

LA PRESENCIA Y UTILIZACIÓN CORPORALES EN CINE. EL REGISTRO PRECISO.

- **Patxi Urkijo Labrador**

- Profesor Titular de DIRECCIÓN DE CINE Y REALIZACIÓN AUDIOVISUAL. Departamento de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes. Universidad del País Vasco. Profesor de varios directores de cine es, a su vez, también director, entre su obra se cuentan películas como el tríptico "Atzo/Ayer" (2009), Gaur/Hoy (2010) y Bihar/Mañana (2011) Y múltiples publicaciones sobre el mundo cinematográfico, entre las que destacan los libros sobre John Ford (1991), Sam Peckinpah (1996), John Frankenheimer (2006) o Anthony Mann (2015) patxiurkijo@yahoo.es

Recibido/Received: 10/10/2015

Aceptado/Accepted: 08/11/2015

Resumen:

Análisis de la utilización de los planos corporales en el cine y la comunicación audiovisual, tanto en el modelo hollywoodense como en el cine europeo.

Palabras clave:

Cine, Hollywood, Europa, Hawks, Hitchcock.

Abstract:

Analysis of the use of body shots in films and the audio-visual communication, both in the Hollywood scene and in the European one.

Keywords:

Film, Hollywood, Europe, Hawks, Hitchcock.

1.- El gesto revelador.

Esta expresión, todo lo *sui generis* que se quiera, ha sido adoptada por casi todos los grandes cineastas clásicos adeptos a lo que entre ellos se denominó la corriente de "**El Cine Puro**". Marco asaz indefinido y controvertido que asocia a cineastas de intereses, personalidades y resultados tan dispares como John Ford, Kenji Mizoguchi, Howard Hawks, Jean Renoir, Fritz Lang, Akira Kurosawa, Alfred Hitchcock, Federico

Fellini, Anthony Mann, Juan Antonio Bardem, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Sergio Leone, Sam Peckinpah, Ingmar Bergman u Orson Welles.

Tanto ellos, esos egregios veteranos, como sus seguidores cronológicos, se han diferenciado, separado, de otra estirpe de creadores y realizadores por su objetivo fundamental, no exactamente en detrimento de los argumentos ó de las coartadas literarias de base, sino en su desconfianza hacia la palabra, hacia lo hablado. Y por contrapartida, han desarrollado su plena confianza en la mostración y significación comunicadoras de índole puramente AUDIOVISUAL.

Todos estos grandísimos cineastas (y tantos otros a su sombra) han coincidido en subrayar su necesidad y confianza en los llamados actores y actrices de composición, en sus presencias físicas y sus dotes fotogénicas (no se confunda lo “atractivo” ó lo “sexy” con lo fotogénico en el sentido de recordar que actores y actrices de aparente físico anecdótico, como Donald Meek, Edward G. Robinson, Una O’Connor ó la gran Jane Darwell, se contaron entre los más fotogénicos de todos los tiempos).

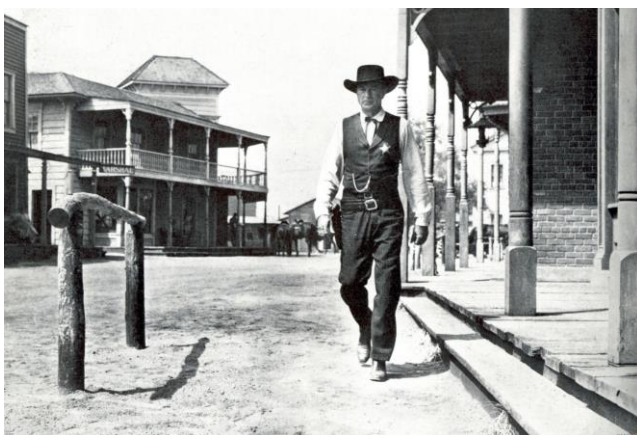
Tomemos como ejemplo válido el caso de los andares, de las formas de caminar que hemos conocido y “reconocido” en los grandes divos cinematográficos del siglo XX. Desde los andares, míticos y tan populares como reconocibles, del gran Gary Cooper (inolvidable su estampa yendo de un lado para otro, desesperado, buscando ayuda en la popular **“HIGH NOON”** –*Solo ante el peligro*- 1952 de Fred Zinnemann, por ejemplo) hasta los un tanto descompensados de Robert Redford (considerado con razón como el último gran “paseante” de Hollywood), pasando por los andares seguros y amenazadores de John Wayne o la forma de avanzar al duelo final de Robert Mitchum, pecho hacia adelante, todos ellos sensibles de crear “escuela de peregrino”... ¡Qué decir de ellas! Desde los pasos algo garrulos y agresivos de Maureen O’Hara, hasta la sensualidad “ingenua” tan calculada de Marilyn Monroe, sin olvidarnos de la capacidad siniestra y amenazadora de Sigourney Weaver o de la adaptación camaleónica al “caso” de la siempre excelente Charlize Theron. Verle correr, pistola en mano, en la persecución de un malhechor, ausentes de su cuidadosa aportación física atisbos mínimos de *glamour* y/o feminidad ortodoxa en la suculenta y excelente **“IN THE VALLEY OF ELAH”** –*En el valle de Elah*- 2007 de Paul Haggis, cierra esta cuestión...

En cada caso, quizá con la excepción “afortunada” de Cooper, esas presencias caminantes tan inconfundibles se han encontrado, siempre, perfectamente controladas y personalizadas por el trabajo fabuloso de los directores. De los directores es, en última

instancia, la decisión sobre el partido físico a retratar en las presencias y evoluciones físicas de sus actores-personajes... ¡Entendámonos! Cuando Peter Bogdanovich asistió como oyente aprendiz al rodaje en exteriores en el *Monument Valley* de “**CHEYENNE AUTUM**” (*El gran combate*) 1964 y vio descender del *land rover* al director John Ford...

*“...Era delgado, casi frágil, pero cuando se dirigió hacia la cámara andaba con brío, moviendo los brazos, balanceando algo el cuerpo en ambas direcciones, y de pronto comprendía uno de dónde había sacado John Wayne su forma de andar.”*¹³⁶

Los andares “modelo” de Gary Cooper eran en realidad una característica física de su persona, fuera de la dedicación a lo interpretativo. Siendo joven y estudiante de Bellas Artes acostumbraba a acudir a la facultad en el coche de un amigo cercano. Un accidente que casi le costó la pierna le dejó afectada la cadera de por vida. Su magnetismo natural y así “controvertido” terminó derivando en escolástica...



*La forma de caminar del incommensurable Gary Cooper, interpretando al estoico alguacil Will Kane en la mítica “**HIGH NOON**” (Solo ante el peligro) 1952 de Fred Zinnemann, causó buena parte del impacto emocional cosechado por el film. Lo que pocos saben es que los andares algo “desgarbados” de Cooper eran, en realidad, producidos por las secuelas que le dejó un accidente automovilístico sufrido en su juventud, que estuvo a punto de costarle la pérdida de una pierna y que le dejó casi deshecha la mitad de la cadera.*

En fechas más recientes y alejándonos del modelo hollywoodense, podemos profundizar en todo ello dentro del Cine europeo.

¹³⁶ - Bogdanovic, Peter “JOHN FORD” Ed. Fundamentos. Madrid. 2ª Edición. 1983.

La exquisitez coreográfica y presencial, inconfundiblemente británica, de David Niven, Roger Moore ó Pierce Brosnan, tan calculadamente elitista y “label” originario, sus modales irreprochables a la mesa, sosteniendo una copa de champan ó evolucionando en un vals, incluso despachando a sus oponentes en las sofisticadas secuencias de acción al servicio precisamente de su elegancia “todo-terreno”, deben entenderse en pro de lo aludido.

¿Cómo valorar la inmejorable aportación de la sublime Anna Magnani en la no menos impresionante **“ROMA, CITTÁ APERTA”** –*Roma, ciudad abierta*- 1945 de Roberto Rosellini? No solo el mérito en la construcción de su personaje, de la medida y equilibrio fabulosos, latinos, italianos, en su forma de ir declamando y coreografiando su magnífica propuesta, sino, principalmente, el momento realmente “naturalista” de su muerte, casi anónima, cuando corre y resulta abatida sin piedad desde el camión en marcha en que se llevan a su pareja... ¡Todo resulta excepcional!. No hay cortes a *close ups* interceptores de la acción y la significación, sino solo la sencillez de una toma en *travelling* de alejamiento progresivo, con la cámara habilitada sobre el vehículo, y la silueta negra y cada vez más “empequeñecida” de la mujer que termina cayendo al suelo, abatida por una ráfaga de disparos, quedando inerte... ...



La soberbia Anna Magnani, a punto de “morir”, a las órdenes del gran Roberto Rosellini en la obra maestra del Neorrealismo Italiano: “ROMA, CITTÁ APERTA” (Roma, ciudad abierta) 1945.

Por tanto, y a la luz del ejemplo utilizado, resulta ahora fácil comprender lo que la planificación precisa aporta a la presencia y capacidad coreográfica de los actores.

Se vuelve particularmente comprensible que el arte de la Dirección descansa en parte sobre ese equilibrio tan difícil de conseguir, y que debe erigirse, entre el punto de vista que contempla las acciones (que será luego el trasunto contemplativo de las

audiencias), su forma de magnificar ó minimizar esas visualizaciones (vía las focales, sean aquellas angulares o tele-objetivos, la colocación dentro del encuadre preciso y las direcciones de luz definitorias), y la riqueza gestual, corporal, “la gracia”, con que los actores y las actrices, las presencias móviles protagonistas de los planos, resuelvan los ejercicios concretos.

La utilización corporal de los intérpretes por los directores, la respuesta corporal de los primeros y la forma de acentuar ó minimizar el retrato de todo ello mediante las estrategias de registro visual más idóneas, devienen una fuente de reflexión, investigación y progresión sobre lo que es posible ó explorado hasta ahora en el AUDIOVISUAL, y lo que pueda ser sensible de agrandarlo y/o mejorarlo.

2.- La utilización de las presencias según Howard Hawks.

Para entenderlo mejor vamos a ir recordando algunos trucos directoriales al respecto.

Por ejemplo, la forma en que el gran Howard Hawks buscaba la “seguridad” interpretativa de sus valores más jóvenes e inexperimentados en sus confrontaciones decisivas con las estrellas asentadas.

En primer lugar procuraba que siempre tuvieran alguna tarea física que desempeñar dentro del plano (sobre todo cuando se fiaba menos de aquellos jovenzuelos pujantes), cosas como prender cigarrillos ofreciendo lumbre en medio de la declamación dialogal (Lauren Bacall-Slim en **“TO HAVE AND HAVE NOT”** –*Tener y no tener*- 1945), servir bebida en copas y brindar (Dorothy Malone en **“THE BIG SLEEP”** –*El sueño eterno*- 1946), sujetar el caballo sobre el que monta uno por las riendas para evitar que se mueva (Montgomery Clift-Matt en el inicio de **“RED RIVER”** –*Río rojo*- 1948),... De modo que la Dirección sobre aquellos descansara en una especie de “colocación silábica” correspondiéndose con cada uno de los ademanes coreográficos precisos que eran repasados *ad nauseam* antes de filmar... De este modo el “zorro gris de Brentwood”, como le apodaba John Ford, mataba dos pájaros de un tiro porque, acorde a la necesidad del magnetismo que sus intérpretes debían provocar sobre las audiencias, aprovechaba para convertir los ademanes y el ritmo laborioso de sus actores y actrices buscando no solo una plasmación de la identidad dramática y personal para los personajes correspondientes, sino esa precisión y habilidad embaucadoras que jugaba tanto a favor

de personajes y drama (en términos de identificación suscitada así), como de los intérpretes en su proyección inmediata.

Recordemos que, casi siempre, Hawks contrataba a estos actores y actrices noveles con exclusividad para trabajar con aquellos en más de una película... El cómputo magnífico de semejante estratagema era validado, además, en segundo lugar, por una suerte de *tícs* comportamentales, aparentemente inconscientes (y por tanto fuente reveladora de una biografía anterior y externa a la película en los personajes), que redondeaba todo el dispositivo: era muy frecuente, que los jóvenes efebos de los *westerns* hawksianos se acariciaran las comisuras de los labios ó se frotaran levemente la nariz en los momentos de reflexión decisiva... Los ejemplos son muy numerosos, Frances Farmer (que desgraciadamente falleció casi inmediatamente a su colaboración con Hawks), Cary Grant (fue, sin duda, Hawks quien le “creó”), Rita Hayworth, Lauren Bacall, Montgomery Clift, Dewey Martin, Marilyn Monroe, Elizabeth “Coyote” Threat, Angie Dickinson, Ricky Nelson, Elsa Martinelli, Paula Prentiss, Charlene Holt, James Caan...

Para terminar de comprenderlo del todo recordemos el ejemplo por antonomasia de entre la Producción hawksiana.

“Tenemos que encontrar nuestro camino mientras vamos andando y podemos añadir algo a un personaje ó desarrollar un asunto entre dos personas para poner en marcha una relación y luego hacerla progresar. En “RÍO BRAVO” 1959 Dean Martin tenía un momento en que debía liar un cigarrillo. Sus dedos no estaban a la altura de la situación y Wayne se dedicaba a pasarle los cigarrillos ya liados. De repente te das cuenta de que son condenadamente buenos amigos o si no él no lo estaría haciendo. Esto vino porque un día Martin me preguntó: ‘Bueno, y si mis dedos tiemblan, ¿Cómo voy a poder liar esta cosa?’ Entonces Wayne dijo: ‘Toma, yo te los pasaré’. Y, así, ya teníamos la situación en marcha.”¹³⁷

Cierto, la plasmación física, muda, de la amistad profunda que relaciona a los personajes de Chance (John Wayne) y Dude (Dean Martin) en la siempre oportuna y fabulosa “RÍO BRAVO” 1959 dependió de la amistad que unía a los dos actores en la vida real... Tal y como declaró Hawks para Bogdanovich con aquella aportación espontánea ya tenían la situación en marcha... ¡La idea! Pero hay que recordar aquí que Hawks se cuidaba mucho en sus declaraciones de descubrir la esencia cinematográfica de

¹³⁷ - Bogdanovich, Peter “THE CINEMA OF HOWARD HAWKS” Ed. Art Museum of New York. New York. 1962.

sus trucos y así, hasta el momento, no parece que pueda tratarse de un ejemplo debidamente seleccionado para hablar de la utilización del cuerpo en la imagen de Cine. Es por ello que conviene abandonar el nivel de las ideas y de las excusas argumentales para centrarnos en la percepción que como espectadores tenemos del caso... ¡Cómo cambia todo!

Después de que la película ya haya hecho explícito que Chance (Wayne) ha tomado a su servicio (a su cuidado) al errante Dude (Martin), llega el momento preciso en que Hawks filma lo antedicho.

Es preciso recordar aquí que esta especie de retrato sobre la compenetración más íntima entre dos buenos amigos no era nueva para el Director. En la estupenda **"ONLY ANGLES HAVE WINGS"** (*Solo los ángeles tienen alas*) 1939, Geoff (Cary Grant), el jefe de la aerolínea, verbaliza sus instrucciones de aterrizaje correcto a un piloto, que no puede ver por causa de la niebla, utilizando la radio. Al lado de Geoff se encuentra su "brazo derecho", Kid (Thomas Mitchell), que es quien aguza el oído para determinar la ruta de navegación del piloto y quien sugiere las instrucciones al amigo. Es como si los sentidos del oído y de la voz, inherentes a una sola persona, se desdoblaran, ó mejor aún, como si Geoff y Kid estuvieran tan identificados que fueran sensibles de confiar a ciegas en las impresiones de uno y otro.¹³⁸ Además, incluso dentro del desarrollo de la misma **"RÍO BRAVO"** 1959, ya ha habido un pasaje anterior en la que hemos visto a Chance-Wayne y a Dude-Martin liar sus respectivos cigarrillos en presencia de Stumpy-Walter Brennan, hasta que Dude fracasa y Chance le ofrece el suyo ya terminado; justo en la secuencia nocturna en el interior de la cárcel que sigue al magnífico episodio del *Saloon* en el que empieza, propiamente, la regeneración de Dude... Aunque en aquel caso las situaciones corporales durante la conversación hacen que los personajes se estén viendo y mirando constantemente... Interesa, por tanto, mucho más, el segundo ejemplo de esa compenetración, precisamente por sus extraordinarias cualidades gestuales a partir de las cuidadosas colocaciones composicionales de los actores, de la iluminación (obra del magnífico Russell Harlan), y del ritmo, hasta propiciar la convergencia reveladora.

Ha anochecido. Nuestros personajes, después de una jornada dura de vigilancia por las calles y accesos del villorrio denominado Río Bravo (por su proximidad a la corriente), bajo la canícula, se han reunido en el interior de la cárcel... Chance,

¹³⁸ - Al respecto puede consultarse el estupendo libro de Robin Wood "HOWARD HAWKS" de editorial Jc. Madrid. 1982.

despreocupado, se encuentra sentado sobre su mesa, dando la espalda al “despacho-recibidor”, concentrado en liarse un cigarrillo, mientras comenta las vicisitudes del día con Dude. Este se encuentra próximo al amigo, de pie, algo retrasado de modo que el primero puede intuirle pero no verle...



Dude (Dean Martin), comentando las vicisitudes de la jornada con su jefe y amigo Chance (John Wayne) en la espléndida obra maestra de Howard Hawks “RÍO BRAVO” 1959. Una forma magistral de referir el alcance de una amistad mediante el recurso de liar unos cigarrillos.

Hawks filma el momento en un solo plano ligeramente picado de conjunto, con Wayne algo más próximo a la cámara, de modo que queda relativamente más bajo que Martin, casi completando una especie de “contra-diagonal” estructurada por la mirada de Dude. Chance-Wayne le pasa a Dude-Martin la bolsa de tabaco y el papel. Y Dude empieza a liar su cigarrillo también. El tono es distendido pese a que Dude está haciendo referencia a que la chica (Feathers –Angie Dickinson-) no se ha marchado en la diligencia de la tarde, lo que intuye resulta especialmente revelador para el compadre. Finalmente, Dude se da por vencido y termina derramando papel y tabaco. Justo entonces, Chance-Wayne le ofrece su cigarrillo terminado y Dude-Martin lo recoge de los dedos de aquel... Es casi como si el uno y el otro hubieran adivinado lo que ocurría en cada momento sin necesidad de mirar para comprobarlo... Ese plano de conjunto en picado ligero que nos permite contemplar tan bien ademanes, ocupaciones y gestos definitivos, adquiere toda la gracia de su profundidad, precisamente, porque el *Montage* apenas lo interrumpe de modo que no se perciba la estilización directorial, permitiéndonos apreciar el calado de esa relación. Redondeando lo aludido podría, incluso, estimarse el acierto absoluto que significa el remedo de la iluminación interior cenital que centra el haz de luz principal en el vacío entre los dos hombres, precisamente el punto en el que convergerán para pasarse el

cigarrillo y que, en términos de sombreado, les hace aparecer como las aguas de un tejado, recibiendo la luz de lado, cada uno en el sentido simétrico del otro. Es, ciertamente, un ejemplo maestro.

3. – El cuerpo como portador y/o contendor. El *close up*.

Pero no en todas las ocasiones se trata de ejecutar planos de conjunto sostenidos y un despliegue de la Dirección interpretativa tan exhaustivo. Algunas veces todo lo contrario puede volverse lo más oportuno. Y es que el principio de exigencia desde los objetivos significativos asumidos a partir del Proyecto es el que debe determinar las opciones y la continuidad de estilo.

En 1958 se estrenó “**VERTIGO**” de Alfred Hitchcock. Más aún que en el caso de la casi coincidente “**RÍO BRAVO**” 1959 (se filman simultáneamente), la película hitchcockiana ha merecido un aplauso crítico unánime y enaltecido. No faltan quienes consideran a esta película como la mejor del orondo cineasta británico y, de cualquier manera, se cuenta siempre entre sus obras maestras y entre las grandes obras del Cine internacional.

“**VERTIGO**” 1958 es una película compleja en la que Hitchcock dio rienda suelta a no pocos de sus demonios interiores. A partir de la novela de misterio “**D’entre les morts**” escrita por los maestros de escuela franceses Boileau y Narcejac, el mago del suspense procedió a una asunción autoral de aquel material, tan íntima, que no dudó en transformar las bases argumentales... Así, abandonó el trato de suspense con sorpresa final del libro y procedió a un escandaloso ejercicio revelador (para la ortodoxia del misterio) del qué y cómo había ocurrido faltando aún alrededor de cuarenta minutos para el desenlace de SU Propuesta.

La película da cuenta del enamoramiento *bigger than life* que experimenta un detective de policía retirado por padecer acrofobia (miedo a las alturas), John Ferguson “Scottie” (James Stewart). Amor que experimenta con la ilusión provocada por la inmersión en una leyenda trocada en la presencia asaz transformada de una actriz, de un señuelo, una cierta Judy Stephens (Kim Novak) que ha adoptado la personalidad enigmática y suicida de la infortunada y real Madeleine Elster, a quien nunca llegaremos a conocer.

Así, Scottie-Stewart se convierte antes en un garrulo ingenuo que en un personaje subyugador. Un hombre “real” que se enamora perdidamente de una ilusión falsa. Para conseguirlo, a Scottie se le pide que siga al señuelo y le haga las veces de salvavidas si

las tendencias suicidas y paranoicas de la mujer llegaran a manifestarse, todo ello aderezado con una leyenda local del San Francisco anterior al siglo XX... Y la Puesta en Escena (dentro de la Puesta en Escena del film mismo) surte efecto y Scottie, sin saberlo, se prenda de Judy Stephens disfrazada de Madeleine Elster y de la personalidad adoptada por la muchacha en su esfuerzo por ser quien no es... ¡Una especie de idealización desde lo viril bastante trasnochada! ¡Hitchcock y sus delirios por las rubias enigmáticas y evanescentes!

Semejante ejercicio cuasi paranoico se cuida mucho de eludir las aperturas ópticas mayoritarias sin estilización aparente, como procediendo a encerrar a Scottie en una ilusión de la que es víctima en un principio. Hitchcock apuesta por los acercamientos ópticos a los detalles de figurinismo, estilismo y complementos, a rostros en primeros planos, y a una suerte de filtrajes fotográficos para retratar atmósferas evanescentes (en el cementerio, en el bosque de Sequoias) para hurtar los “escapismos” hacia lo real en toda su complejidad. Importa la “cerrazón”. La película abunda en este tipo de tratamiento, tan característico del Director por otra parte, precisamente para proponer un “rompimiento” traumático con el retrato que corresponde a la salida del hospital psiquiátrico por Scottie después de un año de culpa y dolor. El contraste es sentido ahora y las tomas se antojan sensibles de alejarse desde Scottie-Stewart hacia la realidad que ha dejado de interesarle y que le resulta hostil. ¡Hasta el encuentro casual con Judy! Tan diferente y sin embargo la misma, tan de la calle y opuesta a aquella delicadeza espiritual de la Madeleine fatalmente desaparecida... Y de nuevo se va volviendo a la “cerrazón” y al filtraje (el velo verde que evita la contemplación inicial de la transformación definitiva y la recuperación de la Madeleine adorada en el hotel, casi como si un sueño se materializara ó como si la mujer volviera en realidad de entre los muertos).



Feliz y dichosa por creer que definitivamente ha recuperado en su plenitud al hombre al que ama, Judy (Kim Novak) comete el error de adornarse con el collar de la difunta Madeleine en “VERTIGO” 1958 del gran Alfred Hitchcock. Gesto de colocación sobre el cuerpo y proceso de visualización significativamente desvelador del objeto en detalle certifican el alcance de la Propuesta y la continuidad del estilo.

Cuando, momentos después del abrazo apasionado entre los amantes, Judy termina de adornarse para salir a cenar con Scottie, contenta, radiante, se coloca inconscientemente el collar de la mujer que suplantó... ¡Es su error! Poco después Scottie, rabioso y dolido, le gritará: “¡No se pueden guardar los recuerdos de un crimen!”. La cuestión se encuentra en la utilización como portador-a- del colgante y como “contendor-a-” del mismo que Hitchcock brinda al cuerpo de Judy-Kim Novak. Y es precisamente la contemplación subrayada de la joya, en plano de detalle, lo que nos sitúa en el proceso mental de quien observa, ¡Scottie-Stewart! Máxime debido a que el acercamiento por corte en el *Montage* al plano de detalle sobre el objeto deviene virtual, es decir que el hombre se fija en ello mirando su reflejo en el espejo del tocador... Ilusión, sosias, fingimiento, simetría, ausencia de brillo natural... Las asociaciones significativas resultan incalculables. Y a ello debe añadirse el muy audaz uso del *flash back* instantáneo que el Director introduce en esos instantes al insertar una imagen del mismo colgante pintado al óleo como fragmento del retrato de la difunta Carlota Valdés que el mismo Scottie (Stewart) había contemplado aquella tarde lejana en la galería pictórica. Las trazas de lo ilusorio, de lo intuido y de lo virtual se intensifican en muy alto grado de este modo.

¡Aquellos filtrajes para subvertir la naturaleza de la luz exterior! ¡Aquel método de irnos acercando a los planos de detalle (la primera vez que contemplamos el detalle del collar sobre una mujer, como ya sabemos, es en el retrato al óleo de la difunta Carlota Valdés en la galería de Arte)! ¡Esas estrategias constantes de “romper” el naturalismo aperturista del relato en su devenir!. El acierto se debe, precisamente, a la consciencia y a la constancia en el trato y la Propuesta del estilo adoptado.

4.- Experiencias y propuestas personales.

Estos ejemplos tomados de las filmografías de Hawks y de Hitchcock habrían podido ser sustituidos por otros equivalentes y resueltos por otros directores...

Naturalmente, desde que empiezo mis estudios de Cine y de Dirección AUDIOVISUAL, ya como auto-didacta en mi adolescencia y luego en la universidad (en la

que ayudé en gran medida a la creación e impulso de una nueva forma de desarrollar la Investigación y la Docencia oportunas mediante la creación de toda una Especialidad sobre AUDIOVISUALES y CINEMATOGRAFÍA en Bellas Artes allá por los años 1981, 82, 83 y 84), una de las cuestiones que más me absorbe es precisamente la de la consecución del fluir rítmico en las realizaciones, precisamente, por descansar en sus diferentes movimientos sobre esa captación tan densa y magnífica del “gesto revelador”. Del detalle que hace a todo el resto de la Realización AUDIOVISUAL encajar debidamente.

La captación y propuesta rítmica, temporal, de ese “gesto” o detalle depende por completo de la ubicación secuencial sobre la “escena” y de la utilización coreográfica de los actores, de los cuerpos. Dicho de otro modo, depende de la colocación inicial en las escenas compositivas regidas por la incidencia del Eje de Cámara, y de las evoluciones concretas que deban llevarse a cabo en ese mismo espacio escénico.

Del mismo modo, las cartas de naturalismo ambiental para una película descansan fundamentalmente en la conducta de los personajes. No solo en su comportamiento preciso ante cada nueva vicisitud del relato, sino en una costumbre, un hábito, una personalidad comportamental que debe expresarse como ajena y anterior a la película de que se trate. Solo así se consigue (en los casos en que esto se produce) la impresión de que los personajes son algo más que las presencias imprescindibles para transitar el argumento, de que son personas, con una vida, una experiencia y unas expectativas, exactamente similares a las que todos experimentamos. Y son los gestos concretos y las actitudes corporales las únicas dimensiones que permiten trabajar ese *background* (si se hace mediante los diálogos se consigue lo contrario al Cine, la horrorosa “radio televisada” ó el no menos espantoso “teatro filmado”, que nuestro profesor y “Maestro” Ion Intxaustegi nos enseñó a evitar y a rechazar).

Naturalmente uno no puede precisar si ha conseguido estructurar de una forma mínimamente satisfactoria esas dimensiones en sus realizaciones. ¡Y además uno mismo es el menos indicado para valorarlo debidamente!

No obstante, sí que es uno mismo el único idóneo para referir las estrategias y los cuidados adoptados en estas lides a la hora de encarar preparaciones (en mi caso, habitualmente rigurosísimas) y rodajes de las películas. Y ello porque uno intenta por todos los medios que su planificación resulte más ágil, más “adecuada” y mejor... ¡Y ello

sin perder un ápice en el retrato de una identidad cultural precisa! ¡La nuestra! Ni mejor ni peor que cualquier otra aunque siempre diferente.

Esta preocupación (e interés) contextual por el retrato de una identidad social, comportamental, cotidiana, renovadora... la de nuestra Euskal Herria actual, conlleva la problemática añadida de concebir el espacio de lo representado, de lo representativo. ¿Y a qué responde esa concepción? ¿Política? ¿Ideología? ¿Esnobismo?... ¡En absoluto! ¡Espacio, espacio representativo!

Sobre la importancia concedida a la noción de lleno y de éxtasis (sobre todo representativo), como máximos culturales en el contexto de lo indoeuropeo, de lo latino, no es necesario abundar, máxime cuando se ha leído a Oteiza¹³⁹. Y de ahí también puede recibirse la noción, inherente a lo euskaldún y al Euskera, del vacío. Dicho de otro modo, que en el contexto de la cultura euskaldún el relieve significativo se le concede al vacío – HUTS- y no al lleno -BETE-... De ahí que en las representaciones artísticas y artesanales “nuestras” la organización y codificación de los elementos integrantes se encuentren sometidas a criterios relacionales y posicionales opuestos a lo habitual en la cultura mayoritaria, la del racionalismo judeocristiano de origen indoeuropeo. Oteiza se recrea en la concepción del espacio y los motivos sagrados de índole religiosa. Repasa el principio de éxtasis centrado en las composiciones iconográficas, escultóricas y aún arquitectónicas de lo latino lleno y “cubierto”, “clandestino”; extremos descendentes, altura máxima centrada y referencia de atención “interior” a los motivos retratados y utilizados y también exterior del espectador hacia aquel éxtasis central, más alto, mayor, más... ¡importante! Y a ello opone (propone) la intuición de lo euskaldún en el *crommlech* paleolítico en el que el vacío central, “abierto”, “exterior”, el despojamiento de elementos referenciales y el SILENCIO sustituyen al sonoro (¿Ruidoso?) éxtasis central. Y es que, Oteiza nos lo recuerda, el Euskera y la identidad euskaldún son pre-indoeuropeos...

Si las historias y emociones que nos hacen vibrar son más ó menos las mismas independientemente de la cultura de nuestro origen (chinos y japoneses, por ejemplo, han mostrado desde siempre una orientación particularmente rica hacia la comedia satírica que se comparte en las áreas mediterráneas, por ejemplo, por no hablar de la concepción y desarrollo de su “Chambara”, tan similar en la médula estructural al *Western* norteamericano), es la actitud de acercamiento a esas experiencias la que ofrece esas

¹³⁹ - Puede consultarse al respecto el excelente y succulento : Oteiza, Jorge “QUOSQUE TANDEM”. Donostia. 1963.

diferencias culturales tan enriquecedoras y magníficas. Porque no se trata de considerar que una cultura determinada es mejor ó superior a las otras, sino de aceptar que las diferencias, su conocimiento, son las que nos ofrecen la posibilidad de aprender, de sorpresa, de innovación y de, en acuerdo con el gran George Bernard Shaw, convertirnos cada vez más en versiones mejoradas de nosotros mismos. Y nunca se trata de una necesidad de renuncia ó de abjuración sobre lo propio y personal, sino de una apertura hacia lo otro, lo hasta ese momento ajeno y que debiéramos saber recibir en nuestro interior como igual, con alegría y sin miedos.

Y todo ello no obsta para que percibamos la impresionante ausencia de lo “nuestro”, de lo euskaldún, en Cine. Y no se trata aquí de filmar recitados en Euskera ya que la forma de esos registros puede, perfectamente, ser latina en su realidad compositiva y relacional, sino de, independientemente de HITZKUNTZA, de la lengua, ejercer esos registros Audiovisuales desde la identidad de lo euskaldún.

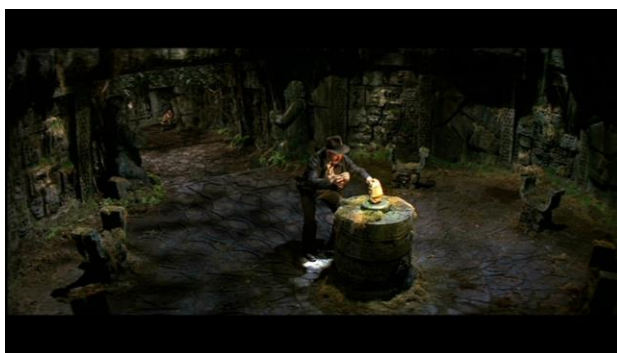
Si la concepción de lo fundamental deviene un vacío en silencio sustituyendo a un éxtasis iconográfico, espacial, emocional y sonoro, perfectamente centrado y sensible de concentrar las atenciones intelectual y emocional, resultará fácil concebir que las disposiciones composicionales en el espacio escénico deben ser, en consecuencia lógica, diferentes. Y no solo las ubicaciones de partida sino, también y por las mismas razones, las tensiones evolutivas y relacionales inherentes al desarrollo de la escena y de su registro por la Cámara.

A ello debe añadirse que no son lo mismo, no “pesan” en el ánimo del espectador de igual modo e intensidad, secuencias iniciales en una cadena Audiovisual que secuencias medulares y/o resolutivas o finales.

Veamos un ejemplo canónico recordando la estupenda película **“RAIDERS OF THE LOST ARK”** (*En busca del Arca perdida*) 1981 dirigida por el gran Steven Spielberg. Al modo de las entonces recientes películas sobre el espía británico James Bond, protagonizadas en aquellos lejanos años por el sensacional Roger Moore, en una suerte a medias homenaje y a medias saqueo descarado, la cinta de Spielberg se arranca con una *Teaser* de acción abigarrada que se utiliza por el discurso del film para familiarizarnos con su vertiente aventurera. Vemos al héroe, a Indiana Jones (Harrison Ford), evolucionar por la selva con certidumbre espacial, le vemos encontrar rastros y presagios de peligro, anticiparse a una situación de riesgo letal desarmando a un traidor torvo, e incluso adentrarse por una caverna angustiosa repleta de trampas mortales dando pruebas de sus

extraordinarios conocimientos y capacidad de supervivencia. Finalmente, enfrentado a lo que significa su derrota inicial como arqueólogo, consigue de nuevo escapar y sobrevivir en una huida espectacular, medida entre el tono *bigger than life* de la aventura y cierta actitud cómica y benévolamente desmitificadora. No falta aquí un rotundo y muy presente acompañamiento de la música compuesta por el magnífico John Williams en sucesivos *full orchestra*.

Por el contrario, cuando el film alcanza su desenlace y, literalmente, el poder de Dios termina con los nazis en otra caverna desasosegante, la Puesta en Escena desplegada por Spielberg entra en una ligera contradicción con la asumida para las evoluciones iniciales. ¡Es cuestión de ritmo! Y es cuestión de ritmo derivada de dos factores: de un lado, del peso que detenta el conocimiento sobre el transitar de la acción, sus implicaciones significativas y el entendimiento más fácil y accesible para las audiencias de cara a valorar debidamente todo lo que ahora ocurre. De otro el “peso” emocional y psicológico que todo el dispositivo ha ido suscitando deliberadamente para provocar las respuestas deseadas en estos instantes.



Expresivo Teaser inicial para “RAIDERS OF THE LOST ARK” (En busca del Arca perdida) 1981 del gran Steven Spielberg. Ejercicio estructurado sobre registros mayoritarios de amplitud ambiental, con utilización profusa de grandes angulares, para referir las coordenadas existenciales de la idiosincrasia aventurera inherente al héroe, Indiana Jones (Harrison Ford).

El trabajo de las diferencias visuales en el retrato y captación de los dos momentos climáticos antedichos, el *Teaser* inicial y el clímax del film, se verifica sobre la concepción escenográfica de espacio, sobre la colocación ante la Cámara, sobre la concepción

lumínica “opuesta”, y sobre la amplitud de los encuadres mayoritarios a la hora de referir las hazañas del héroe.

Hay mucha mayor amplitud de plano (con utilización profusa y constante de lentes de gran angular) en el ejercicio inicial que en el climático. ¿Por qué?: sencillo, porque en el principio se hace necesario presentar al héroe, su “mundo” y la índole de sus actividades, lo que con el desarrollo de la acción en el tiempo de la película se vuelve innecesario. Por ello la concepción visual de unos y otros momentos fluctúa en cuanto a la amplitud contextual de espacio escénico pertinente.

Pero los dos pilares emocionales de ambos ejercicios se mantienen. La cuidadosa colocación constante del héroe y de la heroína en los centros compositivos, también en las sucesiones rítmicas de los planos en el sentido del ritmo cronológico, y el acompañamiento musical a toda señal, las iluminaciones, soberbias del gran Douglas Slocombe firmando una Fotografía modélica, estilizadamente pendientes de sobrecargar luz y exposición idónea en los sucesivos centros compositivos.

Una vez comprendido lo anterior (en un ejemplo tan característico de esa sensibilidad cultural hacia lo lleno y extático), se vuelve sencillo comprender que a la dificultad de encontrar y conjugar las disposiciones de espacio y de movimiento escénico desde una perspectiva diferente y no explorada (ni explotada), se añade además esta misma dimensión en el sentido de la progresión temporal y emocional.

5.- El encuadre “determinante”.

Si se considera el encuadre AUDIOVISUAL, tal y como se ha conceptualizado por la ortodoxia creativa y crítica del Medio, como la dimensión dramatizadora del plano, el límite que evidencia todo lo que se ha dejado deliberadamente fuera de la representación en el preciso momento en que se nos propone el plano concreto (la plasmación representativa en unidad de tiempo), estaremos en condiciones de comprender el equilibrio entre el encuadre decidido y la colocación composicional en la escena. Organización de elementos en el espacio escénico entendida como el recurso para encontrar ese estilo distinto que retrotraiga a los discursos de lo cultural y de lo identificadoramente diverso.

Por decirlo con sencillez, se trata de la relación establecida entre la delimitación compositiva del plano y su misma organización inicial, como en un congelado fotográfico, que nos permitiera cuidar las colocaciones y las direcciones de las miradas desde un primer momento. Claro que no debe olvidarse que esas disposiciones fluctuarán y, a

veces, se traicionarán mediante el movimiento interior al plano, ya de los actores, ya del punto de vista mediante el movimiento de cámara. De ahí que la selección del encuadre devenga una cuestión capital.¹⁴⁰

Y no menos importante deviene la cuidadosa colocación dentro del espacio escénico captado por el plano de actores y objetos. Bien desde una óptica racionalista, judeocristiana, indoeuropea, ayudando al “lleno” medular, bien desde un punto de vista pre-Indoeuropeo, euskaldún, ayudando al vacío y al despojamiento progresivo de señal. Y, consecuentemente, habrá que extralimitar la cuidadosa ejecución progresiva de movimientos coreográficos, actitudes gestuales y evoluciones direccionales, de modo que sean sensibles de servir al punto de partida escogido en cada caso. Claro que no se trata de afirmar que TODOS los instantes de una Puesta en Escena tienen que, rigurosamente, obedecer a semejantes exigencias de identidad cultural, pero sí de confirmar que el cómputo conjunto de esas características de Puesta en Escena sirve para apreciar esa identidad diferencial.

Ante cualquiera de nosotros, a la hora de asumir un Proyecto AUDIOVISUAL, el que sea, se abre una infinitud de posibilidades para el Tratamiento oportuno. Decía Robin Wood (y con él casi todos los adeptos a la Teoría del Cine de Autor), que el material de partida, Súper-Objetivo significativo y Argumento secuenciado, devenía la dimensión rectora para ejecutar el todo. Jurij Lotman y los pensadores de Tartu ampliaban muy sagazmente este dispositivo de partida añadiéndole la problemática de la cultura contextual original.¹⁴¹

Naturalmente, y de acuerdo con lo repasado hasta aquí, no resultará lo mismo decidir los encuadres y su “Tratamiento” propuesto en los inicios de una cadena AUDIOVISUAL, que en los momentos finales. Ritmo y concatenación aritmética y/o geométrica de significaciones y emociones acumuladas en el ejercicio perceptivo deberán ser respetados.

Por ejemplo, cuando enfrenté la Dirección de **“ATZO!¡AYER!”**, 2009, primera de las entregas de un tríptico, una pieza Cinematográfica “compuesta” titulada

¹⁴⁰ - Para completar informaciones al respecto es necesario remitirse al inmejorable tratado: Eco, Umberto “LA ESTRUCTURA AUSENTE” Ed. Lúmen. Barcelona. 1977. A las páginas en que se propone la índole de lo AUDIOVISUAL Cinematográfico.

¹⁴¹ - Consultar a este respecto los muy sugestivos volúmenes, Lotman, Jurij “ESTÉTICA Y SEMIÓTICA DEL CINE” Ed. Gustavo Gili (Colección “Punto y línea”). Barcelona 1976 y Lotman, Jurij “SEMIÓTICA DE LA CULTURA” ed. Cátedra. Madrid 1979.

originariamente **“Denboran/En el tiempo”**, procuré marcar las diferencias de evolución temporal mediante el recurso de la visión periférica.

La tradición Cinematográfica ortodoxa contempla la “visión” periférica en la representación AUDIOVISUAL como un complemento para los comentarios de velocidad en los desplazamientos retratados y como un entorno prácticamente indefinido que engloba la “situación dramática” concreta. Buena parte de culpa (o de acierto) en ello lo tiene el desarrollo del Cinerama, con aquel sistema “abracadante”, pantagruélico, de las tres cámaras interconectadas y de la gran hipérbole representativa abarcada por semejante efecto gran angular constante. A los directores les costaba “centrar” las composiciones con aquel mastodonte y por ello el recurso a los movimientos de *travelling*, para aproximar ó alejar lo retratado, se convirtieron en la norma habitual del trabajo con Cinerama. Y precisamente esos movimientos arrojaban sobre la experiencia sensitiva de las audiencias una sensación “vertiginosa” de movimiento, ya que la aparición y desaparición de eventuales paredes laterales, periféricas a los motivos centrados, agudizaba la impresión de movimiento y de cierta falta de equilibrio en el espectador. George Lucas, entre otros, resultó muy particularmente influenciado por todo ello y así, en las misiones de bombardeo galáctico de sus “cazas” para su saga **“STAR WARS”** (*La guerra de las galaxias*), cuya primera entrega (cuarta de la serie debidamente ordenada), data de 1977, Lucas elaboró una estrategia argumental para que los cazas intergalácticos protagonistas transitaran a muy baja altura en su bombardeo contra la Estrella de la Muerte, de modo que realizasen el *alter ego* de una trayectoria interurbana automovilística, viéndose las paredes de las “calles”, laterales y desinenciales para composiciones y objetivos temáticos, haciendo que fluyeran periféricamente en las imágenes oportunas. ¡La sensación realmente vertiginosa de velocidad resultó sensacional! Y se basó, por completo, en el remedo de la visión periférica en movimiento que Lucas había apreciado y asumido desde sus contemplaciones de aquellas lejanas proyecciones en Cinerama durante su infancia. Sobre todo de la profunda impresión que le produjo el visionado, en una sala debidamente equipada para la proyección del Cinerama, de la única película de Ficción rodada y procesada en el formato, a saber **“HOW THE WEST WAS WON”** (*La conquista del Oeste*) 1963 de John Ford, Henry Hathaway y George Marshall.¹⁴²

¹⁴² - Precisamente cuando la película, con su altísimo coste de Producción se estrena y ya se está rodando una segunda obra de Ficción con el sistema, se presenta el negativo de Panavision

Las vistas periféricas de los planos en las realizaciones de Ficción, antes, apenas habían sido toleradas, apenas utilizadas conscientemente, o estimadas únicamente como potenciadores de la Puesta en Escena AUDIOVISUAL. Pero, sobre todo desde 1953 y la llegada del Cinemascope, cuyas dimensiones obligaban al retrato de elementos “periféricos” incluidos por la anchura de las composiciones en el nuevo formato, se aceptaron como reflujos compositivos y ambientadores a los que apenas se prestaba atención más allá del cuidado por “completar y complementar” debidamente los ejercicios escénicos que se centraban en otros puntos de interés. Aunque, en rigor, casi no se les prestaba atención real en cuanto a su potencialidad estructural para encuadres, planos y discursos significativos. ¡Grave error a juicio de quien esto firma!

Una de las formas de incrementar la sensación de ritmo (siempre controvertida y resbaladiza por cuanto se sitúa en el borde del principio que conduce hacia la no comprensión de los films por las audiencias mayoritarias), conforme una Ficción AUDIOVISUAL va avanzando en su duración, consiste en introducir variantes y “desequilibrios compositivos” en las nociones sucesivas de encuadre, buscando un mayor esfuerzo decodificador por parte del público. En este sentido, la utilización de los elementos correspondientes a los términos en supuesta “visión periférica” pueden ayudar.



En los momentos iniciales de “ATZO! ¡AYER!” 2009 se trabajó la noción de vacío como una suerte de distancia en profundidad, en tanto se utilizaban los elementos arquitectónicos de los escenarios para subrayar una sentida verticalización de las composiciones, lo que aporta sensaciones de ritmo al trabajarse sobre un formato poderosamente horizontal de 16:9, para lo que resultaba fundamental contener las presencias corporales y sus evoluciones dentro de visualizaciones periféricas harto

70mm. aquel mismo inicio de 1963, lo que significaba un abaratamiento muy notable y mucha menor dificultad técnica en los rodajes.

rotundas. El travelling precedente en la salida de las duchas con Lamia (Nazaret Froufe) escapando de una sensual y dominante Esperanza (Estibalitz Vivanco).

En “**ATZO! AYER!**” 2009 la propuesta de encuadres cada vez más crípticos y difíciles de contemplar y asumir satisfactoriamente descansaba en la DESVIRTUACIÓN deliberada de la ortodoxia desde sus ubicaciones y equilibrios compositivos necesariamente compensados.

Si bien la película arranca de una situación onírica y virtual para irse introduciendo en una trama naturalista y prosaica, más característica del *Thriller* “realista”, la baza era la de construir las imágenes iniciales con rotundidad compositiva ortodoxa. Eso sí, sin descuidar el fluir rítmico intenso desde un principio, por lo que se empezó trabajando la “verticalización” rotunda de las composiciones sobre un formato apaisado, 16:9. Para ello decidió utilizarse los espacios centrales angostos para introducir un vacío en profundidad, estrecho y largo, bordeándolo de paredes y elementos constrictivos en una contemplación “larga” (planos amplios de cuerpo entero, ó planos medios largos) de las figuras corporales evolucionando.

Así, la “huida” de Lamia (Nazaret Froufe) en el polideportivo, buscando escapar del acoso intuido en su contra que despliega la un tanto letal y ambigua Esperanza (Estibalitz Vivanco), descansa en la visualización de sus siluetas, de sus identidades comportamentales, con Lamia acelerada y desubicada y con Esperanza enfatizando “curvas” y dominio. Para conseguirlo se situó a Lamia, ataviada de negro, en términos de penumbra recortada contra un entorno “relativamente claro” que significase un mínimo contraste visual, y a Esperanza contoneándose ante la luz de silueta lateral procedente del vestuario abierto en profundidad. Sus figuras, contenidas por un ligero *travelling* precedente, en un corredor angosto cuyas trazas arquitectónicas ayudan a la estimación sentidamente vertical de las actrices-personaje, de sus presencias corporales, haciendo realizarse todas las líneas verticales de la estructura arquitectónica, reproducen mediante la distancia en profundidad la tensión del plano, el VACÍO entre ellas. Todo todavía muy equilibrado, muy arquitectónico y cartesiano, no obstante, porque nos encontramos empezando una película bastante críptica. Pero todavía estamos en el arranque...

Es de tener en cuenta que en todo este ejercicio inicial, básicamente, la conflictividad dramática establecida entre los personajes concentra sus presencias y las tensiones entre sus miradas y evoluciones “dentro” de las composiciones sucesivas en cada encuadre; en tanto del *off*, del más allá de la cámara, se hacen provenir las intuidas

amenazas y/o explicaciones-conocimiento que el devenir argumental elude. Es por ello que las distancias, las separaciones, se significan sucesivamente como los centros significativos de cada imagen... Si bien no puede hablarse efectivamente del vacío – HUTS-, sí cabe apreciar un énfasis sobre lo NO lleno, lo NO ocupado.

Por el contrario, cuando la película se encuentra a punto de terminar, un despojamiento progresivo de los elementos más estructurados desde un punto de vista ortodoxo fue proponiéndose como dominante para la Puesta en Escena, en la búsqueda de un incremento rítmico de fuerte componente emocional.

Por ejemplo, cuando en el desenlace se produce el instante que recoge el contacto furtivo entre el empresario corrupto Cuartero (Patxi Lazkano) y el asesino “Trabuco” (Ferber). El primero acude con un par de guardaespaldas a un baserri abandonado y en “obras de restauración” que se adivinan eternas... ¡Importante la ubicación espacial y ambiental de la secuencia como comentario temático a ese “blanqueo eterno” de los negocios sucios! Ocurre en el anochecer, importante también la componente lumínica, ya incierta, entre luces agónicas y sombras intuidas, de ese exterior registrado a última hora, en el atardecer de un 7 de Mayo real, por la misma razón.

Aquí, la selección de encuadre insiste en lo que no se muestra, lo que desde el *off*, fuera de cámara, completa el sentido circular del HUTS central en el Crommlech paleolítico... Así, la amenaza del perro, la llegada del guardián-“currela” del baserri (Jon Ander Malaina) y la extorsión de que es víctima por parte de los matones, Andoni (Andoni López) y Koldo (Koldo Jones), se estratifican sobre la inclusión fragmentada del *off* diagonal a todos los encuadres y composiciones. Rizando el rizo, se decidió llevar a cabo este ejercicio escénico en un lateral del BASERRI, de modo que cuando el guardián (Malaina) indica el acceso vuelve necesario que Cuartero (Lazkano) tenga que doblar la esquina y buscar la entrada, para lo que se precisa, seguidamente, de un nuevo eje de encuadre paralelo a la pared de entrada y en práctico ángulo recto por la izda. del eje anterior... Si bien, aquí, se ha recurrido a una leve angulación de contrapicado, a siluetear las presencias de Cuartero (Lazkano) y de Koldo (Jones) y a utilizar los términos periféricos de la composición para forzar un desequilibrio en el encuadre con el andamio, ostentosamente, colocado en perspectiva cónica oblicua ocupando casi el cuadrante izquierdo del plano y constriñendo la evolución furtiva del potentado mediante un caché, una reserva compositiva que “desequilibra” la ortodoxia del trato inicial. Y así, para incrementar el contraste de Tratamiento, aquí las evoluciones son naturalistas, tranquilas,

casi anónimas, aunque se trate de acciones y pasajes virulentos y preñados de violencia, frente a las evoluciones excesivas de las muchachas en el inicio.



¿Cocepción de Espacio compositivo desencuadrada con los personajes-siluetas ubicados desde el centro compositivo hacia la derecha dejando aparte todo el lado izquierdo de la imagen? ¿Utilización equivocada del “tamaño” por referir la entrada a un baserri que se niega en la visualización adoptada por el punto de vista? Acertada o no, propuesta del vacío transitorio muy deliberada en “ATZO! ¡AYER!” 2009 para forzar la presencia de lo “vacío” alrededor de acción y personajes. Todo ello concebido desde el relieve compositivo del “campo visual” periférico. En la imagen un lobby card promocional de la película, primera del tríptico ESPACIO TEMPORAL asumido por el firmante.

¡Y es que desde la noción de encuadre y Tratamiento se construye la utilización corporal de los actores!

6.- Del vacío “dentro” al vacío “hacia afuera”.

Los dos momentos escogidos inciden en ese tránsito (para mí fundamental) que traslada la concepción del vacío -HUTS- desde una apreciación ligeramente relacionada con lo lleno y contenido, hasta su expresión plena por manifestarse abierto y externo.

En el caso de “ATZO! ¡AYER!” 2009 era muy claro que la planificación de los acontecimientos situados a mitad de metraje, en los que se aísla a los diferentes grupos de personajes en lugares y momentos diversos, debían servir como umbral para “romper” ese tratamiento de lo NO ocupado y liberar la Puesta en Escena.

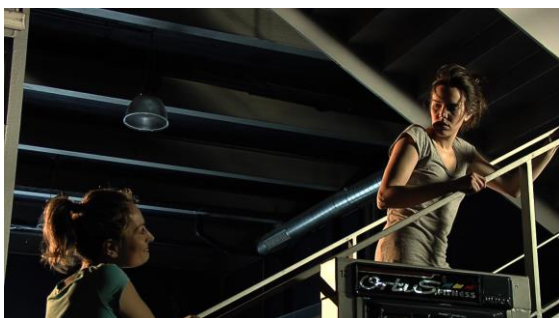
Y en ello, la concepción del contacto corporal entre los actores-personajes, me sirvió de base. Era lógico, cuando Lamia (Nazaret Froufe) se encuentra sola, indagando

sobre lo que le ocurrió “ayer”. Siendo víctima de amnesia anteroretrógrada transitoria por causa de un traumatismo cerebral, se trataba de subrayar su aislamiento por su incapacidad para comprender y asimilar qué le ocurre, incluso quién es ella misma. De esta forma no hay posibilidad de contacto físico, personal, con los otros. En el edificio industrial, en el hotel. Incluso cuando, a la desesperada, contrata los servicios de un detective privado ciertamente “rupestre”, Txema Artetxe (Iñigo Iraultza, “Iru”), el protagonista del tríptico todo, las ubicaciones y la planificación, insisten en nociones de enfrentamiento, de un “alrededor” del que debe recelarse, y de aislamiento físico, que solo Zigor (“Iru”) parece sensible de vulnerar frente al estoicismo monolítico esencial de ella (está recuperando su verdadera identidad) De ahí la utilización de los reflejos en el espejo rectangular de la pared (importa más quien mira ó quien se refleja de ellos dos que lo que puedan estar viendo), y el inserto de la mano de él conteniendo a la de ella en un gesto que la muchacha rechaza con presteza felina desconfiada.

De acuerdo con la ortodoxia genérica, recuperación de los recuerdos y climax de acción se hacen coincidir en el “tiroteo del mercado viejo”, cuyo desarrollo debe resultar emborronado para los personajes aunque clarificador para el público... ¡Y desde esa circunstancia que sumerge a los personajes en el fondo de la ignorancia y del peligro, y al público le aporta la primera luz clarificadora, había que valerse para forzar la traslación del vacío –HUTS-, desde lo NO ocupado hacia el *off* de cámara!

Si la planificación inicial insiste mayoritariamente en los vacíos interiores, que se sitúan entre los personajes quienes aparecen ubicados en la periferia de los planos, subrayando tensiones, hacia el final de la película las referencias significativas de la acción y de las tensiones excede el marco de lo personal hacia lo social y por ello la implicación del vacío se plasma hacia la cámara, hacia el *off* de lo contemplativo.

A mi juicio, y de forma iconográficamente muy precisa, dos planos, uno perteneciente al primer movimiento de la película (el que insiste en “mirar” hacia el pasado para descubrir las eternas cuestiones de “¿Quiénes somos?” “¿De donde venimos?” “¿Cuál es nuestro cometido y nuestro futuro?”, bajo la excusa de la amnesia del personaje central, Lamia), y otro perteneciente al segundo movimiento, aquel en que la realidad irrumpe como un huracán en las vidas de los personajes y les sumerge en el torbellino de “lo real”, ilustran perfectamente lo aquí tratado. Cuando Txema (“Iru”) se desembaraza del arma inculminadora.



En el gimnasio “inexistente”, Esperanza (Estibalitz Vivanco) apremia a la aturdida Lamia (Nazaret Froufe) a que suba hacia los baños para ducharse. Ambivalencia sexual latente y sentido de la amenaza intuida por la protagonista formulan el registro del momento en contracampo absoluto con respecto al resto de la secuencia. La tensión diagonal “opuesta” (descendente de dcha. a izda.), marcando la atención entre ellas dentro del plano mediante su colocación periférica, con la una por la izda. y la otra por la dcha. con sus miradas encontrándose DENTRO de la composición.

Todo ese entramado de la presión y prioridad del vacío –HUTS-, de lo no ocupado, sobre personajes y trama (y sobre las significaciones encubiertas bajo la excusa argumental), va construyéndose mediante las estrategias de Iluminación, de saltos de eje a contracampos “girados” casi constantes (lo que es muy infrecuente en la Cinematografía actual), y mediante los códigos significativos propuestos para los colores de la Puesta en Escena.

Esos colores no solo deben tenerse en cuenta por lo que respecta a vestuario, objetos y fondos, sino también por lo que respecta a las dominantes de Iluminación que “pueblan/ocupan” los encuadres, ó que los “siluetean/evidencian la dirección de desocupación”, en 7/8, de modo que devienen comentarios significativos profundos. Por ejemplo, cuando Lamia se incorpora, todavía aturdida, en el gimnasio y Esperanza le aborda, se parte de la oscuridad azulada de un apagón en un interior cerrado y sobreviene la recuperación de la luz bañando el campo de cámara sobre una dominante de ligero tono ocre anaranjado (3200º k en temperatura de color). Esta presencia rojiza se asimila a la utilización del color rojo como trasunto de la realidad, de lo terrenal, la responsabilidad, la lucha diaria, el fuego del núcleo... Lamia sale de la inconsciencia, de lo opuesto, de lo azul, el cielo, el mar, la aventura, la tentación fácil de la irresponsabilidad, para empezar, poco a poco, a recordar, a recuperar su identidad y su vida con ese interrogante angustioso a cuestas: “¿qué pasó ayer?”. Naturalmente, uno tiene que cuidar el equilibrio

significativo en el fluir de las informaciones que se vierten plano a plano, encuadre de delimitación a encuadre. De este modo, cuando se introduce la primera advertencia sobre lo que le ocurre al personaje, un plano subjetivo imposible de un espacio distinto que incluso se contempla en el sentido panorámico opuesto (Lamia mira de Izda. a dcha. y lo que su mente proyecta y nosotros vemos es un despacho diurno, claro, de dominante azul intensa, opuesta, en sentido de dcha. a izda., breve como un “flash”), se trata de plasmar el estado de confusión profunda en que se encuentra sumida. Todavía nos encontramos en la primera secuencia mecánica de la película y por ello se ha evitado un salto rotundo al contracampo y se ha procedido a la inclusión de dos planos de traslación progresiva del eje de cámara desde el campo (el gimnasio contemplado desde la entrada hacia la pared del fondo, con el ambiente lumínico bañado de ocre rojizo) hacia el contracampo (el gimnasio contemplado ahora desde la pared del fondo hacia la entrada, de modo que la luz ocre provenga del fondo y solo siluetea a las figuras que ahora se encuentran iluminadas con intensidad inferior por el gris azulado que procede de aquel fondo anterior en penumbra). Estos registros en contracampo retratan la oportunidad débil que Lamia tiene de alejarse, de apartarse, ¿de la intuida amenaza que representa Esperanza en su proximidad? Por ello, la luz “roja” siluetea las figuras, proviene de más allá, de lo que se encuentra en el *off*, ahora que en un medio más gris azulado, Lamia parece poder “escapar” y acceder a un momento íntimo de relajación, abandono y reflexión... (¿!?).

Y lo mismo por lo que toca a los contrastes de luz. Los hipotéticos apagones que van y vienen durante los *impasses* del polideportivo se proponen como estados mentales y emocionales de Lamia en el sentido en que se siente más vulnerable. Así la oscuridad se incrementa o se atenúa según va encontrando fuerzas para enfrentar debidamente los acontecimientos o no...

Ya duchada, Lamia acaba de empezar a vestirse. La turbiedad y precariedad de su situación pretende expresarse por la atmósfera visual de la secuencia mecánica: el vestuario inmerso en el vapor de la ducha caliente. ¡Un apagón repentino! Solo las luces provenientes del corredor iluminan la estancia con el considerable incremento de las sombras densas... La configuración de Lamia como una personalidad fuerte e independiente, realista y luchadora, pretende expresarse por el código cromático de su ropa interior, sujetador y bragas de color rojo (la tierra, el núcleo), lo que ES “por dentro”. Pero el apagón verbaliza la amenaza latente. Esperanza en ropa interior blanca (camiseta y *short*) aparece en el contracampo bañada por la dominante azulada del vestuario,

recortada en 7/8, silueteada por la exigua luz ocre del pasillo. Una oferta ambigua de sexualidad lesbiana precede al único contacto físico entre los personajes, que, evidentemente, Lamia rechaza apartándose felina, casi “herida”, potenciando de nuevo la separación de su oponente, esto es la tensión en la distancia desocupada que debe mantenerse... **“Oker zabiltzala uste dot!”** –¡Me parece que te confundes!- Es su declaración casi airada. Entonces vuelve la luz.

Todo el dispositivo, en su complejidad, deviene la verbalización de un conflicto que no se enuncia y que adquiere los visos de su rotundidad precisa en la utilización final de los cuerpos, de las actrices (soberbias, aquí, Nazaret Froufe y Estibalitz Vivanco). Aunque, esa utilización de los cuerpos, de las presencias, sea el nivel superficial, vía la declamación y la coreografía comportamental, de toda una construcción profunda que debe encontrar, en ese último nivel de contacto superficial con la audiencia, el toque final del equilibrio para la Puesta en Escena más efectiva.

E insisto. Todo ello se encuentra mecido, concebido, para este primer movimiento del tratamiento sobre el vacío –HUTS- y sobre lo progresivamente desocupado y despojado.



Como en un impulso lésbico, Esperanza (Estibalitz Vivanco), blanca teñida de la luz dominante por dentro, en su ropa interior, acaricia la espalda de Lamia (Nazaret Froufe), tercamente “roja por dentro” y a punto de reaccionar alejándose de la oponente para transformar el “lleno extático central” inicial del plano en una desocupación tensa y rotunda.

Pero, tal y como se afirmaba, después de ir alcanzando la mitad del metraje y de haber aislado a los personajes, cuando van volviendo a converger, se insiste en ir desplazando la tensión de los vacíos hacia el off próximo a la cámara, al punto de vista, con el fin de interpelar más directamente al público.

Así, de las disposiciones de convergencia en que los personajes comparten plano, dentro de un encuadre medido al respecto, se pasa a ir dejando siempre fuera de campo a uno de los partícipes al menos. Es un recurso no infrecuente en *thrillers* y películas de suspense, por lo que tiene de crítico en el primer caso y de misteriosamente interesante en el segundo.

La novedad que nos hemos esforzado en plantear es que las miradas y las actitudes insistan en todo ello. Es como cortar la contemplación de unas composiciones equilibradas en su sentido global para incrementar, al menos, lo emocional.

Desde un punto de vista ortodoxo pueden rastrearse ejercicios, en principio similares, en las obras de muchos puntales de Hollywood incluso. Por ejemplo, en **“THE THING... FROM ANOTHER WORLD!”** (*El enigma... De otro mundo*) 1951, cinta firmada por Christian Nyby pero ejecutada, en realidad, por el gran Howard Hawks, cuando científicos y militares encuentran el lugar en que se ha estrellado la nave alienígena deciden desplegarse para contener su estructura formal, todavía visible bajo el hielo. Justo cuando van a completar el círculo, Hawks sabotea la contemplación satisfactoria a que hubiera habido lugar mediante los planos generales de situación, recurriendo a la mostración fragmentada del círculo por cortes sucesivos de planos a contraplanos medios en los que los personajes manifiestan el júbilo por haber encontrado al fin un platillo volante. Así, el fabuloso Director introduce las nociones de desequilibrio, precariedad y peligro sin estilización aparente. También en el mejor momento de **“BAD DAY AT BLACK ROCK”** (*Conspiración de silencio*) 1955, el Director John Sturges conforma en el único cruce del pueblecito, allí donde se cortan la vía férrea y la calzada, en el mismo paso a nivel, la reunión (BATZARRE) de los criminales culpables y pese a hacernos comprender su ubicación en círculo mediante imágenes abiertas de varios de ellos argumentando y reaccionando, evita la mostración ortodoxa y satisfactoria del círculo e incluso se atreve a contemplar a los reunidos desde el mismo centro en campos y contracampos sucesivos.

¿Dónde, pues, la hipotética novedad por nosotros introducida? Precisamente en que la interpelación dramática de esas secuencias aludidas se encuentra “dentro” de los ejercicios comentados. ¡Jugando al *off* de cada plano en continuidad!, haciendo llegar sucesiva y puntualmente el contraplano ó contracampo que restaure el equilibrio fragmentado, de modo que su amplitud compositiva total sea contenida por el ejercicio en el fluir de las secuencias mecánicas. Pero... ¿Y si se va haciendo referencia continuada y nunca resuelta en términos compositivos ortodoxos a la interpelación hacia el *off* de

cámara? ¿Y si se identificara a aquel *off* como todo lo que se conoce contextualmente pero se desconoce en detalle concreto?? Es decir... ¿Cómo aquello que se da por sabido ó conocido pero que no se ha experimentado ni comprobado?

Lógicamente, no existe ningún contraplano, ni ningún contracampo configurativo que “complete” la fragmentación espacial llevada a cabo, porque, precisamente, no existía ninguna configuración compositiva predeterminada por la Puesta en Escena... ¡Y de ahí aquel carácter “abierto”, hacia afuera, del vacío –HUTS- complementario! Porque carece de configuración ortodoxa y, por tanto, de centro extático alguno.

Cuando Txema (“Iru”) y Lamia (Nazaret), convergen en la plaza (en localización de Leioa), se les retrata juntos en plano medio de modo ortodoxo. Ella invita al hombre a que le siga, y en plano entero muy amplio le vemos salir de imagen hacia la dcha. de la composición siendo seguida por el hombre. Se ha procedido a romper lo coyuntural, social, ortodoxo. Cuando, inmediatamente se les retrata en el interior del bar, terminando un café y cerrando el trato que les va a vincular, progresivamente, se va “sacando” de cada plano, lo más posible, a cada uno de ellos con respecto al plano desde cuyo eje se contempla al otro personaje preferentemente. Tampoco resulta ajena ó casual la colocación del hombre y la mujer uno frente a otro. Es este “estiramiento” compositivo el que aboca a la consideración de que no puede abarcarse la Puesta en Escena con lo recogido por la cámara, sino de que lo no retratado, lo no abarcado, resulta de mucha mayor significación, ya intelectual, ya dramática. La presión de lo desocupado por trama y personajes en el sentido de la Ficción. El vacío de la cuarta pared, la ocupada por el equipo de rodaje a que tanto aludía Oreste de Fornari en sus escritos críticos.

Y he ahí, que por la misma magia esencial de lo AUDIOVISUAL (de lo Cinematográfico en este ejemplo concreto), de su misma esencia identificadora, lo que es vacío, inexplorado, no ocupado por Ficción y personajes, deviene espacio demiúrgico, ocupado por la tramoya profesional y real de la película misma...



El encuentro en la cafetería entre Lamia (Nazaret Froufe) y Txema (Iñigo Iraultza "Iru"). La presencia límite, prácticamente un caché compositivo de ella en el plano desde cuyo eje se le contempla mejor a él, resulta, prácticamente desplazada hacia el off como umbral para el rompimiento sucesivo en el retrato del vacío –HUTS- como interior a planos y composiciones. La propuesta significativa y emocional de encuadre adquiere así un sentido progresivamente abierto y carente de configuración compositiva ortodoxa.

Por cierto que casi nadie ha advertido aquí, que al enfrentar el momento medular de la transformación, se ha procedido a una “des-saturación” del color. La imagen, en principio casi en blanco y negro, va adquiriendo su expresión cromática con el desarrollo de la secuencia, de forma paulatina, marcando para el sentido perceptivo más profundo una frontera que se ha cruzado decisivamente.

Dese aquí, y siempre dejándose guiar por la noción de lo “abierto” y lo desocupado, el resto del ejercicio se volvía peligrosamente anti-convencional. Claro que la apuesta inicial, y para ello se había recurrido a una trama de Ficción genérica bastante explotada por la ortodoxia, era que todo terminara por comprenderse satisfactoriamente pese a carecer de bases compositivas ortodoxas y por incluir sistemáticamente al *off* como parte decisiva de la propuesta.

7.- El retrato de la Acción, la Co-Acción y la NO Acción.

Cuando llega el momento del tiroteo decisivo en el escenario del “mercado viejo” (la antigua AZOKA ENPARANTZA de Laudio), todas las tensiones y certidumbres de estilo se conjugan y complementan afectando, incluso, al devenir argumental lógico y ortodoxo.

El estudio de este tipo de secuencias en toda clase de películas establecía una base de sucesión rítmica, de forma que las intervenciones de unos y otros personajes terminaban por conferir el sentido de lo sucesivo argumental en la secuencia. Dicho de

otro modo, cuando se retrata a un personaje disparando y a otro cayendo alcanzado por el anterior, se certifica el seguimiento de una Acción ortodoxa. Causa y efecto. Así el transitar argumental de las propuestas puede fluir contando con el entendimiento satisfactorio del público. Pero,... ¿Y cuando ocurre todo lo contrario?

Naturalmente habrá aquí quien opine que todo ello es una excusa para encubrir la torpeza, la falta de destreza técnica en la ejecución de un pasaje concebido desde los susodichos prismas ortodoxos. Pero no es así. El ejercicio concreto ya se encontraba concebido desde el mismo principio como un enfrentamiento limítrofe, sin sentido particular, y sin que se explique (ó sobre todo se haya explicado con anterioridad) a qué viene ... Mejor dicho, ¿a qué sobreviene!!



Arturo (Borja Vivanco), Trabuco (Ferber), apenas entrevistado tras el contendor abierto, y Sofía (Ana Rodríguez) remedando con su posición espacial la escuadra arquitectónica del entorno, colocados a su sombra en un mediodía fuertemente soleado, discutiendo con Lamia, situada frente a ellos en off de cámara, y sin haber advertido que, en la diagonal opuesta, Zigor, el detective, cubre a la protagonista oculto tras una esquina oportuna. Los prolegómenos para el “tiroteo en el mercado viejo” en “ATZO!/¡AYER!” 2009.

No solo queda todo ello perfectamente predeterminado por la escena dialogal que precede al estallido violento, con sus cuidadosos *offs* y desconocimientos de la situación global por parte de TODOS los implicados, procediéndose a un NO diálogo imposible entre Arturo (estupendo Borja Vivanco) y Lamia, que es saboteado, además, por la inclusión de un par de *flash backs* sucesivos, sino que además el momento se convierte en la primera plasmación definitiva de esa imposibilidad abarcadora de un todo ortodoxo... Los saltos abruptos, constantes, de campos a contracampos (haciendo evidente las oposiciones situacional y lumínica respectivas), las “faltas” compositivas constantes, con

varios personajes ausentes de la palestra representativa en cada momento. ¡El centro extático del mercado, con su fuente, sin ocupar, “vaciado” de presencias que nunca llegarán hasta él, como punto de dispersión, despojamiento y de violencia crítica! Todo se encontraba medido, todo obedecía a lo deliberado por el Tratamiento de la Puesta en Escena, claro...

Con toda probabilidad, de no mediar en mi filmografía personal la plasmación de un tiroteo convencional, no me hubiera atrevido a tanto. Pero ya había resuelto (con brillantez, a decir de quienes lo han contemplado), ejercicios ortodoxos más complejos en mi cortometraje de Ficción **“TRES”**, 2008...

En el caso que nos ocupa, al espectador no advertido podría extrañarle ó parecerle simplemente absurdo el devenir del enfrentamiento. Veámoslo.

Arturo (Borja Vivanco) y Sofía (Ana Rodríguez) han tendido una emboscada mortal a Lamia (Nazaret Froufe, como ya sabemos). Para ello han empleado a un matón profesional que responde al nombre de Trabuco (Ferber). Éste se ha ocultado de la muchacha aprovechando un porche porticado y un contenedor de basura que utiliza como parapeto. Espera el momento en que ella, Lamia, le ofrezca un blanco perfecto.

Hasta aquí todo sigue los planteamientos tradicionales al respecto.

Lo que los perpetradores ignoran es que la muchacha, respondiendo a su desconfianza proverbial, se ha procurado los servicios de un detective privado como guardaespaldas, un cierto Txema Artetxe (“Iru”), y que éste le ha acompañado hasta allí mismo y se encuentra pendiente de la evolución del encuentro desde la “otra esquina”, ubicada en una escalera exterior y descubierta a la intemperie, bajo el Sol (principio de opuestos, incluso entre los acechantes ocultos, siempre)...

Cuando se desata el tiroteo, la desconfianza alerta de Lamia hace que ella se tire al suelo justo cuando Trabuco aseguraba su diana. El disparo del hombre yerra y el pistolero se ve obligado a “saltar a la palestra” para buscar una nueva posibilidad de tiro favorecedora. Sofía le cubre disparando a su vez justo cuando Txema, el detective, torpe e incapaz entre los incapaces, desvía su atención gritando y gesticulando, pistola en mano pero incapaz de disparar, y terminando por ponerse a cubierto junto a su cliente. Ella, intrépida, descubriendo más cosas sobre sí, arrebató el arma al hombre y acierta a disparar con puntería profesional, primero contra Trabuco, al que hiere en el hombro durante su evolución y consigue derribar, y a continuación contra Sofía. ¡Y justo cuando aquella, desentendida de los otros rivales por confiar en que Trabuco se ocuparía de ellos,

se disponía a eliminar en medio de la confusión a su compañero Arturo! Sofía cae muerta en el acto. Con Trabuco revolviéndose en el suelo y con Arturo petrificado de terror al haber comprendido que también la celada iba en su contra, Txema recupera su arma de manos de Lamia y le apremia a huir. Disparando al aire, casi sin mirar, Txema corre tras Lamia para ponerse a salvo. Teóricamente el tiroteo ha terminado en un sentido en absoluto ortodoxo.

¿Cómo es que Lamia y Txema no han advertido que ya no quedan oponentes armados después de haberlos abatido? ¿Por qué esa urgencia en huir, en sobrevivir, sin acudir a esclarecer lo ocurrido? Pero el ejercicio de la Acción, o de la NO Acción (en el sentido ortodoxo) no se da por terminado. Un muy afectado Arturo no ha sabido ponerse a cubierto, y así, Trabuco le elimina desde el suelo antes de volver a ponerse en pie. Un poco como destacaba Carlos Aguilar al referirse a los tiroteos en los films del gran Sergio Leone, advirtiéndolo que el cese de la Acción física se separaba considerablemente del fin de la emoción suscitada (abatido “El Indio” –Gian Maria Volonté-, el coronel Mortimer –Lee Van Cleef- se acerca a su cadáver y presionando con la bota sobre la muñeca inerte, recupera el reloj que el difunto sostenía al ser abatido en **“PER QUALCHE DOLLARO IN PIÙ”** –La muerte tenía un precio- 1965).



Con Sofía (Ana Rodríguez) fatalmente alcanzada en el vientre, Trabuco (Ferber) ejecuta a su contratante Arturo. Otra vez el off, lo no ocupado en el fragmento representativo pesando sobre y significando la complejidad, que no la globalidad de la Puesta en Escena.

Desde el punto de vista tradicional el seguimiento cronológico, exhaustivo, del tiroteo carece de sentido por cuanto son los vencedores quienes, por miedo, escapan y los derrotados, Trabuco (Ferber), quienes/quien permanece en el lugar “ocupándolo”, ahora sí del todo... Además el seguimiento de las acciones separa el instante del cese del fuego contra los protagonistas, Txema y Lamia, del desenlace secuencial.

Pero es que la propuesta descansa en que lo ominoso, lo peligroso, lo temido por intuitivo y no conocido, lo “otro”, aquel vacío –HUTS- místico, influye, presiona y provoca. Lamia y Txema huyen por instinto de supervivencia. El no pasar a “ocupar” es más fuerte porque, intuyen, ello desataría consecuencias nocivas, quizá letales, para ellos. De ahí que su huida corporal refrende sus características de identidad. Lamia corre y sube las escaleras con agilidad certera de tres en tres, Txema dispara erráticamente, sin mirar, se tropieza con los escalones, cae y sigue a trompicones.

Se trata de una estrategia rítmica para añadir otra potencialidad a la identificación de ese vacío no ocupado en la cuarta pared, la del ritmo confuso, como lo está la mente de Lamia, quien no consigue poner orden y concierto en sus recuerdos con certidumbre... De ahí que las miradas y las acciones, las co-acciones y las NO acciones, se fragmenten hacia afuera, hacia el *off* de la cámara lo que se verá incrementado en las declaraciones de identidades sucesivas en el mismo desenlace de la propuesta, en aquella imagen tan representativa para la propuesta última del vacío –HUTS- y de lo NO ocupado antes mencionada.

Tras tiroteo y huida, Lamia y Txema recalán en un bosquecillo limítrofe con una calzada secundaria. Hablan. Ella no consigue salir de su confusión personal y él, por el contrario, imbuido de la empatía en el contacto, reacciona, ahora sí, como todo un profesional en el dominio de la situación, manifestando sin rubor que se siente atraído por la muchacha.

Para la consecución de esta nueva vertiente en los personajes, con ella ahora vulnerable (como en el inicio), insegura, incapaz, y él en dominio, se volvía preciso “alejar” el peso de aquello que, por contexto, representara todo el *off* de cámara que pesa, enfría y oscurece. Ese *off* no ocupado, debe volverse vulnerable y accesorio a la vez. Por ello el plano en contrapicado desde la dcha. que muestra a Txema por la izda. lanzando la pistola incriminadora hacia la ubicación de cámara y equipo, más allá incluso, con ella mirando en el mismo sentido desde la dcha. compositiva, recoge la máxima final en el retrato de todo ello.



El “rompimiento”, por vulneración, del centro extático “lleno” con el lanzamiento del arma incriminadora a lo lejos conforma la interpelación del vacío –HUTS- desde cámara hacia la escena en el tratamiento concebido para “ATZO! ¡AYER!” 2009. Iñigo Iraultza “Iru” como Txema y Nazaret Froufe como Lamia.

Y una vez más, los gestos, la declamación, la ocupación/desocupación coreográficas, conforman el fin, el último de los niveles, para la expresión debida del todo.

Lamia es definida como una persona incapaz de entrar a compartir (no ya de participar en) cualquier acercamiento afectivo hacia su persona (su pasado todavía ignoto, vía aquel dolor de cabeza retórico, le determina a evitar cualquier tipo de relación con los otros). Por ello, aunque se encuentre por la dcha. de la composición, está ligeramente desplazada hacia el centro dejando tras de sí espacio “vacío”. Justo por la trayectoria por la que dará la vuelta a la barandilla sobre la que se apoya para colocarla entre sí y el hombre que es tan generoso con ella, de modo que también, de alguna manera se coloca “a salvo”, al otro lado de la “barrera”. Y es que en los detalles comportamentales “constantes” se estratifica la verdad de los personajes.

Cuando, en el mínimo aparte amoroso que sigue, él se empeña en converger con ella hasta el deseado beso final, se verá obligado a trasladarse, saliendo de escena y volviendo a entrar para colocarse del mismo lado de la barandilla oxidada y ruinosa en que ella ha ido colocándose en una suerte preventiva (y característica de sus intuitos miedos iniciales) de sinceridad progresiva.

En definitiva, todo Tratamiento de cámara y de espacio escénico terminará dependiendo en su última instancia de los cuerpos, de los intérpretes, de su manera de mirar, de moverse, de ejecutar las acciones, de modo que de todo ello, precisamente gracias al poder revelador de las perspectivas adoptadas por la cámara en los momentos oportunos, responda al modelo cultural, contextual y comunicador asumido en planteamiento del material inicial.

Podría abundarse sobre el tratamiento sonoro de todas estas potencialidades, pero ello exigiría espacio y ocasión tan dimensionada como la que aquí finaliza, con lo que habrá que dejarlo para otro día...