



Insertar tiempo en el cuerpo (del espectador). El encuadre.

Isabel de Naverán

(ARTEA, Universidad de Castilla la Mancha, España)

*Un minuto de silencio, como los jugadores de fútbol dice Mónica Vitti
Sí, pero un minuto de silencio aquí cuesta billones responde Alain Delon*

Este es el primer diálogo que mantienen los protagonistas de la película *El Eclipse* (1962) del cineasta italiano Michelangelo Antonioni. En ese preciso instante, la cámara encuadra a los futuros amantes cuyos cuerpos vemos ahora separados por una gran columna del edificio de La Bolsa. Un corredor de acciones acaba de morir y los trabajadores dedican un minuto de silencio en señal de duelo. Un silencio que, como dice el protagonista, supone la pérdida de billones en un lugar dedicado al mercado de valores. Antonioni lo sabía y quizás por eso respetó el minuto cronológico de silencio cinematográfico en el que no sucede más que la espera. Sincronizando la acción diegética con el tiempo de observación del espectador, su gesto parece reivindicar la experiencia vital del tiempo frente a su valor económico y productivo. Antonioni hace tangible esta experiencia insertando minutos reales en la elipsis narrativa, suspendiendo la acción y recuperando la conciencia temporal.

La artista Amaia Urra trató de recuperar el tiempo en *El Eclipse de A.* (2001), una coreografía articulada en torno a la película de Antonioni. Si el núcleo central de la película era el encuentro entre sus protagonistas, el núcleo central de la pieza es la reconstrucción de los minutos previos a este encuentro, omitidos en la cinta original por una elipsis temporal. En una zona árida de la ciudad, Mónica Vitti merodea entre anodinos bloques de cemento esperando la llegada de su amante ¿qué sucede durante esos minutos? ¿en qué dirección discurren sus pensamientos?



Dispuesta a modo de coreografía de imágenes, *El eclipse de A.* funciona como una instalación en la que el cuerpo de la artista es vector de nuestra mirada. Los cruces entre el tiempo de la película (que vemos en un monitor) y el tiempo de la pieza se superponen al tiempo real de la acción, perturbando el curso de los acontecimientos. Durante los diez primeros minutos, Amaia Urra permanece sentada en una silla desde la que manipula con el mando a distancia la temporalidad de la película hasta convertirla en tiempo real.

Tratar de recuperar el tiempo, reconstruirlo o mirarlo por el reverso, son diferentes maneras de intentar controlarlo y controlar, así, la propia experiencia y la vida propia. La pieza discurre entre las múltiples direcciones de tiempos que se intercalan y superponen, unas veces con imágenes de la película y otras con imágenes pregrabadas de acciones cotidianas realizadas en un estudio. La escenificación de lo cotidiano (una mujer mirando el televisor) se pervierte gracias a la descontextualización y la extrañeza de la manipulación temporal. Urra, que enlaza y vincula nuestra mirada con lo que está sucediendo, aparece siempre mediada por los cuerpos (el suyo y el de la protagonista interpretada por Mónica Vitti) y los aparatos. En un momento dado la mesa sobre la que hasta ahora se apoyaban los diferentes mandos a distancia se convierte en una pantalla sobre la que se proyecta un vídeo en el que vemos a la artista comiendo en esa misma mesa. Para grabar esta escena, Urra ingirió muy lentamente un zumo de naranja, un puré y un yogur. Durante la pieza el vídeo es manipulado en directo, mostrando la imagen hacia atrás y acelerada. Se produce una extrañeza en el movimiento de su cuerpo porque, efectivamente, reconocemos las líneas que indican que el vídeo está corriendo acelerado y, sin embargo, vemos a una persona moverse a velocidad normal. Además, la comida va en dirección contraria a la habitual: en lugar de entrar sale de la boca; la impresión es que gracias a la indiscernibilidad entre la acción del cuerpo y la acción de los aparatos accedemos a un tiempo que parece borrarse a sí mismo, deshacerse. Viajamos, por así decirlo, en retroceso a la dirección de las agujas de un reloj. Es entonces cuando escuchamos la banda sonora de la película de Antonioni anunciando el minuto de silencio en el edificio de La Bolsa.



En la imagen de la película vemos cómo los amantes (interpretados por Vitti y Delon) interrumpen su actividad permaneciendo mudos y separados por la gran columna. Urta, cuya imagen continúa proyectada sobre la mesa, suspende su comida y espera también su minuto de silencio. En el teatro, los espectadores también esperamos. Se funden así los tres tiempos: el tiempo cinematográfico, el tiempo escénico y el tiempo cronológico. El valor del tiempo se transforma y el espacio se invierte, porque es Urta quien, desde la imagen, mira ahora hacia nosotros como quien mira una película. ¿Cuál es el valor del tiempo en esos momentos?

La relación del cine con el valor económico del tiempo se expresa claramente en una de las últimas piezas de la compañía croata BADco, *1 poor and one 0* (2008). *1 poor and one 0* expone los inestables sistemas de equivalencias, las diferencias entre los valores simbólicos y económicos en el uso del tiempo y del cuerpo que no hacen sino favorecer una vida cada vez más alejada de la experiencia colectiva, de la historia y de la memoria.

Para abordar estos y otros asuntos BADco rescata la primera película de la historia del cine, la conocida *Salida de los trabajadores de la Fábrica Lumière en Lyon* (*La sortie des usines Lumière*, 1895). En lo que podría ser considerada una escenificación de relaciones simbólicas, la pieza examina los modos en que se construye la imagen del trabajo y de la vida y los vincula con la coreografía contemporánea. *1 poor and one 0* comienza durante la entrada del público con la proyección de las tres versiones de la conocida película de los Lumière. La ubicación de la proyección hace que percibamos a los trabajadores de principio del siglo XX saliendo de la fábrica y, tras ellos, los espectadores del siglo XXI entrando en el teatro real. Y esta imagen anuncia lo que podría ser el recorrido metafórico de la pieza: un viaje que va de la coreografía de lo laboral (su representación) a la labor coreográfica (el despliegue de sus procedimientos) y, de la explotación en el trabajo, a la auto explotación durante el tiempo de ocio.

Fue Deleuze quien afirmó que cuando una película trata sobre sí misma es cuando mejor se puede hablar del vínculo entre el cine y el dinero. Porque el dinero es tiempo, y "el tiempo es por naturaleza la conspiración del intercambio desigual o



la imposibilidad de una equivalencia.”¹ La película de los Lumière habla sobre sí misma en la medida en que delata sus condiciones de producción, algo que BADco expone abiertamente al diseccionar y analizar las estrategias que encierra tal empresa.

En un texto de hace ya algunos años, Pirkko Husseman² dedujo que el hecho de que la coreografía experimental de la última década en Europa trate sobre sí misma en lo que se ha convenido en llamar *meta-danza*, es quizás una manera de devolver la mirada al espectador para estimular su capacidad de actuación y su grado de responsabilidad en el acto comunicativo y social que es todavía el teatro.

Pero, ¿qué sucede cuando la coreografía muestra los mecanismos desde los que el cine se construye? Lo que sucede es que la coreografía de la acción deviene coreografía de la atención y de los dispositivos, una suerte de sistema de aparatos como el descrito por Benjamin respecto al cine. Podríamos relacionarlo metafóricamente con un rodaje visto en directo por los espectadores. Es quizás la imagen que mejor se le aproxima, con la sola diferencia de que no habrá película resultante o, en todo caso, se dará únicamente en la mente del espectador. Nuestra atención navega entonces en las relaciones entre los cuerpos y entre éstos y los aparatos.

De la acción a la descripción

En sus comienzos, y debido a la pesadez de las cámaras y sus mecanismos, el cine mostraba acciones que ocurrían en un espacio-tiempo recortado por el plano o encuadre. El espacio permanecía fijo al igual que la cámara, mientras los cuerpos entraban y salían de encuadre como si de un pequeño escenario se tratase. En el momento en que la cámara de cine se hace móvil, el plano cinematográfico pasa de ser una categoría espacial a convertirse en una categoría temporal. La mirada de la cámara se identifica entonces con la mirada subjetiva de los personajes y, a través

¹ Gilles Deleuze, *Imagen Tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2004, p.107-8.

² P. Husseman, "Choreography as Experimental Practice. The Project Series *E.X.T.E.N.S.I.O.N.S.* by Xavier Le Roy": "This non-dance is rather a metadance, which critically reflects its own media through practice and offers the experience of this reflection to the spectator. Just as dance takes a critical look on itself, the spectator's perception gets an introspective dimension: He/she steps out of his/her watching and experiencing to reflect his/her own perception." www.insituproductions.net



de ellos, de sus sentimientos, emociones y pensamientos, nos sumergimos en la ficción de la película.

Pero sucede que a veces los personajes abandonan el plano y la cámara cobra cierta autonomía. En esos momentos, el encuadre puede mostrar paisajes, recorrer habitaciones o acariciar objetos, dirigiendo la atención del espectador. Las relaciones entre los personajes de la película quedan de lado, porque el plano se impone en toda su dimensión poética y visual. El espectador, liberado del curso de la acción dramática, puede entonces discurrir por la imagen y perderse en ella. Existe, ciertamente, el drama, pero se trata más bien un "drama óptico", en términos deleuzianos, aquel que se sitúa en la tensión entre nuestra mirada hacia la imagen y la mirada de la cámara (autor) hacia esos espacios aparentemente vacíos. La conciencia de la cámara deambulando sobre los objetos inertes desvela una conciencia del tiempo que, poco a poco, se instala en el cuerpo del espectador. Es el paso de la acción a la descripción. La cámara, y después la proyección, se convierten así en herramientas descriptivas de un estado que favorece los continuos flujos de la conciencia: su duración.

El paso por el vaciamiento de la acción denota el objetivo de reinscribir al espectador en una nueva forma de percepción. El encuadre, entendido en un sentido amplio como la separación entre lo que queda al alcance de la mirada y lo que está fuera de su alcance, resulta revelador a la hora de abordar la íntima relación, tanto en cine como en teatro, entre el sujeto y el objeto de la mirada. En el cine, el plano deshabitado aparece como paradigma de una nueva forma de comunicación; en el teatro, la noción de plano se disuelve mientras el concepto de encuadre como la "cristalización pasajera de una realidad cuya presencia obsesiva no deja de sentirse"³ subsiste.

La artista Cuqui Jerez desarrolló largos intervalos en su pieza *El Ensayo* (2008), que partía de la idea de escenificar el ensayo de una obra que nunca concluía. Las actrices entraban y salían constantemente del espacio visible, interrumpiendo el curso de las acciones. Debido a la calidad de estos intervalos, los

³ André Bazin, *Qué es el cine* [7ª Edición], cap. "Teatro y Cine", Madrid, Rialp, 2006; p. 168.



espectadores llegábamos a esperar verdaderamente el retorno de una de las actrices que había ido al servicio, o a que otra de ellas se atara los cordones de la zapatilla. Y es que la observación continuada de momentos repetidos, triviales y reconocibles por todos, manipula, contrae y dilata la experiencia sensorial del espectador, y como consecuencia, su percepción temporal cambia.

Como veíamos con el minuto de silencio de Antonioni, insertar fragmentos de tiempo real permite al espectador acceder a una vivencia temporal que se adecúa a su propia duración. Es una manera de hacer sentir el tiempo en escena, tal y como el cine lo consigue utilizando de determinada manera el encuadre, ofreciendo un nuevo territorio para la mirada y haciendo que nos identifiquemos con ella hasta fundir nuestra duración con la duración del plano.

En el cine, este tiempo dilatado, en crisis con la acción, se ve reflejado en películas que muestran escenas banales y desarticuladas en el tiempo. Al contrario que en las películas de acción, donde las tensiones entre los personajes o sus desplazamientos en el espacio determinan el ritmo de nuestras pulsaciones, el cine de tiempo dilatado se inclinará hacia escenas donde los vagabundeos, las esperas interminables, las pausas infinitas y la suspensión de los acontecimientos tengan lugar; un cine donde aparentemente todo se inmoviliza y la mirada de la propia cámara se hace *visible* al espectador.

De forma tangencial, esta inscripción del tiempo en el cuerpo desemboca a menudo en estados de espera, soledad o desasosiego. El nuevo cine de Antonioni resulta significativo en cuanto que fue él quien mejor supo retratar la soledad del individuo moderno, su angustia vital y su desesperación. La ausencia y la desaparición vertebran su lenguaje cinematográfico a través de la utilización de encuadres prolongados que muestran escenarios vacíos, a menudo abandonados por los personajes de la película. El "encuadre obsesivo" identificado por Deleuze como "aquel que espera que un personaje entre dentro del cuadro, que haga o diga algo, y después salga, mientras ella sigue encuadrando el espacio ahora vacío"⁴ es utilizado por Antonioni para mostrar su propia mirada a través de la mirada o de la ausencia de mirada de los personajes, afirmándose en ellos y distinguiéndose de ellos al mismo tiempo en un ejercicio de proximidad y distancia. Los famosos siete

⁴ Ob. cit. 1; p. 113.



minutos de paisajes vacíos al final de *El Eclipse* nos recuerdan los lugares que la promesa del amor (el encuentro con el otro) había experimentado. Aunque en realidad no son lugares vacíos, sino espacios que connotan desaparición y latencia. La latencia como algo que está aquí pero no podemos ver y la desaparición como algo que ya no está, pero que puede tornar en cualquier momento⁵.

Pasolini identificó esta manera de identificarse y distanciarse del propio personaje, como la toma "subjetiva libre indirecta"⁶, una imagen que no es ni objetiva (externa a la mirada del personaje) ni subjetiva (interna al mismo). Una forma de provocar encuadres extraños en los que los personajes entran y salen una y otra vez. Una y otra vez hasta que sólo queda el encuadre vacío. Una y otra vez hasta que el plano deshabitado se impone. Una y otra vez hasta que esas cosas y esos paisajes nos devuelven su propia mirada.

La experiencia escénica es genuinamente distinta, porque aunque el tiempo también discurre entre un principio y un final, la mirada del espectador es en principio más abierta y dispersa. Sin embargo, la desnudez de los mecanismos a partir de la exposición de los dispositivos (el cuerpo como vector) o la prolongación excesiva de intervalos entre una acción y la siguiente, pueden desembocar en estados internos y singulares que hagan que como espectadores dudemos de nuestra propia percepción.

Amaia Urra recurría a la repetición, al hacer y deshacer de una acción para abortar el sentido unidireccional de las causas y los efectos y aproximarse así al tiempo desde la experiencia vital. El tiempo aparece a través de sus acciones, por su forma de activar las direcciones de la mirada, de habitar y deshabitar el encuadre de la escena.

En su película, Antonioni recurre a la figura de Vitti para desviar nuestra mirada al espacio vacío de la ciudad, a través de su visión subjetiva al principio y desligándose de ésta después. La cámara pasea sola por los lugares donde ella

⁵ Rabih Mroué definía así estos dos conceptos en una entrevista publicada en el diario vasco *Gara*, Septiembre 2009.

⁶ Pasolini desarrolla sus reflexiones en torno a la toma subjetiva libre indirecta en las películas de Antonioni, sobre todo *El desierto rojo* (Antonioni, 1964) (Pier Paolo Pasolini, *Cinema. El cine como semiología de la realidad*, "El cine de poesía", México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 22-24) (Título original: *Cinema*, Garzanti Ed., 1972)



había estado. La figura humana había servido para conducirnos de un encuadre al siguiente, hasta que el propio encuadre se hacía visible como imagen.

Al final de su pieza *El Eclipse de A.*, Amaia Urra abandona también el papel de vector y guía de nuestra mirada para, sentada en una silla detrás de una mesa, mirar por primera vez hacia los espectadores. Con una mano activa un ventilador que simula el viento sobre su cara y melena, y con la otra exprime una naranja emitiendo un sonido parecido al de una motocicleta. Un dedo del pie pone en marcha el radiocasete y escuchamos a todo volumen *Eclipse Twist*, la canción de Mina que anuncia el comienzo de la película de Antonioni.

Llegado el final de la pieza y el comienzo de la película, Urra deviene imagen de fuga. El sistema de aparatos de la escena muestra ahora los restos de la acción, sus remanentes. Desde allí nos mira como si mirara el espacio vacío al que se dirige mientras canta a pleno pulmón la canción: *Le nuvole e la luna ispirano gli amanti* [Las nubes y la luna inspiran a los amantes]

El encuadre

En su última pieza *Blue*, el coreógrafo Juan Domínguez dejaba abierta la puerta de emergencia. El escenario, un espacio ficticio orientado a la representación, quedaba inundado por el espacio real de la calle. Sin embargo, el transcurso de la pieza conseguía invertir las relaciones entre ambas categorías de manera que la ficción devenía estado real de experimentación mientras que la realidad se introducía en la ficción como representación. Lo que se conseguía finalmente era hacer sentir de otra manera el tiempo en el cuerpo del espectador.

Blue propone una serie de estados sucesivos en los que los cinco intérpretes parecen unas veces habitar espacio-tiempos distintos (se cruzan y no se ven) y otras, encontrarse claramente en un mismo lugar (comen un pastel o juegan juntos) diferente a su vez de aquel en que habían estado individualmente.

El tiempo hecho calidad se impone y nos sumergimos en la experiencia de lo cotidiano llevado al extremo y deslocalizado de su contexto. Nuestra percepción tiene que reajustarse constantemente a lo que ve, para entenderlo verdaderamente, y no caer en la trampa de una atención preestablecida y educada



hacia el consumo de eventos superficiales. Las imágenes funcionan aquí como eventos, pero son eventos que se transforman sin cesar.

Lo que sucede cuando aparentemente nada sucede es que lo real entra en la representación desde la experiencia del detalle, de lo nimio y lo insignificante, de los fallos que normalmente borramos por un proceso de edición de la mirada; y los instantes se extienden así en el tiempo hasta transformar su sentido. Los cuerpos cansados, en espera o gozando aparecen aislados, desterritorializados, desarticulados, desligados de cualquier explicación lógica. Sucede que a veces nos encontramos mirando un punto concreto del espacio, bien porque alguno de los intérpretes lo señala fuera de campo. En esos casos, cuando la acción se presenta vaciada de su causa y de su efecto, el espacio se agranda y se encoge, se dilata y se contrae, según nuestra propia vivencia subjetiva, según nuestras referencias y recuerdos. La memoria actúa aquí como una membrana que modula el paso del tiempo de manera singular a cada espectador. El espacio escénico se presenta entonces como aquellos planos deshabitados del nuevo cine, recién abandonados por los personajes. Y nuestra mirada se sumerge en un estado que transforma paulatina pero insistentemente nuestro deseo en curiosidad. Eso hace que nos comportemos como científicos investigando la escena y que tengamos que abandonarnos a la incertidumbre intelectual para, desde ahí, recuperar la experiencia del conocimiento.

isabel.denaveran@arte-a.org

Abstract:

This essay aims to provide an approach on how today the choreography of action becomes a choreography of attention. Establishing a dialogue with the language of the cinema, some contemporary works make the access to real time become tangible, by going through the emptying of action and re-inscribing the spectator in a new form of perception. Stopping the action means stopping the course of things, of the consumption of time and money, but it also means recovering time. The framing, understood as separation between what remains within the reach of the gaze and what is out of its reach, becomes revealing when we approach the intimate relation, both in film and in theatre, between the subject and the object of the gaze.

Palabras clave: tiempo, cine, coreografía, reversibilidad, encuadre.

Key words: time, cinema, choreography, reversibility, framing.