



# EL ESPACIO EN EL CINE DE MIEDO

Prof. Álvaro Lema Mosca<sup>1</sup>

**RESUMEN** – Los modos de construir la narración fílmica responden a varios otros elementos más allá de la historia y el argumento (montaje, sonido, escenografía, vestuario, etc.), donde cada parte cumple un rol específico sin dejar de estar ligada a las otras. En el cine de miedo es tan importante a la historia lo-que-se-muestra como lo-que-no-se-muestra. Hay toda una significación en aquello que queda por fuera del encuadre pero es tan útil al devenir de la narración como lo que aparece frente al espectador. Hay también vacíos de información que funcionan para mantener el suspenso y la tensión propios a este tipo de películas. La focalización, entendida como el grado de información que se muestra al espectador en relación con los personajes, permite estudiar el espacio desde un punto interesante. Intentaré exponer cuán significativo es el espacio en el cine teniendo en cuenta estas nociones de la narratología fílmica.

**PALABRAS CLAVE** – cine, espacio, miedo, focalización.

**ABSTRACT** – The different ways to build the film narrative respond to various other elements beyond the story and plot (editing, sound, scenery, costumes, etc.), where each part plays a specific role while it's still being linked to the others. In the cinema of fear it is as important to history what-is-shown as what-isn't-shown. There is a whole meaning in what remains outside the frame but is as useful to the future of the narrative as what appears in front of the viewer. There are also information gaps that work to keep the suspense and tension of these kind of films. Focalization, understood as the information's

---

<sup>1</sup> Magister en Arte, Literatura y Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid (España), Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República (Uruguay), Profesor de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas (Uruguay). Ha publicado investigación literaria, semiótica y cinematográfica en diversos medios y países.



degree displayed to the viewer in relation to the characters, allows studying space from an interesting point of view. I try to explain how significant is the space in cinema considering these film narratology notions.

**KEYWORDS** – cinema, space, fear, focalization.

### Lo que entra y lo que queda fuera

El espacio en una película de ficción se construye en base a los acontecimientos del argumento y respetando un encuadre de referencia, del que se brinda información a los espectadores a medida que avanza la historia. En el cine industrial<sup>2</sup> es común que el espacio sea lo primero en mostrarse, muchas veces incluso en los primeros minutos y mientras se presentan los créditos iniciales, de modo que cuando la historia realmente “comience”, el espectador ya esté situado y pueda relacionar a los personajes con un lugar específico. Hay otro tipo de películas donde el espacio se va construyendo con la propia historia pero eso responde a caracteres específicos, como suele darse en algunas películas de suspense, policiales y especialmente en las *roadmovies*.

Al igual que en un texto literario, el espacio es un constructor de la historia en todos los casos, pero en el cine de miedo en particular suele tener una significación específica, en tanto el miedo suele generarse en un lugar determinado al cual están ligados, por la razón que sea, los personajes. Películas como algunas de las que trabajaré aquí no podrían siquiera concebirse si la historia no se enmarcara en *ese* espacio.

Para la teoría literaria, existe una distinción entre el espacio de la *historia* y el espacio del *discurso*, siendo este último la parte que se enseña de la totalidad que comprende el espacio de la historia como globalidad. Llevado al cine, el espacio depende de la propia narración, del encuadre y la focalización.

---

<sup>2</sup> Es decir, aquel cuya realización se hace en las grandes productoras y distribuidoras de trabajos cinematográficos, y que podría oponerse, en ese sentido, al cine independiente o de autor.



El cuadro refiere a la porción de espacio recortada por los cuatro bordes del marco que decide mostrarse. La imposición de ese espacio delimitado conlleva naturalmente un punto de vista específico que privilegia ciertos elementos y elimina otros. De allí el alejamiento con la literatura y el acercamiento al arte pictórico. Como han señalado varios autores (ARNHEIM, 1973; GAUTHIER, 1992; LOTMAN, 1979), el espacio fragmentado del cine se emparenta más al de un cuadro que al de una novela. Pero sobre todo, se aleja de la realidad ya que el espacio del cine, al ser fragmentado y gozar de cierta autonomía, es un espacio construido. Y sumado a los otros elementos inherentes al encuadre, es decir, los objetos que en él aparecen, los personajes, la luz, el ángulo de la cámara, lo constituyen en una materialidad organizada, no una fortuita y real.

La noción de encuadre se liga directamente a otras, en tanto no solo representa lo que aparece en la imagen y en ese espacio recortado sino también lo que queda por fuera. De allí que algunos teóricos hablen del carácter “centrífugo” de la pantalla (BAZIN) o del “marco ventana” (AUMONT) para confirmar que los elementos que aparecen en el encuadre están en relación con otros que no aparecen pero están allí, a un lado.

El cuadro, en cine, es un concepto complejo en tanto refiere a lo que se muestra pero también a lo que está oculto. En una película hay elementos latentes que pueden pasar desapercibidos o por el contrario, ser explícitamente destacados, pero su presencia depende siempre de la elección previa que se haga del encuadre. El espacio que queda por fuera puede ser aludido a través de distintos modos, como veremos más adelante, y hace entender al espectador que hay todo un universo más allá de los cuatro bordes del marco, donde las historias se continúan de forma paralela. En algunos casos, lo que sucede allí, del otro lado, puede inferir directamente en la historia que se nos está contando; otras veces, en cambio, no tiene ninguna implicación. De todos modos, es importante reconocer su existencia como dos partes de un mismo espacio.



El concepto de *fuera de campo*, como contraposición al de *campo*, refiere a todo aquello que existe pero no se muestra. Uno de los primeros y más importantes trabajos al respecto fue el de Noël Burch (1985), que reconoce seis segmentos distintos en el espacio que se extiende más allá del encuadre<sup>3</sup> y distingue entre fuera de campo **concreto**, es decir, aquel que ha sido mostrado anteriormente pero que deja de aparecer en el encuadre, y el fuera de campo **imaginario**, o sea, el que no se ha visto nunca.

Sobre esta última noción, Livio Belloï (1992) plantea que el fuera de campo imaginario puede hacerse presente en el espacio fílmico a través de distintas formas que se concretan en tres situaciones distintas: **el régimen de la huella** (sombras, reflejos, sonidos en off), **el régimen de la interpelación** (mirada o discurso verbal dirigido hacia el fuera de campo) y **el régimen del tránsito** (entradas y salidas del encuadre, recortes del borde del plano a objetos o personajes).

Esta dialéctica campo/fuera de campo supone una comprensión fundamental de la historia, en la medida en que el relato cinematográfico está naturalmente fragmentado y solo puede comprenderse en la sucesión ordenada de esos fragmentos. Lo mismo ocurre con el espacio. Su entendimiento depende de saber previamente que un espacio se relaciona con otros en un orden de agrupación y pertenencia, es decir, cuando se integra al espacio más amplio que lo engloba. Esta tensión es fundamental para la construcción del relato fílmico y en ella radica uno de los aspectos más interesantes del cine: la relación entre lo que se ve y lo que no se ve.

Este doble aspecto del cine que se mueve entre la delimitación y la fragmentación, entre la apertura y el desbordamiento, fue ya analizado por Yuri Lotman en su **Estética y semiótica del cine**:

---

<sup>3</sup> Los cuatro espacios continuos a los bordes del encuadre, el detrás de la cámara y lo que está detrás del decorado.



El espacio en el cine, al igual que en todo el arte, es un espacio acotado, encerrado en unos determinados marcos y al mismo tiempo, isomorfo al espacio ilimitado del mundo. A esta contradicción, común a todas las artes, el cine agrega su contradicción propia: en ningún otro arte figurativo las imágenes se empeñan tan activamente por romper esos límites y desbordarse más allá del perímetro. Este conflicto permanente es uno de los factores principales que crean esa ilusión de realidad del espacio cinematográfico. (LOTMAN, 1979, p. 115)

De allí que en muchos films lo que queda fuera de campo sea tan relevante para la historia como aquello que sí aparece. En *La casa muda* (2010), del uruguayo Gustavo Hernández, la cámara sigue en un único plano secuencia a la protagonista por el recorrido que hace en esa casa fantasmagórica y el suspenso aumenta a medida que suceden cosas alrededor de la joven que la cámara no muestra. El espectador es consciente todo el tiempo de que “ahí fuera” hay algo más y debe someterse a la imposibilidad de averiguar de qué se trata, ya que el encuadre está siempre centrado en ella y la cámara apenas se desvía para volcar su mirada hacia alguno de los lados que la rodean.

Como ocurre en esta película, el *espacio en off* se completa también con la presencia de otras cosas que circundan a los personajes y que componen el universo diegético. Los sonidos que rodean a la protagonista y su incansable búsqueda por la casa hacen suponer al espectador de que hay alguien más allí, aunque nunca se lo muestre.

En base a este aspecto, David Bordwell (1996) hace una distinción entre *espacio en off* diegético y no diegético. Este último es, como puede suponerse, el que no forma parte de la ficción y el ejemplo que da es el de la cámara, que en la construcción del mundo argumental de la película aparece como “un medio narrativo sustancial exterior a la pantalla que exhibe cierto material”. Por otro lado, el *espacio en off* diegético se emparenta con la noción de *fuera de campo* y sus componentes.



En *El orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona, se puede ver una secuencia en la que la protagonista juega con los fantasmas que habitan el lugar. Un plano secuencia de cámara en mano muestra a Laura (que interpreta Belén Rueda) de cara a la pared, planteando un juego de niños para que aparezcan sus compañeros muertos. El espectador espera que al decir “un, dos, tres, toca la pared”, los fantasmas aparezcan. La cámara gira sobre su eje varias veces para mostrar a la protagonista en un primer plano y al espacio que tiene por detrás. Al principio no hay nada, pero mientras ella cuenta, de cara a la pared, escuchamos cómo se abre la puerta. De esa forma, el *espacio en off* se convierte en un escenario paralelo donde también ocurren cosas que hacen a la historia. La cámara gira y en efecto, comprobamos que la puerta está abierta. Otra vez un plano de Laura contando y otra vez un giro de cámara, nos enseña que el primer fantasma ya está en el salón. De ese modo, cada vez que la cámara apunta a la mujer, los espectadores somos conscientes de que detrás suyo, en el fuera de campo, hay otros personajes que están haciendo algo y es precisamente ese “algo” lo que provoca miedo (fig. 1). El acercamiento de los niños fantasmas a modo de juego, es un planteo que se estructura en el espacio y que no tendría cabida sin él. Se trata precisamente de reducirlo cada vez más y el acercamiento que con niños verdaderos resultaría divertido adquiere aquí un carácter terrorífico. El espacio se convierte en un significativo, en tanto se acciona directamente sobre él y sin él sería imposible el desarrollo de la historia.



Figura 1



### Los otros espacios: psicológicos y latentes

El **fuera de campo** se caracteriza, entre otras cosas, por su reversibilidad, es decir, la capacidad para que lo que permanece fuera del encuadre pueda aparecer, en la siguiente secuencia, en el campo. Como ya vimos, el fuera de campo imaginario requiere de métodos especiales, ya que solo se materializa a través de sonidos, sombras, miradas, entradas y salidas de los personajes, etc.

Este tipo de espacio se ha denominado como **latente** (término que proviene de la teoría teatral), ya que existe y su existencia es consabida pero nunca termina de materializarse completamente, es decir, el referente (sujeto u objeto) nunca aparece en su totalidad sino señalado por metonimias, por partes que refieren al todo.

Otro tipo de espacio es el denominado **psicológico**, aquel situado en la interioridad de los personajes, donde paralelamente acontecen hechos. Este espacio puede ser sugerido por los otros personajes, incluso por los otros espacios o puede cobrar protagonismo en sí mismo. Muchas veces, los espacios privados (casas, apartamentos, hoteles, oficinas) se convierten en espacios psicológicos, pero también los públicos (parques, plazas, playas, ciudades) pueden serlo. Como puede suponerse, este tipo de espacios se construye desde la perspectiva del propio personaje, es *su* forma de ver y moverse en él y es esa perspectiva la que se enseña al espectador.

En **Repulsión** (1967), de Roman Polanski, la situación de la protagonista (interpretada por una joven Catherine Deneuve) va empeorando en tanto aumenta su trastorno y los espacios van mutando gradualmente del afuera al adentro. Las caminatas continuas por la ciudad van desapareciendo a medida que aumenta el tiempo de encierro en su casa. Y mientras se da ese pasaje, el espacio psicológico cobra protagonismo. De allí la elección de planos cerrados como índices de la asfixia, de la cámara en movimiento que representa la inestabilidad de la protagonista, del juego de luces y los sonidos que tejen una historia casi paralela.



Hay también en este film un espacio latente: el afuera de la casa, lo que está del otro lado de la puerta. La figura del hombre que pretende ingresar al espacio de la joven (en un sentido doble: su espacio geográfico y su espacio físico, ya que termina abusando sexualmente de ella) funciona en otro plano, en otro espacio distinto que existe pero que no se muestra.

Claro que el espacio psicológico también puede representarse gráficamente dentro del encuadre. Se trataría de casos donde se materializa la interioridad de un personaje, tal como ocurre con los sueños o las alucinaciones. En las películas de fantasmas esto merece un detallado análisis, ya que en muchos casos, se está a medio camino entre una situación onírica y una real. De allí una de las características principales del fantasma: su condición fronteriza, su capacidad para habitar ambos lugares.

En *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick, inspirada en la novela homónima de Stephen King, hay varios ejemplos: por un lado están las conversaciones que Jack Torrance (Jack Nicholson) mantiene con el barman en el restaurante del gigantesco hotel. Ese mismo espacio está, por momentos, lleno de personas y en otras ocasiones, vacío. Esto responde a la interioridad psicológica del personaje y Kubrick lo supo representar en la simultaneidad de planos que a veces lo muestran rodeado de gente para, al plano siguiente, enseñarlo solo, hablándole a la nada.

En ese espacio, uno de los tantos que hay en el hotel y que se trabajaron acertadamente, conoce al cuidador anterior del hotel, muerto tiempo atrás. El diálogo tiene lugar en el baño (fig. 2), un espacio de tránsito que simultáneamente es un lugar de intimidad. La comprobación de que su interlocutor está muerto es lo que lleva a Torrance a cuestionarse si todo eso es real o producto tan solo de su imaginación.

Algo parecido acontece en el episodio de la habitación 237, donde encuentra una joven hermosa y totalmente desnuda en la bañera. Comienza a tocarla y besarla apasionadamente y de un momento a otro, descubre a través del espejo que se trata de un ser





deforme, una anciana con la piel pútrida. La brusca mutación entre la joven y la vieja lo hace cuestionarse sobre la fidelidad de los acontecimientos, y genera lo mismo en los espectadores. Todo permanece bajo un velo de incertidumbre, donde nada es completamente real ni completamente imaginario.

La aparición del elemento no-real, el fantasma, supone un cuestionamiento del universo que el personaje conoce como real, porque si sus límites se han franqueado, existe la amenaza del desplazamiento. Cuando el sujeto se ve invadido en su espacio por elementos foráneos (niñas asesinadas, conserjes muertos, jóvenes que devienen viejas) encuentra pocas alternativas y una de ellas es la locura, tal como le sucede al protagonista de *El resplandor*. La otra es la huida de ese espacio, el regreso al universo natural, conocido y delimitado, como sucede con su esposa e hijo. El franqueamiento de los límites del espacio termina siendo, quizás, el aspecto más importante, pues supone un choque con otros elementos externos. Volveré sobre este punto hacia el final del trabajo.

También el niño encuentra en varias ocasiones a unas mellizas (las secuencias más recordadas del film), que desaparecen al cerrar y abrir los ojos o dejan de estar de pie, mirándolo fijamente, para estar asesinadas en el suelo, rodeadas de paredes manchadas de sangre.



Figura 2



En *El resplandor*, el accionar de los personajes y por lo tanto, la acción en sí misma, está condicionada por el lugar. Es el topos lo que desencadena la serie de sucesivos ataques que terminarán con la demencia del protagonista y la tragedia de los otros personajes. Este aspecto, claramente trabajado por Kubrick en la puesta en escena, se revela en los constantes apuntes que se hace a lo espacial, no solo desde la técnica fílmica sino también desde lo narrativo y lo simbólico.

La presencia casi constante del laberinto que hay en el patio del hotel, la réplica en miniatura que hay en el salón, la focalización de los espacios comunes (salones, lobby, cocina, baños), encuadrados en planos abiertos que pretenden mostrar la inmensidad del lugar en oposición a la pequeñez e indefensión de los personajes, los travelling continuos por los corredores, las diminutas habitaciones personales donde viven los protagonistas, las olas de sangre invadiendo uno de los pasillos en un gesto por demás simbólico, la persecución al final de la película en el laberinto del patio. Todo apunta a significar desde el espacio y en relación con lo que sucede a Jack Torrance y su familia.

104

---

### **El espacio y los otros**

Como hemos visto, una de las funciones del espacio en el cine es su capacidad de convertirse en exponente de relaciones psicológicas o ideológicas. En ese sentido, la categoría dentro/fuera propia al encuadre, puede devenir temáticas variables: realidad/imaginación, locura/cordura, vida/muerte. El espacio se convierte en un signo cargado de sentido en sí mismo, capaz de narrar a través de su lenguaje una significación propia. Retomando el planteo de Lotman, vemos que el espacio entra en relación directa con los personajes y los objetos y de esa relación nace una estructura propia:

Tras la representación de las cosas y objetos en cuyo ambiente actúan los personajes del texto, surge un sistema de relaciones espaciales, la estructura



del topos. Además de ser un principio de organización y de distribución de los personajes en el continuum, la estructura del topos se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto. (LOTMAN, 1979, p. 283)

Esta estructura del topos está muy presente también en *Los otros* (2001), película de Alejandro Amenábar. La acción se desarrolla enteramente en una casa, que es situada desde el principio. El fotograma con el que se inicia la película la muestra en un plano general, a modo de que el espectador se sitúe en un lugar específico. A lo largo del film, la casa funciona como escenario para distintas acciones, pero desde el comienzo se desarrolla la presencia de “otra cosa” que la habita. Este doble plano es un juego que no puede existir sin el espacio de la casa. Es allí donde conviven esas historias paralelas, donde los unos y los otros buscan, incansablemente, qué es esa otra cosa que habita el lugar.

Como señala Gastón Bachelard, en su ya clásico estudio *La poética del espacio* (2000), la casa se convierte en metáfora del personaje que la ocupa, es producto y consecuencia de su relación con él y representa un cosmos en sí misma. Confiere al sujeto de una contingencia, y lo identifica en relación a los demás y especialmente como unido a un lugar específico.

La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna. Una metafísica concreta no puede dejar a un lado ese hecho, ese simple hecho, tanto más, cuanto que ese hecho es un valor, un gran valor al cual volvemos en nuestros ensueños. Él ser es de inmediato un valor. La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. (BACHELARD, 2000, p. 30)



En *Los otros*, la casa aparece, no obstante, fragmentada. Por un lado, porque comporta las dos historias paralelas, viajando en un mismo tiempo y espacio: la de los protagonistas y la de “los otros” habitantes de la casa, que resultan ser las personas reales, en tanto los personajes que vemos son fantasmas. Por otro, porque es un lugar dividido que se atraviesa en partes separadas y desconectadas entre sí. Hay una intencionada acción que se repite a lo largo de la película y que tiene que ver con la obsesión de Grace (interpretada por Nicole Kidman) de trancar continuamente las puertas. De ese modo, la casa no posibilita una intercomunicación entre sus partes. Eso es lo que permite que varias historias se desarrollen de forma alterna, pues mientras en una habitación sucede una cosa, otras están sucediendo en el resto de la casa.

La disposición de los personajes también ejemplifica esta fragmentación. Suelen estar en puntos diferentes de la casa, cada uno en una habitación, encerrados como si fueran reclusos. Su cosmos se reduce a lo que sucede allí dentro y a lo que ellos perciben a través de sus sentidos. De allí la importancia de que la niña dibuje a “los otros” que ve, que el niño esté impedido de hacerlo pues su fotosensibilidad no le permite estar en espacios iluminados, que la madre protagonista escuche ruidos todo el tiempo y que el personal de servicio reaccione con total normalidad y mutismo frente a los acontecimientos extraños.

Siguiendo a Mieke Bal (1998) se puede hablar de una distinción entre *espacio* y *lugar*. Los espacios serían aquellos lugares divididos y estructurados en relación a una serie de oposiciones cuando son contemplados en base a la percepción que se tiene de ellos, mientras que los lugares aparecen revestidos por ciertas características que tienen que ver con la percepción de los sentidos, especialmente la vista y el oído. Esas oposiciones apuntan a una interpretación distinta, ya que entran en juego otros posibles significados que puede tener la narración.



Cuando cabe relacionar varios lugares, ordenados en grupos, como oposiciones ideológicas y psicológicas, el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable/desfavorable, afortunado/desafortunado (...). Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son oposiciones que nos encontramos a menudo. (BAL, 1998, p. 52)

En **Los otros** la percepción del espacio es casi un *leitmotiv*. Continuamente se hace alusión a lo que los personajes perciben de la casa sin que el espectador esté completamente al tanto, ya que en la mayoría de los casos solo se muestra un indicio mínimo de “eso” que los personajes están viendo o escuchando.

Por otro lado y siguiendo esa estructuración del espacio en base a la oposición de lugares, es interesante tener en cuenta también la organización de los personajes dentro de la casa. Con esto me refiero no solo a la fragmentación de las relaciones interhumanas de la que ya hablé sino también a los espacios que corresponden a cada uno. Mientras los niños tienen asignadas ciertas partes de la casa (los dormitorios, los salones de juego) y prohibidas otras (el patio, por ejemplo, donde “la luz los mataría”), la servidumbre se mueve en espacios secundarios que se les asignan desde el primer momento. La película se inicia con la llegada del nuevo personal de servicio (dos ancianos y una joven muda) al que se les explica cómo es la casa y cómo se ha de actuar en ella. Para ellos está reservada la parte que entra en relación con lo íntimo y lo individual: la cocina, los galpones del patio, etc. Una posible oposición es la de adentro/afuera, ya que mientras los dueños de casa no salen a la luz, los sirvientes pueden entrar y salir cuando quieran. La escena inicial, es decir, su llegada, ya determina esa libertad de desplazamiento de la que carecen los otros.

Punto a destacar es el lugar que se les asigna como habitación personal: el desván. En ese sentido, la oposición es la de arriba/abajo, pero llama la atención que los que están arriba no sean los dueños de casa, los ricos, los que ostentan el poder sino la servidumbre.



Hacia el final de la película se entiende el porqué de este recurso y se justifica en el poder que ellos tienen sobre Grace y sus hijos, en tanto conocedores de la verdad.

La verticalidad es asegurada por la polaridad del sótano y de la guardilla. Las marcas de dicha polaridad son tan profundas que abren, en cierto modo, dos ejes muy diferentes para una fenomenología de la imaginación. En efecto, casi sin comentario, se puede oponer la irracionalidad del tejado a la irracionalidad del sótano. (BACHELARD, 2000, p. 38)

En el desván es también donde se alcanza la verdad, ya que las partes más alejadas de la casa (desván, sótano) suelen comportar significaciones de relevancia por su alejamiento del centro, que suele estar asignado a la cocina o el salón.

### Los vacíos

El cine puede referirse al espacio también como el vacío que queda. Según la noción de fuera de campo, se abre todo un espectro de aquello que queda más allá del encuadre y que en algunos casos es tan significativo como lo que se muestra, pero también hay un aspecto que es lo que se calla. Es decir, los silencios de la narración que son también parte importante de la historia y que le confieren un significado especial. ¿Qué función cumplen los vacíos de la narración en relación al espacio? ¿Qué representan? ¿Qué significan en sí mismos?

David Bordwell (1996) dice al respecto:

Los vacíos se crean al optar por presentar cierta información de la historia y ocultar otra. La información seleccionada puede combinarse en una gran variedad de formas. En el cine, la narración puede organizar la información de la historia de forma temporal o espacial. (BORDWELL, 1996, p. 51)



Y a continuación distingue entre diferentes tipos en que se manifiestan los vacíos: el **retraso** y la **redundancia**. El primero tiene que ver con el aplazamiento de cierta información a modo de generar suspenso, intriga, sorpresa o curiosidad, mientras que la redundancia se trata de enfatizar ciertos datos de importancia.

En películas como **Los otros** (AMENÁBAR, 2001), **Sexto sentido** (SHYAMALAN, 1999) o **Goodnight mommy** (FRANZ y FIALA, 2014), el retraso de la información es fundamental, ya que uno de los puntos fuertes de la argumentación consiste en develar recién al final el verdadero estado fantasmal de los protagonistas. Otras películas, en cambio, refuerzan la redundancia para que el vacío generado en la historia mantenga en vilo al espectador y vaya concediéndole pistas sobre lo que falta.

En lo que respecta al espacio, los vacíos pueden representarse por lugares de significación que no se muestran y donde pueden o no ocurrir acciones pero que, no obstante, son parte activa de la historia. Habitaciones cerradas, partes de la casa vedadas a los personajes, espacios franqueados a los que no se puede ingresar, lugares que encierran un secreto.

En **El orfanato**, el viaje que la protagonista va realizando por ese lugar que cada vez parece más desconocido, funciona como revelador de información. Los vacíos que tiene la historia se van llenando con lo que el espacio le va exponiendo. De allí que Laura tenga que descubrir pistas esparcidas por el orfanato y sus alrededores para saber qué sucedió realmente y quiénes son esas figuras fantasmales que ve a diario.

El lugar, que también ha sufrido una transformación con su llegada, aún guarda los recuerdos del pasado. El tiempo permanece viviendo allí como si no pasaran los años. Y pese a que los protagonistas intentan transformarlo en algo nuevo, el pasado sigue empeñándose en aparecer. Está (literalmente) enterrado allí. Por eso Laura halla una noche los restos de sus amigos sepultados en una pared y a medida que avanza la historia descubre qué sucedió con el niño deforme, que a modo de binomio, viene a representar el vacío que



ha dejado su hijo desaparecido. Recordemos que la tarde en la que desaparece Simón, el hijo, a quien ve Laura es al fantasma del otro.

Hacia el final del film, el vacío que se mantiene gracias al retraso de la información se completa con el encuentro del cadáver, que es el de Simón devenido niño deforme. El hallazgo tiene lugar en el sótano, otro espacio significativo en sí mismo, pues como afirma Bachelard, refiere a lo que está oculto, a las sombras, a lo subterráneo conectado con la ultratumba y el infierno.

El orfanato deja de ser un hogar infantil y se convierte en otra cosa. Es el lugar donde pasado y presente conviven para develar misterios pero sobre todo, para reconciliar esos dos momentos que han permanecido alejados.

Otro caso ejemplar es el de *El bosque* (2004), de M. N. Shyamalan. Allí, el espacio no está confinado a un edificio sino a todo un sector poblacional que funciona como desencadenante de la historia, ya que es el motor de todo lo que allí acontece. Recordemos que el título original es *The village* y tiene mucho más sentido que el nombre español, ya que lo realmente importante no es lo que sucede en el bosque sino en la aldea. El bosque funciona simplemente como un delimitador, un cerco entre el adentro y el afuera, entre el aquí y el más allá. Eso explica la prohibición de atravesarlo que tienen, implícitamente, los habitantes de ese pueblo, ya que el bosque está habitado por monstruos que impiden su paso.

Esta oposición dentro/fuera, aquí/allá, implica también un vacío. El espectador no es consciente hasta el final de la película que el asunto real es otro y que lo importante no son los monstruos del bosque sino lo que hay más allá de él.

En ese sentido, el espacio de la aldea se convierte en un escenario también disciplinante, que pretende estructurar a los sujetos y determinar su conducta. Es un lugar que construye subjetividades y que encierra sobre sí mismo vacíos que no han sido llenados.





Otra oposición temática es posible: verdad/mentira, en tanto las razones para no atravesar el bosque solo buscan mantener oculta la verdad de lo que hay del otro lado.

Paralelamente, se redonda en la importancia de no atravesar los lindes de lo permitido y garantizar de ese modo, la seguridad de los habitantes. Como señala Marisol Rodríguez en un análisis del film:

Lo liminal es lo ambiguo, lo paradoxal, lo fronterizo, y no por casualidad, está comúnmente relacionado a la marginalidad, al tabú o al peligro. En contextos en donde los valores y las relaciones sociales son rígidamente determinados y establecidos -tal como intenciona transmitir Shyamalan con el ambiente de su película- lo liminal suele generar incomodidad, desagrado y fastidio. (RODRÍGUEZ, 2009, p. 176)

Aquí ya no se trata de lo que queda por fuera (Shyamalan suele centrar la atención en el encuadre y mostrar todo lo que sucede) sino de los conflictos internos que se generan dentro del espacio. Por eso el vacío se completa cuando recién al final de la película se descubre que hay un mundo (el mundo real) al otro lado del bosque y que los monstruos no son más que la excusa para no traspasarlo. Los personajes viven en un mundo ficcional, acordonado, limitado y excluido por decisión de los adultos, que son los conocedores de la verdad. Ese ir más allá de los límites, ese desplazamiento por el espacio, implica una ruptura y es un eje fundamental en la historia. Pero sobre todo es un constructor de los personajes.

El movimiento del argumento, el *acontecimiento*, es ese traspasar el límite prohibido que afirma la estructura sin argumento. El desplazamiento del personaje en el *interior* del espacio que le ha sido asignado no constituye un acontecimiento. De aquí que se comprenda la dependencia del concepto de acontecimiento de la estructura del espacio adoptada en el texto. (...) Por eso el argumento puede reducirse siempre a un episodio principal: el franqueamiento del límite topológico fundamental en su estructura espacial. (LOTMAN, 1978, p. 291)



En **El bosque** el conflicto reside en la intrusión de un elemento extraño (los monstruos) en el espacio de los habitantes pero también en el desplazamiento que los aldeanos hacen de ese otro espacio. El choque entre ambos es lo que genera el conflicto. Moverse de un lugar a otro es un acontecimiento en sí mismo y exige una reubicación de la estructura argumental.

Si en **Los otros** el conflicto está en que el espacio es el mismo para dos grupos diferentes de habitantes (los vivos y los muertos), en **El bosque** se trata de flanquear el espacio que se les prohíbe y llegar más allá. El encerramiento, la frontera, el límite provoca en todos los casos el conflicto que recae sobre los personajes y que funciona como puntapié de la historia. Sea un hotel, una casa o una aldea, es necesario trasvasar los lindes de lo permitido para alcanzar la salvación. En caso contrario, el destino resultará trágico: la locura, la muerte, la revelación, el confinamiento eterno.

### El espacio de los personajes

En algunos casos, la focalización de los hechos está dictaminada por la percepción que los personajes tienen de ellos. Pero no me refiero a la percepción psicológica, que crea o transfigura los espacios, sino a la visión que recibe el espectador como consecuencia de lo que ven los personajes.

Por **focalización** se entiende en cine la posición desde donde se cuenta la historia, es decir, el ángulo desde el que se contempla. De esa posición depende el grado de información que se revela al espectador. De allí que se distinga entre varios tipos de focalización. Término que proviene de la narratología textual y que recibe otros nombres (punto de vista, visión, aspecto, centro de orientación), plantea en sí mismo varios problemas. Uno de ellos es distinguir entre lo que la teoría literaria llama (siguiendo a Genette) una focalización omnisciente o **externa**, no vinculada a ningún personaje en particular, y una focalización equisciente o **interna**, desde la visión de uno o varios de los personajes.



Hay dos formas de mostrar el espacio según lo perciben los personajes en directa relación con estos dos tipos de focalización. En **Veneno para las hadas** (1984), película mexicana de Carlos Enrique Taboada, encontramos un caso particular. La historia gira en torno a Verónica y Flavia, dos niñas amigas que llevadas por la imaginación, terminan convenciéndose de que la primera es una bruja en potencia. Lo destacado de este film es que la focalización va en relación a las niñas. Los planos las tienen siempre como centro y los adultos que aparecen nunca son mostrados completamente. Un intencionado punto de vista sitúa la cámara a la altura de las pequeñas así que lo que vemos de los adultos es siempre una parte de su cuerpo: un brazo, una mano, una espalda, una nuca (fig. 3). Estas metonimias reafirman la idea ya insinuada en el título de que la historia es un cuento de niños y que las verdaderas protagonistas son Verónica y Flavia.



Figura 3

La focalización es externa en esta película, ya que casi siempre se muestra a los personajes “desde afuera”, pero está determinada por un dictamen estético que privilegia cierta visión de los hechos. Como puede suponerse, esto influye directamente en la construcción que se hace del espacio, pues se trata de uno mutilado, subjetivado, condicionado por el punto de vista. Y ese condicionamiento se da a través de la focalización,



que privilegia unos elementos mientras relega otros. Para el género esto funciona muy bien, ya que se mantienen los vacíos necesarios y hay todo un fuera de campo insinuante que sirve para sostener la tensión.

Sin embargo, estamos asistiendo a un cambio en el cine de miedo que tiene que ver con la otra forma de focalización. Hace unos años que la tendencia parece ser la de mostrar los hechos tal como los ven los personajes. Esto no implica necesariamente el empleo de cámara subjetiva. Se trata más bien de casos en los que la narración depende de los propios personajes, ya que son estos quienes “filman” y por lo tanto estructuran la historia.

La primera película que trabajó este método es **El proyecto de la bruja de Blair** (1999), escrita y dirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez. Su planteo fue muy innovador porque presentaba una técnica diferente que se acompañó de una inteligente campaña que pretendía hacerla pasar por grabaciones reales de un grupo de jóvenes que se internan en un bosque de Estados Unidos en busca de una bruja. A partir de entonces, el cine de miedo se apropió de la técnica y desde entonces se han lanzado decenas de películas “filmadas” por los propios personajes. Este cambio en la focalización implica un apartado propio si se piensa en relación a cómo se **muestra** el espacio.

En casos como **El proyecto de la bruja de Blair** hay un juego especial que elimina la figura del narrador externo y da paso al personaje como narrador. La visión que tenemos de los otros personajes, del lugar y de las acciones se da gracias a la coexistencia de varias cámaras, es decir, de puntos de vista simultáneos. De eso se trata la mutación que viene sufriendo el cine de miedo. Ha pasado de la focalización externa que muestra a los personajes vistos desde fuera a una donde son los propios protagonistas los que muestran al espectador lo que está sucediendo. Por supuesto que estas películas están cargadas de vacíos y saltos temporales, ya que la historia depende de las grabaciones que se hayan hecho o peor aún, de las que “se han conservado”.



En este tipo de películas el espacio también suele aparecer como fragmentado. Las cámaras en continuo movimiento (como en **El proyecto...**) o en planos fijos, a modo de vigilancia (como en la saga **Actividad paranormal**) subjetivan el espacio en tanto muestran lo que los personajes pretenden que muestren. La información que recibe el espectador está totalmente condicionada por los deseos o las necesidades de los personajes. Este devenir de la focalización externa a la interna implica entonces una reelaboración del espacio, de la información y de la propia narración.

### **A modo de conclusión**

Si el espacio es siempre una coordenada imprescindible para la narración de una historia, resulta evidente que en determinados casos lo es aún más. Existen ejemplos donde la historia no tendría cabida si no fuera por el lugar donde se desarrolla. En ese sentido, el espacio como construcción ficcional responde a las exigencias propias de la historia pero es, al mismo tiempo, un condicionante de esta.

En el cine de miedo pareciera ser un elemento central, pues muchos de los factores que se generan a partir de la ficción están en dependencia con el lugar donde acontecen. Películas como **El resplandor**, **Los otros**, **La casa muda**, **El bosque**, entre muchas otras, serían otra cosa si sus historias no se desarrollaran en esos lugares.

No importa qué tipo de espacio sea: uno público o uno privado. La ficción encuentra cabida en lugares repletos de gente o en lugares desiertos. En última instancia, eso será un elemento a tener en cuenta en la historia. En tanto construcción ficcional, el espacio alcanza un carácter que le es propio también en el mundo real, aunque no lo notemos: el de significar por sí mismo, el de ser productor de sentido y condicionar las relaciones humanas.



## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gastón. **La poética del espacio**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bal, Mieke. **Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)**. Madrid: Cátedra, 1998.
- Becerra Suárez, Carmen. “Aproximación al estudio del espacio: el espacio literario y el espacio fílmico”, en **Boletín Galego de Literatura**, n° 27, 2002.
- Belloï, Livio. “Poétique du hors-champs”, en **Revue Belge du Cinéma**, n° 31, 1992.
- Bordwell, David. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- Burch, Noël. **Praxis del cine**. Madrid: Fundamentos, 1995.
- Lotman, Yuri. **Estética y semiótica del cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Rodríguez, Marisol. “The Village: una reflexión sobre espacio y vida social”, en **Baleia na rede**, vol. 1, n° 6, 2009.

116

## PELÍCULAS CITADAS

### **La casa muda**

Director: Gustavo Hernández. Año: 2010. País: Uruguay

### **El orfanato**

Director: Juan Antonio Bayona. Año: 2007. País: España

### **Repulsión**

Director: Roman Polanski. Año: 1967. País: Reino Unido

### **El resplandor**

Director: Stanley Kubrick. Año: 1980. País: Estados Unidos

### **Los otros**

Director: Alejandro Amenábar. Año: 2001. País: Estados Unidos

### **El bosque**



Director: M. N. Shyamalan. Año: 2004. País: Estados Unidos

**El proyecto de la bruja de Blair**

Director: Daniel Myrick y Eduardo Sánchez. Año: 1999. País: Estados Unidos

**Veneno para las hadas**

Director: Carlos Enrique Taboada. Año: 1984. País: México

