Universidad de Valladolid

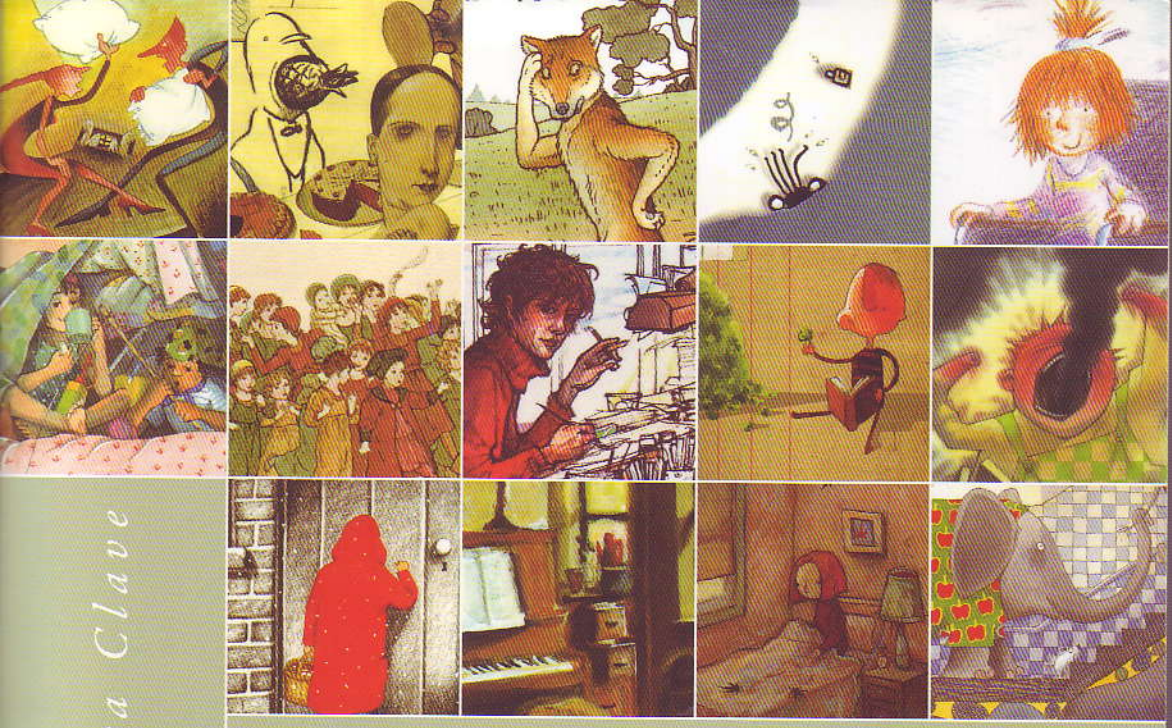
TEORIA DE LA ARQUITECTURA
y PROYECTOS ARQUITECTONICOS
Avd. de Salamanca 18 tlf 983 42 34 56
47014 VALLADOLID fax 983 42 34 25

Fernando Zaparaín Hernández
Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos
zaparain@arq.uva.es

ZAPARAÍN Fernando

"El valor narrativo del fuera de campo espacial" (capítulo 2.2)

en el libro *Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum*, Banco del libro, Caracas 2010, ISBN 978-980-6417-36-6, y en la edición del mismo libro de Gretel, Barcelona 2010, ISBN 978-84-608-1028-5, 12 pag. (104-115)



Parapara Clave

Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum

EDITADO POR
Teresa Colomer,
Bettina Kümmerling-Meibauer
y María Cecilia Silva-Díaz

BANCO DEL LIBRO

gretel.

Editado por Teresa Colomer,
Bettina Kümmerling-Meibauer y
María Cecilia Silva-Díaz

Una coedición **Banco del Libro - GRETEL**
Con el patrocinio de la Xarxa LLERA (Xarxa XIRE de la Generalitat de Catalunya)

© De esta edición: Banco del Libro, 2010
© De los textos: los autores
© De la introducción: las editoras

Coordinación editorial: Brenda Bellorín
Equipo editorial: Luis Chavarri Lecuna, Maité Dautant, Luis Freites, Kiki García Larralde y Antonio Luengo.
Diseño: Ana Carolina Palmero Cáceres
Corrección de pruebas: María Jesús Pérez
Coordinación de imprenta: Pablo Larraguibel
Impreso en Barcelona por Anman, Gràfiques del Vallès
ISBN: 978-980-6417-36-6
ISBN: 978-84-608-1028-5
Depósito legal: lf 59220098004726
Depósito legal de la colección: lf 592199880059.A

Cruce de miradas: Nuevas aproximaciones al libro-álbum

BANCO DEL LIBRO
Avenida Luis Roche
Altamira Sur
Caracas 1062, Venezuela
Teléfono: (0058-212) 2666737/2653990
www.bancodellibro.org.ve
blibro@bancodellibro.org.ve
Rif: J-00066330-0

Dirección Ejecutiva:
María Beatriz Medina Simancas
Relaciones Institucionales:
Sara Maneiro
Coordinación de Proyectos:
Carmen Martínez
Gerencia de Investigación Documentación y Estudios:
Maité Dautant
Comité de Evaluación de Libros:
Kiki García Larralde
Centro de Documentación:
Carolina Holmes
Freddy Gonçalves
Área Digital:
José Urriola
Luis Chavarri
Administración:
Gladis Lobo
Servicios Generales:
Reinaldo Monascal

gretel.
www.gretel.cat

Directora:
Teresa Colomer Martínez

Investigadores:
Montserrat Correig
Mireia Manresa
Ana María Margallo
Isabel Olid
Montserrat Pérez
Neus Real
María Cecilia Silva-Díaz
Núria Vilà

Becarios de Investigación:
Brenda Bellorín
Martina Fittipaldi
Antonio Luengo

Colaboradores:
Vanesa Amat
Lara Reyes

Tabla de contenido

PÁG. 7 | **Introducción**
Teresa Colomer, Bettina Kümmerling- Meibauer y María Cecilia Silva-Díaz.

PÁG. 17 | **1 Los libros-álbum y la cultura actual**
PÁG. 18 | **1.1. Las narrativas de los libros-álbum y el proyecto de la literatura infantil.** Perry Nodelman.
PÁG. 34 | **1.2. El poder y la subjetividad en los libros-álbum.** Maria Nikolajeva.
PÁG. 46 | **1.3. Cómo se elabora el sentido: Reflexiones sobre la influencia de los libros ilustrados del siglo XVIII en los libros-álbum contemporáneos.** Nina Christensen.
PÁG. 58 | **1.4. Álbumes ilustrados y cambio de valores en el cambio de siglo.** Teresa Colomer.
PÁG. 74 | **1.5. "Efectos especiales": El peso de los aspectos materiales del libro-álbum en adaptaciones actuales de "Los tres cerditos".** Brenda Bellorín.

PÁG. 89 | **2 Los libros-álbum y la construcción narrativa**
PÁG. 90 | **2.1. Creación y ruptura de los marcos en los libros-álbum.** Carole Scott.
PÁG. 104 | **2.2. *Fuera de campo*: La importancia del espacio en blanco.** Fernando Zaparaín.
PÁG. 116 | **2.3. El arte de la sorpresa: La metonimia de la imagen en los libros-álbum.** Cecilia Bajour.
PÁG. 128 | **2.4. Los finales sorprendentes en los libros-álbum.** Brenda Bellorín y María Cecilia Silva-Díaz.
PÁG. 142 | **2.5. El poder narrativo de las imágenes: El caso de *L'Orage* (La tormenta) de Anne Brouillard.** Isabelle Nières-Chevrel.

PÁG. 153 | **3 Los lectores y el libro-álbum: Retos cognitivos y búsqueda de significado**
PÁG. 154 | **3.1. "Me encanta Laureen Child": Las voces detrás de las imágenes. Los niños rellenan los silencios en los libros-álbum postmodernos.** Morag Styles.
PÁG. 162 | **3.2. "Este libro va de libros": Los libros-álbum, la cultura y el conocimiento metaliterario.** Evelyn Arizpe.
PÁG. 176 | **3.3. Servir de guía en los álbumes: Retos de la cognición y la connotación.** Ingeborg Mjor.
PÁG. 186 | **3.4. Efectos y afectos derivados de la lectura visual del libro-álbum.** Teresa Duran.
PÁG. 204 | **3.5. La lingüística, la cognición y los libros-álbum: Una revisión de las narraciones en primera persona.** Jörg Meibauer y Eva Gressnich.
PÁG. 216 | **3.6. De cómo una narración autobiográfica se convierte en un libro-álbum.** Bettina Kümmerling-Meibauer.

PÁG. 227 | **Sobre los autores**

2.2

Fuera de campo: la importancia del espacio en blanco

Fernando Zaparaín

Los libros-álbum se constituyen, en primer término, con texto e imagen en forma de *enunciación secuencial representada*. Pero además, se hacen con la *elipsis gráfica*: aquello relacionado con la enunciación, que la representación elude, por el carácter selectivo del *marco* y por la discontinuidad entre imágenes necesaria para la seriación. El *fuera de campo* es una *elipsis* espacial que excluye una porción escénica (personajes, decorado, sonido o atmósfera) significativa para la historia (Gómez Tarín, 2003). En sentido estricto, toda la realidad no encuadrada quedaría en *fuera de campo* respecto a lo elegido, pero aquí sólo interesa la ocultación de aquello conocido o conocible que puede tener relación con el relato. Por eso sería más preciso hablar de un proceso de *metonimia* en cuanto representación del todo con una parte, ya que en el *fuera de campo*, no se usa el vacío en sí mismo, sino en su relación con lo seleccionado. Además de constatar la economía de medios evidente en toda selección, se intentará definir el *fuera de campo*, comprobar cómo se establece y determinar en qué condiciones tiene mayor fecundidad narrativa.

Vacío y connotación. Definición del *fuera de campo*

La capacidad del vacío para tensionar y constituir el objeto plástico fue teorizada por Heidegger en la pequeña conferencia de 1969 titulada *Die Kunst und der Raum* (*El arte y el espacio*). Ahí retomó el concepto aristotélico del espacio como lugar, generado por la relación entre las formas (un tema ya experimentado por el cubismo), frente al espacio previo platónico y luego cartesiano en el que las cosas se sitúan (Van den Ven, 1981). Recordó que

espacio significa *espaciar*, abrir un claro en el bosque para poder habitar, generar un vacío donde tengan lugar las relaciones. Subrayó que es la carencia[1] la que paradójicamente permite que algo sea posible allí, la que da cuenta de lo que falta y lo que hay, de las tensiones entre las cosas, igual que un puente evoca la otra orilla aunque no se pase a ella. Estas reflexiones pueden aplicarse al *fuera de campo* propio de la narración visual porque esa *ausencia escénica* genera expectativas y como representación parcial invita al avance diegético, igual que la niña de *El canto de las ballenas* anuncia horizontes infinitos de aventura cuando mira más allá de la página.

Por otro lado, el vacío y la carencia se dan en la imagen por su propia constitución[2]. Como desveló Barthes (1980), la imagen es bastante precisa en su denotación de una realidad, al funcionar como *análogon* de ésta. Pero al mismo tiempo la imagen es parcial e imprecisa porque puede ser leída de muchas formas (*polisemia*) o porque puede haber muchos signos para reflejar una misma realidad (*metáfora*). Por eso, para asegurar la narración no basta la secuencia de imágenes, y se necesita un texto, al menos implícito, que acote la interpretación. Así que los álbumes trabajan en ese límite entre la *polisemia* que hace sugerente la imagen y la *connotación* que ésta recibe del *contexto* en el que se inserta y del texto que la acompaña. La *elipsis* y con ella el *fuera de campo*, pretenden reducir al máximo los datos para dejar espacio al lector, pero sin llegar a privarlo de la información mínima necesaria para que la historia funcione. Las ausencias, al acentuar la expectativa, empujan hacia adelante el relato.

Corte. Establecimiento del *fuera campo*

Los procesos de selección visual y posterior despiece narrativo implican segmentar la realidad. Como no podemos abarcar la continuidad de lo real, con la *elipsis* de la *representación* elegimos el mínimo número de fragmentos que permitan reconstruir una historia pero sin que esta pierda su sentido. Hay en nuestro discurso mental una necesidad de ir por partes, una división anterior al corte físico típico del medio[3]. En los libros-álbum, el establecimiento de un marco o ventana es el acto fundacional por el que la representación elige las porciones significativas y las enfrenta con las desechadas. Consiste en un corte con su posterior *montaje*, bien al crear la página con el marco (*montaje interno*) o bien al secuenciar varias páginas (*montaje externo*) (Sánchez Biosca, 1996). Así se genera inmediatamente el campo de la porción seleccionada, que a su vez deja en *fuera de campo* todo lo demás. Esta acción, inicialmente espacial y paradójica, va más allá de la mera segregación escénica, y consigue efectos subjetivos, temporales y narrativos, como queda claro en una página de *Voces en el parque* cuyo marco incluye a Carlos, que mira más allá del borde izquierdo, donde se adivina una futura amiga ahora sólo reconocible por algunas porciones de ropa. Muchas páginas después esa amiga (Mancha) seguirá *fuera de campo* pero su presencia se hará elocuente porque veremos con sus ojos el ángulo inverso de la escena anterior.

Marco y cubo fantasmático. Modalidades del *fuera campo*

El *marco* segrega y genera un espacio virtual, que no sólo incluye lo mostrado, sino también lo sugerido (Rowe, 1978). Mediante una *elipsis* espacial, el *fuera de campo* permite construir ámbitos que no existen, sin llegar a realizarlos físicamente (Espuelas, 1998). La

2.2.

Fuera de campo: la importancia del espacio en blanco

Fernando Zaparaín

Los libros-álbum se constituyen, en primer término, con texto e imagen en forma de *enunciación secuencial representada*. Pero además, se hacen con la *elipsis gráfica*: aquello relacionado con la enunciación, que la representación elude, por el carácter selectivo del *marco* y por la discontinuidad entre imágenes necesaria para la seriación. El *fuera de campo* es una *elipsis* espacial que excluye una porción escénica (personajes, decorado, sonido o atmósfera) significativa para la historia (Gómez Tarín, 2003). En sentido estricto, toda la realidad no encuadrada quedaría en *fuera de campo* respecto a lo elegido, pero aquí sólo interesa la ocultación de aquello conocido o conocible que puede tener relación con el relato. Por eso sería más preciso hablar de un proceso de *metonimia* en cuanto representación del todo con una parte, ya que en el *fuera de campo*, no se usa el vacío en sí mismo, sino en su relación con lo seleccionado. Además de constatar la economía de medios evidente en toda selección, se intentará definir el *fuera de campo*, comprobar cómo se establece y determinar en qué condiciones tiene mayor fecundidad narrativa.

Vacío y connotación. Definición del *fuera de campo*

La capacidad del vacío para tensionar y constituir el objeto plástico fue teorizada por Heidegger en la pequeña conferencia de 1969 titulada *Die Kunst und der Raum* (*El arte y el espacio*). Ahí retomó el concepto aristotélico del espacio como lugar, generado por la relación entre las formas (un tema ya experimentado por el cubismo), frente al espacio previo platónico y luego cartesiano en el que las cosas se sitúan (Van den Ven, 1981). Recordó que

espacio significa *espaciar*, abrir un claro en el bosque para poder habitar, generar un vacío donde tengan lugar las relaciones. Subrayó que es la carencia[1] la que paradójicamente permite que algo sea posible allí, la que da cuenta de lo que falta y lo que hay, de las tensiones entre las cosas, igual que un puente evoca la otra orilla aunque no se pase a ella. Estas reflexiones pueden aplicarse al *fuera de campo* propio de la narración visual porque esa *ausencia escénica* genera expectativas y como representación parcial invita al avance diegético, igual que la niña de *El canto de las ballenas* anuncia horizontes infinitos de aventura cuando mira más allá de la página.

Por otro lado, el vacío y la carencia se dan en la imagen por su propia constitución[2]. Como desveló Barthes (1980), la imagen es bastante precisa en su denotación de una realidad, al funcionar como *análogon* de ésta. Pero al mismo tiempo la imagen es parcial e imprecisa porque puede ser leída de muchas formas (*polisemia*) o porque puede haber muchos signos para reflejar una misma realidad (*metáfora*). Por eso, para asegurar la narración no basta la secuencia de imágenes, y se necesita un texto, al menos implícito, que acote la interpretación. Así que los álbumes trabajan en ese límite entre la *polisemia* que hace sugerente la imagen y la *connotación* que ésta recibe del *contexto* en el que se inserta y del texto que la acompaña. La *elipsis* y con ella el *fuera de campo*, pretenden reducir al máximo los datos para dejar espacio al lector, pero sin llegar a privarlo de la información mínima necesaria para que la historia funcione. Las ausencias, al acentuar la expectativa, empujan hacia adelante el relato.

Corte. Establecimiento del *fuera campo*

Los procesos de selección visual y posterior despiece narrativo implican segmentar la realidad. Como no podemos abarcar la continuidad de lo real, con la *elipsis* de la *representación* elegimos el mínimo número de fragmentos que permitan reconstruir una historia pero sin que esta pierda su sentido. Hay en nuestro discurso mental una necesidad de ir por partes, una división anterior al corte físico típico del medio[3]. En los libros-álbum, el establecimiento de un marco o ventana es el acto fundacional por el que la representación elige las porciones significativas y las enfrenta con las desechadas. Consiste en un corte con su posterior *montaje*, bien al crear la página con el marco (*montaje interno*) o bien al secuenciar varias páginas (*montaje externo*) (Sánchez Biosca, 1996). Así se genera inmediatamente el campo de la porción seleccionada, que a su vez deja en *fuera de campo* todo lo demás. Esta acción, inicialmente espacial y paradójica, va más allá de la mera segregación escénica, y consigue efectos subjetivos, temporales y narrativos, como queda claro en una página de *Voces en el parque* cuyo marco incluye a Carlos, que mira más allá del borde izquierdo, donde se adivina una futura amiga ahora sólo reconocible por algunas porciones de ropa. Muchas páginas después esa amiga (Mancha) seguirá *fuera de campo* pero su presencia se hará elocuente porque veremos con sus ojos el ángulo inverso de la escena anterior.

Marco y cubo fantasmático. Modalidades del *fuera campo*

El *marco* segrega y genera un espacio virtual, que no sólo incluye lo mostrado, sino también lo sugerido (Rowe, 1978). Mediante una *elipsis* espacial, el *fuera de campo* permite construir ámbitos que no existen, sin llegar a realizarlos físicamente (Espuelas, 1998). La

gran aportación espacial del *marco* o ventana es que al dividir, reúne en sí de forma dialéctica cuatro realidades: el *objeto* captado, el *objeto* oculto, el *sujeto* que lo percibe y el *mecanismo* empleado para acotar el mundo (para *racionalizarlo*). Así se superpone un sistema artificial a lo real, hasta analizarlo y reproponerlo subjetivamente. Se pasa, de la mera observación, al enunciado. La experiencia visual genera el llamado *cubo fantasmático* (Burch, 1985) que es una pirámide focal que parte del observador, con seis caras, a las que se podría añadir una séptima: el sonido en *off* (Vila, 1997). Los distintos puntos de vista narrativos que hay en este despiece escénico se resumen en el siguiente *esquema escópico general perceptivo*.

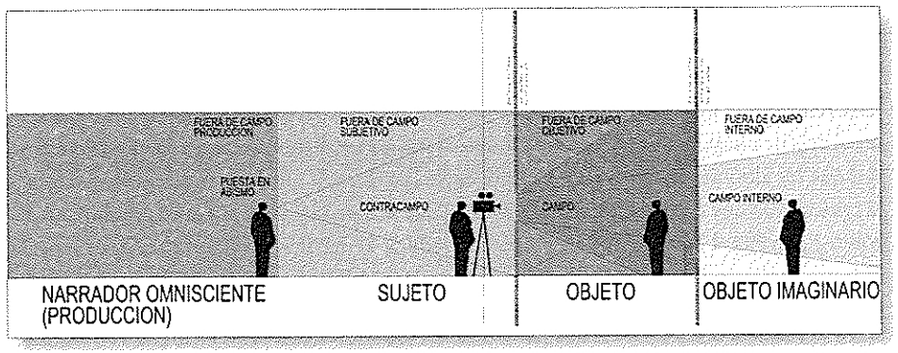


Fig. 2.2.1. Esquema Escópico Perceptivo. Fernando Zaparaín.

La zona más *objetiva* es el *campo*, lo que se incluye en la selección. Por contraposición se crean los *fuera de campo externos*, aquellas zonas que no han entrado dentro del marco pero de las que tenemos noticia y que aparecerían con la suficiente variación del encuadre. Entre ellos está el *fuera de campo externo objetivo*, constituido por los elementos más próximos al propio *campo*, o las partes de éste que no caben en la ventana. Además, como tenemos conciencia de que hay un observador, su mundo no visible se hace presente en el *fuera de campo subjetivo*. Si nos desplazamos más atrás del observador aparece la *puesta en abismo*, asociada al narrador omnisciente, que puede observar al observador y lo que éste mira, para realizar un *making off* y desvelar el mecanismo completo de producción. Pero incluso en el propio campo puede haber zonas no visibles que llamaremos *fuera de campo interno*, sugeridas por el *cuadro dentro del cuadro* (ventanas, puertas, libros o espejos) o bien ocultas por otros objetos del *campo* según su *profundidad*.

Todo este mecanismo escénico se entiende bien, por ejemplo, en *Las Meninas* de Velázquez. El *campo* es la habitación, pero algunas zonas quedan en *fuera de campo externo objetivo*, como las paredes que vemos parcialmente. El espejo refleja el *fuera de campo subjetivo*, que es la zona de los reyes, en la que deberíamos aparecer también nosotros. Las ventanas, puertas y cuadros ocultan otros horizontes posibles, creando un *fuera de campo interno*. Además todo se pone en *abismo* mediante la inclusión del propio pintor y el marco del lienzo.

En los libros-álbum, además del *fuera de campo* dentro del *marco*, hay que considerar otro fuera de campo *intersticial*, debido a la *secuencia*. Es el papel en blanco y el paso de página que separa dos imágenes consecutivas.

Todo lo dicho puede resumirse en la siguiente clasificación:

MARCO	fuera de campo externo	entre campo y fuera de campo	objetivo	lo que no se ve de lo observado
			subjetivo	lo que no se ve del observador
			abismo	lo que no se ve del sistema
	fuera de campo interno	dentro del campo		lo que no se ve del campo
	fuera de campo sonoro			lo que no se ve pero se oye-lee
SECUENCIA	fuera de campo intersticial	entre campo y campo		los campos que no se ven

Una vez enunciadas las distintas modalidades del *fuera de campo*, podemos examinar cómo se utilizan en el particular lenguaje de los libros-álbum.

FUERA CAMPO EXTERNO OBJETIVO

Es lo que no se ve de lo observado, bien porque la escena no se refiere a ello, bien porque queda fuera de escena momentáneamente o bien porque deja una parte fuera de ella. En primer lugar responde a consideraciones de economía en la representación, que se ahorra una definición total del entorno y lo muestra sólo con algunas de sus partes. Pero más a menudo pretende enfatizar, dentro del marco general, un aspecto relevante de la historia. Es el caso de los primeros planos que se centran en la expresión de la cara y prescinden de la figura completa. Cuando algo desaparece momentáneamente del campo o sólo se anuncia con una parte, se consigue empujar hacia una nueva ilustración que satisfará la expectativa creada. Pero la mera ausencia de algo no es suficiente para que aspiremos a ello. Si se quiere que el *fuera de campo objetivo* sea eficaz, su falta debe ser previsible y evidente, para lo cual se habrá anunciado antes con indicios y planos de situación, o con una porción que sea suficiente para completar el todo, como las siete colas de los *Siete ratones ciegos* de Young.

FUERA CAMPO EXTERNO SUBJETIVO

Es lo que no se ve del observador. Indefectiblemente, el espectador se evidencia por la misma selección de una escena en cuanto es observada[1]. El que mira, por la limitación física de la semiesfera escópica (Gadreault y Jost, 1995) no puede estar incluido en su propio campo visual, pero se hace presente cuando opta por un punto de vista y también mostrando huellas suyas, como el borde de unas gafas o

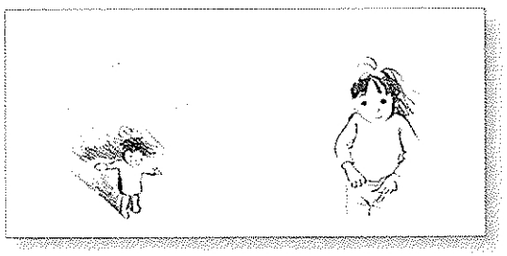


Fig. 2.2.2. Ilustración de Gabrielle Vincent del libro *La pequeña marioneta*. Barcelona: Zendrera Zariquiey, 2002.

una mano que dibuja. Como vemos en *La pequeña marioneta* de Gabrielle Vincent, el lector puede identificarse directamente con el observador-narrador o pasar al sorprendente lugar visual de un muñeco que cobra vida.

En todos los casos se dirige su mirada para asignarle un valor subjetivo y diegético (Nodelman, 1988). Esta presencia sutil de la mirada es uno de los principales instrumentos de suspense porque hace del espectador un actor más. Ya que el mundo del observador no es visible por definición, se manifiesta normalmente con cambios de punto de vista sucesivos, que hacen evidente el movimiento perceptivo y proponen distintas posiciones respecto a la historia, que van desde la asepsia de un plano general hasta la implicación de ver con los ojos del protagonista.

Fuera de campo externo omnisciente (puesta en abismo)

Es lo que no se ve del sistema productivo que el observador tiene a su alrededor. Propiamente es el desplazamiento más hacia atrás del *fuera de campo subjetivo*, rebasando la posición del observador e incluso de la escena, hasta contemplar el aparato mismo de expresión. Así se informa a la vez sobre la *representación* y el *mecanismo*. Se consigue que la representación incluya los artificios utilizados para realizarla. La *escena* aparece junto a lo *obsceno* (lo que está alrededor de la *escena*). Se multiplican los puntos de vista y se da noticia a la vez de la realidad, de su manifestación formal y del proceso de ficción empleado para construirla y analizarla. La puesta en abismo (a la que también se conoce por la expresión francesa "*mise en abîme*") suele aparecer al final de la experiencia visual, como una treta que devuelve al espectador a su condición segregada, y le hace respirar tranquilo recordando que todo aquello era una ficción. Tiene carácter de metalenguaje o reflexión sobre el propio medio, típica del momento actual de cierta madurez, en el que los nuevos autores se ven en la obligación de citar a unos clásicos cada vez más establecidos.

En los álbumes *tardomodernos*, las contraportadas y guardas son lugares privilegiados para hablar sobre el propio libro, recordar algunos de sus mejores momentos, o mostrar la otra cara de algún dibujo. Es lo que ocurre en *La princesa y el guisante* de Lauren Child, un libro-álbum que siempre manifiesta su elaboración mediante micro-escenarios y que al final muestra a sus autoras trabajando en las pequeñas instalaciones. Los cambios de encuadre son un sistema privilegiado para expresar la puesta en abismo, ya que desvelan campos nuevos que antes estaban ocultos. Dentro de esos movimientos, el *zoom* hacia atrás es muy expresivo, porque mantiene el eje de la mirada pero aumentando su amplitud hasta abarcar escena y observador, algo que se comprueba en los álbumes de Banyai, *Zoom*, *Re-zoom* y más recientemente *El otro lado*. Todos ellos tienen como tema este mecanismo, y cada página se convierte en la *puesta en abismo* de la anterior. Un último ejemplo de puesta en abismo sucesiva sería la magistral viñeta de Hergé en *El asunto Tornasol*, en la que acechamos al sicario que controla cómo otro espía vigila a sus víctimas.

Fuera de campo interno

Es lo que no se ve del campo, una ausencia sorprendente, porque el ojo privilegiado del observador acepta no ver más allá de la escena, pero no espera que se le oculten cosas dentro

de ella misma. Esta modalidad introduce la tensión de una carencia en el espacio mismo, además de la que ya hay respecto al mundo exterior. De ese modo se puede multiplicar una escena en varias, sin necesidad de cambiar de página. Una forma de producirlo es el uso de la *profundidad* (Wolfflin, 1952) con la que los elementos del escenario se superponen jerárquicamente dentro de la pirámide focal, ocultándose unos a otros y graduando su presencia, como el conejo de Beatrix Potter que se adivina dentro de una regadera mientras el tío Gregorio se intuye al fondo. El *cuadro dentro del cuadro* es una modalidad retórica que mediante la representación de ventanas, puertas o espejos, refuerza el marco general con otro interno[5]. Peter Sís en *Madlenka* utiliza el agujero de una página para introducir la siguiente. También hay elementos que normalmente, al aparecer dentro de la escena, evocan mundos no visibles. Esto ocurre con las escaleras, cajas o chimeneas, pero sobre todo con los libros, cartas, mapas y dibujos, que anuncian otro relato posible dentro del que estamos siguiendo. En este sentido, es única la manera en que Hergé incorpora la historia del caballero de Haddoque atravesando su cuadro con la cabeza del Haddock actual (Ausoline, 1997).

Fuera de campo sonoro (sonido en off)

En un álbum, aunque no se reproduzca el sonido, se puede expresar su lugar de procedencia y definir espacios más allá de la página. Es lo que pasa a lo largo de la segunda parte de *The Pied Piper of Hamelin* (*El flautista de Hamelín*) en la versión que ilustró a finales del siglo XIX Kate Greenaway. En esta fecha tan temprana la dibujante eligió un fuera de campo sonoro para tensionar gráficamente toda la revancha del flautista que atrae desde lejos a los niños del pueblo con su música.

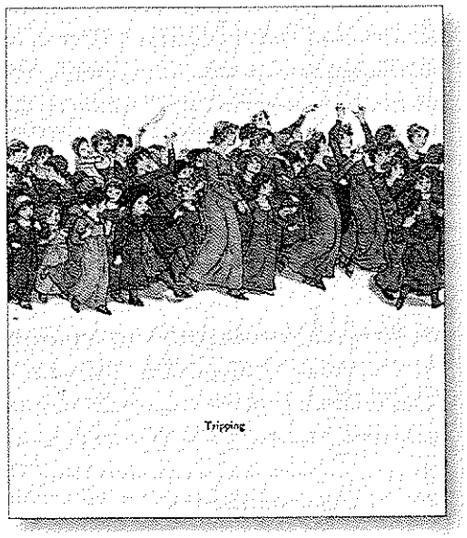


Fig. 2.2.3. Ilustración de Kate Greenaway para el libro *The Pied Piper of Hammelin* (El flautista de Hamelín). Londres: The William Collins World Publishing Company Inc, 1987.

Los pequeños empiezan a moverse de izquierda a derecha, y en las últimas escenas forman un desfile que rebasa los márgenes y atraviesa varias páginas hasta confluir en el flautista. Las figuras están escoradas hacia la derecha, bailan y hacen gestos para captar las notas que vienen de fuera de la página, impulsando al lector a avanzar para encontrar la fuente del sonido. No existe ningún marco espacial dibujado. Ni siquiera se ha representado el suelo, sólo se adivina por las sombras que sobre el papel en blanco proyectan los protagonistas. En este contexto depurado, y más allá del marco, es el sonido quien gobierna los movimientos y se hace real en nuestra imaginación, sin necesidad de haber sido representado. Este ejemplo es muy rico en contenido porque lo que no se dibuja es capaz de mover la narración y

darle un contexto. Sirve a la perfección para expresar lo que podemos definir como *espacio fenomenológico* (Merleau Ponti, 1975) hecho de sensaciones y no de rasgos geométricos o gráficos.

Fuera de campo intersticial (entre campo y campo)

Los fueras de campo analizados hasta ahora son comunes a todas las representaciones escénicas, incluida la pintura como imagen singular. Pero los nuevos medios de expresión cinéticos se constituyeron sobre varias imágenes secuenciadas, aunque no continuas, separadas por una cesura, o *fuera de campo intersticial* que en cada caso tiene unas características físicas diferentes. El cine parece continuo pero en realidad se apoya en el fenómeno de la persistencia retiniana para vincular dos imágenes fijas con leves variaciones, y todavía más usa el *efecto phi* (Aumont, 1992) por el que cada espectador llena el vacío existente entre dos actitudes distintas de un personaje fijadas en dos imágenes sucesivas (Arnheim,1999). El cómic usa sobre todo el *espacio en blanco* entre viñetas, y los álbumes ilustrados aprovechan el mecanismo del *paso de página*, que supone un corte entre espacios y situaciones. Puestos a elegir, para nuestro estudio éste sería el *fuera de campo* más específico de los considerados hasta ahora, porque nace como consecuencia obligada del carácter narrativo.

Esto se puede comprender observando la transición entre dos páginas de *Donde viven los monstruos* ya comentadas en su día por Nikolajeva y Scott (2001). Ambas representan la misma habitación de Max vestido de lobo, al comienzo de la historia. Se podría pensar que hay continuidad puesto que permanece el marco espacial, pero sutilmente, con el cambio de hoja, la habitación empieza a transformarse en un bosque. El reborde blanco se va reduciendo conforme nos adentramos en el mundo de la fantasía, hasta desaparecer completamente. Se usa el salto físico entre dos imágenes para transmitir el avance de un estado interior del protagonista, que sin moverse de su cuarto se adentra en un mundo fantástico. La técnica es muy depurada pues se evitan los tradicionales sistemas para contar el paso de la realidad a la imaginación con cambios de color o rebordes en forma de nube. Aquí se transmuta el marco escénico y se mantiene al personaje dentro de él pero avanzando con el libro. Al pasar página, no sólo se describen dos momentos distintos, sino dos estados mentales diferentes.

Montaje. Condiciones de funcionamiento del *fuera de campo*

A efectos de los libros-álbum el *fuera de campo*, aunque también economice medios, es verdaderamente fecundo cuando mueve la historia hacia adelante. Si algo se oculta demasiado desaparece del relato, y si se muestra de forma muy evidente no ejerce suficiente atracción. Por tanto, en el lenguaje secuenciado visual, el paso de una escena a otra se potenciará con la ocultación momentánea de porciones de realidad y la promesa de que se accederá más adelante a ellas. También hay que calibrar muy bien en qué momento se sustrae información y cuándo se desvela.

En primer lugar, esta dinamicidad narrativa se asegura cuando se respetan determinadas condiciones de funcionamiento derivadas de nuestra psicología de la percepción (Montes, 1989), que se pueden resumir en la *ley general de la percepción* por expectativas. La mirada

humana no es automática sino inteligente y selectiva (Marina, 1992). Busca aquello que le interesa según un marco previo de expectativas (Gombrich, 1980). Acude a la cita con el mundo sensible, cargada con su propio programa: anticipa, previene, reconoce, interpreta y emplea información sabida. En definitiva, podemos aventurar que el *fuera de campo* no funciona por sí mismo y necesita una expectativa de campo para ser eficaz.

Además de respetar las leyes generales de la percepción, el *corte* que se realiza con el marco o la secuencia debe ser resuelto con un posterior *montaje*. Esa recomposición se rige por unas leyes propias del despiece visual, compartidas por el creador que segmenta y el espectador que sutura. Algunas son las siguientes:

Ley del etc. (Gombrich, 1980). En toda representación, basta enunciar un número inicial de elementos para que el espectador sea capaz de completar el todo. Eso pasa en el álbum *Jeanne d'Arc* de Boutet de Monvel, cuyas batallas se sugieren con visiones parciales de algunas armas y combatientes del primer plano.

Leyes de continuidad (Ballo, 2000), por las que es más fácil asociar una imagen con las siguientes. Por ejemplo: mantener la coherencia de los elementos de *atrezzo*, cambiar de eje visual según la dirección del movimiento, cerrar todos los arcos argumentales iniciados, apoyarse en el sentido de lectura y de paso de página. Algo que podemos comprobar comparando el primer dibujo de *Owl Moon* (Luna de búho) con el que cierra el álbum. El dibujo inicial, siguiendo a Ford en *Centauros del desierto*, muestra a alguien enmarcado por la puerta abierta y preparado para salir al paisaje nevado en el que se desarrollará la aventura nocturna. En la página de cierre tenemos la cámara inversa de la situación inicial. Desde fuera, esa misma protagonista regresa en brazos de su padre hacia la puerta por la que salió, que ahora es un rectángulo de luz en la noche. Lo importante es que el escenario mantiene la coherencia inicial, aunque hayan pasado muchas cosas. La nieve es la misma, la tonalidad azulada nocturna permanece; el gorro, la bufanda y las botas son iguales. Los árboles deshojados que antes se veían a lo lejos, ahora son atravesados por la protagonista. La casa de la que salió reaparece en la lejanía. Incluso el cambio de perspectiva está justificado, porque si en la página de inicio nos íbamos de casa, parece muy lógico que al final regresemos en el sentido contrario. Hasta el punto de vista se mantiene.

Leyes de asociación simbólica. La relación entre las cosas que vemos y las que se nos ocultan puede ser más sutil, y sustituir una realidad por un símbolo (*metáfora*) ya establecido o creado específicamente para esa obra, como ocurre en *Noche de tormenta* de Michèle Lemieux, donde la cama vacía crea un *fuera de campo interno* para esconder a la protagonista y evocar el intento de engañar a la muerte cuando venga.

Leyes de sustitución parcial. Son convenios por los que se reconoce una realidad nada más ver una parte suya (*metonimia*). Así hay suspense porque se retrasa la aparición de lo terrible o lo misterioso. Entre estos instrumentos gráficos destaca en el lenguaje visual la *huella*, entendida como señal de la presencia de algo oculto que se reconoce por su sombra, su reflejo, su sonido o sus restos. En *Mi dinosaurio*, la llegada nocturna de la enorme mascota es anunciada por la proyección de una silueta sobre la pared.

El resumen de todo lo dicho sobre el poder narrativo del fuera de campo se puede encontrar en una magistral viñeta de *Tintín en el Tibet* que refleja las tormentosas relaciones de Haddock con el Hombre de las Nieves, pero sin que éste aparezca. En un más difícil todavía, quedan congeladas aquí sobre el soporte blanco varias horas de la vida del Yeti. Podemos asistir, siguiendo sus huellas, al hallazgo de la botella perdida por el capitán. Unas pisadas más allá, constatamos los efectos del alcohol en forma de borrachera y golpe, seguidos de la huida con pasos vacilantes hacia la montaña lejana. En el extremo izquierdo de la viñeta Haddock vociferando; en el extremo derecho, su enemigo que se ha ido, presente sin necesidad de ser representado. De una esquina a otra del dibujo, muchos kilómetros de Himalaya trasladados para nosotros a un pequeño recuadro por la genialidad de un experto. Entre medias, la inmensidad blanca del no-dibujo de la nieve, que como todo espacio en blanco, invita a leer entre líneas, asegura la tensión narrativa y hace que un álbum tenga tantas lecturas como ausencias sepamos detectar en él.

Referencias

Arnheim, Rudolf (1999): *Arte y percepción visual.* Madrid: Alianza.

Asouline, Pierre (1997): *Hergé.* Barcelona: Destino.

Aumont, Jacques (1992): *La imagen.* Barcelona: Gedisa.

Balló, Jordi (2000): *Imágenes del silencio.* (Los motivos visuales en el cine), Anagrama, Barcelona.

Barthes, Roland (1980): "La chambre claire. Note sur la photographie". En: *Cahiers du Cinéma.* París: Gallimard / Seuil. (Trad. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós, 1999 y La Torre Eiffel. *Textos sobre la imagen.* Barcelona: Paidós, 2001).

Bonitzer, Pascal. (1972): "Hors-champ (un espace en défault)". En: *Cahiers du cinéma* 234-235: 15-26.

Burch, Noël (1985): *Praxis del cine.* Madrid: Fundamentos.

Espuelas, Fernando (1998): "El claro en el bosque : Reflexiones sobre el vacío en arquitectura". En: *Arquitectos* (147): 58-63.

Gaudreault, A. y F. Jost (1995): *El relato cinematográfico.* Barcelona: Paidós.

Gombrich E.H. (1980): *Arte e ilusión.* Barcelona: Gustavo Gili.

Gómez Tarín, Francisco Javier (2003): *Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico.* Valencia: Servicio de Publicaciones Universidad de Valencia.

Heidegger, Martin (1969): "El arte y el espacio". En: *Eco* (122) 113-120.

Marina, José Antonio (1992): *Teoría de la inteligencia creadora.* Barcelona: Anagrama.

Merleau-Ponty, Maurice (1975): *La fenomenología de la percepción.* (1ª ed. 1945). Barcelona: Península.

Metz, Christian (1979): *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario.* Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Mitry, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio.* Madrid: Akal.

Montes, Carlos (1989): *El cómic: potencialidades del lenguaje gráfico e ilusión de realidad.* Valladolid: ICE.

Nikolajeva, Maria y Carole Scott (2001): *How Picturebooks Work.* Nueva York: Garland.

Nodelman, Perry (1988): *Words about Pictures.* Georgia: University of Georgia Press.

Perec, George (1989): *El gabinete de un aficionado.* Barcelona: Anagrama.

Rowe, Colin (1978): "Transparencia, literal y fenomenal". En: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos,* Barcelona: Gustavo Gili.

Sánchez-Biosca, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico.* Barcelona: Paidós.

Ven, Cornelis van den (1981): *El espacio en arquitectura: la evolución de una nueva idea en la teoría e historia de los movimientos modernos.* Madrid: Cátedra.

Vila, Santiago (1997): *La escenografía: cine y arquitectura.* Madrid: Cátedra.

Virilio, Paul (1998): "La arquitectura improbable". En: *El Croquis* (91): 9.

Wolfflin, Heinrich (1952): *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte.* Madrid: Espasa- Calpe.

Libros-álbum mencionados:

Banyai, Istvan. *El otro lado.* México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

_____. *Re-Zoom.* México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

_____. *Zoom.* México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Blythe, Gary y Dyan Sheldon. *El canto de las ballenas.*1993. Madrid: Kókinos, 2002.

Boutet de Monvel, Louis-Maurice. *Jeanne d'Arc.* 1896. París: Gautier-Languereau, 1990.

Browne, Anthony. *Voces en el parque.* 1998. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Child, Laureen. y Polly Borland. *La princesa y el guisante.* Barcelona: Serres, 2005.

Greenaway, Kate y Robert Browning. *The Pied Piper of Hamelin.* Nueva York-Toronto: Knopf, 1993.

Hergé. *El asunto Tornasol.* (1956). Barcelona: Juventud, 2003.

Hergé. *El secreto del Unicornio*. 1943. Barcelona: Juventud, 2003.
Hergé. *Tintín en el Tíbet*. 1960. Barcelona: Juventud, 2003.
Lemieux, Michèle. *Noche de tormenta*. 1996. Salamanca: Lóguez, 2000.
Potter, Beatrix. *Perico el conejo travieso*. 1902. Barcelona: Beascoa, 2004.
Schoenherr, John y Jane Yolen. *Owl Moon*. Nueva York: Philomel Books, 1987.
Sendak, Maurice. *Donde viven los monstruos*. 1963. Madrid: Santillana, 2005.
Sís, Peter. *Madlenka*. 2000. Barcelona: Lumen, 2001.
Vincent, Gabrielle. *La pequeña marioneta*. 1994. Barcelona: Zendrera Zariquiey, 2002.
Weatherby, Mark Alan. *Mi dinosaurio*. 1997. Madrid: Kókinos, 2002.
Young, Ed. *Siete ratones ciegos*. 1992. Caracas: Ekaré, 2001.

Notas

1. De acuerdo con Pascal Benitzar (1972): "La imagen cinematográfica está perseguida por lo que no se encuentra en ella. Contrariamente a la idea transmitida, la imagen fílmica no es la huella y el depósito definitivo de una realidad única: afectada de una carencia, trabaja (es el relato quien la hace trabajar), surcada por lo que no se encuentra en ella".
2. Como explica Jean Mitry (1990): "*Filmique ou non, l'image est toujours incomplète puisqu'elle n'est jamais que la représentation particulière d'un fragment parti- culier du monde*" (Sea fílmica o no, la imagen es siempre incompleta puesto que ella no es sino una representación particular de un fragmento particular del mundo).
3. "Si el espacio en el cine se desglosa mediante el corte y posterior montaje de los distintos planos, en la arquitectura el espacio se desglosa mediante líneas y superficies. En el cómic la discontinuidad se resuelve mediante el espacio en blanco que hay entre las viñetas". (Virilio, 1998: 9).
4. Tal como expone Metz (1979): "*Todo fuera de campo nos aproxima al espectador, puesto que el lugar de fruición de este es precisamente un espacio fuera de campo que comparte con el personaje en idéntica situación por el hecho de mirar la pantalla*".
5. Sobre el tema del *cuadro dentro del cuadro* se puede consultar la narración de Georges Perec *El gabinete de un aficionado*. Esta acrobacia literaria describe un lienzo que representa una habitación llena de cuadros, uno de los cuales es el propio lienzo inicial con la estancia y sus cuadros, con lo que se repite hasta el infinito el cuadro dentro del cuadro, y todo como excusa narrativa para describir una colección inventada y atraparnos en un mundo infinito del que no se puede salir.