP, pero ahora es el momento de realizar matizaciones y analizar algunos ejemplos para profundizar en sus particularidades audiovisuales. Así,

por ejemplo, es muy común identificar el P/CP como un mecanismo para mostrar conversaciones. En este sentido, Bordwell y Thompson señalan que se puede entender el P/CP como:

Dos o más planos en continuidad que alternan personajes, por lo general en una situación de conversación. En el montaje continuo, los personajes que en un encuadre miran hacia la izquierda, en el otro encuadre miran hacia la derecha. Los encuadres con escorzo del hombro son muy comunes en el montaje plano/contraplano (Bordwell y Thompson, 1993:495).

André Gaudreault relaciona el procedimiento del P/CP tanto con el espacio diegético que representa (contiguo) como con lo que muestran el plano y el contraplano de dicho espacio:

La figura tradicional de la conversación en campo-contracampo constituye un ejemplo por excelencia de la contigüidad espacial. Al mismo lugar inferido por el “aquí-mismo” de la identidad, le sustituye, en el caso de la contigüidad, el ligero desplazamiento de la mirada supuesto por el “aquí” en la designación de un espacio adyacente (...) Naturalmente, un caso como éste supone una alteridad de grado muy tenue sobre el plano diegético (los personajes comparten el mismo espacio diegético de conjunto: tal habitación, tal sala o tal paisaje). Sin embargo, sobre la pantalla es absolutamente radical: en el plano 2, en la pantalla ya no queda nada de lo que ha mostrado el plano 1. Lo que estoy viendo es la misma mesa, el mismo suelo o el mismo río (...) sólo que ahora los veo con otro de los aspectos de su existencia espacial (Gaudreault y Jost, 1995: 102)

Al relacionar tanto el P/CP con la conversación entre personajes, aparece otro factor esencial que es la mirada. Así, una forma de estructurar audiovisualmente el procedimiento de P/CP es articularlo a través de la mirada de los personajes. Para Nuria Bou, el P/CP es un “mecanismo de representación que utiliza la contraposición de dos planos de los personajes que se miran, intercambiando miradas.” (Bou, 2002:34) El P/CP se puede considerar como un tipo de *racord*, especialmente cuando se articula a partir de la mirada de personajes. Así, Burch habla del *racord* de mirada junto con el de dirección y el de posición. Para este autor, el *racord* de mirada concierne al caso en que hay un cambio de plano que muestra un espacio diferente pero que implica proximidad espacial entre lo que se muestra:

Se había notado que cuando el plano A y el plano B muestran separadamente dos personajes que se miran, es preciso que el personaje "A" mire hacia el borde derecho del encuadre y el personaje "B" hacia el borde izquierdo o inversamente. Pues si, en dos planos sucesivos, los personajes miran ambos hacia el mismo borde del encuadre, la impresión inevitablemente producida será que no se miran, y el espectador sentirá que su aprehensión del espacio del decorado el escapa de pronto. Esta constatación por pare de los cineastas de la segunda generación contiene una verdad fundamental (...) a saber que todo está en el encuadre, que el único espacio en el cine es el de la pantalla, que es infinitamente manipulable a través de toda una serie de espacios reales posibles y que esta desorientación del espectador es uno de los útiles fundamentales del cineasta (Burch, 1979: 19 y 20).

Vamos a analizar unos ejemplos para comprobar cómo se articula en casos concretos el P/CP. Los primeros ejemplos los tomaremos de la película *El extraño viaje*. Un caso muy típico del uso del P/CP lo encontramos en una conversación entre la propietaria de la mercería del pueblo y el sacerdote. Hay un total de siete (7) planos en el siguiente orden: 1º Plano Medio de la mercera. 2º Plano Conjunto de la mercera y el cura. La mercera está en primer término, de espaldas y en ligero perfil a la izquierda del plano, mientras que el sacerdote está en $\frac{3}{4}$ frontal a la derecha del plano. 3º PC de ambos opuesto al anterior. 4º Como en el plano 2º. 5º Plano Medio Corto de la mercera. 6º Plano Medio Corto del sacerdote y 7º PC como el plano 3º. Prácticamente se utilizan los principales tipos de encuadre del P/CP para mostrar una conversación donde la mercera pretende que el sacerdote traicione sus votos y le informe si una chica le ha informado en confesión del robo de una prenda de su mercería.

1. Los principales tipos de encuadre del P/CP clásico, son:
2. PM o PA del personaje A,
3. PM o PA del personaje B mirando en dirección opuesta a la que mira el personaje A,
4. Plano Conjunto (en ocasiones llamado Escorzo) de ambos personajes donde se muestra en un extremo del encuadre y en primer término la cabeza del personaje B y al fondo, ocupando el centro y la parte opuesta del encuadre el personaje A,

5. Plano Conjunto de ambos personajes donde se muestra en un extremo del encuadre y en primer término la cabeza del personaje A y al fondo, ocupando el centro y la parte opuesta del encuadre el personaje B,
Planos de situación donde se muestra a ambos personajes.

No es necesario que se utilicen todos estos encuadres. De hecho, es muy frecuente que no aparezcan planos de situación por dos motivos. En primer lugar, tal y como hemos explicado a propósito del efecto Kulechov, no es necesario siempre situar al espectador y, en segundo lugar, los planos conjuntos de ambos personajes pueden servir como planos de situación, tal y como es el caso del ejemplo comentado arriba.

En la misma película tenemos otros ejemplos más refinados para demostrar cómo a través del uso del P/CP se puede transmitir información sobre las relaciones entre personajes. Por ejemplo, en las diversas conversaciones que mantienen los hermanos Vidal entre sí, normalmente se muestra a Paquita (un personaje ya adulto, aunque se utilice su nombre en diminutivo) y a Venancio en el mismo plano frente a Ignacia (la hermana dominante) que se suele mostrar aislada de sus hermanos a través de la planificación. Así, por ejemplo, en una reunión que tienen los hermanos después de recibir el dinero de la venta de una finca, tenemos la siguiente planificación. En primer lugar un plano de ambos hermanos sentados. Se escucha en fuera de campo el sonido de un puerta que se abre, la cámara panea a izquierda y entra Ignacia, que le quita a Paquita los gatos que tiene en su regazo al tiempo que le riñe. Mientras hablan los hermanos, se mantiene a los tres personajes en el mismo plano, Ignacia levantada y los otros dos sentados. Finalmente, Ignacia sale de campo y hay un reencuadre para mostrar a Paquita y Venancio. El siguiente plano, el contraplano, muestra a Ignacia sola. De esta manera, nos encontramos con un esquema típico de P/CP formado por 8 planos en total donde los tres personajes están sentados. En cuatro de dos planos se muestran a Paquita y Venancio, mientras que los otros cuatro muestran a Ignacia. Posteriormente, en el último plano de esta serie, Ignacia se levanta y la cámara la sigue, mostrándola a ella sola hasta que se desplaza hacia sus hermanos y también los muestra. A través del P/CP se aísla claramente a Ignacia de sus hermanos, al mismo tiempo que se acentúa su carácter dominante y manipulador.

En los dos ejemplos que hemos señalado, el espacio representado es contiguo, muy próximo a los personajes, donde se pueden tocar. Pero

también se puede representar con P/CP espacios algo más alejados pero al alcance de la vista aunque sea a través de artefactos como un teleobjetivo. La referencia que vamos a tomar es La ventana indiscreta. En esta película se utiliza de forma sistemática a lo largo de todo el relato el siguiente esquema: 1º Plano del personaje Jeff mirando lo que ocurre en los apartamentos situados enfrente de su ventana. 2º Plano de lo que observa. 3º Plano de reacción de Jeff. Es muy interesante la respuesta de Hitchcock a Truffaut sobre el desafío técnico que implicaba la concepción de la Ventana indiscreta relacionándolo con el efecto Kulechov que hemos explicado anteriormente:

Por un lado, tenemos al hombre inmóvil que mira hacia afuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica (...) De la misma manera tomamos nosotros un primer plano de James Stewart. Mira por la ventana y ve, por ejemplo, un perrito que bajan al patio en un cesto; volvemos a Stewart, que sonríe. Ahora, en lugar del perrito que bajan en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriente y, ahora, ¡es un viejo crápula! (Truffaut, 1974: 186 y 187).

En este caso, el empleo del P/CP está relacionado con el plano subjetivo, ya que podemos considerar como tales a los planos que muestran lo que observa Jeff. Es muy interesante señalar que el tamaño de los planos que muestran lo que observa Jeff, está condicionado por su interés ante los acontecimientos. Por ejemplo, al principio de la película se muestra un plano de Jeff hablando por teléfono y se escucha música en fuera de campo. Jeff dirige su mirada hacia el lugar de donde procede la música. Hay un cambio a un plano abierto donde se observa a una chica ligera de ropa bailando en su apartamento. Cambio a un plano de Jeff para mostrar su reacción. Se comprueba que Jeff observa con atención. Se vuelve a un plano de la chica, pero en esta ocasión es un plano más corto para mostrar a la chica más grande y que se la pueda apreciar mejor. Este cambio de tamaño obedece al interés del personaje Jeff ante lo que ve. En esta película también se justifica diegéticamente el cambio de tamaño de lo que se muestra por el uso de determinados artefactos, como un teleobjetivo, ya que Jeff es fotógrafo.

Como colofón a nuestro análisis de ejemplos concretos, podemos concluir que el P/CP en su modalidad tradicional implica necesariamente:

1. Un espacio fuera de campo. El P/CP remite constantemente a un espacio fuera de campo al que alude y activa cada uno de los planos, ya sea un espacio fuera de campo mostrado (por ejemplo a través de un plano general al principio del esquema) o no mostrado que puede ser un espacio supuesto o desconocido. El primer plano activa un espacio diegético fuera de campo que cierra el contraplano, que a su vez hace referencia al espacio visto en el primer plano, donde pueden producirse cambios. El contraplano es la causa del plano anterior que lo motiva.
2. Un *racord*.
3. Modificación y alternancia del punto de vista.

4. 2. La sucesión: movimientos y desplazamientos de cámara

Vamos a tomar como referencia para el análisis la película *Maridos y mujeres*. En esta obra cinematográfica tenemos un ejemplo muy significativo sobre la utilización de P/CP (o alternancia de puntos de vista) a través del movimiento y desplazamiento de la cámara lo que provoca un efecto muy diferente al P/CP tradicional, es decir, por transición. La situación de partida es la conversación entre el profesor Gabe Roth y una alumna (Rain) al terminar la clase sobre un relato que ha presentado la alumna y ha, supuestamente, impactado al profesor. El final de la clase se muestra con un plano conjunto para seguir con un plano corto de Rain. A continuación, a partir de otro plano corto de la alumna, comienza la conversación entre el profesor Roth y su alumna. Toda la conversación está resuelta en un único plano que dura dos minutos y ocho segundos aproximadamente utilizando la técnica de cámara en mano. Es un plano muy largo para una conversación que no tiene mucha tensión y apenas hace avanzar la acción, aunque es importante para el sentido de los acontecimientos diegéticos. El profesor Roth coquetea descaradamente con la alumna. Durante la conversación, a través del movimiento y desplazamiento de la cámara, se alternan los principales tipos de encuadre del P/CP clásico, a saber:

1. Cinco (5) Planos Medios de la alumna
2. Cuatro (4) Planos Medios del profesor Roth
3. Tres (3) Planos Conjuntos con la cabeza de la alumna en primer término y al fondo mostrando el rostro el profesor Roth.

4. Un (1) Plano Conjunto con la cabeza el profesor en primer término y al fondo mostrando el rostro la alumna.

No hay un plano conjunto durante la conversación que sirva de plano de situación ya que el principio de la secuencia comienza con un plano abierto que cumple esa función. La cámara está constantemente en movimiento y no siempre gira bruscamente para mostrar al personaje que habla y, por lo tanto, en muchos momentos de la conversación se observa el rostro de un personaje mientras en fuera de campo se escucha hablar al otro personaje.

Durante toda la secuencia, parece que se intenta reconstruir la planificación típica del P/CP, aunque con un efecto muy diferente. Falta la fluidez del montaje externo por P/CP, y en ocasiones los movimientos y desplazamientos de cámara resultan algo violentos y rompen por completo el sistema clásico de representación que intenta ser transparente y que no se note el trabajo discursivo. El comienzo ya es muy significativo. Sobre un encuadre corto de la alumna que está terminado de arreglarse y recoger sus cosas, se escucha en fuera de campo al profesor que dice: “Ah, oye, tu, tu relato corto era absolutamente fabuloso.” La alumna en campo, responde: “¿Es serio?” Y el profesor Roth continua: “Sí, sí” En ese momento la cámara gira bruscamente hacia la izquierda, desaparece la imagen de la alumna y se muestra a la izquierda de plano, avanzando hacia la derecha, la imagen desenfocada del profesor que rápidamente coge foco, mientras se escucha: “Me ha impresionado muchísimo, te lo aseguro y creo que seguramente es lo mejor que he leído en este trimestre. Era maravilloso.” La alumna responde en fuera de campo durante las últimas palabras del profesor: “Eso es genial.” Durante este diálogo, el profesor se desplaza y la cámara lo sigue de forma que queda finalmente queda perfectamente encuadrado en un Primer Plano. Hemos pasado de forma paulatina por diversos encuadres del profesor Roth (Plano Americano, Plano Medio) hasta llegar al Primer Plano. En este caso, se ha combinado el desplazamiento del personaje con el de la cámara. Este esquema se reitera de forma constante durante toda la secuencia. En otro momento de la conversación, por ejemplo, mientras la alumna responde en fuera de campo al profesor Roth, la cámara se desplaza hasta mostrar en primer término a la derecha la cabeza de la alumna mientras Roth aparece al fondo a la izquierda en posición casi frontal. En ese momento, el profesor vuelve a intervenir y prosigue la conversación en este plano, aunque la cámara no se está quieta, sino que se mueve. Durante la con-

versación, la cámara vuelve a desplazarse mientras habla la alumna hasta encuadrar en PM a Allen para girar a continuación y mostrar en PM a la alumna que está hablando en ese momento. La cámara se continua desplazando y ahora el plano de escorzo muestra la cabeza de Allen en primer término a la izquierda y ocupando el centro derecha del encuadre en PM la alumna. Como se puede observar, la cámara se convierte en un elemento clave que está constantemente en movimiento durante toda la secuencia, movimiento muy manifiesto y que contrasta mucho con el procedimiento tradicional del P/CP.

Un ejemplo mucho más radical es el que realizó Hitchcock en la película *La sogá*. Tal y como nos explica el director:

La obra de teatro se desarrollaba al mismo tiempo que la acción. Esta era continua desde que se alzaba el telón hasta que se bajaba, y me hice la siguiente pregunta: ¿cómo puedo rodarlo de una manera similar? La respuesta era evidente: la técnica de la película sería igualmente continua y no habría ninguna interrupción en el transcurso de la historia que comienza a las 19h 30 y termina a las 21h 15. Entonces se me ocurrió la loca idea de rodar un film que no constituyera más que un solo plano (Truffaut, 1994: 152 y 153).

En este caso es obvio que para mostrar una conversación en P/CP es imprescindible recurrir a los movimientos y desplazamientos de cámara. Pero el procedimiento, como en el caso anterior aunque de forma diferente, plantea unos problemas muy diferentes al P/CP por montaje externo, aunque a través de los movimientos y desplazamientos de cámara y de los actores se intentará reconstruir la planificación tradicional. El propio director explicaba a Truffaut la imposibilidad real de recrear el montaje externo a través de los movimientos y desplazamientos de cámara:

Actualmente, cuando pienso en ella, me doy cuenta de que era completamente estúpido porque rompía con todas mis tradiciones y renegaba de mis teorías sobre la fragmentación del film y las posibilidades del montaje para contar visualmente una historia (Truffaut, 1994: 153).

La concepción tan radical de *La sogá* implica no utilizar en ningún momento la planificación clásica (o cualquier otro tipo de planificación por montaje externo) de forma que es imposible recurrir al uso, por ejemplo, de elipsis temporales a través de transiciones (aunque se respete la

duración diegética de los acontecimientos, se puede manipular el tiempo como sucede en la película *Solo ante el peligro*) o del montaje con diversos planos. Lógicamente, plantea otras posibilidades creativas. Por lo tanto, es un tipo de relato estructuralmente muy diferente.

5.1. La simultaneidad: composición de la imagen

La composición de la imagen se establece a partir del encuadre, que permite conferir un sentido a todos los elementos presentes en el plano. Para Gómez Tarín:

El encuadre es el elemento esencial del plano, dentro de él se da un principio de montaje, esencialmente por la situación de los componentes en su seno, las relaciones entre sí, los puntos de fuga que se generan, los direccionamientos, las relaciones dialécticas que se siguen a través del plano o con los posteriores y anteriores. Es decir, se trata de una materia básica pero determinante del discurso (Gómez Tarín, 2011:255).

En la película *El ciudadano Kane* tenemos un ejemplo muy significativo de representación espacial de distintos punto de vista de un espacio contiguo a través de la composición del plano. En el universo diegético propuesto por el relato, los miembros del *Inquirer* están celebrando la llegada de los mejores periodistas del *Chronicle* al *Inquirer* y que han conseguido la mayor tirada de Nueva York. Mientras un cantante y un grupo de coristas actúan agasajando a Kane, hay un plano (que vamos a denominar plano A como referencia) donde se muestra a Leland (en primer término a izquierda del plano) y Berstein (en primer término a derecha del plano). Al fondo, centro de plano, se observa el reflejo de Kane bailando con las coristas. Es un manera de mostrar distintas parte de un mismo espacio diegético contiguo a través de un solo plano. Otra posibilidad es cortar y alternar los planos de Leland y Berstein hablando y Kane bailando. Hay una transición a un nuevo plano de Leland y Berstein que continúan hablando y el fondo Kane bailando (plano B). Es un cambio de posición de cámara pequeño, de hecho se respeta escrupulosamente el eje de posición. Nuevamente se vuelve a posición de plano A. Después de este plano, ya se cambia por corte a otro donde se muestra a Kane bailando con las coristas. Es un cambio de plano justificado por el movimiento de Leland, que se gira para mirar la zona donde está Kane. Posteriormente, se vuelve a seguir el esquema plano A y plano B. ¿Por qué es importante mostrar a Kane durante la conversación de Leland y

Berstein? Por varios motivos. En primer lugar porque el protagonista de la canción es Kane. En segundo lugar, y mucho más importante, porque Leland plantea si la línea editorial del *Inquirer* sufrirá algún cambio con la llegada de los nuevos periodistas del *Chronicle*, ya que estos pueden acabar transformando a Kane. De hecho, la secuencia de la fiesta termina con los siguientes dos planos. 1- Plano B con Leland diciendo (mientras Kane continua bailando con las coristas): “Quizá le transformen ellos a él sin que se dé cuenta. 2- Plano de Kane con las coristas muy sonriente, terminando la canción.

5.2. La simultaneidad: fragmentación de la pantalla

A través de la fragmentación de la pantalla se pueden mostrar personajes y sucesos que tienen lugar en un mismo espacio diegético de forma simultánea pero variando el tamaño y/o el punto de vista. Una serie de ejemplos estupendos los encontramos en la película *El estrangulador de Boston*. Esta es una película muy interesante por el uso vanguardista e innovador que hace de la división de pantalla y, por lo tanto, de la alternancia de puntos de vista en un mismo espacio diegético. Lógicamente aparecen numerosos ejemplos de la alternancia de puntos de vista en un mismo espacio diegético utilizando el P/CP tradicional. Por ejemplo, al principio de la película tiene lugar una reunión en el despacho del capitán Edward Willis. En la película, se muestra esta conversación después del descubrimiento del asesinato de una enfermera anciana por sus vecinas. La secuencia comienza con un plano de situación en el despacho del capitán Willis, a continuación el resto de la secuencia hasta el último plano está resuelto utilizando el procedimiento de P/CP por montaje externo. La secuencia finaliza con un Plano Conjunto del despacho donde se informa al espectador de que han ocurrido en la diégesis otros asesinatos. Otro ejemplo del mismo procedimiento lo tenemos a continuación cuando los agentes de policía hablan con confidentes. Es muy difícil obviar de forma total un sistema tan enraizado como el del P/CP. En esta película se utiliza tanto la técnica del P/CP por montaje externo como su variante con pantalla fragmentada. La mayor parte de los interrogatorios policiales y conversaciones normales entre personajes están resueltos utilizando el P/CP tradicional.

El uso tanto de la pantalla fragmentada como de la composición de la imagen para alternar puntos de vista, tal y como se hace en el P/CP tradicional, es muy diferente, de manera que se cumple una función muy

distinta. Un ejemplo modélico lo encontramos al inicio de la película cuando dos ancianas descubren el cadáver de una vecina. La pantalla está fragmentada: a la izquierda en negro y a la derecha las dos vecinas en el rellano de la escalera que se preguntan por qué la vecina no sale a recoger el correo. En esta secuencia, en la parte derecha de la pantalla, se observa a una de las ancianas tocar el timbre de la puerta. No obtienen respuesta y acaban por darse cuenta que la puerta está abierta. Cuando comienzan a abrir la puerta, continúa la división de la pantalla pero con modificaciones. La parte izquierda de la pantalla es la continuación del anterior plano (una vez que entra la luz por la puerta abierta) donde se muestra a la izquierda y en primer término parte de las extremidades inferiores de la muerta y al fondo la reacción de las dos ancianas que descubre el cadáver. En la parte derecha de la pantalla hay un cambio de imagen total con respecto a la imagen precedente: tenemos un plano corto de las dos ancianas en continuidad con el plano de la izquierda. Las ancianas reaccionan con horror. Como se puede comprobar, aquí la importancia radica en que la división de la pantalla y la composición de la imagen muestran simultáneamente tanto una parte del cuerpo como la reacción de los personajes ante lo que descubren. La visión del espectador de ambos aspectos se produce al mismo tiempo. A través de la composición de la imagen se ofrece principalmente simultaneidad y mediante la pantalla fragmentada imágenes de la reacción de los personajes con diferentes tamaños desde una misma posición. No es en un sentido estricto una reproducción del P/CP tradicional, pero sí que alterna puntos de vista diferentes en un mismo espacio diegético. En un procedimiento de P/CP por montaje externo, tendríamos una sucesión de planos que mostraría de forma progresiva los acontecimientos y no de manera simultánea. Este procedimiento de presentar a unos personajes, normalmente femeninos, descubriendo un cadáver y mostrar al mismo tiempo parte de cuerpo del cadáver y la reacción es muy frecuente en la película. El mostrar de forma simultánea no es solamente un procedimiento estético, sino un valioso recurso narrativo que condiciona la forma de percibir del espectador. Este esquema, con algunas modificaciones, será constantemente repetido en la película, como cuando dos chicas jóvenes descubren otra víctima del estrangulador. En la parte izquierda de la pantalla, una de las chicas abre la puerta, mientras que la parte derecha se encuentra oscura y no permite observar con nitidez lo que hay. Cuando la chica abre la puerta, en la parte derecha de la pantalla el plano es el mismo pero entra luz y se

puede observar en primer término unas sillas y parte de las extremidades inferiores de un cadáver con las chicas al fondo, mientras que en la parte izquierda el plano es más corto y muestra a las chicas en Plano Medio sin que se observe nada del cadáver. Cuando una de las chicas grita con espanto, hay un zoom brusco hasta un Primer Plano de dicha joven. En un sistema tradicional, se hubiera producido un cambio de plano por corte. En este caso se observa simultáneamente al mismo personaje con dos tamaños diferentes.

La utilización de la pantalla dividida o fragmentada también se utiliza para mostrar como el estrangulador llama a las víctimas. Lejos de un uso arbitrario de este procedimiento, nos encontramos con una finalidad clara donde la técnica narrativa se utiliza en determinadas ocasiones con el propósito de obtener un sentido manipulando la percepción del espectador.

Otros ejemplos del uso de la pantalla fragmentada los encontramos en la película *Última llamada*. Es una película donde se utiliza de forma sistemática la pantalla fragmentada para mostrar de forma simultánea diversos acontecimientos que se desarrollan tanto en un mismo espacio diegético (una calle y una cabina telefónica situada en dicha calle) como en diferentes espacios que se interconectan entre sí a través de conversaciones telefónicas. Sin embargo, el uso del P/CP tradicional, del movimiento de cámara o el plano único, predominan para mostrar las conversaciones que mantienen los personajes en un espacio contiguo. El argumento básico de la película consiste en que un arrogante y embaucador publicista (Stu Shepard) se encuentra secuestrado en una cabina telefónica ya que al otro lado del teléfono hay un francotirador que amenaza a Stu con matarlo si sale de la cabina y no hace lo que le ordena.

Ya desde el inicio, la película establece en buena medida cómo se van a exponer los acontecimientos básicos que configurarán la narración. El relato arranca con una introducción donde se muestran planos de Nueva York y, sobre todo, de muchos personajes hablando por teléfono móvil y por teléfono público. La voz en off de un narrador sitúa la historia, e informa brevemente sobre la cabina telefónica donde se desarrollará una parte fundamental de la historia. A continuación, presenta al protagonista al que define como el hombre que será el último ocupante de la cabina. En ese momento se cambia a un Plano General donde se muestra dos personajes (Stu Shepard y su ayudante Adam) caminando por la calle en dirección a la cámara. Stu está hablando con su teléfono móvil. No se muestra a su interlocutor. Una vez finalizada está primera llamada, to-

das las restantes están mostradas mediante fragmentación de la pantalla. Normalmente, se muestra a Stu en la mayor parte de la pantalla y a través de un recuadro al personaje que está al otro lado del teléfono. Incluso cuando se produce un cambio de interlocutor de Stu en la misma llamada, se mantiene el recuadro y cambia el personaje que habla con Stu, tal y como ocurre con la primera llamada de Stu mostrada en pantalla fragmentada. Esto permite que siempre se encuentre en imagen Stu, dominando por el tamaño la imagen y que durante toda la conversación se muestre de forma simultánea a los personajes que intervienen. Después de esta llamada, Stu realiza otra a un cliente rapero. La llamada se muestra también con pantalla fragmentada, con el protagonista ocupando la mayor parte de la pantalla y con el rapero mostrado en un recuadro situado en la parte baja de la pantalla y a la izquierda. Mientras se desarrolla la conversación, hay cambios del plano de Stu y, al mismo tiempo, cambia la colocación del recuadro donde se muestra al rapero, pasando a la izquierda de la parte superior de la pantalla en el primer cambio de plano de Stu y a la derecha de la parte superior en el segundo cambio de plano. Pero también hay cambios en el plano del rapero. Es decir, durante toda la conversación se muestra de forma simultánea lo que ocurre en pantalla fragmentada pero variando constantemente los planos. La conversación finaliza saliendo de la pantalla fragmentada y mostrando un plano del rapero. Este procedimiento de cambiar a un plano que se muestra en pantalla completa se utiliza en otras conversaciones, ya sea al inicio o al final de la llamada. A continuación, Stu tiene un diálogo con un policía y se muestra con el esquema que se utilizará generalmente en esta película cuando la interacción de los personajes tenga lugar en un espacio próximo: a través del P/CP tradicional o mediante movimientos de cámara. En este modelo, se utiliza la pantalla fragmentada para mostrar relaciones alejadas en el espacio, pero también se intenta representar el tipo de relación interpersonal que se mantiene a través del teléfono.

Hay momentos importantes en la película que se marcan a través de la pantalla fragmentada. Este procedimiento sirve para señalar con mayor claridad que está ocurriendo algo significativo. Por ejemplo, cuando Stu consigue que la policía se entere de que está siendo extorsionado y amenazado por un francotirador a través de una llamada que hace a su mujer mediante el teléfono móvil. Es muy interesante la resolución audiovisual de esta situación. A través de la pantalla fragmentada, se muestra un plano corto del móvil de Stu y en un recuadro a la derecha y abajo a

su esposa. Suena el móvil de la mujer. A partir de este momento, los planos tanto del fragmento que muestra la cabina donde se encuentra Stu, como los del fragmento que muestra a la mujer van cambiando. Lo importante es que se pueda observar de forma simultánea la conversación de Stu y cómo la mujer lleva el móvil al capitán Ramey para que pueda darse cuenta de que hay un francotirador que está amenazando a su marido y que es el responsable del asesinato del proxeneta.

6. CONCLUSIÓN

Para mostrar los acontecimientos que tienen lugar en un espacio contiguo y/o próximo existen unos procedimientos audiovisuales con unas características específicas. La sucesión ha sido el sistema dominante, especialmente a través del montaje externo y del P/CP, un procedimiento muy asimilado por el espectador que automáticamente establece una relación espacial (efecto Kulechov) entre el plano y el contraplano. Esto ha permitido “jugar” con la percepción del espectador, como en el caso de *El silencio de los corderos*, entre otras películas, haciéndole creer en el famoso fragmento donde se alternan planos de un agente de FBI llamando a una puerta y planos del interior de una casa (aunque realmente hay un poco de trampa para lograr el efecto) que dichos planos tenían una relación espacial para después desengañarlo. Obviamente, el P/CP por montaje externo supone una ruptura espacial que el espectador reconstruye mentalmente gracias a un sistema ideológico de representación que le permite dar sentido al relato.

A través del movimiento y desplazamiento de cámara, se mantiene la continuidad espacial. Pero dichos movimientos pueden resultar artificiosos y bruscos y eliminar la fluidez narrativa típica del P/CP por montaje externo. Lógicamente, se produce una forma de percibir diferente que condiciona el sentido final del relato.

La simultaneidad se ha utilizado mucho menos, especialmente a través de la pantalla fragmentada. Sin embargo, es un procedimiento que permite muchas posibilidades y que todavía está por explorar en películas narrativas. La composición une de forma inmediata en un mismo plano a los personajes y acontecimientos, estableciendo entre ellos una relación muy directa. Por su parte, la pantalla fragmentada permite multitud de posibilidades de mostrar de muy diversas formas los acontecimientos, tanto desde el tipo de planos utilizados como desde la relación entre los

fragmentos. En esta reflexión final, hay que hacer una referencia al uso, un tanto ingenuo, de la pantalla fragmentada en la película *Abajo el amor* cuando los dos protagonistas (un hombre y una mujer) tienen una conversación telefónica y con la adecuada división de la pantalla para mostrarlos se crea una clara alusión a prácticas sexuales.

Referencias Bibliográficas

- AMIEL, Vicent. 2005. **Estética del montaje**. Abada editores. Madrid (España)
- BORDWELL, D. Y THOMPSON, K. 1993. **El arte cinematográfico**. Paidós. Barcelona (España).
- BORDWELL/STAIGER/THOMPSON. 1997. **El cine clásico de Hollywood**. Paidós. Barcelona (España).
- BOU, Núria. 2002. **Plano/contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni**. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid (España).
- BURCH, Noël. 1979. **Práxis del cine**. Fundamentos. Madrid (España).
- GAUDREAU, A. Y JOST, F. 1995. **El relato cinematográfico**. Paidós. Barcelona (España).
- GÓMEZ TARÍN F.J. 2011. **Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración**. Shangrila Ediciones. Santander (España).
- MASCELLI, Joseph V. 1998. **Los cinco principios básicos de la cinematografía**. Bosch Casa Editorial. Barcelona (España).
- MITRY, Jean. 1978. **Estética y psicología del cine**. Siglo XXI. Madrid (España)
- RAJAS, Mario y SIERRA, Javier. 2010. El tiempo narrativo en el montaje interno en **Prismasocial**. N°4: 1-23. Disponible en http://www.isdfundacion.org/publicaciones/revista/pdf/14_N4_PrismaSocial_maria_javier.pdf. Consultado el 10.08.2015.
- TRUFFAUT, F. 1974. **El cine según Hitchcock** Alianza Editorial. Madrid (España).